



De la nordicité au boréalisme

sous la direction d'Alessandra Ballotti,

Claire McKeown et Frédérique Toudoire-Surlapierre

l'épure
LES ÉDITIONS DE LA BIENNE

Ouvrage publié avec le concours de l'Institut de recherche en langues et littératures européennes (ILLE, UR 4363), université de Haute-Alsace et du Centre interdisciplinaire de recherche sur les langues et la pensée (CIRLEP), université de Reims Champagne-Ardenne

Crédits de couverture : Affiche publicitaire, *La Boîte à Musique*, 75 *Bould. de Clichy* dessinée par Georges Redon, Musée Carnavalet, Paris, AFF1014. CCo Paris Musées / Musée Carnavalet.

Conception graphique © Éditions et presses universitaires de Reims

ISBN (broché) : 978-2-37496-090-6

ISBN (PDF) : 978-2-37496-113-2



Cet ouvrage est mis à disposition selon les termes de la licence [Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/) attribution / pas d'utilisation commerciale 4.0 international

ÉPURE • Éditions et presses universitaires de Reims, 2020

Bibliothèque Robert de Sorbon

Avenue François-Mauriac / CS40019 / 51 726 Reims Cedex

www.univ-reims.fr/epure

Diffusion FMSH – CID

18-20 rue Robert-Schuman / 94 220 Charenton-le-Pont

www.lcdpu.fr/editeurs/reims

De la nordicité au boréalisme

sous la direction d'Alessandra Ballotti, Claire McKeown
et Frédérique Toudoire-Surlapierre

l'epure
EDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE BILBAO

Table des matières

Introduction : Nordicité et boréalisme : entre deux pôles ? 9
Frédérique Toudoire-Surlapierre, Sylvain Briens,
Alessandra Ballotti, Claire McKeown

Pour une théorie de la nordicité : identités et stéréotypes..... 43

A Short History of the Weather in Danish 20th Century Literature,
followed by a Discussion of Climate and National Identity45
Dan Ringgaard

Inter-Nordic Language Comprehension
and its Contribution to Nordic Identity. Myth or Reality?.....59
Godelieve Laureys

Entre technologie et poétiques de la nordicité :
cinquante ans de « valeurs suédoises » à l'école.....73
Piero Colla

L'émergence du concept de Nord dans les récits de voyageurs
allemands en Scandinavie du xviii^e au début du xix^e siècle 89
Margot Damiens

Nordicité exogène ? 103

Les représentations du Nord dans trois romances moyen-anglais :
Guy of Warwick, Horn Childe and Maiden Rinnild
et *Havelok the Dane* 105
Tatjana Silec-Plessis

Représentations du Nord dans la poésie des îles britanniques..... 121
Cécile Marshall

William Morris et la *Northernness* : Éloge de la Valkyrie.
La femme chez William Morris dans *The House of the Wolfings*
et *The Roots of the Mountains* 135
Marc Rolland

The Northern Lights of D.H. Lawrence 155
Noëlle Cuny

An Exotic Journey Homeward. Rilke's Russian
and Scandinavian Northernness, between
a Re(dis)covered Past and a Perceived Future 169
Davide Finco

L'imaginaire nordique entre littérature et intermédialité..... 181

Le Nord sonore. Les paysages sonores dans
Le Merveilleux voyage de Nils Holgersson de Selma Lagerlöf..... 183
Roger Marmus

Monde naturel ou surnaturel :	
l'imaginaire écologique de <i>Jordskott</i>	201
Maria Hansson	
« Et si nous perdions le Nord ? »	
Enquête de stabilisation dans les récits polaires.....	217
Marie-Lou Solbach	
La nordicité des mondes de <i>La Reine des neiges</i>	237
Alessandra Orlandini Carcreff	
Nordicité barbare dans les jeux contemporains :	
entre altérité et identification ludique	249
Laurent Di Filippo	

Introduction

Nordicité et boréalisme : entre deux pôles ?

Frédérique Toudoire-Surlapierre

Université de Limoges

Sylvain Briens

Sorbonne Université

Alessandra Ballotti

Université de Haute-Alsace

Claire McKeown

Université de Lorraine

*Parce que tout était tellement parfait dans cette symphonie nordique
de pâleur et de mer, je craignais d'interrompre un de ces moments
qui peuvent durer toute une vie, pour peu qu'il y eût mémoire.*

Romain Gary, *Les cerfs-volants* (1980)

Ces dernières années, à travers romans et séries télévisées (*Vikings*, *Millennium*, *Borgen* ou *Occupied*), la culture nordique a gagné en visibilité internationale. Simultanément, les chercheurs s'interrogent sur ce qu'est le Nord, sa conceptualisation, ses implications culturelles, ses caractéristiques géographiques, ses enjeux sociaux et politiques. Ce volume entend reprendre le flambeau de l'imaginaire nordique à partir de la notion de nordicité¹. En cette période de réchauffement climatique, il devient d'autant plus urgent de s'y intéresser de près,

1. Au sens littéral, c'est tout espace géographiquement nordique, se caractérisant par les zones froides de l'hémisphère nord, et par extension renvoyant à des climats et des saisons qui leur sont inhérents.

de comprendre ce que la nordicité peut jouer comme rôle au sein de notre écosystème actuel. Si le terme mérite d'être explicité et discuté (c'est concrètement l'objet de ce volume), il a le mérite néanmoins de convoquer d'emblée un certain nombre de discours, d'images et de représentations, mêlant les notions de Nord, nordique, scandinave, scandinavité ou encore boréalisme.

Impossible de parler de nordicité sans évoquer l'ouvrage du géographe Louis-Edmond Hamelin, *Nordicité canadienne* (1975), dans lequel il qualifie la nordicité comme « l'état et le niveau polaire dans l'hémisphère boréal² », confirmant l'intuition d'une zone de frottement et même de contiguïté entre boréalisme et nordicité. S'il définit son concept dans le cadre du continent américain, il le rattache (mais seulement dans un deuxième temps) aux autres Nord du monde. Non seulement, la nordicité est une question de climat et de saison, mais elle est aussi une question d'hémisphère (ce qui exclut un certain nombre de Nord, notamment ceux qui sont le plus au Sud). Il nous faut interroger cette limite : à l'heure de la mondialisation, de la globalisation, est-elle opérante ? Dans quelle mesure la nordicité constitue-t-elle la somme des Nord ou, au contraire, une certaine attitude face au Nord ? L'associer à une affaire de climat, qui est l'aspect le plus distinctif sans doute de ces régions, c'est convoquer d'autres caractéristiques : la notion de *latitude* (et par là même d'*attitude*), c'est poser aussi la question de la proximité des autres régions nordiques. Louis-Edmond Hamelin propose des critères de nordicité, ce qu'il appelle le « calcul de l'indice nordique », autrement dit des critères utilisés dans la délimitation des régions froides de latitude. Proposant une approche quantitative, objective (presque scientifique), il donne dix critères de nordicité :

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

2. Louis-Edmond Hamelin, *Nordicité canadienne*, Montréal, Hurtubise HMH, 1975.

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

Notons que ces critères ne sont pas tous des paramètres polaires et qu'ils se répartissent selon trois classes : une variable d'identification (des données climatiques) ; des éléments d'ordre naturel (des données géologiques) et des éléments d'ordre humain (des données anthropologiques). Louis-Edmond Hamelin explique comment il a choisi ces *critères de nordicité* en privilégiant des facteurs bioclimatiques (à l'heure du réchauffement climatique, il conviendra de s'interroger sur le facteur correctif qu'il faudrait apporter à ces facteurs), car ces critères objectifs ou naturels sont en réalité relatifs et changeants. Il évoque ensuite des critères climatiques ou botaniques : là encore, non seulement ils ne sont pas suffisants, mais ils sont évolutifs. En outre, Hamelin ajoute qu'il faut prendre en compte des facteurs humains (comme l'activité de ces régions, par exemple l'activité agricole). Mais surtout, ces données climatiques ou géographiques ne remplacent pas le fait que le Nord, comme tout espace, est le fruit d'une pensée, qu'elle soit exacte ou non, politisée ou non, exprimée ou non. Il insiste sur le fait que « les structures mentales » sont « des puissants déterminants d'une région³ ». Par ce processus « se créent des images dont le poids peut venir à dépasser même celui des réalités physiques les mieux identifiées ». Autrement dit, si le réel joue un rôle (certaines réalités physiques sont des conditions *sine qua non*), la nordicité renvoie à un système de pensée et de représentation spécifique qui découle directement des conditions climatiques et géographiques (il existe tout un imaginaire fortement *actif* de la nordicité), ce qui suggère que la nordicité appartient (ou tout au moins touche)

3. *Ibid.*, p. 77.

d'abord ceux qui vivent dans cet espace. Curieusement, Hamelin la nomme « charge mentale » (avec la connotation pesante qui l'accompagne) : la nordicité est « la charge mentale que les individus se font du Nord », mais elle « s'applique aussi aux limites du monde nordique⁴ ». Dès lors, la question n'est pas tant de savoir quelles frontières on donne au Nord (encore moins si ces frontières sont justes ou non : il ne s'agit pas de chercher à savoir *jusqu'où s'étend* le Nord, à quoi il correspond) que de comprendre ce qui se joue quand untel ou untel décrète que tel lieu est au Nord et tel autre ne l'est pas.

Pour en revenir à la liste proposée par Hamelin, notons qu'elle privilégie la zone froide circumpolaire, ce qui signifie qu'il a postulé (ce qui peut poser un problème théorique) d'une *nordicité froide*. Pourrions-nous dès lors distinguer une *nordicité froide* d'une *nordicité chaude* selon la distinction proposée par McLuhan entre médias froids et médias chauds⁵ ? Dès lors, on peut postuler qu'il existerait une *nordicité chaude*, autrement dit active et dynamique qui émane des représentations du public, une *nordicité* qui est une affaire de réception, et une *nordicité froide*, factuelle, objective, que l'on peut saisir dans des données chiffrées. La façon dont Hamelin caractérise la *polarité boréale* s'apparente à cette *nordicité-là*. Il en donne trois critères : une latitude minimale de 45° (qui correspond à la ligne médiane Équateur-Pôle) ; la somme de 200 VAPO (c'est-à-dire la Valeur POlaire pour exclure les zones tempérées et tropicales) et la froidure comme critère éliminatoire de la localisation polaire⁶.

Significativement, Louis-Edmond Hamelin convoque un autre terme dans ses analyses, l'*anordicité*, qu'il définit comme la « non-conscience d'une nordicité chez les Canadiens » : « Ils ignorent jusqu'où il s'étend, de quelle façon il se subdivise, et quel pourrait bien être son avenir⁷ ». On peut en déduire plusieurs considérations importantes pour préciser les enjeux de notre colloque. Le concept

4. *Ibid.*, p. 79.

5. Les médias chauds sont ceux qui nécessitent la participation du public quand les médias froids laissent le spectateur passif. Marshall McLuhan, *Understanding Media: the Extensions of Man*, Cambridge, MIT Press, 1964, traduit en français en 1968 sous le titre *Pour comprendre les médias*.

6. Louis-Edmond Hamelin, *Nordicité canadienne*, *op. cit.*, p. 82.

7. *Ibid.*, p. 75.

d'anordicité suggère l'existence de ce qu'on pourrait appeler *un déni de nordicité*, non que la nordicité n'existerait pas, mais certains peuples ou populations pourraient refuser de la *conscientiser* et d'en prendre compte comme un trait caractéristique d'eux-mêmes, ce qui signifie que la nordicité est perçue comme un concept identitaire stigmatisant et pesant. De fait, il est apparu à plusieurs reprises que le terme de nordicité pose problème (non seulement il fait débat, mais on cherche à le remplacer par d'autres). D'où la question centrale de ce volume : quelles sont les meilleures épithètes de la nordicité ? Soyons précis : cette question des qualificatifs ne fait pas l'économie de nouveaux critères qu'il faut prendre en compte au vu des changements (voire évolutions) de la notion de nordicité. Toute la question est alors de savoir si ce sont des critères extérieurs au Nord ou intrinsèques à celui-ci. Si les interrogations durant ce colloque ont été nombreuses et fructueuses, il ne s'agit pas de les reprendre toutes ici, mais d'en présenter quelques-unes qui se sont avérées centrales. Très vite, nous avons constaté qu'il ne s'agissait pas tant de cerner les représentations de la nordicité que de se demander (très concrètement) comment dire la nordicité. Est-ce qu'il existe une stylistique ou une rhétorique de la nordicité ? Peut-on repérer un certain nombre de figures de style caractéristiques de la nordicité ? S'il existe un fond nordique évident, peut-on parler d'une forme voire de formes nordiques ? Dès lors que la nordicité convoque un langage et un discours, quels en sont les adjectifs épithètes ? Comme si le substantif « nordicité » était (trop) seul et qu'il fallait lui trouver un certain nombre d'adjectifs épithètes. Ce n'est pas un hasard si ce colloque a été le lieu d'une rhétorique de la nordicité : pour ne prendre qu'un exemple, les adjectifs endogène et exogène⁸ pour définir le Nord, auxquels nous proposons d'ajouter un troisième : extensif (comme on parle de la signification d'un terme en extension, qui n'est pas son sens littéral, mais étendu).



8. Voir l'article d'Alessandra Ballotti, « Analyse des processus d'interaction et de réception du boréalisme », *Boréalisme 2.0, Études germaniques*, n° 2, 2018, p. 177-191.

Immanquablement le Nord nous apparaît comme pluriel et mouvant. Lorsque le Nord se réfère à une indication cardinale, elle reste relative ; le pôle Nord échappe lui aussi à une position fixe en raison de la dérive des continents alors que le Nord magnétique s'en détache irrémédiablement à une vitesse sensible pour l'observation humaine. Quant au territoire nordique, ses frontières ne peuvent se définir que par des données variables, climatiques ou culturelles. Le Nord esquive finalement toute tentative de se laisser définir, à défaut de se laisser mesurer. La boussole elle même perd son Nord lorsqu'elle atteint le Nord magnétique. L'inaccessibilité du Nord et le flux constant de redéfinition inspirent une fabrication tant scripturale que figurale fondée sur le désir, le rêve, la fascination ou le fantasme. Le Nord réel, tangible contingent, n'est que la surface apparente d'un Nord fabriqué et inventé.

Au-delà des représentations narratives et légendaires d'un Nord mythique dont le récit trouve ses premières traces dans l'Antiquité grecque mais aussi indienne, le Nord et l'adjectif adjacent « boréal » nourrissent une multiplicité de métaphores. Le Nord évoque une symphonie pour Romain Rolland, inspire une vision nourrie d'immensité spatiale et d'infinie variation de couleurs étincelantes pour Lewis⁹, représente le territoire du chant et de la danse chez Pindare lorsqu'il évoque, six siècles avant J.-C., le pays des Hyperboréens, description qui sera reprise et réactualisée par Olaus Rudbeck dans son *Atlantica*, offre un spectacle infernal et sublime chez Baudelaire et Rimbaud. Le Nord se révèle aussi comme un espace privilégié de la création romanesque pour Jules Verne ou Jorge Luis Borges, ou comme la terre du barbare aux qualités héroïques chez Hugo, Leconte de Lisle, Chateaubriand ou Wagner, ou encore comme un idiomme poétique lorsque l'adjectif boréal, associé à ou dissocié du phénomène de l'aurore boréale, est convoqué par Villiers de L'Isle-Adam, Zola et tant d'autres écrivains européens des XIX^e et XX^e siècles.

9. Lewis définit justement le « *Northernness* », comme une vision de « *huge, clear spaces hanging above the Atlantic in the endless twilight of Northern Summer* » (Clive Staples Lewis, *Surprised by Joy*, London, G. Bless, 1955, p. 73).

Le Nord resterait donc un concept itinérant, tant géographique qu'esthétique, dont le principe de voisinage se tisserait autour de l'idée d'un ailleurs à explorer voire à conquérir. Une théorie du Nord est-elle dès lors possible ? Le concept de nordicité, tel que Hamelin le forge dans le contexte particulier de la géographie des espaces américains septentrionaux, a permis à de nombreux chercheurs de fonder des approches disciplinaires, interdisciplinaires et transdisciplinaires, dont les travaux de Daniel Chartier sur l'imaginaire du Nord en sont un très bel exemple. Toutefois il semble manquer à cette idée avant tout géographique la prise en compte de la dimension esthétique du Nord et de son imaginaire. Le Nord appelle à être mis en récit, l'expérience du Nord demande d'être racontée. Il invite au développement d'un mouvement esthétique que nous appelons boréalisme. Le suffixe « -isme » décrit la fonction dynamique du processus constant de *re-fabrication* du Nord et la racine « boréal » affirme la dimension esthétique et écologique du mouvement. Le boréalisme désigne donc le mouvement esthétique de la nordicité.

Par distinction à la nordicité, le concept de boréalisme cherche à comprendre ce « procédé de fabrication littéraire d'un "Nord" vers lequel le voyage reste avant tout un voyage poétique, et dont l'aventure réside avant tout dans la langue¹⁰. » Le boréalisme se définit ainsi comme « un processus d'écriture du "Nord", une poétique au sens étymologique, tel que le définit Aristote, comme le *poiein*, c'est-à-dire le *faire*¹¹ ». Il s'agit de comprendre comment un « Nord » se fabrique à travers une « illusion référentielle mise en œuvre par l'écriture¹² ». En 2007, l'écrivain norvégien Kjartan Fløgstad donne une légitimité littéraire à ce mouvement boréaliste lorsqu'il propose le terme, par analogie à l'orientalisme, et justifie le choix de la racine « boréal » suite au constat qu'« en norvégien, boréal désigne les régions nordiques qui ne sont pas dans l'Arctique, alors qu'en anglais et en espagnol cela renvoie à tout ce qui est au nord, froid et en

10. Sylvain Briens, « Boréalisme. Pour un atlas sensible du Nord » in *Boréalisme 2.0, Études germaniques*, n° 2, 2018, p. 157.

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*

hiver¹³ ». Immanquablement associé au phénomène céleste de l'aurore boréale, l'adjectif « boréal » invite à regarder le ciel et à prendre une double perspective écologique et géopoétique :

Si la poésie fabrique un “Nord” comme *topos* sur lequel s'appuie tout un réseau d'images et de représentations, le “Nord” à son tour se fait métaphore qui transforme le phénomène naturel de l'aurore boréale en phénomène poétique et émotionnel¹⁴.

Dans sa réflexion phénoménologique sur comment habiter le paysage, l'architecte norvégien Christian Norberg capte en ces termes ce qu'il considère comme une idiosyncrasie du Nord : « être sur terre, c'est être sous le ciel¹⁵ ». L'un des principaux penseurs de la géopoétique, Kenneth White, invite justement, lors d'un voyage vers le Nord canadien relaté dans *La Route bleue* (1983), à retrouver le contact avec la terre et de « lire les lignes du monde ». La géopoétique se tisse dans un lien avec le Nord, « territoire où le temps se convertit en espace, où les choses apparaissent dans toute leur nudité et où le vent souffle, anonyme ».

Le boréalisme réactualise aujourd'hui le concept de nordicité dans un contexte de mondialisation et de crise écologique. S'il s'agit avant tout d'un mouvement esthétique, il sait s'insérer dans un débat politique lorsque les enjeux du réchauffement climatique font du Nord le territoire de projection de nos angoisses écologiques. Le Nord invite en effet à une relation à la nature spécifique. Si la nature reste un concept colonial pour les Sames¹⁶, d'autres notions telles que *friluftsliv* [la vie en plein air], *allemannsrätt* [droit de passage sur le territoire pour tous], *stämning* [atmosphère] ou encore *längtan* [mélancolie] révèlent des aspects identitaires essentiels de culture

13. Kjartan Fløgstad, Siri Hermansen, *Pyramiden. Portrett av ein forlaten utopi*, Oslo, Spartacus, 2007.

14. Sylvain Briens, « Boréalisme. Pour un atlas sensible du Nord », *op. cit.*, p. 156.

15. Christian Norberg-Schulz, *Genius loci. Paysage, ambiance, architecture*, Bruxelles, Madraga, 1997, p. 39.

16. Sylvain Briens, « Les émotions du silence. Le haïku, un genre nordique ? », *Littoral*, n° 11, 2016, p. 26.

nordique¹⁷. Le réchauffement climatique accentue l'écart entre une réalité climatique et nos désirs boréalistes : la fonte des glaces rend plus précieux encore la banquise, les grands froids, elle rend désirable une période glaciaire. Réfléchir sur le Nord ne peut se faire sans l'intégration de phénomènes géo-climatiques conjoncturels, comme la mondialisation, le réchauffement, les périls de la biodiversité, la prise de conscience écologique, les récentes découvertes sur les glaciations (ce qui les a provoquées). On assiste à une sorte de *double bind* climatique caractéristique du boréalisme : alors qu'on en sait plus sur ces périodes de glaciations, notre époque est au contraire une période de réchauffement. Notre hypothèse est que le boréalisme est notre façon de gérer psychologiquement et même théoriquement cet antagonisme.

*

Le Nord montre certes un visage politique lorsqu'il s'inscrit dans une instrumentalisation idéologique, mais il *fait* également de la politique, au sens donné à l'expression par Jacques Rancière, lorsqu'il déploie l'imaginaire. Le Nord *fait* de la politique lorsqu'il se révèle au monde en tant que régime de l'art d'écrire, pratique d'une collectivité et d'une communauté et « partage du sensible¹⁸ ». Il rompt avec la servitude de la représentation et devient par là-même intransitif, une « parole muette » qui représente sans représenter, qui parle de son histoire, mais en échappant à la nécessité de raconter une histoire¹⁹ et fait émerger un mode de textualité polyphonique qui ne dit plus « Le Nord est comme cela » ou « Le Nord nous dit cela » mais plutôt « Le Nord, c'est ça ». Cette dimension existentielle du

17. *Ibid.*, p. 204.

18. « La littérature fait de la politique en tant que littérature » in Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 11 ; « Cette distribution et cette redistribution des espaces et du temps, des places et des identités, de la parole et du bruit, du visible et de l'invisible forment ce que j'appelle le partage du sensible », *ibid.*, p. 12.

19. « La parole muette y devient la pure intensité des choses sans raison. », *ibid.*, p. 35.

boréalisme appelle des formes d'expressivité et de narrativité particulières qui dévoilent une économie du sensible.

Le boréalisme se révélerait dans l'évolution esthétique de la nordicité et dans le déploiement de ses différents imaginaires au cours de l'histoire : imaginaire géographique (les espaces y sont à conquérir), imaginaire climatique (lié principalement au froid et à l'hiver) et imaginaire culturel (formé par l'ensemble des conditions sociales, culturelles et psychologiques du Nord). C'est là, en tant que mouvement esthétique, que le boréalisme trouve son sens en complément aux notions de nordicité, d'imaginaire du Nord et de mémoire du Nord²⁰. Il ne s'agit pas de valoriser plutôt nordicité ou boréalisme mais de se demander pourquoi leurs différences sont utiles et nécessaires. Le boréalisme, dans sa dimension cinesthésique, dématérialise le Nord et invite à se le réapproprier par le biais du travail figural. Le boréalisme n'est pas seulement une accumulation des images sur le Nord, il est plus généralement un « style de pensée » qui se pose comme fondement d'une distinction ontologique et épistémologique entre le Nord et le Sud²¹. On trouve ici une proximité avec l'un des sens que Saïd donne à l'orientalisme :

l'institution globale qui traite de l'Orient, qui en traite par des déclarations, des prises de position, des descriptions, un enseignement, une administration, un gouvernement : bref, l'orientalisme est un style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient²².

La réflexion sur le Nord est en effet une réflexion identitaire du Sud sur lui-même. On sait que la dimension d'altérité est importante pour comprendre tant la fabrique du discours que ses effets. Mais alors que l'Occident se définit comme ce qui se démarque

20. Sylvain Briens, Martin Kylhammar, *Poétocratie. Les écrivains à l'avant-garde du modèle suédois*, Paris, Ithaque, 2016, p. 221.

21. Pour transposer les mots de Saïd en remplaçant Orient et Occident par Nord et Sud in Édward W. Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, tr. fr. par Catherine Malamoud, Paris, Seuil, *Orientalisme*, p. 15.

22. *Ibidem*.

de l'Orient, les frontières entre Nord et Sud sont plus floues et la question se pose toujours de savoir où se situe le Nord par rapport à cette frontière : est-il en dehors ou dedans ? La frontière est-elle incluante ou excluante ? Le Nord est-il le prolongement du Sud ou son contraire ? Pour comprendre cette hésitation on peut prendre l'exemple de l'appartenance de la Scandinavie à l'Europe et prendre conscience que les pays scandinaves sont à la fois en Europe, à la frontière de l'Europe et hors de l'Europe²³. Cette fluctuation géographique selon les types de discours n'empêche pas le Nord de servir d'altérité pour le Sud et de participer à la construction des identités.

En remplaçant dans la citation *l'Est* par *le Nord*, on peut dire avec Saïd que le *boréalisme* est « la collection de rêves, d'images et de vocabulaires dont dispose celui qui essaie de parler de ce qui se trouve [au Nord] de la ligne de partage²⁴ ». On retient de ces représentations que le Nord occupe une fonction pour le Sud : il est créé par le Sud et pour le Sud. La position de l'auteur est dans cette perspective une dimension essentielle. Saïd parle de « localisation stratégique » (la position de l'auteur d'un texte en fonction du matériau sur lequel il écrit) et de « formation stratégique » (la manière d'analyser « la relation entre les textes et la façon dont des groupes de textes, des types de textes, des genres de textes même, acquièrent de la masse, de la densité et un pouvoir de référence²⁵ »), deux idées opérantes pour analyser les fonctions du discours orientaliste ou du discours boréaliste.

La thèse de Saïd repose sur l'idée que l'Occident a été surdimensionné dans le discours et a ainsi pu prendre une position dominante par rapport à l'Orient et servir d'argument à l'affirmation politique du colonialisme. Il y a des différences fondamentales entre les aires culturelles comparées, en particulier un rapport de pouvoir fondamentalement différent au cours de l'histoire. L'Orient de l'orientalisme est issu d'une histoire coloniale et l'orientalisme est

23. Voir Sylvain Briens, « *Café Europa*. La Scandinavie dans la cartographie de l'Europe culturelle » in Sylvain Briens, Martin Kylhammar, *Le Nord à la lumière du Sud. Mélanges offerts à Jean-François Battail, Deshima*, hors-série n° 3, 2013, p. II-34.

24. Edward W. Saïd, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, op. cit., p. 141.

25. *Ibidem*.

pour cela une formation intellectuelle déterminée par un impérialisme. Le Nord est quant à lui marqué par le signe récurrent que celui qui l'énonce se place automatiquement « dans la situation privilégiée du pionnier, et non dans celle du dominant²⁶ » et s'est vu « impos[er] une identité narrative relevant d'une aventure renouvelée et marquée par le sceau de la découverte²⁷ ». Il ne suffit donc pas de remplacer Orient par Nord. Les mécanismes de production de ces deux discours montrent des similitudes de structure mais ne sont pas pour autant identiques.

Il est important d'évoquer deux autres différences entre discours sur l'Orient et discours sur le Nord.

La première porte sur la pertinence de définir un Orient ou un Nord en tant qu'entité homogène et préexistante au discours. Comment expliquer que l'Orient et l'Occident d'une part, le Nord et le Sud d'autre part, sont des constructions issues des croisements entre les cultures tout en ayant besoin de définir un Nord et un Sud qui précèdent cette circulation ? Prendre la nordicité comme point de convergence à partir duquel le boréalisme peut s'agencer permet de dépasser, même partiellement, cette aporie et les problèmes épistémologiques inhérents au postulat qu'il existe un Nord et un Sud, qu'il existe une culture nordique définie par des valeurs propres distinctes d'une culture méridionale. Il en résulte une invitation à comprendre le Nord comme un espace de représentation plus que comme un espace géographique ou social, un espace défini par une origine (la genèse des images produites sur le Nord) trouve un fondement (dans le mythe) et un développement (l'évolution et la trajectoire de ces images).

Mobiliser le boréalisme s'inscrit tant dans une volonté de valoriser la dimension culturelle du Nord que dans un effort de rendre exportable, aussi bien géographiquement que théoriquement et disciplinairement, ce cadre de pensée. Le *boréalisme* se dessine tant comme une histoire de déplacements, de transformations, de circulations que comme une proposition de jeu d'échelle dans une approche

26. Sylvain Briens, « Boréalisme. Pour un atlas sensible du Nord », *op. cit.*, p. 162.

27. *Ibidem*.

« connectée » de la littérature mettant en résonance la circulation mondiale des textes et des formes littéraires avec la réappropriation locale des idées et des images²⁸. Pour le comprendre, la mobilisation de méthodologies historiques relationnelles, notamment l'histoire croisée et l'histoire connectée, sera utile. Il n'est pas besoin d'insister sur la nécessité de comprendre le boréalisme au-delà des découpages nationaux et des frontières étatiques. Il faut dessiner une cartographie des transferts et connexions qui s'établissent dans des espaces transnationaux. Il s'agit de comparer l'incomparable, pour reprendre le titre d'un ouvrage essentiel de Marcel Detienne²⁹ sur les limites du tout-national comme catégorie analytique dans les sciences historiques.

Dans l'esprit de l'histoire croisée, l'étude du boréalisme est un champ critique qui cherche à faire le lien entre les histoires à différentes échelles et tente de comprendre les interactions entre le contexte de départ et celui d'arrivée en vue d'éclairer des points laissés aveugles par le comparatisme et les transferts culturels. En prenant en considération les va-et-vient et croisements et recroisements, il nous faut analyser non seulement la transformation des objets qui circulent mais aussi la modification des environnements de contact. C'est le processus du croisement qui est au centre de l'attention et non plus seulement le résultat du croisement. Dresser un simple inventaire de l'ensemble des images produites sur le Nord serait sans doute à la fois fastidieux et peu intéressant en termes épistémologiques. Cependant, comprendre les processus de production de ces images ouvrira des pistes nouvelles dans l'historiographie des identités collectives des espaces étudiés.

Ainsi le boréalisme « appelle une histoire dynamique qui définit des découpages où se brise la séquentialité des événements, des systèmes de hiérarchisation et des seuils épistémologiques dépassant les frontières disciplinaires³⁰ ». La proposition faite par Michael Werner

28. En ce sens, le *boréalisme* participe à l'écriture d'une histoire de la littérature mondiale. Voir le numéro paru en 2015 de la revue *Compar(a)ison*, « Les échelles de la littérature », sous la direction de Jérôme David et Anne-Frédérique Schläpfer.

29. Marcel Detienne, *Comparer l'incomparable*, Paris, Seuil, 2009, p. 9-39.

30. Sylvain Briens, « Boréalisme. Pour un atlas sensible du Nord », *op. cit.*, p. 168.

et Bénédicte Zimmermann de regarder les mouvements de création artistique de tel ou tel espace culturel, non pas les uns par rapport aux autres, mais les uns à travers les autres, semble par conséquent particulièrement pertinente pour l'étude du Nord³¹. Selon l'un des fondements méthodologiques du croisement, la production d'un discours croisé sur le Nord ne se traduit pas par des altérations, mais par des entrecroisements modifiant les parties impliquées dans le processus. Les quatre grandes familles de recherche proposées par Werner et Zimmermann seront opératoires pour étudier le boréalisme : les croisements intrinsèques à l'objet ; le croisement des points de vue et des regards portés sur l'objet ; la réflexivité dans les rapports entre l'observateur et l'objet ; et le croisement des échelles spatiales et temporelles. L'histoire croisée pose par ailleurs deux présupposés épistémologiques intéressants : le premier affirme que le croisement est dynamique et ne peut se comprendre qu'à travers une historicisation du phénomène ; le second invite à recroiser, à entrelacer à des temporalités différentes afin de comprendre les modifications de l'environnement dans lequel les interactions agissent. En même temps, l'histoire croisée s'intéresse à la notion de réseau. Comme la sociologie de l'acteur-réseau (Michel Callon et Bruno Latour³²), elle étudie les connections dans les réseaux comme des lieux de production sociale et culturelle et insiste sur le caractère dynamique du réseau. Plutôt que de considérer des groupes prédéfinis, le boréalisme s'intéressera aux regroupements et aux reconfigurations, partant du principe que les frontières entre les groupes sont fragiles et mouvantes. Les réseaux de médiations s'affirment dès lors comme une catégorie analytique tout aussi opérante que celle de médiateur individuel pour comprendre cette dimension de restructuration dynamique des contacts de culture.

*

31. Michael Werner, Bénédicte Zimmermann, « Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité », *Annales*, n° 1, 2003, p. 7-36.

32. Voir Bruno Latour, *Changer de société – refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte, 2006.

L'enjeu n'est pas axiologique ni dogmatique (il ne s'agit nullement de dire quel concept serait plus juste ou efficace que l'autre et il serait terriblement réducteur de condamner ou de réfuter tel ou tel emploi) mais plutôt d'identifier à chaque fois qu'un terme est convoqué à quel régime de représentations, à quels enjeux et quelles modalités il fait référence – ce qu'on pourrait résumer par ces deux questions : à quoi il est dû ? À qui doit-il ? Si la nordicité renvoie d'abord à une localisation géographique, elle reste une notion relative à la position physique du sujet, mais aussi à ses constructions culturelles, mêlant image de soi et imaginaire collectif. Bien que l'imaginaire privilégié concerne le Nord de l'Europe, ce colloque a intéressé tout autant les spécialistes de la littérature et des arts des pays scandinaves que ceux des autres pays d'Europe, et a permis de croiser les regards sur la nordicité : le regard endogène et introspectif des Scandinaves, le regard exogène porté par les artistes et auteurs étrangers, et un troisième regard, que l'on pourrait qualifier d'extensif, celui porté sur les « autres » Nord. Ce colloque s'est intéressé aux représentations du Nord dans la littérature et les arts européens, il a cherché à comparer ces représentations chez les artistes et auteurs nordiques, mais aussi les autres (et pas seulement les Européens). Certains pays voisins ressentent la nécessité de s'inclure dans cette nordicité, tout en percevant son caractère allogène. D'autres au contraire le perçoivent comme le contrepoint de la richesse culturelle associée au Sud. C'est le cas de plusieurs pays du sud de l'Europe qui transforment les éléments « exotiques » du Nord en les adaptant au goût du public local. Ce n'est pas un hasard si le tournant du XIX^e siècle est un moment de bouillonnement pour la culture nordique où va se mettre en places les données essentielles du paradigme nordique, où se croisent une fascination pour la mythologie nordique, héritée du romantisme, et les innovations du modernisme à l'échelle internationale. Y transparaît déjà la pluralité du concept de nordicité, tant dans la production culturelle des pays scandinaves que dans sa réception par le *gennembrud*.

Revenons au terme même de nordicité, la star linguistique et conceptuelle de ce colloque. Le terme de « nordicité » (ou « *northernness* » en anglais) n'a pas été choisi par hasard, il a été em-

ployé dans des sens différents par plusieurs auteurs et critiques, parmi lesquels l'écrivain C.S. Lewis, encore adolescent dans les années 1910, découvre les sagas islandaises et l'œuvre de Wagner ; il en tirera plus tard son concept de « *northernness* » qui reflète sa fascination pour les parties septentrionales des îles britanniques et de la Scandinavie, et désigne aussi un territoire imaginaire, idéal et inatteignable. Les sagas islandaises d'un côté, mais l'œuvre de Wagner de l'autre : ce n'est pas un hasard si Wagner (alors que l'Allemagne s'est unifiée en 1871) cherche à revaloriser un passé national par le biais de la mythologie nordique. La nordicité, c'est donc d'abord un espace qui unifie au-delà des frontières. De sorte qu'on peut poser l'un des postulats de ces rencontres : la nordicité contient aussi bien le Nord scandinave que nordique, l'espace anglo-saxon, le Nord canadien, le Groenland, l'Ultima Thulé, toute la partie septentrionale de notre sphère. La nordicité reste un référent géographique, une certaine partie du monde, qui fait de l'océan Atlantique un espace de liaison entre l'Europe et le Nord de l'Amérique, selon un double principe de regroupement et de recoupement. Second postulat : la nordicité telle qu'elle est décrite par Lewis se présente comme une représentation liée à l'enfance, à la fois simpliste et fantaisiste, une imagination qu'on aime qualifier de débordante, faisant fi des contraintes logiques, temporelles et géographiques. Troisième postulat pour quiconque travaille sur les représentations spatiales : parce que le Nord peut être partout (on est toujours au Nord d'un autre espace), la nordicité se présente comme un concept téléchargeable et itinérant, il faut se méfier précisément de ce nomadisme conceptuel. Le Nord est un concept pluridisciplinaire (né de la rencontre des disciplines) :

1. géographie et climat (scientifique) ;
2. écologie (politique/idéologie) ;
3. paysage (esthétique et fantasmatique) ;
4. comportemental : le grand Nord postule une relation particulière avec la Nature (sociologique).

Pour cerner les caractéristiques de ce concept pluriel, on peut déjà en retracer la généalogie, l'évolution, la variété de ses emplois. Il existe différents modèles de nordicité au XIX^e siècle, qui ont évolué

et se sont transformés au cours des xx^e et xxi^e siècles. C'est dans cette variété historique que le boréalisme trouve sa raison d'être.

La nordicité ne se résume ni à un espace concret, ni même à un « paysage mental » ou une « cartographie psychique » mais elle contient intrinsèquement le secret de l'imagination (la façon dont se meut le processus de création et d'invention). Pour Louis-Edmond Hamelin, nous manquons d'idées *pour* le Nord – alors que nous avons pléthore d'idées *sur* le Nord. Si les idées du Nord nous envahissent, parfois même jusqu'à nous égarer, qu'en est-il des idées pour le Nord ? La force du concept de nordicité résidait en partie dans le fait qu'il s'agissait à la fois d'une idée neuve du Nord, mais d'une idée aussi pour le Nord. Hautement pragmatique, le néologisme d'Hamelin désignait le niveau polaire dans l'hémisphère boréal. Si « le concept de nordicité révèle les contours culturels de l'espace physique et symbolique qu'est le Nord³³ », il convient quelques trente ans après Hamelin de trouver des idées pour la nordicité. C'est à cette injonction de pensée que Caroline Desbiens répond en proposant ce qu'elle appelle ses « 10 idées pour le Nord : un manifeste pour la nordicité³⁴ ». L'enjeu n'est pas seulement de proposer des idées que de se demander pourquoi (à qui elles bénéficient) : « Quelles idées, donc, élaborer pour le Nord ? Pour son développement social ? Pour la juste distribution des risques et bénéfices du développement ? Pour la conservation de sa faune et de son milieu de vie ? Pour la sécurité alimentaire, l'amélioration des conditions de santé, d'éducation, de gouvernance³⁵ ? ». Ce n'est pas un hasard si la proposition de Caroline Desbiens prend le ton du manifeste, ses idées sont engagées socialement, ethniquement, politiquement :

1) Un espace « écouméne »

Caroline Desbiens commence par souligner la nécessité de considérer le Nord comme un écouméne (un ensemble de terres anthropisées),

33. Caroline Desbiens, « 10 idées pour le Nord : un manifeste pour la nordicité », Dossier Géographies autochtones: développement et confluence des territorialités, in *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 56, n° 59, décembre 2012, p. 644.

34. *Ibidem.*

35. *Ibidem.*

afin de remettre en cause notre tendance à le voir comme une « *terra nullius* » (encore aujourd'hui) particulièrement sensible à travers une sémantique de la fermeture, du vide et de l'inoccupation. Or ces représentations cartographiques de l'écoumène nordique contribuent « à la construction et au maintien d'un puissant géosymbole : celui d'un Nord qui – parce qu'il n'est pas densément peuplé – se présente comme un vide ». Il ne faut pas céder à la tentation d'« ouvrir le Nord », en cherchant à « combler ce vide, resserrer les mailles de l'espace par des habitats, infrastructures, exploitations et réseaux de toute nature », mais en intégrant « l'héritage du nomadisme ». L'écoumène est « un espace politique et économique, et sa dimension culturelle – qui est hautement structurante dans la constitution des milieux de vie, et ceci, au sud comme au nord – est occultée. Afin d'intégrer pleinement les territorialités autochtones, la notion d'écoumène doit être élargie jusqu'à englober l'héritage du nomadisme : pour les sociétés nomades, les dimensions économiques, politiques et culturelles de l'espace fonctionnent nécessairement comme un tout³⁶ ».

2) Des territoires organisés

Nous avons tendance à penser le Nord comme un espace vide, un territoire désorganisé (ce qui est en soi une manifestation de l'emprise du Sud), alors qu'en réalité, il existe une organisation territoriale des peuples autochtones qui s'inscrit selon les prescriptions saisonnières et les règles du nomadisme. L'articulation entre Nord-espace et Nord-territoire est au cœur de l'enjeu de la nordicité, elle nécessite de penser autrement notre rapport au Nord, non pas dans une perspective de « centralisation » (selon un « modèle occidental d'exploitation des ressources »), mais pour rendre compte de la « diversité des territoires ethniques³⁷ ». Il faut se méfier de ces représentations contrastées opposant une « vision allochtone du Nord comme une terre sombre, stérile et glacée » avec « celle des Inuits pour qui le même espace est fécond et empreint d'une valeur positive³⁸ ».

36. *Ibid.*, p. 645.

37. *Ibid.*, p. 646.

38. *Ibid.*, p. 647.

3) La Grammaire du Territoire

Caroline Desbiens se demande s'il y a « suffisamment de Nord dans nos études nordiques » : « Qu'est-ce que le territoire pour les peuples du Nord ? Quelles sont les lignes de force qui l'organisent ? Quelles ont été les modalités de ses transformations d'hier à aujourd'hui³⁹ ? » Ce qu'elle nomme grammaire correspond à « l'organisation des éléments constitutifs, des territorialités autochtones du Nord ». Elle rappelle différents éléments du « savoir vernaculaire géographique des peuples du Nord » : « l'héritage du nomadisme, de la culture orale et des ontologies non dualistes ; les systèmes de partage et de relations ; l'autochtonie ; l'adaptation ; les ressources du froid ; l'alignement régional circumpolaire ; les régimes saisonniers de clarté et de noirceur (nuit et jour polaires) ; les mammifères marins ; les migrations des caribous ; la banquise ; la forêt boréale ; la pression du réchauffement climatique et du développement ; la gestion interethnique du territoire ; les mécanismes internationaux pour les droits autochtones ».

4) Une pensée pluralisée

Elle s'oppose à une pensée coloniale, en partant du principe que les modes d'organisation sociale sont multiples et surtout qu'il faut se méfier des échelles de valeurs qu'on a tendance à élaborer entre elles.

5) L'« amphidisciplinarité⁴⁰ »

Ce néologisme de Louis-Edmond Hamelin permet de dépasser les concepts d'interdisciplinarité et de multidisciplinarité : le préfixe (reposant sur le terme d'« amphibien ») donne aux disciplines plus de « diversité », « d'adaptabilité » et de « mobilité » : « Quelle que soit sa spécialisation d'origine, le chercheur amphidisciplinaire oxygène sa discipline et contribue à son renouvellement. Il amplifie son domaine en s'alimentant à d'autres, et ceci, avec la même rigueur. Au lieu d'épurer son terrain d'analyse, un tel chercheur tisse un réseau solidaire entre le monde objectif et le monde phénoménologique, entre

39. *Ibid.*, p. 648.

40. Louis-Edmond Hamelin, *Le Québec politique, le Nord compris*, Texte présenté au V^e Séminaire nordique autochtone, 2009, Musuau Nipi.

les faits abstraits et leur perception subjective⁴¹ ». Une « approche amphidisciplinaire » permet d’approcher les mutations de l’environnement nordique et de « proposer une gestion qui intègre pleinement les dimensions économiques, écologiques, politiques et culturelles du milieu ».

6) La « petite science »

Il s’agit d’intégrer à cette démarche une vision sociale et participative de la science, une forme de « démocratisation des savoirs », à l’instar du principe de « science citoyenne » qui « aborde la complexité des niveaux de participation des acteurs locaux à la production des connaissances⁴² ». Cela signifie concrètement que les communautés autochtones participent à la recherche nordique.

7) La « *slow research* »

En ces périodes d’accélération (à commencer par « la rapidité des changements climatiques ») et d’apologie de la vitesse, voire de l’impatience, il convient de se méfier de ce « climat d’urgence » qui influence, sans que l’on s’en rende forcément compte, nos modes de réfléchir : on a tendance à chercher à suivre les « renversements des tendances » plutôt qu’à s’attacher au « développement des moyens d’adaptation⁴³ ». Caroline Desbiens prône une recherche *durable*, qui n’aurait pas peur de prendre son temps. Les recherches sur le Nord doivent adopter « un rythme de recherche mieux adapté à la cadence des villages du Nord » et elles doivent resserrer « la chaîne d’intermédiaires entre la production des données et leur application ». « Il serait opportun d’explorer des modèles de rechange, dont un qu’on pourrait qualifier de *slow research* » en fonction du contexte nordique (en se demandant quelles sont les fonctions de la recherche en milieu nordique), ce qui consiste à intégrer « une autre des pré-

41. Caroline Desbiens, « 10 idées pour le Nord : un manifeste pour la nordicité », *op. cit.*, p. 652.

42. Daniel Sui, Sarah Elwood, Michael Goodchild (dir.), *Crowdsourcing geographic knowledge: Volunteered geographic information (VGI) in theory and practice*, New York, Springer, 2013.

43. *Ibid.*, p. 654.

misses du mouvement *slow food* » : « réduire la chaîne des acteurs entre la production de nourriture et sa consommation ». Dans cette perspective, « qui produit les recherches sur le Nord ? Et qui les consomme ? »

8) Redéfinition des relations

La recherche nordique a pris aujourd'hui la forme d'un « partenariat entre des acteurs multiples ; elle implique des gens issus non seulement d'ethnies différentes, mais également de cultures institutionnelles hétérogènes⁴⁴ ». Ce qui transforme la nature des relations (et donc la nature même de la recherche) : cette relation « n'est pas seulement un processus parallèle aux activités de recherche, mais peut être vue comme une forme d'engagement préalable et continu ». Elle propose ainsi de concevoir les recherches nordiques sur le modèle de l'économie de savoir des communautés nordiques : « Penser la recherche nordique comme une forme de relation nous amène également à réfléchir sur le sens du don. Le maintien d'une relation implique nécessairement symétrie et régularité dans la circulation du don ». La proposition est séduisante et ce colloque, dans les discussions et les échanges qu'il a suscités, confirme non pas tant cette idée que sa conscientisation : les recherches universitaires participent à leur façon à l'élaboration d'une économie solidaire et durable de la nordicité.

9) La solidarité

Caroline Desbiens propose de penser les recherches nordiques à l'aune de ce comportement social, même si, contrairement à ce qu'on aurait envie de croire, c'est loin d'être évident : « Le mot *solidarité* figure rarement dans le vocabulaire des recherches nordiques. Sommes-nous frileux, chercheurs nordiques, face à une vision engagée de la recherche ? Le temps est peut-être venu d'engager une réflexion commune sur cette question. Pour le meilleur ou pour le pire et même inégalement, le Nord et le Sud, autochtones et allochtones, composent ensemble un espace politique et économique. Longtemps

44. *Ibidem.*, p. 655.

fondé sur des rapports de domination, cet espace peut également se construire dans une optique de solidarité, les deux régions dépendant l'une de l'autre et fonctionnant ensemble dans une même action⁴⁵ ».

10) À chacun son idée

Dans le sillage du *Manifeste incomplet pour la croissance* de Bruce Mau qui prévoit un espace vacant pour les idées qui n'ont pas encore été formulées et pour les idées des autres⁴⁶, il revient à chacun de nous d'avancer une idée : « Le présent manifeste pour la nordicité comprend un espace à combler par ceux et celles qui vivent ou œuvrent dans le Nord⁴⁷ ».

Les idées prônées par Caroline Desbiens vont toutes dans le sens d'une perspective proche du développement durable. « Lorsqu'elles sont caractérisées par une approche « épique » à la science, les études nordiques tendent à perdre de vue les préoccupations locales⁴⁸ », il s'agit de modifier nos approches *génériques* et narratives sur le Nord (en considérant par exemple qu'il peut/doit nous raconter une autre histoire, notamment parce qu'il convient sinon de se libérer (tout au moins de conscientiser) que ces récits sur le Nord sont là pour « servir les récits de construction nationale émanant du Sud ».



L'un des défis de ce colloque a consisté à répondre à ces injonctions en intégrant des données conceptuelles et théoriques, mais également rhétoriques et poétiques, confirmant l'un de nos présupposés : la nordicité est une vision du monde et elle provoque un *certain rapport au monde* qui se définit d'abord par des difficultés de vie concrète. À ces critères de nordicité objectifs s'ajoutent d'autres don-

45. *Ibidem*.

46. Bruce Mau, *Incomplete Manifesto for Growth*, 1998, disponible sur : <http://www.brucemaudesign.com/4817/112450/work/incomplete-manifesto-for-growth> [dernière consultation 10/06/2019].

47. Caroline Desbiens, « 10 idées pour le Nord : un manifeste pour la nordicité », *op. cit.*, p. 655.

48. *Ibid.*, p. 653.

nées : tout d'abord, cette idée d'une nordicité mentale (on serait plus ou moins orienté vers le Nord), ce qui irait de pair avec une certaine conception/interprétation du Nord, découlant de notre perception de celui-ci. Deuxième donnée : il existe une « nordicité statique » et une « nordicité dynamique⁴⁹ », ce qui présuppose que la nordicité n'est pas définitive ni statique, mais évolutive et changeante. C'est justement cette nordicité dynamique qui invite à développer l'idée de boréalisme. Plusieurs séries de questions peuvent être formulées à partir de ces constatations :

1. On l'aura compris, il ne s'agit pas seulement de définir la nordicité ni même ses enjeux, mais de se demander également à quoi elle sert. Dès lors que l'on convoque un concept, c'est qu'on en a une utilité, un profit, il convient alors d'identifier à qui cela profite.
2. Comment se représente-t-on le Nord, mais aussi pourquoi se le représente-t-on ainsi ? Autrement dit, de quoi la nordicité est-elle le nom ? Cette question repose sur le présupposé selon lequel la nordicité est *symptomatique* des valeurs, des peurs et des croyances géo-climatiques actuelles. Ce qui présuppose que la nordicité possède une fonction et une dimension symbolique. Si l'on se demande souvent quelles sont les représentations du Nord, on cherche moins à savoir *qui* est à l'origine de ces représentations ? Comment et pourquoi ces représentations semblent-elles s'imposer ? Quels sont leurs impacts, leurs zones d'influence, et surtout dans quels domaines agissent-elles ?
3. Dans quelle mesure ne serait-il pas opérant de définir autrement la nordicité ? Ou de compléter le concept avec la réflexion programmatique sur le boréalisme ? Comme la superposition (voire la somme) des deux ? ou alors l'espace

49. Louis-Edmond Hamelin, *Nordicité canadienne, op. cit.*, p. 12.

de leur rencontre (c'est-à-dire ce qui leur est conjoint : le plus petit dénominateur commun) ?

4. Ce qui nous permet de poser une autre question : quel type d'espace présuppose la nordicité ? Un espace inclusif (additionnel) ou soustractif, un espace multiplicatif ou au contraire qui divise (un espace qui fractionne, scinde, sépare) ?
5. Quelles sont les valeurs que nous attachons à la nordicité ? S'agit-il de valeurs consensuelles (c'est-à-dire englobantes), différentielles, ou encore exponentielles, ou encore fractionnelles ? On notera au passage que choisir une réponse induit un modèle mathématique (les quatre opérations fondamentales). Ce qui revient également à se demander si le concept de nordicité sert plutôt à créer du même ou de la différence. Mais se poser la question des valeurs, c'est aussi se demander à quel point, parfois, la nordicité a pris la forme d'une marque de fabrique, voire d'un logo. Le succès de certaines œuvres nordiques a pour effet de parer la nordicité d'une dimension publicitaire, commerciale, voire *marketing*. C'est pour cela qu'il faut toujours se demander l'influence, et plus précisément encore les *domaines d'influence* de la nordicité.

Pour approfondir ces premiers éléments d'analyse et parce que l'enjeu de ce colloque se situe dans le champ des sciences humaines, on peut revenir à ce que Daniel Chartier convoque lorsqu'il en appelle à une « culture du Nord⁵⁰ », qui ne repose pas seulement sur

50. Daniel Chartier, « Vers l'immensité du grand Nord » in Rachel Bouvet, André Carpentier, Daniel Chartier (dir.) *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs. Les modalités du parcours dans la littérature*, Paris, L'Harmattan, 2006. Significativement, il donne cette citation d'un livre de Pierre Perrault intitulé *Le mal du Nord* (1999) : « Le pôle Nord n'est en somme qu'une abstraction de géomètre qui échappera toujours au désir de l'atteindre puisqu'il est en proie à la mouvance des dérives ». Faire du pôle Nord un absolu, quelque chose qui résiste toujours, c'est faire du Grand Nord un « espace durable », ce qui doit rester, le

des critères géographiques, mais également (et même surtout) sur des paramètres esthétiques et intertextuels. Pour Daniel Chartier, cette culture se définit par ce qu'il appelle des « conditions culturelles » (on pourrait appeler cela des concepts ou des motifs). Aux concepts d'*hivernité* et de *nordicité*, il en propose d'autres : la froidure, mais également l'isolement, la souffrance, la solidarité. Il présuppose ainsi que le Grand Nord serait une représentation sinon idéale tout au moins symptomatique de la nordicité, réunissant critères géo-climatiques, critères socio-psychologiques, critères poético-esthétiques. Il revient sur ces modalités de manière plus précise dans son article « Vers l'immensité du Grand Nord⁵¹ », en donnant ce qu'il considère être des critères récurrents : des critères climatiques et géologiques : la blancheur, la neige, la glace, le froid, solitude, autant d'éléments qui donnent l'impression d'un monde *immuable* : la nordicité ne dit rien d'autre au fond qu'un fantasme d'intemporalité. Ce que confirment d'autres critères comme l'éloignement (le grand Nord comme représentation littérale de l'*au-delà*), l'absence de repères, l'inaccessibilité. La glace est sans doute l'un des vecteurs dominants de la nordicité, à l'instar du mur de glace dans la série *Game of Thrones*, cette gigantesque muraille de glace qui sépare le royaume des sept couronnes des *terres glacées et sauvages situées au-delà*. Rappelons que le tournage de la série a eu lieu en Islande (sur les glaciers de Myrdalsjökull et de Vatnajökull), comme pour confirmer le stéréotype d'une « Islande terre de glace et de feu », l'anglais (« *ice and fire* ») rendant encore mieux compte de la potentialité *marketing* de l'Islande, sa marque verbale de fabrique. L'Islande serait une représentation idéale de la nordicité, son *mot d'ordre* en quelque sorte, à l'instar du mot d'ordre de *Game of Thrones*, « *winter is coming* », avec toute sa force mémorielle, le faisant fonctionner à la fois comme un *slogan* et un *nom de code* de la culture de masse – alors même qu'il est exactement contredit climatiquement et scientifiquement.

plus pérenne, le plus résistant face à l'entropie globale.
51. *Ibid.*, p. 133.

Daniel Chartier s'intéresse également à ce qu'on pourrait appeler des figures (héros) de la nordicité, comme l'explorateur, l'Inuit, le missionnaire, le chasseur. L'une des propriétés du Grand Nord tient au fait que les animaux, les plantes, le froid prennent des formes anthropomorphiques, selon Daniel Chartier. Dès lors, on pourrait ajouter d'autres figures emblématiques de la nordicité, comme ces animaux du grand froid (ours polaire, oiseaux, rennes, baleines), ou l'image d'un ours blanc, seul et famélique, sur la banquise : si son image pathétique et anti-héroïque a fait le tour du monde, c'est qu'il est apparu comme le symbole d'un monde en voie d'extinction. Daniel Chartier propose également des modalités littéraires, comme l'impossibilité de rester inactif, le recours à l'intertextualité. Si ces deux critères ne sont pas assez précis, cette piste fictionnelle est à approfondir : quels types de récits vont de pair avec la nordicité ? Nous présupposons d'abord qu'il existerait un *Storytelling* de la nordicité : la nordicité nous raconterait une histoire et il conviendra de se demander laquelle (ou lesquelles). Quelles sont les péripéties fictionnelles de la nordicité ? Ou pour le dire en termes de séries, comment se déclinent les différents épisodes et les saisons ? Les récits nordiques contiennent des *stratégies textuelles* qui découlent de cette nordicité, de sorte qu'ils comportent des modalités narratives similaires : une modalité fictionnelle de l'extrême (le Nord est l'expérience des extrêmes : extrême latitude, extrêmes conditions de vie...), mais également une absence de repères : c'est un espace qui *libère* par là même des notions comme l'axiologie, la valeur, les marques, les repères. Le Grand Nord libère de l'idée de frontière (en la rendant inopérante), il valorise au contraire le nomadisme, le déplacement, la recherche de refuge est toujours perçue à la fois comme temporaire et salutaire. Il ne s'agit pas seulement de prôner l'itinérance, le nomadisme contre la sédentarité (les enjeux sont plus profonds parce qu'ils présupposent un ancrage mental ou psychique) : on ne peut pas prendre racine dans le Grand Nord, même si on peut se poser, et même rester sur place mais il ne peut pas creuser. La nordicité exclurait-elle la profondeur ? Le Grand Nord est un espace dans lequel l'homme ne peut pas exercer son besoin de fondation (il ne peut pas creuser de fondations dans la glace) ce qui est le principe même de toute cité, en cela on

peut dire qu'il est *anti-politique* – ce qui ne l'empêche nullement d'être récupéré politiquement.

*

L'un des enjeux de ce colloque a consisté à mettre en évidence les critères esthétiques de la nordicité au centre du mouvement boréaliste : l'opposition des luminosités, la pureté des formes, la neige et le symbole de blancheur, ou encore les potentialités esthétiques et magiques de l'aurore boréale. On ne peut nier que notre quête d'un Nord absolu perdure, signe d'un rapport ambigu entre l'absolu et le relatif du pôle. Le pôle fonctionne « comme un centre et un paradigme », il définit « une quête physique, spirituelle et esthétique⁵² » selon Daniel Chartier qui rappelle que le pôle Nord *disparaît* dès lors qu'il est touché (atteint). Mais la force du pôle Nord tient aussi à sa potentialité esthétique ; le Nord suscite des émotions spécifiques (qu'il faudra préciser et identifier) et renvoie à une esthétique de l'infinie blancheur qui s'avère d'autant plus rare qu'elle disparaît concrètement. L'un des enjeux de ce colloque (et non des moindres) a été de définir/cerner la nature de ces émotions nordiques. Ce n'est pas rien. Le Nord se laisserait en effet comme un espace d'affects, comme un « acte de paysage », c'est-à-dire comme « le point de rencontre entre deux réalités totalement différentes : d'un côté, une (ou plusieurs) image(s) sensorielle(s) correspondant à notre "vision" du monde, c'est-à-dire filtrées par notre imaginaire, notre psychologie, nos expériences antérieures, notre esthétique, de l'autre une réalité physique, objective, tridimensionnelle⁵³ ». Justement le phénomène de l'aurore boréale s'affirme comme le paradigme d'un Nord sensible : « Si la poésie fabrique un "Nord" comme *topos* sur lequel s'appuie tout un réseau d'images et de représentations, le "Nord" à son tour se fait

52. *Ibid.*, p. 133-134.

53. Charles Avocat, « Essai de mise au point d'une méthode d'étude des paysages », in Charles Avocat (dir.), *Lire le paysage, lire les paysages*, Paris, CIEREC, 1984, p. 11-36.

métaphore qui transforme le phénomène naturel de l'aurore boréale en phénomène poétique et émotionnel⁵⁴ ».

Postuler une singularité nordique des émotions, c'est présupposer une distinction (qu'il est tentant de penser en opposition) entre le Nord et le Sud. Louis-Edmond Hamelin évoquait cette concurrence entre le Nord et le Sud : « est-il exagéré de penser que l'un des problèmes majeurs du Nord c'est le Sud⁵⁵ ? ». Son argumentation est historique et ethnique, tout part selon lui du débat fédéral-québécois sur les Esquimaux (Inuits) ungvaviens, montrant l'importance des revendications ethniques (dont on ne peut faire l'économie même dans les considérations esthétiques). Et pourtant. On se souvient que Pierre Bourdieu, dans un chapitre du *Sens pratique* significativement intitulé « Le démon de l'analogie », nous a mis en garde contre notre besoin de symétrie et d'opposition duale (haut/bas, gauche/droite, bien/mal) avec une valorisation pour ce qui élève. Il rappelle notre propension à vouloir absolument résoudre les contradictions par des représentations binaires, comme s'il fallait « donner une forme intentionnellement systématisée aux produits objectivement systématiques de la raison analogique⁵⁶ ». La binarité, la réversibilité et la symétrie sont des difficultés épistémologiques dont il faut se méfier. Pierre Bourdieu montre bien que nos *représentations mentales* reposent sur des principes d'opposition et de spécification qui font écho, *anthropologiquement*, à une « antinomie de l'altérité et de l'identité⁵⁷ ». La plupart de nos pratiques sociales et communautaires se fonde sur cette binarité, sur le fait que « deux schèmes opératoires qui, en tant que processus naturels culturellement constitués dans et par la pratique rituelle, sont inséparablement logiques et biologiques comme les processus naturels qu'ils visent à reproduire (au double sens) » : à la fois « la *réunion des contraires séparés* » mais aussi « la *séparation des contraires réunifiés*⁵⁸ ». Cette binarité a des conséquences

54. Sylvain Briens, « Boréalisme. Pour un atlas sensible du Nord », *op. cit.*, p. 156.

55. Louis-Edmond Hamelin, *Nordicité canadienne*, *op. cit.*, p. 12.

56. Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, Minuit, « Le Sens commun », 1980, p. 425.

57. *Ibid.*, p. 426.

58. *Ibid.*, p. 366-367.

directes sur notre conception de la nordicité. Pierre Bourdieu rappelle d'une part que dans le livre X de *La République*, Platon associe les justes à la droite, au mouvement vers le haut, au ciel et au-devant, quand les méchants sont à la gauche, à la descente, à la terre et à l'arrière. Le schéma construit en exacte symétrie inversée influence nos représentations spatiales (horizontal-vertical). Or ce mode de représentation a marqué et fondé la pensée occidentale. D'autre part, il fait référence à la théorie des climats de Montesquieu dans *L'Esprit des lois* qui fonctionne sur un principe binaire similaire, puisqu'elle repose sur « des oppositions mythiques dont le principe n'est autre que tout ce que nous mettons dans l'antithèse entre le 'sang froid' et le 'sang chaud' et, par là, entre le nord et le midi⁵⁹ ».

La théorie des climats posée par Aristote établit une corrélation entre climat, mode de vie et manière de penser⁶⁰. Cette idée est une constante reprise sans cesse dans les discours sur le Nord. Elle est réaffirmée par Sénèque dans *De la colère* (1^{er} siècle), et sera reprise maintes fois dans des textes de tout genre avant d'être consacrée par Montesquieu. La théorie du climat invite à penser le Nord dans sa verticalité, et ainsi à dire notre désir (notre besoin) d'élévation, de voir au-dessus de nous. Ce n'est pas un hasard si le Nord, sur nos cartes occidentales, correspond à ce qui est en haut. Si le Nord s'oppose au Sud, c'est parce qu'il est associé à l'étoile polaire qui est l'axe conventionnel de représentation du haut du monde (symbolisé en un désert blanc froid et inaccessible), ce qui n'est pas le moindre des paradoxes : le pôle Nord est une direction réelle (c'est ce qui est à gauche du soleil quand il se lève), mais c'est aussi un point de convergence géométrique. Daniel Chartier rappelle que la tradition occidentale présente le Nord comme le domaine des glaces parcouru de vecteurs qui pointent tous dans la direction du pôle. Le degré de nordicité peut donc se calculer à mesure que l'on s'approche de son sommet symbolique. Alors que le Sud est diffus et habité, le Nord se conçoit dans une pureté géographique qui, à son degré le plus

59. *Ibid.*, p. 38.

60. Voir Pierre Bourdieu, « Le Nord et le Midi. Contribution à une analyse de l'effet Montesquieu » in *L'Identité. Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 35, novembre 1980, p. 21-25.

élevé, devient une abstraction. Il existe une plus grande efficacité/potentialité du Nord que du Sud. On a tendance à considérer que le Nord est figé à son pôle alors que le Sud est collé à son équateur, Strabon soulignait déjà à son époque que : « la limite des peuples nordiques est le pôle Nord alors que celle des peuples du Sud est l'équateur ». Relevons ce paradoxe (et méfions-nous en) : le Nord impose une rupture de symétrie mentale – en cela il nous est coûteux de l'envisager). Le pôle Nord s'oppose en réalité moins au pôle Sud qu'à l'équateur (autrement dit une ceinture qui encercle la terre).

Mais cela n'est pas tout, il faut encore ajouter un autre critère *vectoriel* du Nord : qui consiste à *aller vers l'Arctique*. Significativement, Kenneth Branagh choisit de commencer son adaptation filmique de *Frankenstein* par ce motif en faisant déclarer au capitaine Walton qu'il existe un *passage* vers le pôle Nord. S'ils réussissent à le trouver, ils seront immortalisés. La nordicité, ce serait donc une volonté d'atteindre un point inaccessible avec cette idée d'élévation extrémisée, ce fantasme d'un toujours plus (haut), perçu comme un horizon inaccessible qui symbolise l'absolu. Dans cette perspective, le Nord n'est jamais seulement un ensemble de données géographiques mais également un enchevêtrement complexe de fantasmes relevant de champs distincts, mêlant schémas narratifs, discours, symboles. C'est pour cela qu'on a tendance à le confondre avec *l'imaginaire du Nord* que Daniel Chartier définit ainsi : « un système discursif appliqué par convention à un territoire donné » et où ce qu'il appelle « système discursif du Nord » comprend des éléments civilisationnels et culturels disparates : depuis les récits gréco-latins fondateurs, le mythe de Thulé, les Sagas et les Eddas, les récits d'exploration du territoire américain, jusqu'à la prise de paroles des Inuits et leurs revendications d'autonomie les plus récentes. Or la nordicité possède comme corollaire économique et social un équivalent : ce qu'on a appelé le modèle suédois. Dans son essai *Le Modèle suédois* (2015), Gilles Vergnon le définit comme « un modèle est une construction théorique qui présente la version simplifiée d'un système⁶¹ ». Parler

61. Gilles Vergnon, *Le modèle suédois*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 22. Un autre livre de référence sur la question est celui de Jean Parent, *Le mo-*

de modèle suédois, c'est faire référence à la prééminence du rayonnement économique sur les autres champs. Le succès du modèle suédois est tel qu'il essaime tout un imaginaire collectif européen comme l'un des éléments constitutifs de la nordicité. Quelles sont les modalités et les modifications énergétiques de ce transfert ? Est-ce que le terme de modèle est le bon ? Comment mesure-t-on les effets d'un modèle ? Si l'on revient au principe d'un modèle, il est enviable (ce n'est pas un hasard si l'humanisation au travail est l'un des thèmes forts du modèle suédois), il a fait ses preuves et porté ses fruits, il est donc légitimement repris, imité. Aujourd'hui, on parle plutôt de la fin du modèle suédois, Jean-Pierre Durand parle d'un « modèle démodé » dans son livre sur *La Fin du modèle suédois*, dû à la crise des années 1990 et à la mondialisation. Une rivalité avec ce qu'on appelle « modèle japonais » a également été opérante, modèle qui n'est autre que l'inverse du modèle de démocratie sociale, de solidarité salariale de la Suède. Dès lors, on peut s'interroger sur le rôle et la fonction actuelle de ce modèle suédois : opère-t-elle toujours dans le sens de l'admiration ou au contraire de la contestation, de la critique ? Martin Kylhammar, dans *Le Moderniste intemporel. Essais sur la dimension culturelle du modèle suédois* considère qu'on n'a pas suffisamment évoqué la face culturelle du modèle suédois⁶². Certains écrivains contemporains, comme Henning Mankel ou Stieg Larsson, ont questionné la durabilité du modèle suédois. Significativement, ils ont choisi une forme spécifique, celle du polar nordique comme forme d'une critique du modèle suédois. Les conséquences de ce postulat sont importantes par rapport au concept de nordicité, dans la mesure où le polar nordique participe d'un phénomène culturel populaire et dont *Millenium* constitue un cas emblématique qui survisibilise une *nouvelle forme de nordicité culturelle*⁶³. En déclarant « Je vais écrire un roman, j'y injecterai toutes nos idées et nous toucherons des millions

dèle suédois (1970).

62. Martin Kylhammar, *Le Moderniste intemporel. Essais sur la dimension culturelle du modèle suédois*, Paris, L'Harmattan, [2004] 2009, p. 61.
63. Petit rappel comparatif en termes de réception (culture de masse et effet mondial) : *Millenium* à peu près 50 millions de livres vendus, *Harry Potter* 450 millions, *Le Seigneur des anneaux* 150 millions et *Da Vinci Code* 86 millions. *Millenium* se situe donc à la quatrième position.

de gens », Stieg Larsson se présente comme l'archétype de l'écrivain nordique à la conquête du monde, ce que le succès de sa série va confirmer, nourrissant ce fantasme d'un succès nordique qui coûte la vie. La série *Millenium* s'est vendue à plusieurs dizaines de millions d'exemplaires, le succès de cette série tient à tout un *Storytelling* éditorial et auctorial, mais également à la fiction qu'il propose avec différents ingrédients rentables médiatiquement comme le rebondissement, le secret, et le suspense, le sexe et la mort. Plus précisément, le polar nordique est révélateur des nouvelles modalités de la nordicité. Formulons l'hypothèse d'une forme spécifiquement nordique, véhiculant nos fantasmes de l'isolement nordique (l'action se passe sur île de Hedeby, une île battue par les flots, surmotivant une insularité mystérieuse et dangereuse). Pour cerner les fondamentaux d'un paradigme culturel de la nordicité, intéressons-nous à Lisbeth Salander, une jeune hackeuse, asociale et géniale, incarnant le personnage du marginal au féminin, motivant toute cette veine du piratage informatique très en vogue actuellement, mêlant (confondant) tout un imaginaire de la surveillance et du *hacking*. Elle incarne une marginalité bénéfique puisqu'elle se soustrait à l'espionnage mondialisé. L'élucidation de l'enquête propose un retournement de situations inattendu : alors que l'enquête portait sur la recherche de l'assassin de Harriet, on découvre qu'elle est vivante. La figure de Lisbeth est associée à celle d'un journaliste, Mikael Blomkvist, journaliste à *Millenium*. Le titre joue également un rôle dans la constitution d'un paradigme nordique : *Millenium* signifie littéralement « mille ans », avec une forte connotation chrétienne⁶⁴. Ce qui se joue ici est la version suédoise de *Crime et châtiment*, mais une version inversée puisque pour Dostoïevski, c'est le crime qui suscite un châtiment, or ici ce sont les châtiments bibliques qui donnent l'idée des crimes (si on se place du côté des criminels), alors que dans *Millenium*, ce sont

64. C'est le règne terrestre du Messie d'une durée de mille ans avant le Jugement dernier, par extension : il s'agit d'une période de paix et de bonheur sur Terre. Ici il convient de le prendre sur un mode ironique, mais il fonctionne également comme moteur narratif, puisque c'est la Bible de confirmation de Harriet qui va livrer des indices à Mikael : il comprend que ce que Harriet a noté sont des références à des versets.

les enquêteurs (Lisbeth et Mikael) qui remontent aux châtiments à partir des crimes (en décryptant le mode opératoire des crimes en série). Cet enchaînement (le châtiment donne l'idée du crime) n'est pas un hasard, mais un symptôme pluriel d'une nouvelle forme de nordicité : un symptôme culturel et littéraire qui emmène avec lui (et fait connaître) un symptôme social, historique et idéologique.

Si le polar nordique joue un tel rôle dans notre réflexion sur la nordicité, c'est que son succès fonctionne comme un élément de marque (une promotion) de la nordicité actuelle ; la blancheur nordique est d'autant plus nécessaire qu'elle est le contrepoint exact d'une certaine noirceur nordique. Pour finir jouons sur les mots : l'enjeu de ce colloque a consisté à saisir (marquer, délimiter) d'un côté une blancheur nordique, perçue comme l'emblème d'une nordicité idéale, et de l'autre, la noirceur du polar nordique. Chacun des chercheurs a possédé une *carte blanche* pour définir sa conception de la nordicité. C'est autour de ces deux couleurs et grâce à toute une palette de couleurs que se sont articulées nos réflexions nordiques.

Première partie

**Pour une théorie
de la nordicité :
identités et
stéréotypes**

A Short History of the Weather in Danish 20th Century Literature followed by a Discussion of Climate and National Identity

Dan Ringgaard

Aarhus Universitet

... architecture, fashion—yes, even the weather—are, in the interior of the collective, what the sensoria of organs, the feeling of sickness or health, are inside the individual. And so long as they preserve this unconscious, amorphous dream configuration, they are as much natural processes as digestion, breathing, and the like. They stand in the eternally selfsame, until the collective seizes upon them in politics and history emerges¹

In this passage from *The Arcades Project* Walter Benjamin includes the weather among the matters of the collective unconscious. The weather is something that we have in common but do not pay much attention to. It is a second nature, a collective cultural nature of sorts that, once recognized and reflected upon, can be transported from the inside to the outside, lifted from a hazy dreamlike circular time into the light and the linearity of history. Benjamin's notion of the collective interior consists of everyday routines, bodily interactions and unacknowledged ideologies, rather than the colourful mytho-

1. Walter Benjamin, *The Arcades Project* [*Das Passagen-Werk*, 1982], trad. Howard Eiland, Kevin McLaughlin, Cambridge Mass/London, Harvard U.P., 1999, p. 389.

logical figures of Carl Gustav Jung's concept of the collective unconscious that is part of the context in this section of *The Arcades Project*. It is a pre-consciousness rather than an unconscious. If the weather is part of a second nature, and second nature means a collective cultural pre-consciousness, what do we see then once we attempt to lift it up into the light? What does the weather mean to us?

This question has gained importance due to climate change. It is more obvious than ever that the weather is no longer merely natural but part of a mesh – to use Timothy Morton's phrase – of technology, nature and the human². Or in the terms of Bruno Latour: The weather has become a matter-of-concern as opposed to a matter-of-fact³. The article will not address this pressing issue nor venture into the intriguing realm of weather theory⁴. Instead it will take a historical course and pose the more specific question of national climate as national culture. If the weather is something we have in common and something that is part of culture, then the climate of a particular region or nation must somehow be involved in the shaping of the culture of this particular space.

The first part of the article gives a brief account of the weather in Danish 20th century literature. Although the three examples that are brought forward (Johannes V. Jensen, Martin A. Hansen and Klaus Høeck) are representative of particular periods of 20th century Danish literature, they are perhaps first of all examples of common

2. Timothy Morton, *Ecology Without Nature*, Cambridge Mass/London, Harvard U.P., 2007.

3. Bruno Latour, *Politics of Nature [Politiques de la nature, 1999]*, trad. Catherine Porter, Cambridge Mass, Harvard U.P., 2004.

4. Weather (and air) theory, if such a thing exists, can be studied in writings such as Michel Serres, « The Meteora », in *The Birth of Physics [La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce, 1977]*, trad. Jack Hawkes, Manchester, Clinamen Press, 2000; Peter Sloterdijk, *Foams. Spheres Volume III. Plural Spherology "Sphären"*, vol. 3, 2004, trad. Wieland Hoban, Los Angeles, Semiotext(e)/Foreign Agents, 2016; Tim Ingold, « Earth, Sky, Wind and Weather » and « Landscape and Weather-World », in *Being Alive. Essays on movement, knowledge and description*, London/New York, 2011; Steven Conner, *The Matter of Air. Science and the Art of the Ethereal*, London, Reaktion Books, 2010. I have addressed the readings and meanings of the weather in a number of Danish language publications: Dan Ringgaard, « At læse vejret », in *Kritik*, n° 221, 2014; Dan Ringgaard, « Vejret i 'Mogens' », in *Passage*, n° 77, 2017; Dan Ringgaard, *Årsværk*, Aarhus, Aarhus U.P., 2018.

literary strategies of weather writing. Hence the first part primarily functions as a very preliminary and geographically limited survey of 20th century literary approaches to the weather. The second part of the article addresses the question of national weather, first by focusing on the 18th century debate on climate and nation, then by way of a reading of a passage on speed skating in the 1960s from Norwegian writer Dag Solstad's novel *Roman 1987*. The passage indicates that national weather comes after the fact, it is not naturally given but a product of collective memory and artistic signification. Or to put it differently and in the context of this volume: the weather is an important ingredient in the imaginary – or in Benjamin's words the “amorphous dream configuration” – that informs concepts such as *nordicité* and the Nordic, but as a second nature.

A Short History of the Weather in Danish 20th Century Literature

In July 1906 Johannes V. Jensen wrote a number of paragraphs under the headline “The Weather” in the newspaper *The Press*. In many cases they were followed by the official weather report from the National Institute of Meteorology:

2.7. Fra tidlig morgen var det Solskin og Højsommervarme. Asfaltarbejderne paa Strøget steger i Solen og i Heden fra deres Kulriste. Draaberne fra Vandvognen fordamper næsten straks fra de varme Brosten. Hvide spændte Skyer paa Himlen, maaske Byger inden Aften.

Udsigterne fra i Aften og i Morgen: Rolige Vindforhold, normal Varme og overvejende tørt Vejr.

10.7. Den sydlandske Hede fra i Gaar fortsættes med et Tillæg af nogle Grader i Dag. København ser ud som om Indbyggerne gjorde et Forsøg på at grave sig ned i Gaderne for Køligheds Skyld. I et Vejr som dette er det, at Rønnebærrene begynder at gløde. Tag hvidt Tøj paa i Dag, hvem der kan.

25.7. Fra Daggry øsede det ned, en sand Syndflodsregn, der staa saa tykt i Luften, at man kan høre den, inden den naar ned. Jorden mumler under Vejret. Det er ganske stille, ingen Vind, men Regnen ligesom driver en kold Gas ud af Luften. Paraplyer over det hele, stumme Mennesker⁵.

Jensen experiments with the genre of the weather forecast. He sneaks in a metaphor or an anthropomorphism, and some glimpses of daily life in Copenhagen around the turn of the 19th century. First of all, he injects sense impressions and unpredictability into the formulaic language of the weather forecast. The third text is impressive but also close to what he writes at the same time in *Poems 1906* and in his 1900-1901 novel *The Fall of the King*. The first text slips into the wake of the weather forecast only to deviate from it. The second text is the best, I think, a prose poem in its own right.

With his mock forecasts Jensen moves the prose poem into the prosaic world of newspapers and daily routines while at the same time poeticising everyday life. This was a strategy common to many of his texts from the turn of the century up until World War I. And what is better suited for that purpose than the weather, on the one hand a poetic commonplace, on the other the epitome of everyday life?

5. Johannes V. Jensen, *Ord og virkelighed*, Copenhagen, Forlaget Underskoven, vol. 1, 2014, p. 162-166. My translation: « 2.7. From early morning there was sunshine and high summer temperatures. The asphalt workers on Strøget [major shopping street in Copenhagen] fry in the sun and in the heat from their coal grates. The drops from the water wagon evaporate almost immediately from the warm paving stones. White inflated clouds in the sky; perhaps showers before evening. The forecast for tonight and tomorrow: calm winds, average warmth and prevailing dry weather.

10.7. The Mediterranean heat from yesterday continues with an additional rise in temperatures today. Copenhagen looks as if the inhabitants attempted to dig themselves down into the streets to cool down. It is in weather like this that the rowanberries begin to glow. Wear white close today, whoever can.

25.7. Since dawn it poured down, a regular flood that stands so densely in the air that you can hear it before it comes down. The ground mumbles beneath the weather. It is quite still, no wind, but the rain drives a cold gas out of the air. Umbrellas all over, mute people. »

Jensen also moved the weather into the city. Paradoxically, you realize that when you jump 47 years ahead in time to 1953 and Martin A. Hansen's *Danish Weather* with drawings by Ernst Clausen. To Hansen the weather is linked to nature and landscape, and, as the title says, also to nationality. As a matter of fact, nature, landscape and nation take all the attention right until the end of the book where Hansen finally reaches the subject of his title, the weather, and then it is characteristically catastrophic weather he focuses on: the flood and the great fog. The unheeded weather that half of the Danes at this point in history met in the cities does not interest him.

Our understanding of nature is formed by history, Hansen writes. It is, in other words, cultural and, by extension, national: the nature of the weather is national culture. But not all culture is national, one might object. For instance, the foreshortening of nature into landscape, and as such a thing to be gazed upon, is in no way national; it is European⁶. This visual regime weakens by the end of the book as he quits gazing at landscapes and starts to actually observe the weather.

The bind between nature, landscape, weather and nation makes Hansen's 47 years younger book old fashioned compared to Jensen's prosaic, bodily and genre conscientious weather forecasts. Hansen's strength lies instead in his thorough knowledge and exact descriptions of local light and weather phenomena. His flair for microclimates is impressive. Here is an example of precise observation, for once without too much mythology, and, quite unusual for the book, with a solid shot of technology:

Rømodæmningens ene ende forsvinder i luften paa saadan en disetklar dag, ligegyldigt hvor man befinder sig paa den. Den syner da ikke vandret, men stiger opad, akkurat som havet man ser udover, den peger lidt opad, tyndere og tyndere, til dens yderste spids fortaber sig i himlens nedre del, uendelig fin, som kunde en let kuling

6. See Joachim Ritter, *Landschaft: zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, Münster, Aschendorff, 1963; Jacob Wamberg, *Landscapes as World Picture: Tracing Cultural Evolution in Images*, Aarhus, Aarhus U.P., 2009.

derude bryde det yderste af den eller bøje den, som et ekstra straa
bøjes. Det store og paa sin vis simple ingeniørarbejde bliver af atmo-
sfærisk natur, og at dæmningen er saa snorlige, men har et knæk og
danner en stor stump vinkel, akkurat som mange straa i græsset eller
kornet, kan virke som en kunstnerisk beregnet effekt⁷

Looked upon in this way the art of engineering can actually be an art, and like art shape and refine our experience of nature, landscape and the weather. It is however not too artificial nor too worldly. The bridge is still like an ear of corn, and it forms a staircase to heaven above Vadehavet, the not very deep sea on the southern west coast of Denmark. Technology can be appreciated only if it blends into nature and metaphysics.

Danish weather makes a quantum leap as we jump 33 years further ahead to 1985 and Klaus Høeck's book of poetry, *Home*. All of the poems in this huge book are extracted by way of a computational matrix from the chemical formula for the Danish underground and spread out encyclopaedically in three tracks called Nature, Culture and Spirit. 162 pages into the Nature-track in the sequence "Oceanography, meteorology" there are nine poems on "Clouds", nine on "Winds" and nine on "Weather". Here is a weather poem:

Måske vågner du i en sen natte
time med dét ene formål:
at lytte til regnens monotone
dryp imod mansardens blik.
Du er nået den alder,

7. Martin A. Hansen, *Dansk vejr*, Copenhagen, Hasselbalch, 1953, p. 9-10. My translation: « The one side of the Rømo-dam vanishes in the air on such a clear-and-misty day, no matter where you find yourself on it. It doesn't appear to be horizontal but goes upwards just like the sea that you are overlooking, it points upwards a little as it gets thinner and thinner until its outmost tip loses itself in the lower part of the sky, infinitely delicate, as if a slight gale out there could break its extreme part or bend it like the bending of an extra straw. The great and in its own way simple work of engineering becomes atmospheric nature, and the fact that the dam is so ruler-straight, but has a crack and forms an obtuse angle, exactly like many straws in the grass or the corn, can seem like an artistically calculated effect. »

hvor man begynder at bekymre
sig om utætte tagrender og
hullede nedløbsrør. Ellers intet.⁸

Beneath the Nature-track, on the lowest part of the pages, the Culture-track runs in the opposite direction from right to left. Here we find the sequence “The country” which contains nine poems on “The miracle”, nine on “Planes, airports” and nine on “Busses”. The Spirit-track runs in the middle of the page, between the Culture and Nature tracks. It runs from the middle of the book and out in both directions. Here, under the sequence “Hope”, there are again nine poems on, respectively, “Immortalization”, “Enlightenment” and “Designation”. All these explanations are necessary to understand the changing semantic environment of the poems. The poems on weather are not just generated by the chemical formula of the Danish underground, it also takes colour from the poems which appear on the same page, and the sequences that they are part of.

You might say that the weather is exposed to its own medicine. It is affected by a system that is fundamentally unpredictable. The meteorology in *Home*, which also includes “The sky” and “Stars” has by coincidence been blown into a tragic love story that plays out down in the Culture-track. Especially the part called “Clouds” are erotically affected and drift by high above the part called “The busses” in one of which the abandoned lover sits alone. The poems on “Winds” are also tossed around. The wind connects to “Planes, airports” in some kind of rapprochement with a dead lover. The poems on “Weather” on the other hand seems to be distanced from the poems on the Culture-track about “The miracle”. Maybe this is why the rain cried out for nothingness in the previous poem and why the following poem is destined to solitude:

8. Klaus Høeck, *Hjem*, Copenhagen, Gyldendal, 1985, p. 182. My translation: « Perhaps you wake up at a late hour / of the night with one sole purpose: / to listen to the monotonous drip / ping of the rain against the tinsplate of the mansard. / You have reached the age, / where you start to worry / about leaking gutters and / drainpipes full of holes. Otherwise nothing. »

Slud og bygevejr.
Cafeernes gyldne lanterner er
slukkede i dit indre. Du går bort
langs med moler og nøgne kends
gerninger med skyggen trukket
godt ned i panden. Ingen kommer dig
imøde. Også hundene undviger dig.
Ingen kommer dig nær⁹.

In Høeck's set-up the semantics of the weather is somewhat random. His Danish weather is founded in geology, but contrary to Martin A. Hansen, the capriciousness of language and the systematics of the book turn the cultural determination of the weather into a game of coincidental but nevertheless intense meetings between language, nature and emotion.

This line in the history of the weather has gone from the phenomenological genre experiments of Johannes V. Jensen past the reflexive attachment to nature, nation and myth in Martin A. Hansen to the all-encompassing language laboratory of Klaus Høeck. What does the weather mean to them? Or better: How do they make use of it? The weather is social, perceptual and part of everyday life to Jensen, it is a matter of national landscape to Hansen and contextual, particular and set into play in Høeck. Jensen hunts down moments of perceptual presence; Hansen seeks a common identity while Høeck creates a system of metamorphosis. More than a line of literary evolution, these three writings on Danish weather represent exemplary literary strategies toward the weather, different attitudes toward what the weather might come to mean.

9. *Ibid.*, p. 183. My translation: « Sleet and showery weather. / The golden lanterns of the cafés are/ put out inside of you. You go away / alongside moles and naked / facts with the brim firmly pulled / down over the forehead. Nobody / approaches you. The dogs too avoid you. / Nobody comes close to you. »

A Discussion of Climate and National Identity

Our idea of nature is formed by history, wrote Martin A. Hansen in *Danish Weather*. Nature is, in other words, cultural and therefore also to some extent national. The nature of the weather is national culture. The influence of the climate on the citizens of a nation has been discussed since antiquity. In *De l'esprit des lois* from 1748 Montesquieu argued that “The rule of climate is the greatest of all¹⁰”. No influence is greater on the character of a nation and its people than that of the weather. To Montesquieu northern climates were more morally nutritious than southern ones.

One of the European intellectuals that refuted Montesquieu was Norwegian-Danish Ludvig Holberg. To him all men were born equal and with the same capacity. Only the “Painting” differs as he puts it in his Epistle or essay 519¹¹. In Epistle 516 he writes:

Jeg haver paa adskillige Stæder udi mine Skrifter, sær udi mine Heltehistorier viset at den Forskiæl, som findes imellem Nationer i Henseende til Dyd og Tapperhed, ikke kand flyde af Luften, Føden og Jordens Egenskab, men af gode Love og Optugtelse¹².

Holberg points to several counter examples to the idea that colder climates should shape a better moral character, and he argues further that the same nation of people has changed over time. In Epistle 519 he can therefore state the following:

Jeg har ikke nægtet, at Jord og Luft contribuere til Legemets Førlighed. Jeg nægter og ikke visse Qualiteter som flyde af Legemets

10. Lucian Boia, *The Weather and the Imagination*, London, Reaktion Books, 2005, p. 335.

11. Ludvig Holberg, *Ludvig Holbergs Skrifter*, Tome V, <http://holbergsskrifter.dk/holberg-public/view?docId=epistler%2FEpTom5.page;toc.depth=1;brand=&chunk.id=start> [Accessed on the 12/04/2018].

12. *Ibid.*, p. 267. My translation: »I have on several occasions in my writings, especially in my Heroic Tales, shown that the difference between nations with regard to virtue and bravery cannot float from the air, the nourishment or the quality of the soil, but from good laws and upbringing. »

Constitution. Men jeg nægter, at man æder og med Luften indsøber
Dyder og Lyder, Attraa efter Frihed eller Hengivenhed til Trældom¹³.

Through the 18th century the balance of power between man and climate shifted. In *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, published between 1784 and 1791 Johann Gottfried Herder on the one hand follows Montesquieu by claiming “the difference you find between people [...] must be measured by the circumstances under which they live¹⁴”. On the other hand he is aware that man is capable of manipulating these circumstances quite forcefully. It is Lucien Boia who in his book *The Weather and the Imagination* calls attention to Herder as one of the thinkers of the late 18th century for whom the balance starts to slide towards a conception of man as master of the climate and not the other way around.

The next major historical change, according to Boia, sets in as the 19th century proceeds and European intellectuals begin to regard, not only culture but also the climate as a phenomenon of change. The climate has its own natural history, but also a cultural history. Now we are approaching the view of Martin A. Hansen from 1953 that the weather is formed by the ways in which we have learned to perceive it through time, and that the cultural history of a nation has produced a certain national weather. Nothing is static, and one is by no means determined by the other. But climate and culture have been involved in shaping each other.

Take the very Norwegian tradition of freezing heroically around a lighted rink in some provincial town while watching speed skating. In his novel *Roman 1987* Dag Solstad conjures up the spectacle. The narrator of the novel, who has a talent for sensing the ways of the weather, thinks back on the time when he was a young journalist and covered the speed skating season in Lillehammer. How the rumours about the first tender ice in the mountain streams ran through the

13. *Ibid.*, p. 289-290. My translation: « I have never denied that soil and air contribute to the health of the body. I do not deny certain qualities that float in the constitution of the body. But I do refute that we eat and through the air breath virtues and flaws, desire for freedom or devotedness to slavery. »

14. Lucian Boia, *op. cit.*, p. 60.

rainy town with its promise that the skating season 1961-1962 was approaching. How the early winter sleet could transform the ice at the stadium to viscous sandpaper while the trembling and freezing spectators stood there in the darkness and gazed upon the illuminated sheet of ice. And they stand there for a very long time. The first hour it is inferior skaters...

Man må vente kanskje en time på at den beste kommer, og når den beste har løpt, venter man en time til, da kommer utfordreren hans – og det hele foregår utendørs, i opptil femten minusgrader, hvor man står i beksømstøvler, oppå avispapir, og hopper opp og ned, til takten fra den gamle og høyst umoderne musikken som høyttaleren slynger ut, ganske høyt, som om man forsøkte å overdøve lyden av skøytestål som hamres imot isen av de to aktørene som beveger seg rundt banen, runde etter runde¹⁵.

While the official Norway gathered around skiing at the Holmenkollen stadium in Oslo to celebrate itself, the real Norway slapped their arms like coachmen on the skating rinks around the country engaging in the true passion of the nation.

Vi prøver å presentere oss som et folk som liker å beundre en skihopper i svevet, eller en langrennsløper som i fiskebein forserer en bratt mote langt inne i skogen, men ikke som et folk som står tett sammen, og tramper takten i beksømstøvler, oppå avispapir, og hyler av begeistring for en mann som i mørk ulltrikot, med hendene på ryggen, krokboyd, i en høyst kunstig stilling, går runde etter runde på ett islagt stadion, i mørke kvelder, blendet av lyskastere, og hvor man noterer opp hver eneste rundetid, 25 ganger, i det merkelige

15. Dag Solstad, *Roman 1987*, Oslo, Oktober, 2000, p. 93-94. My translation: « You have to wait for perhaps one hour before the best comes, and when the best has run, you wait for another hour, then his challenger comes—and it all takes place outdoors, in up to fifteen degrees below zero, and you stand in ski boots, on newspaper, and jump up and down to the beat of the old and very out of date music that the loudspeaker hurls out quite deafeningly as if it tried to drown the sound of skating steel hammered against the ice by the two contenders who move around the rink round after round. »

øyeblikk, som repeteres 25 ganger, da begeistringens brått skrues av og det inntreer et intenst tomrom som speakeren bryter inn i med å rope ut rundetider, som noteres ned idet begeistringens brus gjenopptas, litt mer ekstatisk, hvis rundetida svarte til forventningen, litt blekere hvis den ikke gjorde det, men då for å stige igjen, inntil neste intense tomrom¹⁶.

This is a historically rare moment of cultural as well as national singularity in which the weather plays an important role. It is not like that anymore in Norway. Partly because the sport- and entertainment industry have no patience with the slow execution of classic speed skating, partly because the weather isn't what it used to be. Furthermore, the situation that Solstad conjures up as a deeply corporeal experience of community demands the distancing of memory and the intervention of writing. But once remembered and written about it is there as a climatically conditioned collective memory, local as well as national.

It is the everyday weather that we are exposed to but don't really notice before it returns as collective memory and artistic language and creates a tightly woven historical atmosphere around repeated passionate events. Nature is cultural. The nature of the weather is national culture. But it is so retrospectively, it comes after the fact, it only becomes fully recognizable as it disappears from sight and reappears in writing or any other practice of signification.

16. *Ibid.*, p. 105-106. My translation: « We try to present ourselves as a people who admires a ski jumper as he hangs in the air, or a cross country skier who in fish-bone style forces his way up a steep climb far into the woods, but not as a people that stands close together and stamps to the beat in ski boots, on newspaper, and howls with joy because of a man in a dark woollen tricort, with his hands on his back, bend like a hook, in a highly artificial position, goes round after round on an icy stadium, in dark nights, blinded by searchlights, and where you write down the time of every single round, 25 times, in the peculiar moment that is repeated 25 times, when the enthusiasm is suddenly turned down and an intense vacuum occurs that the speaker interrupts by shouting the time of the rounds that is being written down as the roar of enthusiasm resumes, slightly more ecstatic if the time of the round met with the expectations, slightly paler if it didn't, but only to rise again until the next intense vacuum. »

If this photograph below expresses a certain Norwegian version of *nordicité* it does so by recalling a moment in cultural history that would be unthinkable without the specific climate that made it possible, but also without the framed memory of the photograph, the particular cultivated gaze on the event then and now including its weather.

Inter-Nordic Language Comprehension and its Contribution to Nordic Identity. Myth or Reality?

Godelieve Laureys

Ghent University

Inter-Nordic language comprehension has been a central element in the development of Nordic cooperation in the past century. The so-called “semicomcommunication model”, coined by Einar Haugen¹, has been officially promoted in the Nordic community. It implies that Nordic citizens use their respective native languages when communicating with each other instead of switching to a third common language. Because of their close genetic relation Scandinavian languages are indeed to some extent mutually intelligible. In reality, things are more complicated, though. The ideal of inter-Nordic comprehension has been instrumented by the introduction of obligatory modules of neighbour language education at school², by stimulating and financing Nordic cultural cooperation, by supporting common Nordic initiatives in the field of literature e.g. numerous literature and culture festivals and the yearly *Nordic literature prize*. Moreover, the Nordic Council conducts an explicit language policy and stimulates research on the actual implementation. The aim is for Nordic citizens to reach a level of receptive multilingualism enabling them to

1. Einar Haugen, « Semicommunication: the language gap in Scandinavia », *Sociological Inquiry*, n° 36, 1966, p. 280-297.

2. The Swedish denotation is *grannspråksundervisning*.

use their native language – or, where necessary, a Nordic language acquired as a second language – when communicating with each other.

Language map of the Nordic countries

From an area-linguistic perspective the Nordic language community shows a broad spectrum of linguistic variation, comprising North Germanic, Finno-Ugric languages and Inuit, i.e. the five Scandinavian languages, Finnish and Sami as well as Kalaallisut. It is important to distinguish between “Northern” languages on the one hand, which is the area-linguistic concept comprising all languages spoken in the Nordic countries, and “Nordic”, i.e. the Scandinavian languages proper on the other hand. The Scandinavian languages belong to the North Germanic language family and are genetically close to each other. Swedish, Danish, Norwegian, Icelandic and Faroese have a common linguistic root in Old Norse. Moreover, these languages have always been in close contact with each other due to the historical ties between the countries involved. The concept of mutual linguistic comprehension is primarily applicable to these five languages, although it is necessary to distinguish between mainland Scandinavian and insular Scandinavian. In the case of the three mainland Scandinavian languages – Swedish, Danish and Norwegian – the concept of semicommunication is workable, especially when it comes to reading written texts but to a certain extent also in oral communication. In the case of insular Scandinavian languages, however, the concept can only be upheld under very specific conditions. Probably due to the isolated positions of both island groups in the Atlantic Ocean, Icelandic and Faroese are not really mutually understandable, although these languages both represent older stages of the Scandinavian languages with regard to flexion and word order. Icelandic is partially understood by Norwegian dialect speakers of the North-Western coast of Norway but is by no means understandable in Denmark or Sweden, nor in the rest of Norway. Faroese is not intelligible for other Scandinavians. Since both Icelanders and Faroese have Danish as a school language, however, they can participate in

the semi-communication model via their skills in Danish. As regards the Faeroe Islands, which are part of the Danish Realm, the Danish language is also used in quite a few societal contexts.

When it comes to Finnish, Sami and Inuit, which belong to entirely different language families, it is obvious that these languages are totally excluded from the concept of inter-Nordic communication. The concept is in these cases reduced to mere political voluntarism and must be seen as an instance of programmatic Nordism or *nordicité*. In that respect, however, it is interesting to note that the ambition to establish an inter-Nordic dialogue based on receptive multilingualism has indirectly strengthened the position of Swedish in Finland, since Finns can participate via Swedish. Swedish functions as a stepping-stone for Finns to take part in inter-Nordic communication³. It is also noteworthy that Swedish-speaking Finns are often overrepresented in Nordic cooperation projects. The Swedish minority in Finland functions here as a bridge. Kalaallisut, the most widely spoken language in Greenland, is a polysynthetic language belonging to the Inuit languages and it goes without saying that it is absolutely not intelligible for other Nordic citizens, but again inhabitants of Greenland can participate in the Nordic dialogue via Danish. Danish remains an important *lingua franca* in Greenland, used in various parts of public life and in school education. Finally, as Sami is a minority language in three Nordic countries, all Sami people are bilingual or at least diglossic and can therefore participate in the Nordic dialogue via Norwegian, Swedish or Finnish.

To complete the picture, it should be mentioned that in recent decades a lot of new languages have found their way to the Nordic countries through immigration, thus adding to the linguistic diversity.

This colourful and multi-layered linguistic map points to a variety of identities and a range of affiliations. The intricate pattern of connections in the Nordic communities results in a strong and continuous pursuit of identity.

3. The Swedish variety spoken in Finland is known as *finlandsvenska*.

Language status

With regard to language status there are also huge differences among the diverse languages spoken in the Nordic area. Five languages have the status of official language or “national” language: Swedish, Danish, Norwegian, Icelandic and Finnish. Since Swedish has the status of official language both in Sweden and in Finland⁴, Swedish is a pluricentric language⁵. Norwegian as a national language is characterized by quite a unique intra-language variation, since it consists of two officially authorized varieties within the borders of one nation: Bokmål and Nynorsk. Norwegian can thus be designated as a bi-focal language. Three Nordic languages (Swedish, Danish and Finnish) are EU languages and as such they have the status of international languages. Sami is a transnational minority language, which is officially recognised in Norway, Sweden and Finland. Apart from Sami there are no fewer than ten different minority languages that are officially recognised in one or more of the Nordic countries⁶. In this respect it is worth mentioning that Finnish is the largest minority language in Sweden.

In the terminology of the Declaration on a Nordic Language Policy all five official languages have the status of “*komplett och samhällsbärande språk*”, i.e. a fully-fledged language covering all societal domains. Besides two more languages, Faroese and Kalaallisut, claim to be “*samhällsbärande*” in spite of not being national languages.

-
4. In fact the term “national language” is not mentioned in Swedish legislation. Instead the term *huvudspråk* (capital language) has been used since 2000. In bilingual Finland the term “national language” is of course coined by law.
 5. A pluricentric language is a language that has the status of official language in more than one country and that has developed several national, more or less codified, varieties. The term is coined by Michael Clyne in 1992. See Godelieve Laureys, “Vem äger svenskan? Pluricentriska språk och frågan om ownership och stakeholdership”, Jan Lindström, Sofie Henricson, Anne Huhtala, Pirjo Kukkonen, Hanna Lehti-Eklundoch, Camilla Lindholm, *Svenskans beskrivning 33, Förhandlingar vid trettiofjärde sammankomsten för svenskans beskrivning*, Nordica Helsingiensia 37, Helsinki, 2014, p. 233-245.
 6. a.o. Sami, Meänkieli, Kven, Romani, Yiddish, German and the various Nordic sign languages.

Asymmetric patterns

Mutual intelligibility is not a static concept. By measuring and mapping the differences between languages or dialects at the level of phonetics, morphology and lexicon the distance can be calculated mathematically. Vladimir Levenshtein has designed an algorithm to compute distances between (linguistic) strings. This method has been successfully applied in dialectology⁷. The results give a fair indication of the degree of affinity between languages or dialects. On the basis of these indexes the probability of mutual comprehension can be predicted. But language comprehension is a complex process: many attitudinal and motivational factors interfere when it comes to human comprehension. This can also explain the remarkable phenomenon of asymmetry: although the distance from language A to B is exactly the same as the distance from B to A expressed in Levenshtein variables, in reality mutual comprehension is very rarely symmetric. Native speakers of language A can have more difficulties in understanding language B than vice versa. The explored asymmetry in mutual understanding can be explained both by intra-linguistic and by extra-linguistic factors. The main extra-linguistic dimension is connected to power relations between the respective language communities. These power relations are mostly of political or economic nature and very often they are rooted in historical ties between the countries involved. The perceived prestige of the country yields prestige to the language. The attitudes that people have towards the country bring about positive or negative feelings, which are projected onto the language concerned. Positive attitudes will facilitate the understanding of the language, while negative attitudes will hamper the process. Another important extra-linguistic factor is the frequency of the language contacts and the degree of exposure to the other language. It goes without saying that a native speaker of language A

7. See Wilbert Heeringa, Peter Kleiweg, Charlotte Gooskens, John Nerbonne, « Evaluation of String Distance Algorithms for Dialectology », in *Proceedings of the Workshop on Linguistic Distances LD06*, Sydney, 2006, p. 51-62; Martijn Wieling, John Nerbonne, « Advances in Dialectometry », *Annual Review of Linguistics*, vol. 1, n° 1, 2015, p. 243-264.

who finds himself very often in the company of native speakers of language B will be more apt at understanding language B. This applies to an individual who lives and/or works in a foreign country or who travels frequently to the country concerned. At the same time, this also applies to groups of native speakers of language A who are exposed to language B on a regular basis because of the proximity of the other country, or because media channels in language B are easily accessible or even propagated. Finally, the register of communication can also be decisive for asymmetry in language comprehension, when a speaker of language A is familiar with a certain subject and/or situational context, while the speaker of language B does not meet these preconditions and does not feel at ease.

With regard to intra-linguistic factors, the rate of speech and the degree of phonetic reduction play an important role for the understanding of spoken language. It is much easier to decode an oral message when it is pronounced distinctively. Also, the relation between written and spoken language can make a difference: when the orthography is rather phonetic, the sound of the spoken word echoes in the reading.

A lot of research into inter-Nordic language comprehension has been conducted from different perspectives, covering language policy, language didactics, language typology as well as psycholinguistics. Important to mention are also a number of survey studies mapping the factual mutual understanding among Nordic citizens in practice, and even empirical studies at a micro-level dealing with conversational analysis and reading comprehension.

Einar Haugen was the first to conduct empirical investigations of inter-Scandinavian communication and to publish on this subject already in the 1950s and 1960s⁸. The first survey studies commissioned by the Nordic Council were conducted by Øivind Maurud⁹ in 1976

8. Einar Haugen, « Nordiske språkproblemer – en opinionsundersøkelse », *Nordisk tidskrift for vetenskap, konst och industri*, n° 29, 1953, p. 225-249; Einar Haugen, « Semicommunication: the language gap in Scandinavia », *op. cit.*, 1966, p. 280-297.

9. Øyvind Maurud, *Nabospråksforståelse i Skandinavia. En undersøkelse om gjensidig forståelse av tale- og skriftspråk i Danmark, Norge og Sverige*, Stockholm, Nordiska rådet, 1976.

and Inge Bø¹⁰ in 1978. The results of these studies are based on large scale questionnaires and are mainly quantitative. The focus of the doctoral research of Ulla Börestam¹¹, published in 1994, is on the microstructure of communication. She inventoried subjective reports of the actual mutual understanding in small groups by recording authentic inter-Nordic encounters. She pays special attention to the context of the communication and her results show clearly that interactional and attitudinal factors play an important role.

In 2005 Lars-Olof Delsing and Katarina Lundin Åkesson¹² published a comprehensive study entitled “Håller språket ihop Norden?” Their research is targeted on inter-Nordic comprehension among youngsters in Denmark, Sweden and Norway. They add two new dimensions: they involve the language usage in social media and they include also newcomers in their informants as well as residents of the three countries concerned originating from Finland, Iceland, Greenland and the Faroe Islands. The authors also investigate whether certain changes can be detected in relation to the seventies and they draw parallels to the above-mentioned studies by Øivind Maurud and by Inge Bø. By including parents as a reference group they establish a kind of longitudinal study. The results point at a decline of the inter-Nordic comprehension during the former three decades. According to this survey especially semicomcommunication in oral communication between Swedes and Danes turns out to have become increasingly difficult. As the main cause for this development the authors cite a good knowledge of English, which means that especially young people choose English as the path of the least effort and no longer explore the possibilities of semicomcommunication.

-
10. Inge Bø, *Ungdom og naboland. En undersøkelse av skolens og fjernsynets betydning for nabospråksforståelsen*, Stavanger, Rogalandsforskning, 1978.
 11. Ulla Börestam, *Skandinaver samtalar: Språkliga och interaktionella strategier i samtal mellan danskar, norrmän och svenskar*, Uppsala, Uppsala Universitet, 1994, p. 204.
 12. Lars-Olof Delsing, Katarina Lundin Åkesson, *Håller språket ihop Norden? En forskningsrapport om ungdomars förståelse av danska, svenska och norska*, Copenhagen, Nordiska ministerrådet, 2005.

The comprehensive research project conducted by Charlotte Gooskens¹³ and her team at Groningen University on the intelligibility of related dialects and languages sheds a new light on the patterns of inter-Nordic comprehension. Gooskens takes her starting point in the Levenshtein-algorithm and with the help of dialectometric methods she maps the distances between the respective Scandinavian languages both with regard to written and oral forms. An interesting aspect of her approach is her testing of very young children, who have not yet acquired reading or writing skills and who have no foreign language skills. She regards testing this group as an optimal lab situation in order to get a clear picture of the correlation between the registered objective distance indexes and the factual comprehension. At the same time, she clearly shows the impact of reading skills and knowledge of orthography on the understanding of oral messages by matching the results of the group of young children with the results of older informants. This approach was deepened by Anja Schüppert in her doctoral dissertation¹⁴ and was further elaborated in numerous articles and contributions¹⁵.

Recurrent observations and research results in all the above-mentioned studies point out that:

1. Norwegians obtain the highest score in any investigation and are the best at all aspects of inter-Nordic comprehension. This can partly be explained by the fact that Norwegians are better trained than other Scandinavians to cope with language varieties due to the specific bifocal linguistic situation in Norway¹⁶. But it certainly also has to do

13. Charlotte Gooskens, « The contribution of linguistic factors to the intelligibility of closely related languages ». *Journal of Multilingual and Multicultural Development*, vol. 28, n° 6, 2007, p. 445-467.

14. Anja Schüppert, *Origin of Asymmetry. Mutual intelligibility of spoken Danish and Swedish*, Groningen, Grodil, 2011; Anja Schüppert, Charlotte Gooskens, « Investigating the role of language attitudes for perception abilities using reaction time », *Dialektologia*, n° 2, 2011, p. 119-140.

15. Anja Schüppert, Charlotte Gooskens, « The role of extra-linguistic factors in receptive bilingualism: Evidence from Danish and Swedish pre-schoolers », *International Journal of Bilingualism*, vol. 16, n° 3, 2012, p. 332-347.

16. See also Kurt Braunnüller, « Semicommunication and accommodation: ob-

with the systemic characteristics of Norwegian, especially of Bokmål, which comprises traits both from Danish and Swedish.

2. Danes read Norwegian without difficulty and are fairly good even at understanding spoken Norwegian, especially Bokmål. Danes are even able to read Swedish under certain conditions but have growing difficulties in understanding spoken Swedish.
3. Swedes read Norwegian and Danish with some effort. They are very good at understanding spoken Norwegian (Bokmål), but can hardly understand spoken Danish.

To sum up: it is quite clear that spoken Danish causes most problems in the inter-Nordic dialogue. This depends on the extreme phonetic reduction that has taken place in standard Danish during the second half of the 20th century. Danes are known to have a blurred speech and a high speech rate. The distance between the sound image of a Danish word and the written form has grown immensely and on top of that Danish prosody displays heavy stress patterns, so that quite a lot of the phonetic information gets lost and redundancy is reduced to its minimum¹⁷. Norwegian Bokmål (written and spoken) is the Nordic language that is understood best by both Danes and Swedes. As such Norwegian is in a comfortable middle position. Both written and oral Swedish poses hardly any problem to Norwegians. Spoken Swedish is perceived as problematic by the Danes, but Danes still have a fairly good reading comprehension of written Swedish.

Inter-Nordic language intelligibility is related to the comprehension of intralingual variation and is based on the willingness one has to stretch one's capacities to understand a message. In a way it can

servations from the linguistic situation in Scandinavia », *International Journal of Applied Linguistics*, vol. 12, n° 1, 2002, p. 6.

17. Charlotte Gooskens, Vincent J. van Heuven, Renée Van Bezooijen, Jos J.A. Pacilly, « Is spoken Danish less intelligible than Swedish? », *Speech Communication*, vol. 52, n° 11-12, 2010, p. 1022-1037.

be compared to interdialectal communication. Yet the difference is that in the case of dialectal varieties all native speakers have the standard language as a point of reference, whereas in the case of semicommunication the receivers are well aware that they have to decode a foreign language. More research is needed to disentangle this complex interaction in various contexts.

Linguistic accommodation

It is inherent to all communication that the sender tries to attune his/her language to the receiver in order to get the message through. In any type of verbal communication linguistic accommodation is therefore a basic attitude. Conversational rules imply cooperation and effort to make oneself understood. This applies naturally also to semicommunication.

Sometimes participants in semicommunication try and adapt their language to a degree that they “leave” their native language and end up in a partial code switch. Such a code switch is often triggered by emblematic words in the other language¹⁸. These instances of translingual convergent accommodation emanate from the eagerness to be understood and are inspired by good intentions to diminish the discomfort for the receiver. But by doing so the speaker actually breaks the rules of the game and this may create confusion in the head of the receiver. The receiver is likewise engaged in a process of semicommunication and expects the speaker to stick to the rules of his/her native language, so that the receiver can make all necessary effort to decode the message. An unexpected and uncommented code switch can lead to norm conflicts and creates often a tricky ambiguity¹⁹. In fact it even confuses the receiver, who now has to

18. See also Kurt Braumüller, «Semicommunication and accommodation: observations from the linguistic situation in Scandinavia», *International Journal of Applied Linguistics*, vol. 12, n° 1, 2002, p. 19.

19. The mechanism of a culture-crossing switch is well known from anthropology and social psychology, when people from different cultures meet and are well prepared to cope with differences. Due to overacting or over-acculturalisation norm conflicts may rise unexpectedly and add to divergence rather than to con-

answer a double question: is the speaker actually using language A or B? It can even be felt as an offense, since the sender seems to presuppose that the receiver, who is a speaker of language B, will have difficulties decoding language A. The precondition of adequate semicommunication is that all participants use their own language and that there is a good balance between convergent and divergent accommodation.

Linguistic accommodation involves not only pronunciation, vocabulary, idioms and metaphors, but also pragmatics and body language. Accommodation is a dynamic and interactive process that is dependent on the feedback from the addressee and is subject to permanent negotiations. Here again extra-linguistic factors based on power and loyalty often play a role. Micro-analysis of linguistic accommodation and communicative strategies can give an answer to the question “who is accommodating to whom, when and how”.

Language matters: declaration on a Nordic language policy

In 2006 the Ministers of Education (and Culture) of the Nordic Council launched an important document on language policy in the member states of the Nordic Council²⁰. The booklet, in the English version entitled “Declaration on a Nordic Language Policy”, contains policy statements and recommendations in nine different languages²¹. The aim of the declaration is “to ensure cohesion and coherence in the Nordic Council of Ministers’ work with language²²”.

Although the starting point is the equality of all languages, it is pointed out that some languages are “complete and essential to society” in relation to the language community in which they are spo-

vergence in intercultural settings.

20. The Nordic Council comprises five sovereign states (Denmark, Finland, Iceland, Norway and Sweden) and three autonomous areas (the Faroe Islands, Greenland and Åland).
21. *Deklaration om nordisk språkpolitik* [Declaration on a Nordic Language Policy], Copenhagen, Nordiska Ministerrådet, 2006 [2007], p. 96.
22. *Ibid.*, p. 89.

ken. That a language is “complete” means that “it can be used in all areas of society”; that a language is “essential to society” means that it is used in a language community for official purposes, for example education and legislation²³. Nordic language policy aims at maintaining the vitality of all languages that are “complete and essential to society” and at preserving and strengthening the principle of inter-Nordic communication relying on a receptive knowledge of one of the languages Danish, Norwegian or Swedish. The Nordic language policy is anchored in democratic principles and must ensure the right of all Nordic citizens to “acquire both spoken and written skills in a language essential to society, so that they can participate in the workings of the society they belong to” and to “acquire an understanding of and skills in a Scandinavian language and an understanding of the other Scandinavian languages so that they can take part in the Nordic language community²⁴”. The document also enumerates relevant measures and tools in order to attain these goals, instruction in neighbour languages, monitoring of language usage in the media, promoting the parallel use of English and Nordic languages in academic teaching and research, developing strategies for the labour market to further the creative and innovative use of the languages at stake.

Nowadays inter-Nordic language comprehension and the semi-communication model are challenged by several factors. On the one hand extended foreign language skills and especially the outstanding mastery of English challenges the inter-Nordic receptive multilingualism. English tends therefore to become a *lingua franca* even among e.g. Danes and Swedes.

On the other hand, the development of the Nordic countries into multi-ethnic and multilingual societies makes it less evident to uphold the ideal of inter-Nordic language comprehension. People who are native speakers of a non-Nordic language may obtain a good competence in the language that is “essential in the country they

23. *Ibid.*, p. 91.

24. *Deklaration om Nordisk språkpolitik, op. cit.*, p. 92.

live”, but the threshold of obtaining a receptive knowledge of another Scandinavian language seems difficult to cross²⁵.

Furthermore, it should be said that the Nordic language policy is crossed by the policy of the publishing houses and by the media. No books are marketed in the original language outside the country: e.g. no Swedish books in Denmark and no Danish books in Sweden. All literature, both fiction and non-fiction, is marketed in translation²⁶. The same applies to the media: all Scandinavian films and TV-programmes are subtitled when they are broadcast by television companies in “another” Nordic country.

Finally, in the current state of affairs, the priorities of international commitments and globalisation agendas often tend to overshadow the relevance of Nordic cooperation.

Inter-Nordic language comprehension: a resource?

The Nordic countries are often perceived as a group of countries that have much in common and that have a shared identity. This togetherness relies both on the geographic situation in the uttermost Northern part of Europe and on historical ties. Moreover, during the 20th century all Nordic countries have developed into social welfare states and have conceived societal structures known as the “Scandinavian model”. Although these developments have taken place strictly within the framework of the respective nation states and are not the result of a common Nordic policy, the parallel evolutions have led to a number of common societal patterns and shared challenges. This has in its turn facilitated cooperation among the Nordic countries and has enhanced the perception of shared Nordic values. Hence, the question whether it is plausible to discern a Nordic

25. See also Ulla Börestam, *Samma skjorta – olika knappar: Icke-nordiska andraspråkstälarens erfarenheter av dansk-svensk språkgemenskap i Öresundsregionen*, Copenhagen, Nordiska Ministerrådet, 2008.

26. See also Karin Arvidsson, *Talar Norden med KLUVEN tunga?: Drottningen, ministern och alla vi andra om den nordiska språkgemenskapen*, Copenhagen, Nordiska Ministerrådet, 2012.

identity has often been asked. Whatever the ultimate answer to this question might be, it is obvious that Nordic identity is a dynamic construction. It is instrumented and institutionalised by a number of Nordic institutions and cooperation associations, but at the same time it is also present in the collective consciousness of people in the Nordic countries. They attribute to themselves and to each other the concept of Nordic identity. Shared Nordic values, common destiny and parallel societal developments are the main ingredients of this construction. But obviously language and communication play an important role.

Mutual comprehension is therefore considered to be a corner stone in the development of Nordic cooperation. Although it is challenged in many ways, it is still an instrument in a democratic and voluntary language policy. Inter-Nordic receptive multilingualism can contribute to the further articulation of a Nordic identity and it underlines and incorporates the common cultural heritage. It furthers cultural cooperation, facilitates cooperation and reinforces solidarity among people in the Nordic countries.

As such mutual intelligibility of related languages is not so unique. The most unique feature of inter-Nordic receptive multilingualism is the fact that it is embedded in an explicit language policy, which all Nordic countries adhere to. It has become a symbol of *nordicité*.

Entre technologie et poétiques de la nordicité : cinquante ans de « valeurs suédoises » à l'école

Piero Colla

Université de Cergy-Pontoise

École et « idéologie suédoise » : conditions d'une rencontre

L'évolution du système éducatif suédois, à l'époque contemporaine, se démarque de toute autre expérience nationale. En 1962, la Suède fut le premier pays du monde occidental à proposer aux élèves de l'enseignement obligatoire un établissement intégré, à filière unique, les encadrant du début de leur scolarité jusqu'à 16 ans. La réforme introduisant l'École de base [*grundskola*, 1962] a mis un terme à une pluralité de filières et réseaux éducatifs parallèles. Sur leurs cendres, une « école de la citoyenneté » [*medborgarskola*] s'est installée, selon le slogan lancé au début de ce processus. À partir de ce tournant, cette école a incarné quelque chose de plus qu'un établissement d'enseignement. Par ses aspirations, elle a actualisé, en l'inscrivant dans les vécus individuels, deux concepts cardinaux de ce que l'on pourrait qualifier comme l'idéologie implicite du « modèle suédois » : l'égalité de tous ses citoyens (l'outil de brassage social célébré par Olof Palme, dans un célèbre discours de 1969) et leur participation à une communauté de valeurs.

Les cinquante ans que cette présentation va survoler, démarrent donc au moment où l'école *suédoise*¹ entreprend de parler, symbo-

1. *Den svenska skolan* : la récurrence de cette formule (à comparer avec des expressions comme « l'école laïque » en français, « *la scuola dell'obbligo* » en italien,

liquement, *d'une seule voix* : la voix de la société qui l'a mandatée. Considérons que l'autorité qui s'attache à cette tribune ne va pas de soi : elle n'a pas toujours existé, et il est incertain qu'elle subsiste encore. Elle a été le fruit, historiquement situé, d'un processus de synthèse et d'innovation théorique, animé par une foison d'expertises, de projets et de projections sociales. Historiquement, la réforme procède à la fois de l'ambition égalitaire de la social-démocratie et des traumatismes hérités des années de la neutralité. Dès 1945, la confrontation avec le bilan meurtrier du national-socialisme et l'embaras engendré par la proximité des élites avec ses thèses dirige les dirigeants sociaux-démocrates vers une voie maîtresse : ancrer dans les consciences, depuis l'enfance, les valeurs de la démocratie occidentale triomphante. En puisant dans la pensée psychopédagogique d'outre-Atlantique, l'école unifiée a forgé son identité en se présentant comme l'école de l'autonomie, du respect de la personnalité de l'enfant et du pluralisme des régimes de vérité. Chacune des réformes ultérieures, jusqu'au début des années 1990, n'a fait que remettre ces objectifs au goût du jour, en les attachant à de nouveaux enjeux. Il s'agit d'innovations qui s'imposent à l'attention internationale, en déclenchant souvent des processus d'émulation. Pour n'évoquer que trois exemples : l'introduction obligatoire de l'éducation sexuelle (1956), premier exemple en Occident ; l'enseignement universel des langues d'origine pour les enfants d'immigrés (1977) ; et, toujours à partir des années 1970, différentes formes de sensibilisation à l'égalité de genre.

Le thème de mon interrogation est l'articulation entre ce processus et la quête, par les responsables des politiques scolaires, de prétendues « valeurs nordiques », ou plus exactement *suédoises*. À savoir, la manière dont l'ambition de propager la « suédicté » [*svenskhet*], de fixer la notion de son exceptionnalité dans les imaginaires, trouve une place légitime dans l'entreprise de modernisation de l'école. Je ne m'aventurerai pas ici à établir si cet horizon idéal est cohérent avec les idéaux émancipateurs dont cinquante ans de réformes se targuent, ou s'il les contredit. Ceci nous ramènerait à la question de ce que la

etc.) est symptomatique.

suédicité *est* par essence. Sujet d'une littérature qui a fleuri en Suède au début du xx^e siècle, ce thème sort du domaine d'une enquête sociologique. Les *contenus* de cet enjeu pédagogique me semblent, surtout, moins intéressants que l'affirmation de sa nécessité sociale, revendiquée, comme on va le constater, tout au long de la trajectoire de la réforme scolaire. Mon objectif consiste donc à déterminer si une identification entre *ethnos* et *ethos* – entre la vertu, et *une* nation vertueuse – a bien été recherchée, avec quelles intentions et avec quel bilan.

Rappelons, en guise de prémisse, que la trame d'une rhétorique régénérée, démocratique de la *svenskhet* est bien reconnaissable, avant que l'école ne se l'approprie, en laissant derrière soi les accents guerriers et confessionnels de sa prédication surannée. La promotion d'un ethos public scandinave est un objectif qui se précise tout au long des trois premières décennies du xx^e siècle, lorsque la rhétorique des vertus immémoriales (et en même temps *modernes*) de la nordicité se propage de l'espace poétique et littéraire à celui des manuels de savoir-vivre, du journalisme sportif et de la publicité. La scène sociale est alors confrontée à ce que les chercheurs du Centre d'ethnologie européenne de l'université de Lund ont qualifié comme l'époque de la *suédicisation* de la Suède². Ces chercheurs insistent sur la dissémination de sa célébration dans les théâtres de la vie quotidienne : le fait national s'en trouve banalisé. En fait, l'objet privilégié de ce nouveau culte est moins une excellence qu'une *normalité* suédoise : une qualité appréhendée à travers une vision du corps, et ensuite à travers la physionomie hygiénique et rassurante des espaces collectifs (parcs aménagés, hôpitaux, villes nouvelles), où l'utopie de l'État-providence se met en scène. Cette propension à l'autocélébration prend une inflexion édifiante durant les années de la mobilisation générale [*beredskap*] : l'époque durant laquelle l'idée d'une école de la nation prend également forme. Un cours en brochures destiné aux cercles d'éducation populaire est édité en 1942 par la ligue des coopératives, proche du parti social-démocrate. Son titre, *Le style*

2. Jonas Frykman, Orvar Löfgren, *Förskenskningen av Sverige*, Stockholm, Natur och Kultur, 1991.

*de vie suédois*³, dessine le programme : promouvoir la cohésion nationale en sensibilisant le public à l'excellence des lois et des mœurs démocratiques scandinaves. Dans les brochures, un fil continu relie la politique familiale du gouvernement de Per Albin Hansson aux coutumes ancestrales de la paysannerie, le parlementarisme au *ting* du monde viking. Le récit national, depuis cette époque, est porteur d'un message *politique* bien lisible.

Les années 60 : une *svenskhhet* sans sujet ?

L'école préconisée en 1948 dans le projet de la *Skolkommision* (enquête d'État, ou *utredning*, convoquée sur le thème de la refonte du système scolaire⁴) est un écho de ce modèle d'acculturation nationale, à aborder moins sur le mode de la connaissance que sur celui du ralliement enthousiaste. L'école nouvelle, dont l'expérimentation est entreprise à l'échelle nationale dès 1950, est le champ où l'identité entre *svenskhhet* et démocratie s'articule avec le plus de clarté. Or, la démonstration empirique de cette hypothèse se heurte, d'emblée, à un problème. En effet, si l'on se penche comme je l'ai fait dans ma thèse⁵ sur l'évolution du canon éducatif, à la veille du changement de système, force est de constater que les références proprement nationalistes sont expulsées des programmes et des manuels avec la plus grande intransigeance. Leur espace dans la mise en scène de l'histoire est ramené à la portion congrue. L'évocation de l'histoire suédoise, qui encore dans les années 1950 faisait l'objet d'un manuel à part, consacré en grande partie aux fastes de l'époque de la Grandeur (*Stormaktsåldern*, XVI^e et XVII^e siècles), est ramenée en l'espace de dix ans à l'exposé de l'industrialisation et de l'avènement de la démocratie. En même temps, l'histoire en tant que discipline se trouve ampu-

3. *Den svenska livsformen*, Stockholm, Kooperativa förbundet, 1942.

4. *Betänkande med förslag till riktlinjer för det svenska skolväsendets utveckling*. SOU 1948:27.

5. Piero Colla, *L'héritage impensable. Conscience historique et technologies de l'identité dans la réforme éducative en Suède*, Thèse de doctorat, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2017.

tée – au niveau du collège, ou *högstadiet* – de plus de la moitié de son volume horaire. Constatation qui se vérifie en chiffres par la place accordée par les manuels à l'âge moderne, où s'inscrivait, jusqu'à ce moment, l'essentiel du récit national suédois : or, d'une proportion d'environ 40 % du contenu dans les manuels en circulation dans les années 1950, elle chute à 4-5 % dans ceux élaborés au début des années 70. Une compression semblable a lieu au niveau du lycée. Durant le laps chronologique que j'ai analysé, deux références traditionnelles de la socialisation morale (la patrie et la religion) quittent simultanément l'univers éducatif.

Ce mouvement procède d'un impératif largement partagé : le refus d'accorder un quelconque espace, dans la formation du citoyen, à un type de fondation transcendante ou fantastique du sentiment national – qui avait fait preuve de son redoutable pouvoir d'entraînement sous les régimes totalitaires. Dans l'après-guerre, comme le montre Ulf Zander dans sa thèse sur l'évolution de la relation au passé après 1945⁶, on assiste à une réorientation nette des finalités de la politique culturelle, et de l'enseignement de l'histoire, dans le sens de la plus stricte neutralité et du pragmatisme. La même désillusion par rapport aux séductions du roman national intervient bien entendu dans d'autres pays : la fuite de l'esprit de clocher est une *lingua franca* de l'Europe démocratique. Néanmoins, grâce à une démarche qui a consisté à transformer différents pans d'une mémoire officielle en un objet mesurable, j'ai pu constater qu'en Suède l'action suit immédiatement le projet. En dépit des mises en garde de quelques historiens professionnels, le récit fédérateur est relégué en marge des programmes. Le panthéon national devient, en l'espace d'une génération, *terra incognita*.

Est-il certain, cependant qu'aucune trame narrative valorisante, ou consolatrice, n'émerge des décombres du vieux « roman national » ? Avant de répondre, notons que les recommandations de l'administration, lors du passage au nouveau système, ne se limitent pas

6. *Fornstora dagar, moderna tider*, Lund, Nordic Academic Press, 2001. Cf. l'ouvrage plus récent de Johan Östling, *Nazismensensmoral*, Stockholm, Atlantis, 2008.

à exhorter les enseignants à endosser la posture détachée du scientifique. Bien au contraire, elles mobilisent de nouvelles références édifiantes : l'engagement pacifiste et humanitaire, l'attention au tiers monde et l'action des organisations internationales. Au niveau des méthodes, l'importance de se référer de manière transversale aux corpus disciplinaires, à ces thèmes d'intérêt commun et actuel, est réaffirmée lors de chaque réécriture du « plan d'enseignement » [*läroplan*] : en 1969 et en 1980 pour l'école obligatoire, en 1970 pour les lycées. Ces finalités sont au cœur de journées d'étude et d'initiatives de sensibilisation pour les enseignants. Un court-circuit conceptuel se réalise alors entre la référence à la sphère pratique et une exigence éthique. L'attention aux centres d'intérêt des enfants et des adolescents, n'est pas seulement considérée comme un hommage à la « pertinence » [*relevans*] de l'enseignement : elle est censée dégager un effet vertueux. Même les corpus les plus classiques doivent participer d'une *mission* :

Pour permettre aux élèves de prendre position face à la plupart des problèmes qui affectent la société, ainsi qu'eux-mêmes en tant qu'individus, la *gymnasieskola* doit leur donner une orientation dans les domaines de la technique et des sciences naturelles.

Afin que les élèves [...] soient en mesure de comprendre les autres peuples et d'éprouver de la solidarité à leur égard [...] il est essentiel de développer l'apprentissage des langues vivantes⁷.

Au premier abord, cette pédagogie morale semble dépourvue de tout ancrage ethnique : au contraire, elle raille toute complaisance chauvine, en mettant l'accent sur des questionnements universels. Toutefois, une analyse des implications de ce projet pédagogique du point de vue de l'inscription de l'élève dans une communauté nationale encore virtuelle nous montre qu'un glissement s'est opéré au niveau de la *qualité* de la communication des sujets. Le statut de ces enseignements se situe sur un plan différent de la familiarisation avec un *corpus* académique : ce qui est visé n'est plus l'assimilation

7. *Läroplan för gymnasieskolan (Lgy 70)*, Stockholm, Skolöverstyrelsen, 1971.

d'un savoir théorique, mais un processus thérapeutique, une prise de conscience. En supprimant la distance critique qui caractérise l'ethos des disciplines universitaires, ils se proposent de familiariser les élèves avec les préoccupations d'une communauté sociale : de les initier à la *sensibilité* qui la définit.

L'enseignement de l'éducation sociale, de l'histoire et de la géographie a pour objectif de fournir aux élèves une orientation de base sur la société à laquelle ils appartiennent : « [...] sa mission consiste à les accompagner vers une forme d'engagement personnel [...], à les familiariser avec les valeurs inhérentes à notre mode de vie démocratique, à susciter en eux – à partir de connaissances factuelles – le respect vis-à-vis d'autrui⁸ ».

En conclusion : au cours des années 60, dans l'univers éducatif, l'éloge de la *svenskhet* glisse dans l'implicite. Mais alors que le mot est frappé de tabou, sa substance survit. Cette nordicité a pourtant une caractéristique : elle est résolument moderne, elle dialogue de moins en moins avec la Suède d'autrefois, pour se concentrer sur une *nordicité d'expérience*, et de mœurs. Même lorsque les manuels d'histoire, corpus central de ma recherche, abordent l'état du monde, la guerre froide ou l'oppression du tiers monde, l'engagement de la Suède et l'esprit nordique de tolérance apparaissent en filigrane – souvent en opposition à l'extrémisme et l'irrationalité dont les auteurs décèlent les symptômes à d'autres latitudes.

Réforme de l'éducation sexuelle : vers une suédocité « certifiée »

Le processus de modernisation, dans un sens antidogmatique, des programmes d'éducation sexuelle est l'exemple emblématique d'une éducation aux valeurs diffuse, déconnectée d'un programme et d'un cadre horaire, promotrice d'une *svenskhet* qui ne dit pas son nom.

8. *Grundskolan*, SOU 196:30.

L'engagement antidogmatique du système a une place fondamentale dans la réforme de cette discipline, engagée en liaison avec l'introduction de la *grundskola* : il s'agit en effet de proclamer, contre les préjugés et les tabous qui habitent le discours ordinaire en matière de sexualité, l'adhésion de l'institution à la liberté de conscience. La spécificité nationale des orientations suédoises de réforme apparaît ici dans toute sa clarté : ce domaine d'enseignement est en premier lieu *nordique* par son principe éthique, qui fait de l'*empowerment* l'objectif primordial. Mais cette matière est aussi emblématique par son contenu : confrontés au programme proposé aux élèves, les journaux anglais ou américains réagissent scandalisés. En faisant écho à ce cliché, les institutions suédoises entretiennent à leur tour la représentation d'un fossé culturel qui se serait creusé avec le reste du monde. C'est ce que l'on observe lorsque les brochures de l'administration en charge de l'immigration [*Invandrarverket*] destinées aux nouveaux arrivants commencent à se référer à l'éducation sexuelle à l'école pour caractériser l'éthique sociale suédoise⁹. Alors que l'école s'interdit toute spéculation au sujet des « valeurs suédoises », ce sont *ses propres valeurs* qui se hissent au statut de patrimoine national.

J'en reviens à mon interrogation initiale, qui concerne surtout la dynamique interne du processus, le regard sur soi que l'évolution de cet enseignement suppose. La question que je me suis posée est la suivante : au bout de quel cheminement la narration de la libération individuelle parvient-elle à restituer aux enfants le modèle d'une communauté alternative aux figures du passé, à *Moder Svea* – bien que cette représentation n'en demeure pas moins, sous de nouveaux dehors, maternante et « suédoise » ? J'essayerai de répondre en prenant comme exemple le parcours, que j'ai retracé dans le cadre de ma thèse, de refondation de l'éducation sexuelle autour de « valeurs suédoises » certifiées. Depuis 1956, l'enseignement de l'éducation sexuelle est régi par un « guide » [*handledning*], approuvé par le Parlement. La question de sa révision se pose sous la pression des critiques visant les implications normatives de cet enseignement. Ses programmes sont au centre, au début de 1960, de demandes anta-

9. *New to Sweden*, Stockholm, Statens Invandrarverk, 1969.

gonistes, qui s'élèvent contre l'influence négative que la pédagogie scolaire de la sexualité exerce sur les élèves : d'après certains, par son contenu trop conventionnel, orienté vers le bonheur conjugal ; pour d'autres, par les valeurs hédonistes qui se glisseraient dans l'enseignement.

C'est une rupture de consensus que la plupart des sociétés occidentales, privées d'une autorité morale incontestée, connaissent autour de 1968. Or, la réponse de l'administration scolaire suédoise ne sera ni la fuite ni le désengagement. Elle emprunte, au contraire, la voie de l'objectivation et de la codification de « nos » valeurs constitutives. Comme dans les années 30 et 40, la voie de la science, le discours de l'hygiène et de la santé, vient conforter le mythe national. Le point de départ de l'enquête mise en place en 1964¹⁰ est que les normes en matière de sexualité sont devenues fragiles, incertaines. Mais, en même temps, que la référence à des normes demeure plus que jamais nécessaire. L'éducation sexuelle avait été conçue, dès son origine, pour répandre dans la population des compétences utiles (notamment sur les moyens contraceptifs) : elle est censée à présent entraîner l'individu, moralement égaré, vers une connaissance factuelle de l'évolution de la sensibilité collective. Dans le sens de valeurs émancipatrices, mais en même temps *stabilisatrices*. Non pas parce qu'elles témoignent d'une origine commune et lointaine, mais parce qu'une majorité les partage ici et maintenant. L'enseignement de ce type parle « morale » avec la langue de l'évidence empirique : il serait finalement permis, d'après les auteurs du rapport d'enquête, *d'entretenir la croyance* sur un mode normatif, d'autant que celle-ci est le fait d'une majorité.

Le renvoi des instructions officielles aux attitudes et aux valeurs partagées par l'ensemble du peuple suédois s'attache à une procédure inédite, qui s'appuie sur l'élaboration de sondages d'opinion. La collecte des données factuelles permettant d'établir ce que « le peuple suédois » pense en matière de sexualité est confiée à une enquête de l'institut national de statistique (SIFO), réalisée en 1969 sous l'au-

10. *Utredningen rörande sexual och samlevnadsfrågor i undervisnings och ypplysningsarbetet* (ci-après : USSU).

torité de Hans Zetterberg et largement médiatisée. La démarche est très intéressante en termes stratégiques, car elle parvient à désamorcer un domaine extrêmement polémique et connoté. Dans l'optique de l'enquête, la sexualité ne saurait être matière à controverse. Dans la préface au rapport, Zetterberg relève que l'évolution vers une « société contraceptive » est un fait acquis, qui marque la transition vers une société radicalement différente du passé.

Aucun gouvernement ou Parlement n'a jamais statué sur le fait que la Suède doit se transformer en une société contraceptive. Pourquoi donc ne pas laisser ces problèmes au domaine privé ? La réponse est que nul gouvernement ou Parlement n'ont décidé non plus que la Suède s'industrialise [...] La société contraceptive est déjà parmi nous : elle ne peut être ignorée davantage que l'industrialisation ou la diffusion de l'automobile¹¹.

Depuis lors, et dans beaucoup de domaines, la posture morale de l'État suédois sera celle du gestionnaire du pluralisme. Un pluralisme que l'USSU qualifie de « source de confusion » [*förvirrande*] : il faut donc le domestiquer !

Je crois déceler ici la recherche de sortir d'une impasse dans la relation du système à la norme sociale. D'une part, le postulat qui régit le nouvel enseignement sexuel incarne le triomphe de l'individualisme, la porte fermée à toute transcendance. D'autre part, l'effort (dix ans de travaux d'enquête !) qui entoure la refondation d'une pédagogie édifiante est l'indice d'un regard qui traite la croyance comme un acquis : l'école reconnaît qu'il existe dans la société un sentiment moral diffus, dont elle aspire à devenir le porte-parole. Cependant, la nouvelle normativité légitime est dans son essence post-religieuse et immanente : elle passera donc par la connaissance de la société par elle-même. Lorsque le projet de manuel unique d'éducation sexuelle, proposé par l'USSU, se positionne par rapport au jugement de valeur, il le fait en rappelant sa distribution relative :

11. *Om sexuallivet i Sverige*, SOU 1969:2, p. 57.

Il faudra mettre en évidence que certains groupes de population s'opposent au contrôle des naissances [...] Cependant, la majorité des personnes actives dans les Églises acceptent des formes de *family planning* à travers la contraception.

Après la Seconde Guerre mondiale, une position qui consiste non seulement à tolérer, mais à considérer de manière positive la vie sexuelle avant le mariage a gagné du terrain chez beaucoup de chrétiens pratiquants¹².

Toujours en 1969, lors de l'introduction d'un enseignement objectif de la religion, la même procédure de vérification est de mise. Le sondage des opinions des adolescents en matière de « questions existentielles » va servir de référence. Dans ce cas, il s'agit d'opposer une recherche spirituelle universelle au domaine du dogme. En quelques années, ce schéma devient la clé de voûte de toute la rhétorique d'autolégitimation du système éducatif.

Replaçons-nous dans le contexte de l'époque. Autour de 1968, la légitimité de l'autorité magistrale, et de l'institution scolaire, fait l'objet en Suède du même type d'attaques qu'ailleurs en Europe. Un best-seller comme l'ouvrage *L'endoctrinement en Suède* l'accuse de servir les intérêts des classes dominantes, d'endoctriner les nouvelles générations, sous couvert de tolérance et d'esprit d'ouverture¹³. Ce qui est original en Suède n'est pas ce genre d'attaques, indices de la délégitimation globale de l'autorité des traditions scolaires, décrite par Hannah Arendt à partir du cas américain¹⁴. Ce qui me paraît original est la réponse donnée. En effet, les charges sont contrées en brandissant l'objectivité des normes diffusées par l'école, et finalement par la mise en place – en ce qui concerne les manuels – d'une procédure de certification, par l'État, de l'objectivité du contenu des manuels : procédure qui, à côté de l'objectivité, veille sur le respect des valeurs définies comme « communes ». Un socle non négociable.

12. *Sexual- och samlevnadsundervisning*, SOU 1974:59, p. 526 et 704.

13. Göran Palm, *Indoktrineringen i Sverige*, Stockholm, PAN/Nordstedt, 1969.

14. Hannah Arendt, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, [1961] 1989.

Par sa posture normative, l'école propose en somme un endoctrinement différent du passé, capable d'articuler a priori l'espace du doute, de l'autonomie, et l'espace du consensus. Dans le *läroplan* de 1969, une idéologie générale des prérogatives de l'école dans la transmission des valeurs est articulée : l'enseignement – stipule le texte – « doit être objectif, c'est-à-dire *concret* et *exhaustif* ». L'exigence d'exhaustivité devient cruciale lorsqu'il s'agit d'illustrer des conceptions de la vie, des idéologies, des valeurs, et plus généralement des points de vue controversés. Dans ce cas, il est essentiel que différentes visions soient équilibrées les unes par rapport aux autres, et qu'aucune ne soit favorisée, « sauf dans les cas où les finalités et les orientations, fixées selon des procédures démocratiques [...] stipulent expressément que certaines valeurs doivent être soulignées¹⁵ ». Le concept est repris de manière plus franche dans un autre énoncé : « L'activité scolaire doit porter la marque des valeurs sur lesquelles nous sommes d'accord ».

Pour cerner la spécificité de cette nouvelle articulation entre objectivité et inculcation de vérité, je voudrais pointer quelques éléments. En premier lieu, l'ancrage de l'ensemble de l'enseignement dans des valeurs vérifiables a comme effet de les situer avec certitude dans l'immanence et dans le présent. Les notions essentialisantes vers lesquelles les traditions éducatives tendaient – hiérarchies culturelles, esthétiques, morales – sont reconduites dans le giron de l'histoire et du relatif. Avec le tournant multiculturaliste des politiques publiques, en 1975, cet aspect – la critique de tout enracinement – va s'accroître. Mais avec des réserves, qui offrent au rêve d'une suédocité intemporelle une dernière chance.

L'exemple de l'éducation sexuelle est d'autant plus intéressant que cet enseignement, qui se veut à la fois objectif et normatif, se trouvera, dès sa révision, pris au piège du multiculturalisme. Après avoir prétendu que la morale qu'elle incarne représente un dénominateur commun au peuple « suédois », l'institution se retrouve à devoir l'expliquer, sur un ton intransigeant, aux parents issus d'autres cultures. J'ai pu constater que les documents préparatoires à la révi-

15. *Läroplan förgrundskolan*, Stockholm, Skolöverstyrelsen, 1969, p. 41.

sion des programmes anticipent, dans une large mesure, ce conflit autour d'une suédocité menaçante. Stratégies d'accueil des immigrés, recommandations aux enseignants de langue maternelle, programme pédagogique de la crèche... toute cette production officielle ressasse la notion selon laquelle la confrontation entre Suédois et étrangers (en fait : les immigrés provenant du Sud du globe) va se cristalliser autour de l'enseignement sexuel et de l'autonomie de l'enfant et de la femme. On peut se demander si ce conflit, lorsqu'il se produit, est le fait d'une fatalité, de la résistance des cultures allogènes, ou s'il est en quelque mesure provoqué. Ce qui est certain, c'est qu'il pave la voie à une revendication de plus en plus explicite de valeurs objectivement « suédoises ». « Une partie des parents immigrés – lit-on dans une enquête publique sur les crèches de 1980 – *rejette les valeurs suédoises ainsi que l'éducation suédoise des enfants*¹⁶ ».

Nous aboutissons à un constat : dans la définition des valeurs de l'école, le critère du consensus n'a pas de validité absolue. Toutes les valeurs ne se valent pas : celles dont l'école se veut la promotrice se résument en effet aux valeurs de tolérance, d'égalité, bref les seules valeurs fondées sur le droit de l'individu à s'autodéterminer. La personne en situation de handicap, dans la société actuelle, n'est pas assez libre, donc la sensibilité envers ses problèmes est réputée une « valeur ». Face aux difficultés que connaît l'intégration des immigrés, la solidarité avec les autres cultures est comprise, à partir des années 1990, dans le socle des valeurs « suédoises ». La compréhension vis-à-vis des minorités sexuelles l'a été aussi, et ainsi de suite. La conscience suédoise est donc foncièrement assimilée au respect de l'autre, mais elle se conçoit comme une tension indéfinie vers le bien. Tension dont le fondement social reste difficile à cerner. Comment réagir, surtout, si la volonté générale, dans son expression démocratique, prenait une toute autre direction ?

16. *Föräldrautbildning*, I, SOU 1978:5, p. 105.

La suédicté dévoilée : un *värdegrund* pour le XXI^e siècle

Je terminerai en évoquant un développement plus récent qui au cours des vingt dernières années a mis ouvertement sur la table des décideurs politiques la définition de valeurs communes. Il s'agit de sonder un autre paradoxe, qui coïncide avec un nouveau pas du système dans le sens de l'entropie, de la dispersion des références impératives. Le début des années 90 est marqué par le démantèlement de l'administration centrale des écoles et par la refondation du système sur le principe de la liberté de choix des parents et des élèves. La tension vers l'égalité n'assure plus la fonction de ciment idéologique. C'est dans ce contexte que la recherche d'un fond éthique commun [*värdegrund*] retrouve soudainement son actualité. En 1993, lors de la présentation des nouveaux programmes de la *grundskola*, la référence à l'éthique « chrétienne » dans le préambule consacré aux valeurs suscite la révolte des groupes politiques, et un débat de cinq heures au *Riksdag*. Qu'est-ce qui explique une telle rupture de consensus, autour des valeurs constitutives de l'école ? Le fait, à mon avis, que la proposition de définir *a priori* un *värdegrund* ancré dans une tradition rompt avec le principe relativiste, en se réclamant de valeurs *en soi*. Au-delà de ces controverses, le bien-fondé d'une telle démarche fondatrice, dans une Suède devenue beaucoup plus plurielle que dans les années 60, fait encore l'unanimité. Par décision du gouvernement social-démocrate, 1999 sera proclamée « l'année du *värdegrund* ». Des laboratoires consacrés à ce sujet sont créés dans les grandes universités. Des brochures visant à « concrétiser » ce concept affluent par centaines de milliers d'exemplaires dans les écoles de tous les niveaux. La nécessité d'un *värdegrund* avait été réaffirmée lors du passage de témoin entre centre-droite et gauche, en 1994 : elle s'inscrit dans le mouvement qui, face à la crise historique de l'exceptionnalisme suédois, entre les années 80 et l'entrée dans l'UE, pousse à extraire la *svenskhet* de l'implicite. Il est également révélateur que cette démarche ait été perçue comme un fait nouveau, alors qu'elle s'inscrit dans la continuité avec une ancienne recherche de références morales non négociables. La Suède centraliste et la Suède libérale, semble-t-il, sont fédérées par deux croyances : la critique des valeurs

incarnées, et la foi dans un *värdegrund* indéfinissable, une vertu capable de témoigner d'une unité de destin. J'utilise le mot « foi » à bon escient. Ce n'est sans doute pas un hasard si cette quête culmine vers l'an 2000, quand l'unité séculaire entre Église et État suédois est formellement rompue.

J'aimerais terminer cet aperçu par une considération relevant de l'étonnement, toujours renouvelé, que je ressens par rapport à ce champ de recherche. Étonnement face à la persistance de la demande, adressée à l'école, d'explicitier « ce en quoi nous croyons ». En rétrospective, ce phénomène admet deux explications antithétiques. D'un côté la persistance, à travers tous les hommages au pluralisme des valeurs, d'une représentation monoculturelle de la citoyenneté : le public continuerait de regarder l'école comme une autorité morale totale, seule autorité capable de dire ce que « nous » sommes. Une autre interprétation est plus dynamique : la propagande de l'individualisme par les institutions entraînerait, par réaction, une demande de communauté et de valeurs stables. Cela prendrait la forme d'une envie de *se sentir* suédois, qui exerce peut-être une attraction plus forte (notamment auprès des descendants d'immigrés) que toute référence à un patrimoine culturel formalisé.

J'ai déjà avancé qu'en tant que sociologue, les contenus constitutifs de cette communauté de valeurs m'intéressent moins que les outils qui leur permettent de se perpétuer. Néanmoins, je vais clore cette communication sur un élan plus spéculatif. Malgré ma résolution à laisser de côté le *contenu* du mythe collectif, mon penchant pour l'anthropologie m'appelle à rechercher ce que ce mythe exprime de pulsions concrètes, qui s'agitent dans l'inconscient collectif. Au niveau superficiel, il me semble que la suédocité dont nous avons fait la rencontre (d'abord sous la forme de l'allusion, ensuite par une procédure de certification, et finalement comme une nécessité affirmée par la politique) renvoie à un noyau constant, que même les méthodes utilisées pour l'énoncer ne font qu'étayer. Ce que les différents essais de codifications nous communiquent est somme toute que le fond moral de la Suède est rationnel, qu'il s'oppose à tout mysticisme, qu'il prospère dans l'identification à autrui et dans l'oubli des diffé-

rences. Or, si ce rappel apparaît tellement nécessaire pour la stabilité de la société, on pourrait se demander si sa fonction ne consiste pas à contenir une pulsion contraire : si son référent n'est pas une tentation anarchique, antisociale, que l'appel à la communauté s'efforce par tous les moyens d'exorciser.

L'émergence du concept de Nord dans les récits de voyageurs allemands en Scandinavie du XVIII^e au début du XIX^e siècle

Margot Damiens

Sorbonne Université / Universität Greifswald

Les représentations du Nord ont grandement évolué au cours de l'histoire. Faites d'associations négatives dans l'Antiquité et le Moyen-Âge, où le Nord était synonyme d'obscurité, de froid, de climat rude et de populations barbares, elles ont connu un basculement et pris au XIX^e siècle une connotation positive, voire idéalisée, sous forme de ce qu'on appelle le « mythe du Nord ». L'étude de leurs contenus a fait l'objet de plusieurs travaux récents, qui toutefois ne se sont encore que peu intéressés au moment même où ce renversement a eu lieu, au XVIII^e siècle¹. Or les régions situées au nord, et en particulier au nord de l'Europe ont, elles aussi, été concernées par sa vaste entreprise d'exploration et de description du monde. Le nombre croissant de textes à leur sujet a donc naturellement influencé les représentations d'un public toujours plus large sur le Nord.

C'est ce phénomène que nous étudierons ici, en nous appuyant sur un corpus d'une vingtaine de récits de voyage au Danemark, en Suède et/ou en Norvège, rédigés en langue allemande et parus entre 1713 et 1813. Ce choix est doublement motivé. D'une part, les récits de voyage, marqués alors par une intention encyclopédique,

1. Éric Schnackenberg (dir.), *Figures du Nord. Scandinavie, Groenland et Sibérie. Perceptions et représentations des espaces septentrionaux du Moyen-Âge au XVIII^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 11 sq.

furent l'objet d'une véritable mode auprès des lecteurs dans la seconde moitié du siècle² : leur impact sur les représentations est donc indéniable. Ce fut particulièrement le cas dans l'espace germanophone, qui d'autre part joua un rôle central dans l'élaboration du mythe du Nord au XIX^e siècle, intégré dans le processus de construction d'une identité nationale allemande qui définit le Nord (scandinave) comme le lieu de ses origines³. Nous nous demanderons ainsi si les textes du corpus comportent déjà des signes de cette tendance.

Ce travail adoptera une approche lexicale, en s'intéressant aux emplois précis du substantif « *Norden* » [Nord] et de l'adjectif « *nordisch* » [nordique] dans les textes. Dans quel(s) sens sont-ils employés ? À quels termes et concepts sont-ils associés ? Nous chercherons ainsi à déterminer dans quelle mesure le concept de Nord est présent dans le corpus, quels en sont les contenus, mais aussi comment et pourquoi ces contenus évoluent au fil de la période. La quasi totalité des textes date du dernier tiers du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle : le concept émergent de Nord accompagne-t-il l'intérêt croissant pour les régions concernées ou en est-il l'une des causes ? Enfin, nous nous intéresserons aux similitudes et différences entre les auteurs, afin de voir s'il est même possible de parler d'un seul concept de « Nord » ou plutôt d'une pluralité de niveaux de signification : le Nord comme point cardinal ou région, comme milieu naturel typique et comme berceau d'une culture spécifique.

Le Nord comme point cardinal ou région

Un seul sens de « Nord » est commun à tous les auteurs : le sens premier, celui de point cardinal et de direction géographique, qui apparaît dans des expressions telles que « *gegen Norden* » [vers

2. Hans Erich Bödeker, « Reisebeschreibungen im historischen Diskurs der Aufklärung » in *Aufklärung und Geschichte. Studien zur deutschen Geschichtswissenschaft im 18. Jahrhundert*, Hans Erich Bödeker, Georg G. Iggers, Jonathan Knudsen, Peter H. Reill (éd.), Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1986, p. 278.

3. Margot Damiens, *Le Nord et sa mythologie dans le romantisme allemand : récrites et mythes*, Mémoire de master, École normale Supérieure de Lyon, 2012.

le Nord] ou « *von Norden nach Süden* » [du Nord au Sud]. Certains auteurs ne l'emploient que dans ce sens⁴. Leurs récits de voyage sont parmi les plus anciens et les plus brefs et leur sujet est souvent spécifique, comme les mines de Suède ou les écluses de Trollhätta près de Göteborg.

Chez les autres auteurs du corpus, « *der Norden* » est également employé par extension pour désigner une région. Ses contours sont toutefois flous et varient d'un récit à l'autre. Elle peut ainsi inclure l'Islande et les îles Féroé⁵ ou se limiter aux trois pays scandinaves, appelés « *nordische Reiche* » [royaumes du Nord], expression qui devient plus fréquente au début du XIX^e siècle⁶ tandis que le terme « *hoher Norden* » [grand Nord] apparaît pour désigner les régions proches du cercle arctique : les territoires au-delà de Gävle en Suède⁷ ou les abords du cap Nord⁸.

Cependant, il existe des acceptions plus restreintes de « *Norden* », qui remettent en question l'inclusion du Danemark. Si elle est évi-

-
4. Johann Daniel Christian Schreber, « Reise durch einige schwedische Bergwerke (1760) » in *Neue Sammlung verschiedener in die Cameralwissenschaften einschlagender Abhandlungen und Urkunden, auch anderer Nachrichten*, Johann Daniel Christian Schreber, Weimar et Bötzw, Berger u. Boedner, 1762, p. 42-146, [Anonyme], « Reise aus Liefland nach Schweden » in *Sammlung kurzer Reisebeschreibungen und anderer zur Erweiterung der Länder-und Menschenkenntniß dienender Nachrichten*, Johann Bernoulli (éd.), Berlin et Leipzig, Buchhandlung der Gelehrten, 1782, vol. 7, p. 59-116 ; Heinrich von Büнау, « Kurze Reisebeschreibung von Hamburg bis Copenhagen, im Jahre 1742 » in Johann Bernoulli (éd.), *op. cit.*, vol. 8, p. 1-30, Johann Georg Büsch, « Bemerkungen auf einer Reise durch einen Teil Schwedens im Jahr 1780 » in *Neue Sammlung von Reisebeschreibungen*, Christoph Daniel Ebeling (éd.), Hambourg, Bohn, 1783, vol. 5, p. 1-86, Christoph Wilhelm Lüdeke, « Reise nach Falun, Im Jahr 1783 » in Johann Bernoulli (éd.), *op. cit.*, vol. 15, p. 215-248.
 5. Jacob Mumsen, *Tagebuch einer Reise nach dem südlichen Theil von Norwegen im Sommer 1788. Ein Manuscript für die Freunde*, Hambourg et Kiel, Bohn, 1789, p. 259.
 6. *Ibid.*, p. 130. Carl Gottlob Küttner, *Reise durch Deutschland, Dänemark, Schweden, Norwegen und einen Theil von Italien, in den Jahren 1797, 1798, 1799*, Leipzig, Göschen, 1801, vol. 3, p. 94, Ernst Moritz Arndt, *Reise durch Schweden im Jahr 1804*, Berlin, Lange, 1806, vol. 4, p. 247, Peter Treschow Hanson, *Reise durch einen Theil von Sachsen und Dänemark in den letztverflossenen Jahren*, Altona, Hammerich, 1813, p. 234.
 7. Ernst Moritz Arndt, *op. cit.*, vol. 2, p. 321.
 8. Leopold von Buch, *Reise durch Norwegen und Lappland*, Berlin, Nauck, 1810, p. 1.

dente pour certains auteurs, comme Küttner, qui décrit la région autour de Sønderborg comme « *entlegenen Winkel des Nordens*⁹ » [recoin éloigné du Nord], elle l'est moins pour d'autres. Ainsi, Buch privilégie l'expression « *nordische Halbinsel*¹⁰ » [presqu'île nordique] et ne prend donc que la Norvège et la Suède en compte. Enfin, certains voyageurs ont tendance à employer l'adjectif « *nordisch*¹¹ » au sens de « norvégien », comme si seule la Norvège correspondait au vrai Nord.

La délimitation géographique du « Nord » est donc très subjective, si bien qu'elle n'est toujours pas fixée à la fin de la période. Sur ce point, il est difficile de parler d'évolution. En revanche, d'autres usages et leur développement sont plus aisément repérables, à commencer par ceux ayant trait à la nature « nordique ».

Le Nord comme milieu naturel

Au-delà de leur acception géographique, « *Norden* » et « *nordisch* » qualifient un nombre croissant de termes liés à la nature, conséquence de l'accumulation des descriptions disponibles. Cette évolution s'accompagne d'un changement au niveau du jugement que les auteurs portent sur cette nature et qui prend diverses formes selon les domaines concernés.

Tout d'abord, le Nord est lié à certains phénomènes physiques : les aurores boréales, le soleil de minuit et la longueur variable du jour et de la nuit. Ils sont évoqués dès le début de la période et sont même au centre du premier récit de notre corpus, où ils sont accompagnés d'adjectifs tels que « *wunderlich*¹² » [bizarre], « *seltam*¹³ »

9. Carl Gottlob Küttner, *op. cit.*, vol. 2, p. 25.

10. Leopold von Buch, *op. cit.*, vol. 1, p. 156 et 202 et vol. 2, p. 12.

11. Johann Christian Fabricius, *Reise nach Norwegen mit Bemerkungen aus der Naturhistorie und Oekonomie*, Hambourg, Bohn, 1779, p. VIII et XII; Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, *Studien zur Kenntnis der schönen Natur, der schönen Künste, der Sitten und der Staatsverfassung, auf einer Reise nach Dänemark*, Hanovre, Helwing, 1792, p. 95; Jacob Mumsen, *op. cit.*, p. 241 et 244.

12. Johann Gerhard Scheller, *Reise-Beschreibung von Lappland und Bothnien*, Iéna, Müller, 1713, p. 18.

13. *Ibid.*, p. 27.

[étrange] ou « *unerhört*¹⁴ » [inouï]. Le Nord, désigné sous le terme de « *Mitternacht*¹⁵ » [minuit], apparaît ainsi comme un espace mystérieux, presque magique. Cette image disparaît par la suite : sous l'effet du rationalisme des Lumières, ces contrées de mieux en mieux connues perdent leur côté énigmatique. À cela s'ajoute le fait qu'à quelques exceptions près¹⁶, nos auteurs voyagent l'été et se cantonnent au sud de la péninsule scandinave : ils n'ont donc aucune chance d'observer ces phénomènes. En revanche, plusieurs d'entre eux signalent la clarté des nuits estivales¹⁷.

Sur ce dernier point, les remarques sont enthousiastes et dénotent une certaine surprise. C'est que le Nord n'est pas associé à l'idée de temps beau ou plaisant. Jusqu'à la fin de la période, les attentes des voyageurs restent celles d'un climat rigoureux, froid et obscur¹⁸, alors même que, dès 1713, Scheller remarquait à quel point les journées d'été pouvaient être chaudes¹⁹. L'expérience empirique ne parvient donc pas à introduire une représentation plus nuancée du climat nordique.

Il en va autrement pour les paysages : si là aussi les attentes négatives des voyageurs persistent, elles sont systématiquement corrigées dans la description²⁰. La liste des éléments « typiques » de la nature nordique s'allonge aussi. Au début de la période, le Nord est

14. *Ibidem*.

15. *Ibid.*, p. 13, 18, 35 et 40.

16. Buch voyage jusqu'au cap Nord et fait allusion au soleil de minuit sans le décrire. Hanson, lui, effectue un trajet d'Oslo à Copenhague en hiver et évoque longuement les aurores boréales. Leopold von Buch, *op. cit.*, p. 315 et Peter Treschow Hanson, *Winterreise durch einen Theil Norwegens und Schwedens nach Kopenhagen, im Jahre 1807*, Berlin, Braunes, 1808, p. 182 sq.

17. Johann Wilhelm Schmidt, *Reise durch einige schwedische Provinzen bis zu den südlichern Wohnplätzen der nomadischen Lappen*, Berlin et Hambourg, Hoffmann, 1802, p. 129, Georg Kerner, *Reise über den Sund*, Tübingen, Cotta, 1803, p. 39, Johann Georg Eck, *Reisen in Schweden*, Leipzig, Reclam, 1806, p. 109.

18. August Hennings, *Reise eines englischen Geistlichen durch Schweden. In Briefen an Lord Th-rl-w in Lausanne*, Berlin, Maurer, 1784, p. 76, Christian Ludwig Lenz, *Bemerkungen auf Reisen in Dänemark, Schweden und Frankreich*, Gotha, Ettinger, 1801, vol. 1, p. 2; Ernst Moritz Arndt, *op. cit.*, vol. 3, p. 64; Johann Georg Eck, *op. cit.*, p. 153, Peter Treschow Hanson, *op. cit.* [1808], p. 7.

19. Johann Gerhard Scheller, *op. cit.*, p. 37.

20. Carl Gottlob Küttner, *op. cit.*, vol. 2, p. 28, 48 et 235; Johann Wilhelm Schmidt, *op. cit.*, p. 55; Leopold von Buch, *op. cit.*, vol. 2, p. 361.

synonyme de riches ressources en fer et en métaux précieux. Dès les années 1770, cette représentation s'enrichit pour inclure la présence de montagnes, de cours d'eau formant des cascades et de forêts de résineux²¹. Cette dernière association s'ancre si profondément que Küttner, évoquant en 1801 les environs de Haderslev, près de la frontière entre le Schleswig et le Jutland, écrit :

Von hier aus erheben sich allmählich die Berge nach der Jütländischen Grenze zu, und das Land wird mahlerischer, waldiger, aber auch etwas wilder. - Sonderbar ist es, daß alle diese Wälder von Laubholz sind, hauptsächlich Buchen, und daß das Nadelholz, welches ich im Norden vorzüglich erwartete, so selten ist, daß ich kaum glaube, zwischen Eutin und Jütland, eine Tanne, Kiefer, oder Fichte gesehen zu haben, die mir nicht etwan in einem Garten, oder in der Nähe eines Hauses, gepflanzt zu seyn schien²².

L'absence de résineux dans une région pour lui située au Nord l'étonne, ce qui est révélateur à la fois du fait qu'il intègre le sud du Danemark²³ dans le Nord et de l'équation faite au tournant du siècle entre Nord et forêts de pins. Mais la liste ne s'arrête pas là. Les voyageurs cataloguent la faune (en particulier les oiseaux et poissons), la flore (bouleaux, baies) et les types de sols. Ils mentionnent également les côtes, avec leurs falaises, fjords et archipels, la chaîne de montagne entre la Norvège et la Suède, l'eau omniprésente sous forme de mer, de lacs et de torrents : autant d'éléments correspondant davantage à

21. Ernst Christian Hauber, *Beschreibung der Stadt Kopenhagen und der kgl. Landschlösser*, Copenhague, Godich, 1770, p. 97; Johann Christian Fabricius, *op. cit.*, p. 52.

22. Carl Gottlob Küttner, *op. cit.*, vol. 2, p. 34 sq. Nous traduisons : « De là, les montagnes s'élèvent progressivement en direction de la frontière du Jutland et le pays devient plus pittoresque, plus boisé, mais aussi un peu plus sauvage. - Il est étrange de noter que toutes ces forêts sont des forêts de feuillus, principalement des hêtres, et que les résineux, que je m'attendais particulièrement à trouver dans le Nord, sont très rares, si bien que je ne suis pas même sûr d'avoir vu d'Eutin au Jutland un sapin, un pin ou un épicéa qui ne me semblât pas avoir été planté dans quelque jardin ou à proximité d'une habitation ».

23. L'ensemble du Schleswig appartient à la couronne danoise jusqu'en 1864.

la nature suédoise et norvégienne que danoise. Le Danemark n'est donc que partiellement inclus.

Cette précision croissante dans la description s'accompagne d'un renversement complet du ton sur lequel elle est menée, ce qui ressort particulièrement lorsque l'on compare la façon dont la province historique suédoise d'Ångermanland, vallonnée et sillonnée de cours d'eau, est évoquée chez Scheller (1713) et chez Arndt (1806). Sur son trajet du golfe de Bothnie à Stockholm, Scheller écrit :

Aus Bothnia Occidentali bin ich gekommen durch Angermanland/
welches eine sehr bergigte Provinz ist/ voller schrecklicher Felsen.
In dieser Provinz ist Hernosand der beste Ort/ hat ein Gymnasium.
Nicht weit von dieser Stadt ist ein schrecklich hoher Berg/ der
Schul-Berg genannt. Es ist gar schlim in dieser Provinz zu reisen/
man muß einen Berg hinauf/ den andern wieder herunter reiten. Da
muß man gute Pferde haben²⁴.

Cette description se caractérise par sa brièveté, qui trahit un manque d'intérêt pour la région, et par son imprégnation négative, signalée par les adjectifs « *schrecklich* » [effrayant, effroyable] et « *schlimm* » [difficile, terrible]. Ceci contraste fortement avec la description qu'Arndt, près d'un siècle plus tard, donne du trajet entre Gudmundrå²⁵ et Torsåker :

Ich war hier am Strom wie in einem der schönen Thäler des Rheins
und der Donau. Fruchtttragende Felder, Wiesen voll der buntesten
Blumen, Auen mit einem Grün, wie man es nur in den Alpenthälern
und in Schottlands Hochgebirg wieder findet, Seen, Bäche, Ströme,

24. Johann Gerhard Scheller, *op. cit.*, p. 88 *sq.* Nous traduisons : « Quittant le Västerbotten, je traversai l'Ångermanland, une province très montagneuse pleine de falaises effroyables. Dans cette province, Härnösand est la meilleure ville, dotée d'un lycée. Non loin de cette ville se trouve une montagne effroyablement haute, appelée Schul-Berg [possiblement Vårdkasberget, ndlt]. Voyager dans cette province est terrible, on ne cesse de monter une montagne pour en descendre une autre. Il faut avoir de bons chevaux ».

25. Situé à une quarantaine de kilomètres de Härnösand, sur les rives du fleuve Ångerman.

Hügel und Berge, die herrlichsten Heerden und frische, tapfere Menschen – wo ist es besser? frage ich hier den 24sten Junius²⁶.

Plusieurs éléments frappent ici : une approche esthétique de la nature, un ton très élogieux visible dans les accumulations et l'emploi du superlatif, mais aussi une foule de comparaisons rapprochant l'Ångermanland des abords du Rhin et du Danube, des Alpes et de l'Écosse. Tout cela contraste fortement avec la description de Scheller et témoigne de plusieurs évolutions : celle du genre du récit de voyage, qui accorde une place croissante à l'appréciation esthétique des lieux visités et se dote de conventions, dont le recours à la comparaison pour aider le lecteur à se représenter un paysage²⁷ ; celle du regard porté sur la nature, désormais envisagée comme paysage²⁸ ; et celle du jugement de valeur attribué à la montagne, en particulier les Alpes, lequel passe du négatif au positif sous l'influence des textes de Rousseau et de la réflexion sur le sublime²⁹.

Cet aspect du concept de Nord est donc influencé par des développements de la pensée occidentale qui lui sont extérieurs mais dont l'impact est visible dans notre corpus. Ils expliquent la multiplication des récits de voyage dans les pays scandinaves, associés à une nature sauvage et accidentée nouvellement appréciée, mais aussi l'apparition des adjectifs « *erhaben* » [sublime], « *malerisch* » [pittoresque] et « *romantisch* » [romantique] pour décrire leurs paysages. Le tournant

26. Ernst Moritz Arndt, *op. cit.*, vol. 3, p. 94. Nous traduisons : « J'étais là, au bord du fleuve, comme dans l'une des belles vallées du Rhin et du Danube. Des champs fertiles, des prés couverts de fleurs aux couleurs les plus diverses, des prairies d'un vert tel qu'on ne le retrouve que dans les vallées des Alpes et les hautes terres de l'Écosse, des lacs, des torrents, des rivières, des collines et des montagnes, les troupeaux les plus magnifiques et des hommes vifs et preux – où pourrait-on trouver mieux ? demandé-je en ce lieu, le 24 juin ».

27. Ivar Sagmo, « Der Norden als Herausforderung und Gegenbild des Eigenen » in *Nachbarn im Ostseeraum über einander. Wandel der Bilder, Vorurteile und Stereotypen ?*, Frank-Michael Kirsch, Christine Frisch et Helmut Müssener (éd.), Stockholm, Almqvist & Wiksell, 2001, p. 69 sq.

28. Ralph Tuchtenhagen, « Nordische Landschaft' und wie sie entdeckt wurde » in *Nördlichkeit – Romantik – Erhabenheit: Apperzeptionen der Nord/Süd-Differenz (1750-2000)*, Andreas Fühlberth, Albert Meier, Victor Andrés Ferretti (éd.), Francfort-sur-le-Main, Lang, « Imaginatio Borealis », 2007, p. 129.

29. Uwe Hentschel, *Mythos Schweiz: Zum deutschen literarischen Philhelvetismus zwischen 1700 und 1850*, Tübingen, Niemeyer, 2002, p. 11 sq.

se place au début des années 1780 : ces termes sont absents du récit de Fabricius (1779) mais émergent ensuite l'un après l'autre chez les auteurs qui lui succèdent pour enfin se retrouver dans tous les textes³⁰. Les voyageurs s'inscrivent donc ici dans une tendance européenne, en tant que membres d'une même élite lettrée, ce qui crée une certaine cohésion dans leur pensée en dépit de leurs origines géographiques diverses. Or, la valorisation des Alpes et plus généralement des montagnes passe aussi par celle de leurs habitants, sur arrière-plan de critique de la civilisation – aspect qui se retrouve dans la description des habitants du Nord.

Le Nord comme berceau d'une culture spécifique

Tout comme pour la nature, les représentations de la culture « nordique » s'enrichissent au fil de la période. Certains éléments évoqués sont anodins et ont trait à l'alimentation (le fromage), à l'architecture (les habitations en bois), à l'agriculture (les céréales, l'élevage) et à la pêche. D'autres le sont moins.

Un premier sujet d'importance est celui des arts et techniques. La référence aux ressources minières est accompagnée de commentaires sur leur exploitation, d'où ressort l'image d'un Nord ayant une affinité pour la technique. De même, on voit émerger l'idée d'un lieu où les sciences, en particulier les sciences naturelles, ont une place importante – contrairement aux beaux arts. Jusqu'à la fin de la période, les auteurs abordant ce sujet associent le Nord à un manque de culture artistique. En 1784, Hennings écrit ainsi :

Norden scheint nicht für die Begeisterung der Kunst gemacht zu seyn, um iene zu erwecken muß daher eine Kunst der Kunst selbst vorangehen, wenn ihre Verpflanzung aus milden Himmelsgegenden nicht wie in einer dünnen Sandwüste umkommen soll. Es ist natür-

30. Il emploie le terme « *erhaben* » mais seulement dans son sens premier et concret de « saillant, surplombant ». Johann Christian Fabricius, *op. cit.*, p. 67, 257 et 339.

licher, an Parthenopens Ufern eine Venus zu erfinden, als in den Eisengruben Schwedens³¹.

Le Nord n'encouragerait donc pas « naturellement » l'art, ce que Hennings explique en ayant recours à la théorie du climat telle qu'elle fut répandue entre autres par Montesquieu dans son *Esprit des lois* (1748) : le froid nordique aurait un impact aussi délétère sur l'inspiration artistique que sur la végétation³². Sur ce point, le stéréotype des peuples barbares du Nord se maintient.

À défaut de culture, ils ont toutefois une histoire longue et glorieuse, dont les vestiges sont évoqués tôt et de façon répétée, sous le nom de « *Altertümer*³³ » [antiquités]. Les habitants du Nord seraient des peuples anciens, héroïques : ici pointe un aspect légendaire, qui deviendra constitutif du mythe du Nord. Il a une connotation positive, que l'on retrouve dans la description du caractère des habitants. Leur hospitalité est soulignée par plusieurs auteurs³⁴. Certains vont plus loin, en particulier Arndt et Hanson. Le premier mentionne comme caractéristiques de l'esprit « nordique » la fidélité [*Treue*], l'honnêteté [*Redlichkeit*] et la force [*Kraft*³⁵], la grandeur et le sérieux [*das Hohe und Ernste*³⁶], mais aussi une dimension « colossale », portée vers l'idéal³⁷, dont il voit l'incarnation dans certaines constructions ou personnes : les écluses de Trollhätta, les habitants de la province historique suédoise de Dalarna³⁸, le roi Charles XII. Hanson,

31. August Hennings, *op. cit.*, p. 102. Nous traduisons : « Le Nord ne semble pas être fait pour l'enthousiasme de l'art, pour l'éveiller un art doit donc précéder l'art même, si l'on ne veut pas que, transplanté depuis des contrées plus clémentes, il succombe comme dans un désert aride. Il est plus naturel d'inventer une Vénus sur les rivages où Parthénope s'échoua que dans les mines de fer de la Suède. »

32. Hendriette Kliemann, « Climat nordique et perspectives européennes. Montesquieu – Mallet - Herder » in *Le Prisme du Nord. Pays du Nord, France, Allemagne (1750-1920)*, Michel Espagne (éd.), Tusson, Du Lérot, p. 15 sq.

33. Ernst Christian Hauber, *op. cit.*, p. 116 ; August Hennings, *op. cit.*, p. 104 ; Christian Ludwig Lenz, *op. cit.*, vol. 2, p. 413 ; Johann Georg Eck, *op. cit.*, p. 139.

34. Johann Christian Fabricius, *op. cit.*, p. 186 ; August Hennings, *op. cit.*, p. 74 ; Ernst Moritz Arndt, *op. cit.*, vol. 1, p. 22.

35. Ernst Moritz Arndt, *op. cit.*, p. V et 22.

36. *Ibid.*, vol. 2, p. 124.

37. *Ibid.*, vol. 1, p. 121 et 286, vol. 2, p. 243 et vol. 4, p. 86.

38. *Ibid.*, vol. 2, p. 242 sq.

lui, évoque la pudeur [*Scham*], la morale [*Sittlichkeit*], l'inflexibilité [*Unbiegsamkeit*] et la virilité [*Männlichkeit*]³⁹. Il en résulte une image idéalisée, qui touche déjà au mythe du Nord et qui combine plusieurs éléments d'origines diverses : les textes de l'Antiquité et du Moyen-Âge islandais, l'historiographie scandinave⁴⁰, sur laquelle Montesquieu s'appuya pour faire des peuples du Nord les libérateurs de l'Europe dans sa théorie du climat, et la critique de la civilisation valorisant les habitants des montagnes, qui seraient restés libres, simples et vertueux en raison de leur isolement et de leur proximité avec la nature⁴¹.

Arndt et Hanson font toutefois partiellement figure d'exception : qualifier des traits de caractère de « nordiques » leur est propre. Cela ne revient toutefois pas à dire que ces mêmes traits sont entièrement absents du reste du corpus. Au contraire, nombre d'entre eux apparaissent dès le récit de Fabricius (1779) mais ils sont attribués à des groupes plus restreints : les Norvégiens, les Suédois, les habitants d'une région donnée. Au fil des textes, les traits présents chez Arndt et Hanson sont tous mentionnés et sont rejoints par la simplicité, la mesure, la noblesse, la fierté voire l'orgueil, le sérieux, le calme, l'assiduité, l'amour de la partie, de la liberté et des lois, la piété et même, chez certains, la pureté et l'innocence : la liste est longue. Elle est aussi une compilation : même s'ils reviennent à plusieurs reprises, ces traits ne sont pas tous évoqués par tous les auteurs. Ils ne sont pas non plus attribués à tous les habitants de façon égale, mais surtout aux Norvégiens⁴², ce qui fait une fois de plus ressortir la place particulière de ce pays vis-à-vis du « Nord ».

39. Peter Treschow Hanson, *op. cit.* (1808), p. 62.

40. Jean-Marie Maillefer, « La vision du passé nordique chez les historographes scandinaves de la fin du Moyen-Âge au début du xvii^e siècle » in Éric Schnakenbourg (éd.), *op. cit.*, p. 189-204.

41. Holger Böning, « Arme Teufel an Klippen und Felsen' oder 'Felsenburg der Freiheit'? Der deutsche Blick auf die Schweiz und die Alpen im 18. und frühen 19. Jahrhundert » in *Die Alpen! Les Alpes! Zur europäischen Wahrnehmungsgeschichte seit der Renaissance*, Jon Mathieu, Simona Boscani Leoni (éd.), Bere, Lang, 2005, p. 176 sq.

42. Johann Christian Fabricius, *op. cit.*, p. LVII sq. ; Jacob Mumsen, *op. cit.*, p. 2.

Cette situation est révélatrice de deux limites qui caractérisent ce concept durant la période. La première est que son développement n'est pas linéaire et est marqué par des tensions. Au niveau de la description des habitants, l'intention encyclopédique, qui pousse les auteurs à signaler les différences entre les peuples, entre en conflit avec la tentation de tous les regrouper sous un concept généralisateur ; en parallèle, la théorie du climat, qui voit dans l'environnement la cause du caractère d'un peuple, commence à perdre du terrain face une approche essentialiste, à la base du concept de nation au XIX^e siècle, envisageant le caractère « nordique » comme héritage des anciens peuples du Nord vus comme un ensemble homogène. Le choix de l'une ou l'autre approche ne dépend pas tant de la date à laquelle l'auteur écrit que de ses opinions et affinités personnelles. Ainsi, la sensibilité particulière d'Arndt pour un mythe généralisateur peut être vue non seulement comme une tentative de réconcilier ses deux allégeances (né à Rügen en Poméranie suédoise, il était à la fois sujet du Saint-Empire et de la couronne suédoise) mais aussi comme manifestation de son nationalisme ethnocentrique qui ne fera que s'exacerber avec les guerres napoléoniennes.

La seconde limite du concept de Nord est la dimension incertaine et arbitraire de son application. En effet, les traits de caractères évoqués, qu'ils soient qualifiés de « nordiques » ou non, ne sont jamais attribués aux Sames, qui pourtant pourraient compter comme *le* peuple nordique par excellence en raison de leur répartition géographique. Les auteurs qui les décrivent s'inscrivent dans la continuité des textes publiés jusqu'alors à leur sujet, les plaçant comme un peuple à part et à demi sauvage⁴³. S'ils les disent bons, simples et hospitaliers, ils insistent aussi sur une série de traits en opposition avec le caractère « nordique » : petite taille, manque de force physique, méfiance envers autrui, goût excessif pour la boisson⁴⁴. Ils sont donc exclus du concept positif de Nord. De même, l'apparte-

43. Éric Schnakenbourg, « Humanité des marges et marge de l'humanité : la figure du Lapon dans le paysage anthropologique du XVIII^e siècle » in Éric Schnakenbourg (éd.), *op. cit.*, p. 139.

44. Johann Wilhelm Schmidt, *op. cit.*, p. 225 *sq.* ; Ernst Moritz Arndt, *op. cit.*, vol. 3, p. 237 *sq.* ; Leopold von Buch, *op. cit.*, vol. 2, p. 145 *sq.*

nance des Danois à cet ensemble demeure incertaine. Leur caractère, lorsqu'il est décrit, a plusieurs attributs qui l'en rapprochent (vertu, honnêteté, fierté) mais aussi d'autres qui l'en éloignent : le Danois serait doux, sensible, pliant voire phlegmatique⁴⁵, ce que les auteurs expliquent par un climat plus doux et un environnement fait de plaines. Il ne fait donc pas non plus vraiment partie du « Nord ».



Cette étude a montré qu'un concept de Nord est bel et bien présent dans les récits de voyage en Scandinavie publiés en allemand entre 1713 et 1813. Il est toutefois en construction, avec une double tendance vers une complexification et une revalorisation. D'une part, l'exploration et la description du Nord scandinave augmente le nombre d'éléments qui lui sont associés. Aux éléments déjà présents au début de la période (froid, ressources minières, absence de culture) viennent se joindre d'autres qui les contredisent parfois (forêts de pins, côtes dangereuses, développement technique, mœurs des habitants) pour créer plusieurs niveaux de signification, allant du simple Nord géographique au Nord lié à une culture et à un caractère spécifiques, en passant par une nature typique. D'autre part, ce développement s'accompagne d'une revalorisation, faisant passer le Nord d'un concept négatif à un concept plus positif, lié à l'idée d'étés plaisants, de paysages de montagne « romantiques » voire « sublimes » et d'habitants au caractère vertueux.

Toutefois, ce concept a encore ses limites. Tout d'abord, son développement n'est pas linéaire. Il est rare que tous les éléments mentionnés soient tous présents chez un seul et même auteur. De même, certains niveaux de signification apparaissant chez l'un sont absents chez l'autre, dont le texte est pourtant postérieur. S'ils appartiennent tous à la même élite lettrée, les voyageurs se distinguent par leur point de vue et leurs intérêts personnels. C'est que – autre limite – les éléments constitutifs du concept de Nord ne sont pas

45. Christian Wilhelm Lenz, *op. cit.*, vol. 1, p. 105, Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr, *op. cit.*, p. 358.

une invention ni le simple fruit des observations des voyageurs. Ils sont influencés par des textes préexistants (les textes du Moyen-Âge islandais, l'historiographie scandinave) et des théories en circulation ou en cours d'élaboration durant la période (théorie du climat, critique de la civilisation, mode des Alpes, romantisme, nationalisme), auxquels tous les auteurs n'adhèrent pas forcément. Cela mène à la troisième limite du concept de Nord durant la période : la dimension arbitraire de son application. Concept généralisateur, il entre en conflit avec la volonté encyclopédique d'opérer une distinction entre chaque pays voire région, notamment pour la description du caractère des habitants. Tel qu'il apparaît dans les textes, il n'inclut que le Nord scandinave, notamment norvégien, posant la question des autres espaces situés au Nord (la Russie, l'Amérique du Nord) tout en s'appliquant même là de façon arbitraire : la culture et le caractère « nordiques » ne sont pas ceux des Sames, ni même pour certains ceux des Danois. Ainsi, si une grande partie des éléments constitutifs d'un concept de Nord apparaissent à un moment ou à un autre de la période, ils ne sont encore présents que de façon disparate : pour que le mythe du Nord puisse émerger, une synthèse reste encore à faire.

Deuxième partie

Nordicité exogène ?

Les représentations du Nord dans trois romances moyen-anglais : *Guy of Warwick, Horn Childe and Maiden Rimmild et Havelok the Dane*

Tatjana Silec-Plessis
Sorbonne Université

Le concept de nordicité est problématique en Grande-Bretagne. En effet, il y est, plus que dans tout autre pays de l'hémisphère Nord peut-être, un fait culturel reposant en partie seulement sur des critères géographiques, ethniques ou encore climatiques, dans un pays extrêmement polarisé entre Nord et Sud, au point que l'on y parle de « division Nord-Sud » [« North-South Divide¹ »] pour qualifier les différences tant socio-économiques que culturelles entre les deux parties du territoire. Si la grande majorité des ouvrages consacrés au phénomène le fait débiter lors de la révolution industrielle, soit à la fin du XVIII^e siècle, le « North-South Divide » commence un millénaire plus tôt en réalité. Cela explique en partie son empreinte forte sur la culture britannique, et même son inconscient collectif. Car durant tout ce temps, le Nord de l'Angleterre a été défini de manière négative par le Sud, plus riche, plus peuplé, et qui s'est toujours estimé plus civilisé. Or, c'est cette image d'un Nord barbare et sauvage que trois romances² médiévaux s'emploient à contrebalan-

-
1. De nos jours on a coutume d'ajouter à cette ligne de démarcation première une autre division entre Est et Ouest. Or, le Nord a longtemps englobé une bonne partie de l'Ouest de la Grande-Bretagne, rendant superfétatoire pour notre sujet cette distinction au Moyen-Âge, comme nous l'expliquons plus loin.
 2. Nous utilisons ici le terme au masculin, selon l'usage consacré par André Crépin pour différencier les poèmes épiques médiévaux de récits romantiques ultérieurs.

cer : *Guy of Warwick*³, *Horn Childe and Maiden Rimmild*⁴ et *Havelok the Dane*⁵.

Ces trois poèmes épiques appartiennent à ce que l'on a coutume d'appeler la « matière de Bretagne », un corpus de textes centrés sur l'histoire de l'île de Bretagne. Ils sont tous les trois censés se passer à l'époque anglo-saxonne, donc avant la conquête normande, dans une zone qui correspond à la partie nord de l'Angleterre, laquelle a particulièrement souffert au cours des Âges sombres du fait des affrontements qui y eurent lieu entre les Saxons installés dans l'île depuis longtemps et les Scandinaves (appelés Danois dans les chroniques médiévales mais qui venaient en réalité d'un peu partout en Scandinavie) attirés par la réputation flatteuse de l'île et l'accumulation des richesses dans de nombreux centres monastiques. Il n'est donc pas étonnant que deux d'entre eux fassent une large place à la figure du Viking menaçant et sanguinaire. Seul le dernier de notre sélection, *Havelok the Dane*, propose une version positive et pacifique des relations entre Scandinaves et Saxons en Angleterre. Tous trois furent vraisemblablement composés dans les territoires qu'ils décrivent : Anglie de l'Est pour *Havelok*, Northumbrie pour *Horn* et Mercie pour *Guy*⁶.

3. La version que nous utilisons ici se trouve dans le manuscrit Auchinleck, mis en ligne par la Bibliothèque nationale d'Écosse à l'adresse suivante : https://auchinleck.nls.uk/mss/guy_st.html [consulté le 15/03/2018].
4. Le poème fait 1 136 vers, dont 800 seulement ont survécu. Une édition partielle et annotée comprenant les vers qui nous importent ici, ainsi qu'une introduction, réalisées par nous, est disponible à l'adresse suivante <http://lettres.sorbonne-universite.fr/Ressources-Traductions-textes>. Sinon, on pourra consulter le texte mis en ligne par la Bibliothèque nationale d'Écosse à l'adresse suivante : <https://auchinleck.nls.uk/mss/horn.html>, ou alors l'une des rares éditions imprimées : Joseph Caro, « Kleine Publications aus der Auchinleck-hs: X, *Horn Childe and Maiden Rimmild* », *Englische Studien*, n° 12, 1889, p. 324-366.
5. L'édition utilisée se trouve dans la version électronique du recueil de Ronald B. Herzman, Graham Drake, Eve Salisbury (éd.), *Four Romances of England* : King Horn, Havelok the Dane, Bevis of Hampton, Athelston, Kalamazoo, Medieval Publication Institute, 1997. Texte, introduction et notes mis en ligne sur le site de TEAMS à l'adresse suivante : <http://d.lib.rochester.edu/teams/text/salisbury-havelok-the-dane> [consulté le 15/03/2018].
6. Pour une carte des différents royaumes de la période anglo-saxonne, voir <https://www.britannica.com/topic/Heptarchy> ; pour une carte du territoire contrôlé par les Scandinaves aux IX^e et X^e siècles au nord d'une ligne entre Londres et Chester, voir par exemple www.tlfq.ulaval.ca/axl/monde/anglais2.OE.htm [consulté le

Avant de les examiner de plus près, il n'est peut-être pas inutile, vu le cadre interdisciplinaire de ce volume, de revenir brièvement sur le « North-South Divide » et d'en faire un bref historique. Quiconque étudie les différentes lignes de séparation utilisées au fil du temps pour différencier un « Nord » d'un « Sud » au Royaume-Uni⁷ s'aperçoit d'emblée qu'elles ne correspondent pas complètement à ce qu'un étranger de passage dans ce pays appellerait spontanément par ce nom, car le « Nord » y englobe une grande partie de terres au Sud-Ouest de l'île, ainsi qu'une partie de l'Irlande du Nord. Toutes ces lignes ont pour point de départ et d'arrivée des rivières ou des estuaires, la plus commune étant celle qui part de la rivière Tees dans le Nord-Est de l'Angleterre et rejoint la rivière Exe qui donna son nom à la ville d'Exeter dans le Devon (pour ne citer que l'agglomération la plus connue). En conséquence, la division entre Nord et Sud est ancrée dans la géographie des îles britanniques, partagées entre des basses terres fertiles au sud de ces lignes, et des terres plus montagneuses au nord de celles-ci. La vie dans le Nord, plus dure du fait de conditions climatiques plus rudes et d'une terre plus pauvre, a, dans l'imaginaire britannique, contribué à créer « l'homme du Nord », barbare, inculte et incontrôlable. C'est la thèse – convaincante – que soutient Helen M. Jewell, dans son livre sur la question⁸.

Jewell montre qu'au VIII^e siècle la conscience de différences culturelles et sociétales entre royaumes du Sud et royaumes du Nord existait déjà, en tout cas chez un historien de la stature de Bède le Vénérable. Ce dernier reprend en partie, dans un style plus pondéré, le récit apocalyptique fait par Gildas le Sage dans *De excidio*

17/03/2018]. Il convient de noter ici qu'à l'époque anglo-saxonne le royaume de Mercie devint l'allié du royaume de Wessex situé plus au sud, de sorte que la démarcation entre Nord et Sud se faisait au nord de la Mercie. Néanmoins, comme ce royaume fut le terrain de nombre d'affrontements entre Merciens et Danois, forçant les premiers à construire une ligne de fortifications destinée à les repousser et à l'origine de la création de la ville de Warwick, nous considérons qu'elle est à la frontière entre le Nord et le Sud. Elle aurait de toute manière été considérée comme une ville du nord à l'époque où le poème fut écrit, et elle l'est aujourd'hui encore, du fait entre autres d'un passé minier et industriel.

7. La « Tees-Exe line », la « Severn-Wash line » ou encore la « Severn-Trent line ».
 8. *The North-South divide: the origins of northern consciousness in England*, Manchester, Manchester U.P., 1994.

*Britannia*⁹ des circonstances dans lesquelles l'Angleterre, suite au départ des Romains, fut livrée aux barbares venus du Nord (à cette époque les Pictes et les Scots). En voici un extrait représentatif, tant pour le fond que la forme :

Illa domum cum triumpho magno et gaudio repedante, illi priores inimid ac si ambrones lupi profunda fame rabidi, siccis faucibus ouile transilientes non comparent pastore, alis remorum remigumque brachilis ac uelis uento sinuatis uecti, terminos rumpunt cacduntque omnia et quaeque obuia maturam ceu segetem metunt, calcant, transeunt¹⁰.

Gildas décrit donc les hommes venus du septentrion comme des êtres inhumains, dans tous les sens du terme¹¹. Les historiens de l'époque anglo-saxonne et médiévale présentent donc le Nord de l'Angleterre comme une terre ravagée par des « monstres ». Ces derniers sont décrits selon les sources et les périodes comme venus

-
9. Texte dont les outrances sont à attribuer au fait qu'il s'agit d'un sermon, écrit au VI^e siècle, qui accable le clergé breton (son auteur, né dans les îles britanniques, passa la deuxième partie de sa vie en Bretagne). D'ailleurs le titre complet de l'homélie est *De excidio et conquestu Britanniae ac flebili castigatione in reges, principes et sacerdotes* [À propos de la ruine et de la plainte de la Bretagne et des reproches éplorés à l'encontre des rois, nobles et prêtres].
 10. François Kerlouégan, *Le De excidio Britanniae de Gildas : les destinées de la culture latine dans l'île de Bretagne au V^e siècle*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, « Histoire ancienne et médiévale », 1987, p. 204. Nous traduisons : « La légion s'en retourna chez elle dans la joie et un grand triomphe, alors que leurs ennemis d'antan, tels des loups rendus fous par une faim trop intense, le berger hors de vue, se jetèrent dans la mêlée la gueule avide ; ils traversent les frontières, portés par les ailes des rames et le vent dans les voiles, et tuent tout ce qu'ils rencontrent, quoi qu'il s'agisse ; tout est fauché comme le blé mûr, foulé aux pieds à mesure qu'ils avancent. »
 11. On s'aperçoit d'emblée qu'un auteur de fantasy américain devenu fort célèbre ces dernières années grâce au succès de la série télévisée *Game of Thrones*, George R. R. Martin, a dû trouver son inspiration pour les créatures habitant au-delà du Mur chez le vénérable moine : l'aspect fantastique est déjà présent en germe dans sa source. Nous n'avons pas la place ici de développer plus avant la comparaison, et nous nous contenterons d'indiquer que Gildas décrit avec force détails également un mur censément édifié par les Bretons pour se protéger – en pure perte – des bêtes venues du Nord, et qui pourrait avoir été celui d'Hadrien ou d'Antonin (même si la description qu'en fait le moine ne leur correspond pas, particulièrement pour ce qui est des matériaux employés).

de plus au Nord encore – Celtes, Picètes, Scandinaves – mais aussi du Sud : ce sont les Normands qui rasèrent de nombreux villages dans la Northumbrie, car la résistance après l'invasion de 1066 y dura plus longtemps qu'ailleurs.

Cet esprit rebelle perdura dans les siècles qui suivirent. Le Nord de l'Angleterre, qui avait été un espace de conflits avec les Scandinaves et les Celtes devint une zone tampon, où eurent lieu nombre de batailles, entre le royaume d'Écosse (contrôlé par la Norvège jusqu'au milieu du XIII^e siècle) et la couronne d'Angleterre, notamment lors du règne d'Édouard I^{er} (1239-1307), qui gagna le surnom de « Marteau des Écossais » pour les raisons qu'on imagine. Vers la fin du Moyen-Âge les choses s'arrangèrent un peu pour les populations locales, car le Nord commença à prendre un poids politique plus important en raison du soutien accordé par les nobles de cette région à Henri IV. Il cessa enfin pour de bon d'être le terrain de combats fréquents quand la couronne d'Angleterre fut offerte au roi d'Écosse à la mort de la Reine Vierge, Élisabeth. Néanmoins, près d'un millénaire d'affrontements ne pouvait que laisser des traces, d'autant qu'une fois la paix établie pour de bon, restaient tout de même des différences culturelles importantes. En effet le Nord¹² était devenu un territoire composite où s'étaient retranchés au fil des siècles les peuples qui avaient été repoussés dans les marges de l'île au fur et à mesure d'invasions ou de vagues d'immigration venues d'autres Nordes et où l'on trouvait aussi bien, mêlés aux Saxons et aux Normands, des peuples de langue brittonique au pays de Galles ainsi qu'en Écosse et les descendants des Scandinaves venus s'installer en Angleterre et maintenus à grand peine (par les rois Alfred et Æthelstan principalement) sur la partie Nord-Est de l'Angleterre pendant les Âges sombres. Le mélange de populations d'origines différentes dans ces zones géographiques a évidemment eu des conséquences sur le plan culturel, mais aussi sur le plan de la langue, et a contribué à créer l'image du Nord dans l'imaginaire anglais (et plus tard britannique, voire plus largement anglo-saxon, au sens moderne du terme) comme un endroit

12. Qui pour les Élisabéthains commençait au nord de la rivière Trent, après une zone intermédiaire située entre ce cours d'eau et la Tamise.

désolé, dangereux, où l'on entend des idiomes étranges, et où des créatures inhumaines rôdent.

Après cette mise en contexte rapide, commençons notre étude proprement dite par le poème en rimes couées intitulé *Guy of Warwick* qui mérite la première place en raison de sa grande popularité au Moyen-Âge¹³. Son héros – imaginaire, même si la maison de Warwick ne mit pas longtemps à lui trouver une place dans son arbre généalogique¹⁴ ! – est un preux issu de la petite noblesse du Nord qui, entre autres faits d'armes remarquables, se retrouve à défendre l'Angleterre contre la menace des envahisseurs danois à l'époque du roi Æthelstan, lors d'un combat singulier avec le champion de l'armée ennemie. Or, si Æthelstan réussit effectivement à repousser les envahisseurs scandinaves au x^e siècle, les choses ne se passèrent pas du tout comme le roman le prétend. En effet, ce roi venu du Wessex combattit vaillamment les Vikings, qui à l'époque dominaient une bonne partie du Nord de l'île de Bretagne et de l'île d'Irlande et avaient formé une alliance avec certains royaumes d'Écosse contre lui. Il vainquit ses adversaires pour de bon lors d'un affrontement devenu célèbre, même si l'endroit exact de la rencontre, appelé Brunanburh, est aujourd'hui encore l'objet de beaucoup de spéculations. Un poème consacré à cette bataille fut même consigné dans la *Chronique anglo-saxonne*¹⁵. En aucun cas le conflit ne

13. Le manuscrit Auchinleck est très célèbre dans le monde des médiévistes anglicistes car il s'agit d'une véritable anthologie d'œuvres en tous genres. Il ne contient pas moins de trois romances dans lesquelles figure Guy, le premier en rimes plates qui relate la première partie de son existence, le second en rimes couées, qui poursuit le premier et dont il est question ici, et le troisième, *Reinbroun*, qui a pour héros le fils de Guy. On y trouve aussi un sermon à qui il donne son nom, le *Speculum Guy de Warewyke*. La légende eut un tel succès que l'on en trouvait encore des versions résumées dans les premiers recueils d'histoires populaires anglais imprimés en masse et à bas prix aux xvii^e et xviii^e siècles, les *chapbooks*.

14. Le poème à l'origine de la légende de Guy (écrit en anglo-normand) fut, selon toutes probabilités, commandé pour le mariage célébré entre le comte de Warwick et Margery D'Oilley, qui eut lieu avant 1205.

15. Voir l'entrée concernant l'année 937 dans *The Anglo-Saxon Chronicle*, le document historique le plus important concernant la période anglo-saxonne, dont il existe plusieurs copies et variantes. Pour une bonne édition des textes, contenant illustrations, introduction et notes, voir Bob Carruthers, *The Anglo-Saxon*

fut résolu par le biais d'un combat singulier entre représentants des deux armées. De plus, le caractère à la fois surnaturel et exotique du champion danois, présenté comme un géant venu d'Afrique montre bien que l'envahisseur est avant tout dans ce poème l'Autre (païen, inhumain) qu'il faut combattre par tous les moyens pour protéger la civilisation chrétienne du chaos. C'est ce qui explique d'ailleurs que la légende de Guy ait pu être considérée au Moyen-Âge comme véridique dans ses grandes lignes si ce n'est dans les détails malgré ses incohérences flagrantes, à cause de sa puissance symbolique indéniab¹⁶. En effet, Warwick fut l'une des villes créées à l'époque anglo-saxonne par la fille d'Alfred le Grand pour servir de rempart contre les Danois. Or l'Æthelstan du poème, avant de rencontrer Guy, fait un rêve prémonitoire où un ange lui révèle que le champion qu'il attend viendra sous la forme d'un pèlerin par la porte nord de la ville : rappel, si besoin était, que dans ce romance tant la menace que le salut viennent du septentrion.

Le deuxième poème de notre corpus, *Horn Childe and Maiden Rinnbild*, est un romance qui fut probablement écrit vers 1320-1330¹⁷ et qui figure uniquement dans le manuscrit Auchinleck, de sorte qu'il n'a pas dû bénéficier de la même popularité que *Guy de Warwick*, loin s'en faut. Il tire une grande partie de sa matière d'un poème épique anglo-normand, *Le Roman de Horn* écrit vers 1170 par Thomas. Celui-ci met son héros aux prises avec des Sarrasins plutôt que des

Chronicle, Illustrated and Annotated, « History From Primary Sources », Barnsley, Pen and Sword Books, 2013.

16. Rappelons ici que les hommes et les femmes du Moyen-Âge préféraient à la recherche de la vérité brute et neutre des faits – recherche que nous avons appris à considérer comme étant le fondement de tout livre d'histoire qui se respecte – une vision de l'Histoire qui intégrait celle-ci à la conception d'un monde créé et ordonné par Dieu, mais en proie aux forces du mal. Dans cette conception le réel n'est que le signe d'une vérité spirituelle à déchiffrer ; il y est subordonné pour ainsi dire. Du coup, si l'histoire racontée dans un poème est jugée bonne car obéissant à cette conception et propre à instruire les lecteurs et qu'elle devient populaire, elle sera inmanquablement ajoutée aux chroniques historiques médiévales, sous une forme ou une autre.
17. Matthew Holford, « History and Politics in *Horn Child and Maiden Rinnbild* », *The Review of English Studies*, New Series, vol. 57, n° 229, avril 2006, p. 149-168, p. 151.

Danois, tout comme une autre version moyen-anglaise de la légende, plus populaire et plus étudiée aujourd'hui que celle qui nous occupe, *King Horn* (xiii^e siècle¹⁸). Lorsque le poème fut composé, commençait à se dessiner en Angleterre une conscience nationale et cela se voit¹⁹. En effet, dans *King Horn*, les ennemis sont les Sarrasins, c'est-à-dire des païens dont l'origine lointaine permet à l'auteur d'en faire ce qu'il veut, ici des pirates, dans un récit qui tient du conte et dont on ne sait pas exactement où il se passe²⁰ ; dans *Horn Childe*, ce sont sans doute des Hiberno-Gaëls (des Scandinaves installés en Irlande ou leurs descendants, si l'on considère la description qui en est faite au vers 236, où l'auteur dit qu'ils ont la peau et les cheveux très clairs), c'est-à-dire qu'ils représentent un ennemi moins exotique et qui a réellement envahi une bonne partie des îles britanniques au cours des Âges sombres. Cela confère à l'histoire l'apparence d'un récit historique, apparence renforcée par les précisions des toponymes présents dans les deux-cent quarante premiers vers : tous, à l'exception d'un seul au sens incertain, se trouvent dans le Yorkshire. L'extrême brièveté des descriptions que l'on trouve également dans ces vers (ainsi que dans la majorité des romances anglais, plus focalisés sur l'action que leurs équivalents continentaux), a dans *Horn Childe* le pouvoir d'évocation de la poésie vieil-anglaise, qui peut condenser en quelques détails marquants tout un paysage. Ainsi, l'image des chemins sur la lande se transformant en rivières de métal sur le passage de l'armée d'Hatheolf (v. 172-174) est aussi concise que prenante, tout comme la comparaison des corps blancs dispersés sur la lande aux plumes d'un cygne dans l'extrait ci-dessous :

18. Cette dernière a été composée à une époque où la littérature anglo-normande avait une position dominante en Angleterre, ce qui en fait une des premières épopées écrites en anglais qui nous soient parvenues. Cf. Dieter Miehle, *The Middle English Romances of the Thirteenth and Fourteenth Century*, Londres, Routledge, [1968], 2010, p. 34.

19. Cf. l'article de Matthew Holford déjà cité, dont c'est le sujet.

20. Cf. doute au pays de Galles, dans un royaume appelé « Sudene » (soit South-Danes, « Danois du Sud »), ce qui laisse entendre des origines scandinaves au héros, mais si lointaines qu'il n'en est jamais fait mention dans le poème. Le poète n'en était peut-être même pas conscient, ou a préféré mettre cette information sous le boisseau, pour pouvoir plus facilement le présenter comme un héros anglais.

In a mor[n]ing þai bigan,
Of al þat day þai no blan
þat baleful werk to wirke;
Sides þai made blo & wan
þat er were white so feþer on swan –
Swiche gamen man au3t irke.
When þat euen bicam

þe Danis men were al slan,
It bigan to mirke.
Whoso goþ or rideþ þerbi
3ete may men see þer bones ly
Bi Seyn Sibiles Kirke²¹.

De tels passages ramènent le lecteur médiéval à un passé glorieux, et laissent entrevoir la possibilité d'une source très ancienne pour ce romance, au moins pour ce qui est du début, qui ne figure pas dans les autres versions de l'histoire, ainsi qu'il a été dit plus haut. *Horn Childe* s'ouvre sur le règne du père du personnage principal, présenté comme l'un des rois saxons contrôlant une bonne partie du nord de l'île de Bretagne, l'un de ces mystérieux *bretwaldas* aux règnes rapportés dans la *Chronique anglo-saxonne* déjà mentionnée²². C'est un héros des temps anciens luttant continuellement pour préserver son royaume d'invasisseurs aux origines diverses. Sa stature et son courage sont prétexte chez le poète à une comparaison défavorable avec la noblesse pusillanime de son temps, noblesse dont il faut préciser qu'elle aurait été à cette époque d'origine normande, de sorte

-
21. *Horn Childe*, *op. cit.*, v. 73-84. Nous traduisons : « Au matin ils commencèrent, / Et tout le jour continuèrent/ Leur tâche fatale, / Rendant les torses livides, pâles / Comme d'un cygne le ramage, – / S'adonner à de tels jeux n'est pas sage. / Le soir venu / Les Danois n'étaient plus. / Le jour commença à tomber. / Quiconque passe par là à cheval ou à pied / Peut encore voir les ossements éparpillés/ Près de l'église de Saint Sibille. »
22. Par la suite, Horn, dépossédé de son royaume suite à la trahison d'un noble qui lui ravit la couronne alors qu'il n'est encore qu'un enfant, trouve refuge au pays de Galles. Cette partie de l'histoire nous intéresse moins et il n'en sera pas question ici.

que l'on pourrait lire le poème comme l'expression d'une rébellion discrète contre une noblesse exogène ayant saccagé le territoire à l'époque de la Conquête, tout comme l'avaient fait les Danois avant eux.

Le dernier poème de notre étude est un cas à part, d'où le plus grand intérêt qui lui a été porté par les spécialistes en comparaison avec les deux romances précédents : en effet les Scandinaves n'y sont pas présentés comme des envahisseurs, mais comme des partenaires. Ainsi, *Havelok the Dane*, le plus ancien romance à avoir été composé en anglais après *King Horn*²³, moins populaire lui aussi que *Guy of Warwick*, présente à la manière d'un conte la vision idéale d'une Angleterre unie avec le Danemark, où la paix règne grâce à la poigne vigoureuse de son monarque et aux lois qu'il y fait respecter. Il s'agit d'un poème de la fin du XIII^e siècle ou du début du XIV^e siècle, probablement écrit dans le nord-est des Midlands, et qui raconte une histoire assez proche de celle d'un poème plus ancien écrit en anglo-normand, le *Lai d'Haveloc*, sans qu'il soit possible d'affirmer que ce dernier en est la source, car il y a de nombreuses différences. Il traite non seulement du personnage éponyme, mais aussi celle de sa femme, Goldeboru, fille du roi d'Angleterre injustement traitée par celui qui était censé la protéger et gouverner le royaume pour elle jusqu'à ce qu'elle soit en âge de le faire, un félon nommé Godrich. Haveloc, est, lui, le fils du roi du Danemark Birkabein²⁴. Il est, tout

23. Il n'a survécu dans une forme complète que dans un seul manuscrit : le Bodleian MS Laud Misc. 108, qui contient également une version de la légende de Horn ; malheureusement (pour nous), il ne s'agit pas celle dans laquelle figure l'ennemi danois.

24. Le *Lai d'Haveloc* donne une filiation différente au couple formé par le personnage éponyme et sa femme et situe le poème à l'époque du roi Constantin, présenté comme le neveu du légendaire roi Arthur. Haveloc y est le fils du roi Gunter du Danemark, tandis que son épouse est présentée comme la fille de la sœur du roi breton de Lincoln et Lindsey, mariée à un roi danois possédant une partie du Danemark ainsi que la ville de Norfolk. Il peut y avoir plusieurs raisons aux changements généalogiques opérés entre les deux romances : soit *Horn Childe* se base sur une version intermédiaire ou alternative de la légende qui n'a pas survécu dans d'autres manuscrits, soit le poète a adapté le romance pour l'ancrer dans un territoire légèrement différent et le rapprocher ainsi, géographiquement, de son nouveau lectorat (chose courante à l'époque).

comme Goldeboru, la victime d'un usurpateur dans son jeune âge, un parent qui tue ses sœurs et charge un pêcheur de se débarrasser de lui pour prendre sa place sur le trône. Heureusement, ledit pêcheur, après avoir initialement accepté de commettre le crime, voit une lumière mystérieuse émaner du garçon à la nuit tombée, ainsi qu'une marque en forme de croix sur son épaule, symbole de son statut de droit divin. Dûment impressionné, le pauvre hère préfère feindre d'avoir tué le garçon et s'enfuir avec lui et toute sa famille dans un endroit où ils seront loin du danger, l'Angleterre.

Des années plus tard, Havelok, qui a bien grandi, se rend un jour compte qu'il mange (littéralement) comme quatre et coûte cher à sa famille d'adoption. Il résout alors de gagner sa pitance en travaillant tout d'abord comme pêcheur, puis comme porteur pour le cuisinier du château. C'est là que Godrich décide de marier de force sa pupille à un homme issu du peuple pour lui barrer à jamais le chemin du trône, et lui choisit comme époux le commis du cuisinier, qui n'est autre qu'Havelok. Les épousailles sont organisées. Goldeboru, tout d'abord désespérée par cette mésalliance, est, elle aussi, témoin de la luminescence de Havelok le soir de son mariage et son opinion du jeune homme change du tout au tout ; ensemble ils se rendent au Danemark, où Havelok parvient à prendre la couronne à celui qui l'avait trahi. Puis il retourne en Angleterre avec son épouse et une armée, et vainc Godrich, qu'il condamne à une mort terrible : le traître est scalpé vivant de la tête aux pieds, puis traîné jusqu'au gibet où il est finalement pendu. La scène, particulièrement atroce, est décrite dans ses moindres détails avec un soin sadique, peu commun aux romances médiévaux, mais beaucoup plus courant dans la poésie épique antérieure. Était-ce pour plaire à un public populaire, aux mœurs plus rudes que le public anglais ou normand du sud du pays²⁵ ? D'autres aspects encore du poème lui donnent un statut singulier, par exemple, les débuts très humbles de Havelok, qui en font

25. C'est la thèse de Nancy Mason Bradbury dans « The Traditional Origins of *Havelok the Dane* », *Studies in Philology*, n° 90, 1993, p. 115-142, citée en note dans l'introduction à l'édition en ligne du poème, à l'adresse suivante : <http://d.lib.rochester.edu/teams/text/salisbury-havelok-the-dane-introduction#ft3> [consulté le 17/03/2018].

un *culture-hero*, malgré son origine royale²⁶. Des débuts qu'il n'oublie pas, une fois monté sur le trône, puisqu'il marie à des nobles anglais deux de ses sœurs d'adoption, et anoblit le cuisinier qui avait fait preuve de générosité en l'employant. La fin du roman a tout du conte, puisque le jeune homme confie la couronne du Danemark à un noble danois et finit ses jours en Angleterre avec Goldeboru, qui lui donne quinze enfants.

Si les médiévistes qui ont étudié le poème ont été prompts à noter son « réalisme bourgeois », que l'on trouve dans d'autres textes de la même période, ce qui est inhabituel ici c'est qu'il faudrait plutôt parler de réalisme « populaire », au sens où Havelok grandit parmi les pauvres d'entre les pauvres, pêcheurs et journaliers. C'est un trait que l'on ne trouve guère dans les romances ; il faut aller voir du côté du théâtre médiéval, des mystères d'York ou du maître de Wakefield pour trouver quelque chose d'équivalent²⁷. En effet, le texte est riche en détails en ce qui concerne la vie dure de petites gens, mais aussi leurs passe-temps, et l'on est frappé par l'absence d'arrogance d'Havelok à leur égard, contrairement à Goldeboru par exemple, qui ne trouve de qualités à son mari qu'une fois rassurée en ce qui concerne son statut²⁸. Cette caractéristique peu commune du texte nous semble provenir principalement de la fusion qui s'y opère entre deux univers bien différents – les sagas scandinaves (où les héros sont souvent issus du commun des mortels plutôt que d'ascendance royale ou princière²⁹) et les romances anglais (où ils ne le

26. Caractéristiques qu'il partage avec le grand héros de la poésie épique vieill-anglaise, Beowulf.

27. Par exemple, dans la *Secunda Pastorum*, pièce qui s'ouvre sur un berger se lamentant sur les rigueurs de son existence, passée dehors par tous les temps, et rendue plus dure encore par l'avarice des classes supérieures.

28. Pour David Staines, Havelok représente le roi idéal du point de vue des classes inférieures (« *Havelok is the embodiment of the ideal king from the point of view of the lower classes* »). Cité dans l'introduction au texte de l'édition utilisée, soit « Havelok the Dane: Introduction », in *Four Romances of England...*, Ronald B. Herzman, Graham Drake, Eve Salisbury (éds.).

29. Les rares médiévistes à s'être penchés sur ce poème ont noté des éléments venus tout droit des légendes germaniques, comme par exemple le fait que le pêcheur qui sauve Havelok porte un nom qui se rapproche de l'un des surnoms d'Odin, « Grímnir », c'est-à-dire « déguisement », et qu'Odin est lui aussi un passeur ; de plus, il possède deux corbeaux aux pouvoirs surnaturels ; or, l'un des fils de

sont presque jamais) – et entre deux époques : celle à laquelle a été composée le poème (y compris dans sa version anglo-normande) et celle à laquelle il est censé se passer. Cette période n'est pas précisément repérée, mais il s'agit forcément de l'époque anglo-saxonne, ce qui n'avait pas échappé aux historiens médiévaux, désireux de lui faire une place dans leurs chroniques : ainsi, un historien anglo-normand du *xiv^e* siècle, Peter de Langtoft, persuadé d'avoir affaire à un récit historique romancé, pensait que le personnage d'Havelok était basé sur celui du chef viking Guthrum³⁰, qui fut longtemps l'adversaire du roi Alfred le Grand avant de se convertir et d'accepter de ne gouverner qu'une partie du territoire anglais, appelée par la suite le Danelaw³¹. Robert Mannyng de Brunne, autre historien du *xiv^e* siècle, pensait lui aussi que maint élément du poème était véridique, même s'il trouvait étrange que le nom d'Havelok ne se retrouve dans aucune chronique historique. Il se trompait d'ailleurs, car il figure dans la chronique de Geoffrey de Gaimar, qui écrivit vers 1130 une histoire de l'Angleterre mêlant fiction et faits comme toutes les chroniques médiévales, *L'Estoire des Anglois*. Le personnage d'Havelok pourrait avoir été modelé sur un seigneur hiberno-gaël qui régna un temps sur la Northumbrie, Dublin, et même York : Olaf Cuaran, aussi appelé Óláfr Sigtryggsson ou Amlaíb mac Sitric – son nom celte – (c. 927-981³²) ; c'est-à-dire, par un hasard troublant, le même Anlaf contre lequel Æthelstan d'Angleterre est amené à se battre dans *Guy of Warwick*.

L'histoire d'*Havelok the Dane* se passe dans le Danelaw, une partie de l'Angleterre que les Danois contrôlèrent, et qui eut des contacts avec le monde scandinave plus longtemps encore. C'est ce que

Grim s'appelle « Raven »... (Voir, pour une liste exhaustive de ces références, Edmund Reiss, « *Havelok the Dane* and Norse Mythology », *Modern Language Quarterly*, n° 27, 1966, p. 115-124).

30. « Havelok the Dane : Introduction » [en ligne], note 10, in Ronald B. Herzman..., *Four Romances of England*, éd. cit., <http://d.lib.rochester.edu/teams/text/salisbury-havelok-the-dane-introduction> [consulté le 15.03.2018].
31. Le Danelaw comprenait les anciens royaumes de Northumbrie, d'Anglie de l'Est et les Cinq Bourgs de Leicester, Nottingham, Derby, Stamford et Lincoln.
32. Scott Kleinman, « The Legend of Havelok the Dane and the Historiography of East Anglia », *Studies in Philology*, vol. 100, n° 3, été 2003, p. 245-277, p. 246 et 247.

montrent les éléments de costume et de coiffure retrouvés dans cette zone, ainsi que la coutume des rois de ce territoire consistant à faire remonter leur généalogie à Woden, c'est-à-dire à Odin : un moyen pour ces derniers d'affirmer leurs liens avec le monde scandinave, plutôt qu'une manière de sacraliser leur pouvoir, puisqu'ils étaient déjà chrétiens depuis longtemps³³. Or, il n'est pas anodin que ce soit dans cette partie de l'Angleterre que s'appliquaient les lois en vigueur au Danemark et en Norvège, d'où le nom « Danelaw » (« loi des Danois ») : deux des trois textes étudiés insistent sur la qualité de ces lois et l'aptitude des rois représentés à les faire régner, par opposition aux monarques contemporains des poètes anonymes ayant composé ces œuvres³⁴. Le père de Horn met un grand soin à partager le butin des Scandinaves vaincus entre son armée et son peuple v. 85-96, selon la coutume anglo-saxonne qui voulait qu'un roi soit généreux avec ses sujets. L'auteur d'*Havelok* insiste particulièrement, quant à lui, sur l'ordre qui règne alors en Angleterre :

Thanne miċthe chapmen fare
Thuruth Englonð wit here ware,
And bladelike beye and sellen,
Overal ther he wilen dwellen -
In gode burwes and ther fram
Ne fundenhe non thatdede hem sham,
That he ne weren sone to sorwebrouth,
And pouere maked and browt to nouth.
Thanne was Englonð at hayse -
Michel was swich a king to preyse
That held so Englonð in grith³⁵!

33. Robert W. Rix, *The Barbarian North in Medieval Imagination. Ethnicity, Legend, and Literature*, New York, Londres, Routledge, 2015, p. 155.

34. Il faut toutefois noter que certains rois saxons étaient eux aussi de grands législateurs, y compris au temps des invasions scandinaves. On pourrait donner comme exemple Alfred le Grand et Æthelstan, qui furent aussi de grands stratèges et des souverains qui parvinrent à unifier une bonne partie de l'Angleterre.

35. *Havelok the Dane*, v. 51-61. Nous traduisons : « À cette époque, les marchands pouvaient voyager/ À travers l'Angleterre avec leurs denrées/ Et acheter ou vendre sans se cacher. / Ils pouvaient partout résider / Dans des villes agréables

Le poète insiste particulièrement sur la sûreté des routes pour les marchands à son époque. C'est l'une des raisons pour laquelle on a pu dire (à tort, selon nous), de ce romance qu'il avait été écrit pour un public bourgeois. En fait, le poème est la synthèse de deux traditions littéraires assez différentes, l'une scandinave et plus largement germanique, l'autre héritée des poètes normands et adoptée en Angleterre à partir du XII^e siècle. Il s'inscrit dans un univers lui aussi hybride, ce que représente parfaitement l'union entre Goldeboru et Havelok : entre l'héritière du trône d'Angleterre, raffinée, hautaine et consciente de son rang, et le prince danois aux mœurs simples et proche du peuple. Il fut probablement écrit pour un public bien particulier et qui ne figure presque jamais dans les récits de cette époque : les habitants de l'ancien Danelaw, lesquels devaient être, si l'on en croit les patronymes de leurs descendants aujourd'hui (fréquemment terminés par le suffixe *-son*), d'ascendance scandinave ou mixte. Pour Kleinman, il faut considérer ce romance, malgré son caractère fantaisiste, comme une tentative d'inscrire la légende dans une histoire de la région de l'Anglie de l'Est, qui y intègre les descendants des Scandinaves, fût-ce au prix d'un effacement des aspects les plus terribles des premières migrations vikings en Angleterre³⁶.

En conclusion, l'examen rapide de *Guy of Warwick*, *Horn Childe* et *Havelok* permet de dégager une tendance commune à ces trois romances. Tous trois créent des récits largement fictionnels mais présentés comme historiquement véridiques car assez précisément repérés sur le plan de la géographie et intégrés à des cadres historiographiques plausibles. Les histoires qu'ils racontent visent à donner une identité positive à des territoires du Nord trop longtemps décriés par les historiens au service des rois d'Angleterre, entreprise qui se soldera par un échec, au vu de leur caractère solitaire et du peu de traces qu'elles ont laissé dans la culture britannique, à la différence du cycle arthurien par exemple. Les deux premiers rappellent que le

où personne / N'aurait pu leur faire du tort, / Sans se voir promptement puni, / Appauvri, et réduit à rien. / À cette époque l'Angleterre était sereine – / Un tel roi méritait de grandes louanges / Pour avoir ainsi gardé l'Angleterre en paix ! »
 36. Kleinman, *op. cit.*, p. 249 sq.

Nord de l'Angleterre a longtemps servi de rempart contre des forces venues de plus loin encore, le dernier propose la vision digne d'un conte populaire (dont il emprunte les codes) d'une union entre Scandinaves et Saxons dépourvue de toute référence à un quelconque affrontement entre les deux peuples. Les positions diamétralement opposées adoptées dans ces récits en ce qui concerne l'arrivée des Scandinaves dans l'île témoignent de la complexité de la tâche entreprise par les différents auteurs de ces textes (et sans doute par bien d'autres chroniqueurs ou poètes dont les œuvres n'ont pas survécu) et nous laissent entrevoir les tensions ayant pu exister un temps entre les différentes communautés amenées à coexister dans cette partie de l'Angleterre.

Représentations du Nord dans la poésie des îles britanniques

Cécile Marshall

Université Bordeaux-Montaigne

Depuis 1937, la célèbre phrase que MacNeice a attribué à Auden, « *The North begins inside* », n'a cessé d'être méditée, citée, interprétée et même intériorisée par plusieurs générations de poètes britanniques se revendiquant explicitement du nord, quand bien même, pour chacun d'entre eux, ce terme désigne des réalités différentes. Dans cet article, on interrogera donc la pluralité des représentations du nord chez des poètes qui mettent en tension le nord boréal des *skalds* et des sagas avec leur propre nord, britannique, provincial, où la poésie trouve sa place et sa justification dans un contexte socioculturel défavorable. On tentera de replacer le discours de ces poètes qui revendiquent explicitement des liens historiques, linguistiques, culturels et symboliques avec le nord boréal dans la tradition du récit de voyage en Islande, incarnée dans la poésie britannique par William Morris au XIX^e siècle. En effet, l'Islande, autre île située plus au nord dans l'Atlantique, est une métonymie d'une certaine marginalité que ces poètes entendent représenter, incarner et transcender.

À l'instar de nombreux voyageurs européens fascinés par l'Islande, Morris partit en 1871 à la recherche d'une Islande mythique et fantasmée par l'intermédiaire d'une rencontre littéraire et linguistique, à savoir le vieux norrois des sagas qu'il avait traduites en anglais. Son imaginaire en avait été profondément influencé, si bien que, lors de ses deux voyages en Islande, il n'eut de cesse de comparer défavorablement l'Islande réelle au monde héroïque des sagas, comme en témoignent certains commentaires de ses carnets de voyage : « *what littleness and helplessness has taken the place of the old passion and vio-*

lence' ». L'attrait de l'Islande à l'époque de Morris était hautement symbolique. De par sa position en marge de l'Europe, de son industrialisation galopante et des bouleversements sociaux associés, elle offrait l'image d'une nature primitive, vierge de toute corruption. Pour correspondre au mythe créé par les voyageurs européens, les Islandais se devaient d'incarner la pureté originelle qui faisait défaut à une civilisation européenne corrompue. Les habitants étaient ainsi vus de manière ambivalente, à la fois reflets du paysage, sauvages et dangereux, à la fois doués de qualités singulières, façonnés par cette île inhospitalière et à l'écart du reste du monde, d'où leur stature épique. Le voyage en terres nordiques, au XIX^e siècle, était ainsi empreint de nostalgie dans un contexte de grands bouleversements sociaux en Europe. Dans le cas de Morris, s'ajoutaient également de nombreuses insatisfactions dans sa vie personnelle qui le poussèrent à chercher refuge dans un espace imaginaire. D'autre part, à l'époque où le *Grand Tour* en Europe, particulièrement pour les poètes romantiques, passait inévitablement par le sud, et notamment par la Grèce et l'Italie, le voyage en Islande pouvait être envisagé comme un acte de dissension, sinon de rébellion.

Le statut marginal de l'Islande avait déjà considérablement évolué à l'été 1936 lorsque, soixante-quinze ans après Morris, Auden et MacNeice se rendirent à leur tour dans cette île du Nord-Atlantique, désormais reliée à la Grande-Bretagne par des liaisons régulières. Pourtant, on remarquera que l'Islande continuait à exercer sa fascination sur les poètes britanniques qui y trouvaient une mise en abyme de leur propre insularité et de leur propre nordicité². *Letters from Iceland*, le recueil qu'ils publièrent conjointement, s'inscrit explicitement dans la tradition littéraire du récit de voyage de par le choix d'une forme épistolaire, mais comporte également une forte dimension intertextuelle, grâce à des références aux *Icelandic Journals* de Morris. Écrit pour environ un tiers par MacNeice et deux tiers par Auden, *Letters from Iceland* est surtout célèbre pour deux de ses

-
1. William Morris, *The Collected Works*, Londres, Longmans Green and Co, 1911, vol. 8, p. 84.
 2. L'Irlande du Nord chez MacNeice, le Yorkshire, au nord de l'Angleterre, chez Auden.

poèmes : « Letter to Lord Byron », écrit par Auden, et « Postscript to Iceland », écrit par MacNeice et qui contient la célèbre phrase citée précédemment : « *The North begins inside* ». Comme pour Morris avant eux, le voyage en Islande se révéla être un prétexte pour une échappatoire et une quête personnelle.

La mise en abyme de la représentation, déjà largement présente dans *Letters from Iceland*, est démultipliée dans les œuvres d'une nouvelle génération de poètes se posant explicitement comme les doubles du duo Auden-MacNeice : Armitage et Maxwell effectuent leur voyage en août 1994 à travers une Islande moderne, à la pointe de la technologie, proche de l'Europe sans pourtant faire partie de l'Union européenne, et valorisant la culture, la littérature, et en particulier la poésie. Si l'Islande a bien changé depuis *Letters from Iceland*, le voyage entrepris en 1994 par Armitage et Maxwell n'échappe pourtant pas aux conventions du genre : c'est à la fois une découverte de l'Islande contemporaine, un voyage dans le temps et une réflexion sur la Grande-Bretagne. Comme chez leurs prédécesseurs, l'Islande continue de jouer son rôle de miroir et de repoussoir. De ce voyage naîtront deux œuvres distinctes dont les titres signalent l'influence de leurs prédécesseurs : « Second Draft from Sagaland », une série de cinq émissions documentaires radiophoniques³, et *Moon Country: Further Reports from Iceland*, mélange de poèmes, de reportage, de journal intime, de théâtre⁴ et d'inventaires à la Prévert. Les auteurs jouent de l'ambiguïté entre un genre désormais familier et la convention de déterritorialisation de ce même genre, en insistant d'une part sur le caractère redondant de leurs œuvres (« *Second* », « *Further* »), et en multipliant les marques de distanciation d'autre part : l'Islande devient « *Moon Country* », en référence à ses singularités physiques et géologiques qui en font un objet d'observation lointaine, dans l'espace mais également dans le temps (littéraire). En outre, l'effet de distanciation est comique dans *Moon Country* dont les deux narrateurs prennent les pseudonymes de « Petersson » et « Jamesson », et

3. « Second Draft from Sagaland » fut diffusée sur BBC Radio 3 du 20 au 24 février 1995, puis rediffusé du 28 août au 1^{er} sept 1995.

4. La pièce en vers de Maxwell intitulée « Harald and the Lonely Hearts » est une réinterprétation des sagas.

relatent le souvenir fantomatique du passage d'Auden sur l'île, sous forme d'anecdotes plus ou moins romancées et burlesques à son sujet, notamment à cause de la quasi-homophonie entre Auden et Odin. Écrit pour moitié par Armitage et pour moitié par Maxwell, *Moon Country* propose un jeu de piste herméneutique au lecteur, invité à deviner qui est l'auteur de chaque pièce⁵. L'exploration littéraire et générique prend alors le pas sur la découverte géographique, comme en témoigne l'absence de carte dans ce recueil. En revanche, on remarque un grand nombre de photographies en noir et blanc qui apparaissent comme un mode de représentation supplémentaire de cet espace imaginaire qui permet la rencontre avec soi-même : « *You rub noses with yourself, catch up with yourself, meet yourself coming back the other way*⁶ ».

Armitage pousse le concept de la découverte de soi à travers l'autre encore plus loin dans une seconde (énième ?) version parodique du voyage en Islande, avec « Mum's Gone to Iceland », un récit en prose de la collection *All Points North*. Le titre de la collection souligne l'obsession pour le nord que le lecteur identifiera d'abord comme le nord de l'Angleterre, en particulier le Yorkshire, venant d'un poète connu pour son accent prononcé qui donne une couleur singulière à ses lectures ou à ses films documentaires. Pourtant, le titre du récit met en tension ce nord endocentrique avec un nord exocentrique représenté par l'Islande. Ce nouveau voyage en Islande, placé sous le signe de la distance critique et satirique, renforcé par une narration à la deuxième personne, est l'occasion de brosser à grands traits et à grand renfort de clichés, un portrait comique de la classe populaire du nord britannique. La mère âgée a remplacé le compère Maxwell/Jamesson et les rencontres avec les poètes locaux font place à une excursion express au sein d'un groupe de personnes âgées avec lesquelles le narrateur se sent en complet décalage :

-
5. Les initiales de l'auteur de chaque pièce apparaissent entre parenthèses seulement dans le sommaire.
 6. Simon Armitage, Glyn Maxwell, *Moon Country: Further Reports from Iceland*, Londres, Faber, 1996.

When your mother asked you if you wanted to go with her on the *Yorkshire Post* readers' day trip to Iceland, your first thoughts were that you did not. You'd been to Iceland a couple of years ago and had a very trance-like and introspective three or four weeks, feeling you were in another life, or having one of those experiences that happens outside or parallel to everyday passages of time. To go again on a Wednesday from Leeds/Bradford airport and be back in time for a drink might somehow break the spell⁷.

Si ce récit de voyage reprend les conventions du genre en nous parlant davantage des voyageurs que des Islandais, de leur Islande imaginée plutôt que de l'Islande réelle⁸, on remarque par ailleurs un nouvel effet de distanciation provoqué par la désolidarisation du personnage d'avec le groupe de touristes. Ainsi, il appelle sa mère « *Mum* » là où l'on aurait attendu le « *Mam* » typique du Yorkshire, tandis qu'il relève l'utilisation du « *Ta* » dialectal par la serveuse à l'aéroport de Leeds, au lieu du « *Thank you* » de l'anglais standard. En opérant un déplacement de l'altérité qui n'est plus ici celle découverte dans le pays visité mais celle éprouvée par le voyageur lui-même vis-à-vis des siens, l'auteur manipule le genre du récit de voyage pour mieux servir son discours. Tandis que le récit est placé sous le signe de la satire sociale comique, le recours facile aux clichés sur la classe populaire et le Yorkshire signalent implicitement que le sens est à chercher ailleurs, dans le sentiment d'aliénation du narrateur par rapport à sa mère et à ses propres origines sociales. Ainsi, la narration à la deuxième personne du singulier incarne la schizophrénie culturelle du personnage identifié explicitement dans la diégèse comme l'auteur Simon Armitage. Le motif du voyage en Islande subit ici un traitement burlesque qui révèle l'irréparable coupure de l'auteur d'avec ses origines. En embrassant la carrière littéraire, l'auteur a symboliquement trahi son nord endocentrique pour lui substituer un nord doublement exocentrique et artificiel, produit d'un empilement de

7. Simon Armitage, *All Points North* [1998], Londres, Penguin, 1999, p. 204.

8. *Ibid.*, p. 205, « *we've been told in the itinerary to wear 'suitable clothing', and people's interpretation of this says a great deal about the Iceland they think they're visiting* ».

représentations littéraires successives, ce qui pose donc la question des liens entre littérature et nordicité.

Le poète et universitaire Robert Crawford soutient que la question de l'origine géographique est l'une des plus importantes dans la poésie britannique de la fin du xx^e siècle : « *Answering the pulls and torsions of that question produces much of the verse of Heaney, Harrison and Dunn*⁹ ». Ces trois poètes ont en effet, à leur façon, revendiqué leur nordicité, à travers les titres de leurs poèmes ou de leurs collections¹⁰, ainsi que l'abondance des noms de lieux et des références locales qui circonscrivent des espaces marginaux dans lesquels des voix poétiques singulières émergent, à la barbe d'un sud hégémonique et élitiste. Même si leur nord désigne des espaces réels et symboliques différents¹¹, ceux-ci sont tous affectés par un colonialisme interne¹², comme l'explique Heaney :

I believe [these poets] are afflicted with a sense of history that was once the peculiar affliction of the poets of other nations who were not themselves natives of England but who spoke the English language. The poets of the mother culture, I feel, are now possessed of that defensive love of their territory which was once shared only by those poets whom we might call colonial¹³.

C'est précisément cette forte polarité nord/sud au Royaume-Uni qui permet de saisir l'ironie de la phrase de Larkin : « *poetry, like*

9. Robert Crawford, « Callaloo », *London Review of Books*, vol. II, n° 8, 20 avril 1989, p. 22.

10. *North* de Seamus Heaney, *Northlight* de Douglas Dunn, « Facing North » de Tony Harrison qui a pour épigraphe la citation de MacNeice : « *The North begins inside* ».

11. L'Irlande du Nord (Heaney), l'Écosse ou le Yorkshire (Dunn), le Yorkshire ou le nord-est de l'Angleterre (Harrison).

12. « *The concept of internal colonialism has been used to describe colonial practices that take place within the borders of a state, in which the actors and those who are the subjects of these practices often share a common ethnicity, language, or religion, although not necessarily all three.* » Karen Oslund, *Iceland Imagined*, Seattle et Londres, University of Washington Press, 2011, p. 20.

13. Seamus Heaney, *Preoccupations: Selected Prose, 1968-1978*, Londres, Faber & Faber, 1980, p. 150-151.

*prose, happens anywhere*¹⁴ ». La poésie peut éclore n'importe où, y compris dans ce nord tellement caricaturé qu'on ne sait plus très bien le définir, d'où les tentatives héroïcomiques de Paul Morley pour circonscrire ce nord britannique, de manière objective et pseudo-scientifique dans *The North*. L'auteur s'y amuse à écrire un espace insaisissable qui ne peut être défini que par affinité ou opposition avec d'autres espaces : « *surrounded on two sides by land, on two by sea, existing below Scotland, which is another north altogether, and above the rest of England*¹⁵ ». On remarquera les ambiguïtés assumées de Morley qui exclut ironiquement l'Irlande du Nord de sa cartographie, renforçant ainsi la vision hégémonique britannique. Le nord est ainsi, de nouveau, non pas un nord réel, mais un endroit recréé et même « standardisé » par le récit national¹⁶. Dans les années 80, Margaret Thatcher avait elle-même contribué à cette mythification du nord, utilisant le terme d'ennemi intérieur pour désigner les indépendantistes irlandais et les mineurs en grève, par opposition à l'ennemi extérieur qu'était l'Argentine à l'époque de la guerre des Malouines.

Derrière la tonalité burlesque et parodique de l'accumulation de définitions commençant toutes par « *The North begins* » et suivies de nombreux clichés, Morley dresse le portrait du nord britannique comme espace paradoxal, dans la mesure où cette périphérie désormais lieu de foisonnement culturel, de revitalisation socioéconomique et objet d'attention médiatique est menacée par ce que Louis-Edmond Hamelin a appelé une dénordisation, à savoir le risque d'un affaiblissement de ce qui constituait sa spécificité. Or, d'après Armitage, la marginalité est une position nécessaire à la poésie : « [*Poetry is*] *oppositional, it is a form of dissent*¹⁷ ». Se dé-

14. Philip Larkin, préface à Douglas Dunn (dir.), *A Rumored City: New Poets from Hull*, 1982, Newcastle upon Tyne, Bloodaxe Books, p. 9.

15. Paul Morley, *The North (and almost everything in it)*, Londres, Bloomsbury, 2013, p. 4.

16. « *astandardised part of the national story* ». Paul Morley, « The North: centre of the artistic universe », *The Telegraph*, 23 juin 2013, disponible sur <http://www.telegraph.co.uk/culture/books/10115967/The-North-centre-of-the-artistic-universe.html> [consulté le 22 juin 2018].

17. Simon Armitage, « Poetry is a form of dissent », entretien avec John Harris pour

finir comme originaire du nord, quel que soit ce nord, est pour le poète britannique une affirmation non seulement de ses singularités (sociale, culturelle, linguistique) mais aussi une revendication d'un positionnement sociétal. Le poète est celui qui, tout en appartenant à la société, est aussi capable de se mettre en retrait pour la commenter, comme en leurs temps le barde celte et le *skald* scandinave. C'est dans cette fonction originelle que les poètes légitiment leur appartenance à une nordicité commune.

Il y a chez les poètes cités précédemment une volonté délibérée de rester vivre dans le nord, même s'il ne s'agit pas forcément du lieu d'origine¹⁸, qui va bien au-delà du simple sentiment de loyauté. Bien souvent d'ailleurs, cet ancrage géographique est source de tension. Ainsi, le motif de la fracture sociolinguistique dans « Mum's Gone to Iceland » est lui-même un pastiche de la tonalité élégiaque des sonnets de Harrison qui font ressortir les plaies béantes de la mobilité sociale. Pourquoi alors, dans de telles conditions, rester vivre dans le nord, notamment quand on travaille, comme Harrison ou Armitage, pour le théâtre et la télévision dont les centres névralgiques demeurent la capitale londonienne au sud ? Chez Harrison, il s'agit tout autant d'une posture d'humilité que de la volonté d'ancrer la création poétique dans un contexte de marginalité : « *I deliberately went on living in the North East [...] because here you're much more aware of what's against poetry*¹⁹ » déclara Harrison. Armitage, une génération plus tard, ne dit pas autre chose :

I think originally I stayed in the north because it was convenient
[...] but as time has gone past I've realized it's not just a comfort

The Guardian, 7 novembre 2011, disponible sur <https://www.theguardian.com/books/audio/2011/nov/07/john-harris-national-conversations-podcast-simon-armitage> [consulté le 22 juin 2018].

18. Ainsi, Harrison, originaire du West Yorkshire, vit depuis la fin des années soixante à Newcastle, dans le nord-est, tandis que l'Écossais Dunn a vécu et travaillé à Hull (East Yorkshire).

19. Neil Astley (éd.), *Bloodaxe Critical Anthologies: 1. Tony Harrison*, Newcastle upon Tyne, Bloodaxe Books, 1991, p. 20.

thing; it works for me; [...] it feels like a good vantage point for writing²⁰.

Pour eux, le nord est synonyme d'honnêteté et d'intégrité. C'est aussi un lieu de solitude, propice à la création poétique :

Living in Yorkshire is not a bizarre choice. I know it might seem exotic and weird to some people but to me it's completely normal. [...] You can filter out a lot of the noise up there²¹.

Derrière ce choix paradoxal (« *against* », « *bizarre* », « *exotic and weird* ») et des réalités différentes (« *North East* », « *Yorkshire* »), on notera une conception commune de la nordicité en tant que position esthétique qui dépasse largement le cadre géographique. En aucun cas ces poètes ne pourraient-ils être qualifiés de poètes régionalistes : même si le nord est le point d'origine de leur créativité, leurs œuvres débordent de ces frontières par ailleurs bien difficiles à définir pour atteindre une portée universelle incontestable.

Le nord ouvre un espace métatextuel de réflexion sur l'écriture poétique dans lequel dominent les métaphores de l'aliénation et de l'obscurité. Tandis qu'Armitage évoque en termes très prosaïques son besoin de se couper du bruit et de l'agitation de la métropole, Harrison souligne le lien indissociable entre créativité et solitude en citant Yeats : « *I learned by what Yeats called 'sedentary toil and the imitation of great masters'*²² ». De plus, le nord joue le rôle de repoussoir métaphorique par opposition à l'illumination épiphanique de l'écriture poétique. Dans « *Facing North* », un poème de Harrison à valeur de manifeste esthétique, le poète s'exclame : « *God knows why of all rooms I'd to choose/The dark one facing North for me to write*²³ ». C'est le petit halo de lumière de sa lampe de bureau qui permet au

20. Simon Armitage, « Poetry is a form of dissent », entretien avec John Harris pour *The Guardian*, 7 novembre 2011, disponible sur <https://www.theguardian.com/books/audio/2011/nov/07/john-harris-national-conversations-podcast-simon-armitage> [consulté le 22 juin 2018].

21. *Ibidem*.

22. Neil Astley (éd.), *Bloodaxe Critical Anthologies*, op. cit., p. 33.

23. Tony Harrison, *Collected Poems*, Londres, Viking, 2007, p. 218.

poète de se concentrer sur sa réalité intérieure afin de lui donner forme. L'opposition lumière / obscurité, qui est une variation sur le motif spatial du centre et de la périphérie, se retrouve d'ailleurs dans le poème « North » de Heaney :

Compose in darkness.
Expect aurora borealis
in the long foray
but no cascade of light²⁴.

Conformément à la phrase d'Auden, reprise par MacNeice, « *the North begins inside* », le nord est donc un état d'esprit davantage qu'un lieu, « un espace métaphysique ou alors métaphorique²⁵ ». L'influence d'Auden et de MacNeice est forte chez les poètes du nord britannique qui ne cessent de méditer et de s'approprier ce vers qu'ils érigent au rang de devise esthétique. Ainsi, dans « The Shires », Davie, poète originaire de Barnsley dans le Yorkshire, écrit : « *It's a chosen / North of the mind I take my bearings by, / A stripped style and a wintry*²⁶ », associant son esthétique (« *a stripped style* ») à la solitude et l'obscurité hivernales (« *wintry* ») déjà présentes dans « Postscript to Iceland » : « *Now the winter nights begin / Lonely comfort walks me in*²⁷ ». Ainsi, Heaney, Harrison et Davie reconnaissent-ils tous trois l'influence de Auden et MacNeice sur leur conception de la nordicité. L'influence de Morris en revanche est plus ambiguë car, si ce dernier envisagea l'Islande comme terre d'épopée et repoussoir des failles de la société britannique de son époque, les poètes de la seconde moitié du xx^e siècle abolissent les distinctions entre nord endocentrique et nord exocentrique au profit d'un continuum visant à légitimer leur propre esthétique.

24. Seamus Heaney, *North*, Londres, Faber & Faber, 1975, p. 11.

25. Donald Davie, *These the Companions*, Cambridge, Cambridge U.P., 1982, p. 19. Notre traduction.

26. Donald Davie, *Collected Poems*, Manchester, Carcanet, 1990, p. 269.

27. Louis MacNeice, *The Collected Poems of Louis MacNeice*, Oxford, Oxford U.P., 1967, p. 73.

On remarque un fort désir d'identification avec la nordicité scandinave dans cette poésie qui, comme chez MacNeice, développe l'idée d'un atavisme entre langue et paysage :

And the don in me set forth
How the landscape of the north
Had educed the saga style
Plodding forward mile by mile²⁸

dit le poète au début de « Postscript to Iceland ». Le rythme trochaïque de ces tétramètres en rimes suivies fait écho à l'évocation d'une progression laborieuse (« *plodding* ») dans un environnement accidenté qui a façonné le style épique des sagas, selon lui. Dunn transpose cette idée à son Écosse natale, évoquant le lyrisme des collines écossaises dans les premiers vers de *Northlight* qui célèbrent également le lien entre dialecte et paysage : « *Innermost dialect / Describes Fife's lyric hills*²⁹ ». Hughes, quant à lui, ne se contente pas de s'approprier la métaphore, il souligne également les liens historiques qui existent entre l'Islande des Vikings et son Yorkshire natal dont le dialecte, comparé aux chardons éponymes du poème, se révèle être le creuset :

Every one a revengeful burst
Of resurrection, a grasped fistful
Of splintered weapons and Icelandic frost thrust up
From the underground stain of a decayed Viking.
They are like pale hair and the gutturals of dialects.
Every one manages a plume of blood³⁰.

Selon Hughes, le parler du Yorkshire garde phonologiquement les stigmates des invasions barbares. Il y a synchrétisme entre son histoire tourmentée, sa géologie et sa flore, et les sonorités rauques de son

28. *Ibidem*.

29. Douglas Dunn, « At Falkland Palace », *New Selected Poems*, Londres, Faber & Faber, 2003, p. 163.

30. Ted Hughes, *New Selected Poems*, Londres, Faber & Faber, p. 55.

dialecte caractérisé par des consonnes percutantes et des voyelles courtes, un syncrétisme que Heaney décrit dans « *Englands of the Mind* » :

Hughes relies on the northern deposits, the pagan Anglo-Saxon and Norse elements, and he draws energy also from a related constellation of primitive myths and world views. The life of his language is a persistence of the stark outline and vitality of Anglo-Saxon that became the Middle English alliterative tradition and then went underground³¹.

C'est une langue paradoxale qui puise sa vitalité (« *energy* », « *life* », « *vitality* ») dans sa marginalité et sa clandestinité (« *underground* »). Un peu plus loin dans cet essai, Heaney oppose l'influence romane dans la langue anglaise, caractérisée par « la lumière polysyllabique de la Chrétienté³² », à la nordicité de la langue de Hughes caractérisée par « des énergies plus sombres qui pourraient être qualifiées de barbares³³ ». L'énergie rebelle du dialecte du Yorkshire façonné par un environnement hostile se donne également à entendre dans les sonnets de Harrison. Dans « *Lines to my Grandparents* » par exemple, l'écriture poétique « défie » la rugosité du paysage tout en la célébrant : « *Ploughed parallel as print the stony earth. / The straight stone walls defy the steep grey slopes*³⁴ ». Le dialecte du Yorkshire met ironiquement ses dissonances au service d'une incontestable virtuosité formelle et prosodique. L'accumulation de la plosive [p] et d'agrégats consonantiques évoque la minéralité des paysages du nord, le labeur de ceux qui cultivèrent ces terres ingrates, mais elle s'inscrit surtout dans la tradition de la poésie anglo-saxonne allitative basée sur une prosodie exclusivement rythmique, généralement tétramétrique³⁵. Le style des sagas, « *plodding forward mile by mile* »

31. Seamus Heaney, *Preoccupations: Selected Prose, 1968-1978*, Londres, Faber & Faber, 1980, p. 151.

32. *Ibid.* : « *the polysyllabic light of Christianity* ».

33. *Ibid.* : « *darker energies which might be acknowledged as barbaric* ».

34. Tony Harrison, *Collected Poems, op. cit.*, p. 191.

35. Ces pentamètres décasyllabiques se prêtent volontiers à une lecture tétramétrique qui est encouragé par les allitérations en plosives (nous soulignons) : « *Ploughed*

pour reprendre les termes de MacNeice, est ici recréé. Et pourtant, Harrison inscrit cette voix nordique et primitive dans le classicisme du vers anglais en pentamètres iambiques, historiquement plus récent, produit d'un compromis entre les prosodies anglo-saxonne et latine, même s'il bouscule ici au passage la rythmique iambique qui sonne faux dans le nord. Des poètes comme Heaney, Hughes, Harrison ou encore Dunn revendiquent la singularité nordique de leurs variantes dialectales de l'anglais pour proposer une esthétique de la résistance, voire de la rébellion qui n'exclut pas une certaine violence esthétique, comme en témoignent certains titres : *Barbarians*³⁶ et « The Rhubarbarians³⁷ ». L'imagerie nordique vient ainsi légitimer l'authenticité de la langue dialectale, vivante et vibrante, par opposition au langage hégémonique normé de l'anglais standard.

La récurrence du motif du voyage en Islande chez les poètes sert de support à la définition d'une identité singulière, morcelée et fluctuante, qui trouve paradoxalement son unité dans sa résistance à un sud hégémonique. L'Islande devient dans leurs discours un objet esthétique, résultat d'une fusion synesthésique entre paysage, littérature et langages et se pose ainsi comme une métonymie ambiguë de la nordicité britannique, concept qui, à partir du milieu des années quatre-vingt-dix, devient éculé à force de répétitions, et teinté d'ironie parodique. Avec le recul, on pourra d'ailleurs s'interroger sur le choix d'un petit *drakkar* bleu en couverture du recueil *North* de Heaney, illustration simpliste qui ne rend pas hommage à la complexité esthétique du poète. Pourtant, l'irrésistible attrait de cette Islande plus fantasmée que réelle permet d'ancrer les poètes dans une tradition littéraire exocentrique qui finit par être appropriée et intériorisée grâce à une forte intertextualité, au point de constituer un réseau textuel revendiquant la nordicité endocentrique britannique. Celle-ci fut réaffirmée lors du colloque célébrant le quatre-vingtième anniversaire de Tony Harrison en avril 2017 à la *British Academy*, au cœur de Londres, Armitage y répétant son credo : « [*Poetry*] is a form

parallel as print the stoneyearth. / The straight stone walls defy the steep greyslopes ».

36. Douglas Dunn, *Barbarians*, Londres, Faber, 1979, p. 59.

37. Tony Harrison, *Collected Poems*, op. cit., p. 123-124.

*of dissent*³⁸ ». La conscience de sa propre nordicité est pour les poètes la garantie d'une parole poétique indépendante et originale, lieu par excellence de contestation, de refus du *Statu quo* socioculturel et d'exploration esthétique³⁹. Le choix et la prise en compte de la nordicité chez ces poètes influe donc sur leurs choix esthétiques : leur nordicité est indissociable de leur audace littéraire. À l'heure du numérique et de la culture de masse, la marginalité est finalement une chance pour cette « nécessité anthropologique⁴⁰ », la poésie, qu'Armitage qualifie de « dernière ligne de défense⁴¹ » contre l'instantanéité des réseaux sociaux. Elle nous permet de continuer à prendre le temps de réfléchir en nous invitant à nous mettre en dehors du monde et du temps.

38. Simon Armitage, « Poetry is a form of dissent », entretien avec John Harris pour *The Guardian*, 7 novembre 2011, disponible sur <https://www.theguardian.com/books/audio/2011/nov/07/john-harris-national-conversations-podcast-simon-armitage> [consulté le 22 juin 2018].

39. Ainsi, après avoir réhabilité la voix du Yorkshire dans les célèbres sonnets de « The School of Eloquence », Harrison a-t-il utilisé la langue allitérative et les voyelles courtes du Yorkshire dans son théâtre, en particulier ses adaptations de tragédies grecques. Sa voix chaude et rocailleuse apparaît aussi en *voice over* de ses films/poèmes, genre inspiré des films documentaires du GPO Film Unit des années trente qu'il a largement développé dans les années quatre-vingt-dix et dont le genre du documentaire musical, fruit de la collaboration entre Armitage et le réalisateur Brian Hill, est l'héritier.

40. Seamus Heaney, *Death of a Naturalist*, Londres, Faber & Faber, 1966, p. 13. Notre traduction : « an anthropological necessity ».

41. Simon Armitage, *op. cit.*

William Morris et la *Northernness* : Éloge de la Valkyrie. La femme chez William Morris dans *The House of the Wolfings* et *The Roots of the Mountains*

Marc Rolland

Université du Littoral-Côte-d'Opale

Dans l'œuvre romanesque de William Morris, les représentations féminines préfigurent la femme libre, maîtresse d'elle-même, qu'il souhaite retrouver non dans une rêverie *escapiste* autour d'un Moyen-Âge imaginaire, mais dans une société juste à venir. Or cet idéal est inséparable de sa vision particulière des sociétés nordiques, antiques et médiévales, qui lui servent d'inspiration tant pour leur richesse légendaire que pour les qualités sociales qu'il pense y trouver.

Or ses héroïnes, comparables aux elfes de Tolkien ou aux fées Morgane ou Mélusine, si elles sont dépeintes avec gourmandise par Morris, qui s'attarde autant sur leur beauté que sur leur force, leur grandeur de caractère, leur générosité et leur charisme, connaissent toutefois l'échec. Dans *The Well at the World's End*, la Dame d'Abondance trouve la mort, et c'est une jeune fille bien de son monde et de son temps qui la remplace auprès du héros ; la Wood-Sun, dans *The House of the Wolfings*, se résout à ce que Thiodolf se démette du haubert enchanté et aille à la mort, lui laissant comme seule issue celle de pleurer sur son tumulus funéraire cette mort, certes glorieuse ; leur fille, la Hall-Sun, vestale et pythie, est confinée dans son rôle solitaire au service de la communauté et ne se mariera jamais. Le monde de Morris, tout aussi enchanté à l'origine que celui

de Tolkien, se veut historique et va dans le sens de l'effacement de ses aspects proprement magiques vers une société qui elle aussi gagne en complications, en complexité, et donc en injustice et en désordre potentiel, même si, à l'issue des *Roots of the Mountains*, on s'attarde sur une période de grâce. On a vite compris que Sun-beam, rencontrée dans cette forêt qui paraît encore enchantée, n'a rien d'une fée comme l'était la Wood-Sun, et elle assume, comme Ursula dans *The Well at the World's End* et comme la Bride, une fois guérie de ses blessures, le rôle d'une parfaite épouse, nullement victorienne, nullement soumise, capable de se hisser à l'occasion à la stature d'un homme et même d'un guerrier si les circonstances l'exigent, telle que Morris se plaisait à l'imaginer dans un monde plus juste. En temps de paix elles seront avant tout épouses et mères¹.

*

Aussi, dans le cadre de cette réflexion sur la *Northernness*, il nous a semblé intéressant de nous concentrer sur ses *germanic romances* que sont *The House of the Wolfings* (1888) et *The Roots of the Mountains* (1889). On y déchiffre l'image de la femme, laquelle connaît une intéressante évolution d'un roman à l'autre, correspondant au passage d'un monde historique mais magique à un monde historique mais où la magie perdure comme un souvenir. Marque de nordicité s'il en fût, dans *The House*, l'héroïne n'est autre qu'une Valkyrie, sans que le nom ne soit jamais cité, tout au plus la périphrase « *Chooser of the Slain* », tandis que dans *The Roots* celle qui en a toutes les apparences n'est *in fine* qu'une mortelle, même si elle est héroïque et s'entoure d'une aura qui laisse supposer au premier abord une nature divine.

1. La « Sun-beam » entend se différencier explicitement d'un personnage tel la Wood-sun dans *The House of the Wolfings* : « *I would not have thee think of me as a Chooser of the Slain, a warrior maiden, or as of one who hath no joy save in the battle whereto she biddeth others...* » William Morris, *The Roots of the Mountains*, Londres, Reeves & Turner, 1890, p. 94. Disponible sur : <http://morrisedition.lib.uiowa.edu/rootsofmountains.html> [consulté le 4/3/2018].

Ces deux romans occupent en tout cas une place éminente et charnière dans l'oeuvre de Morris – *The Roots* aurait été son roman préféré. Si Morris est bel et bien l'un des précurseurs de la Fantasy, reconnu comme tel par deux de ses créateurs les plus célèbres, J.R.R. Tolkien et C.S. Lewis, c'est bien parce que, dans *The Well at the World's End*, son monde a rompu les amarres avec le nôtre et ne s'inscrit plus dans une continuité historique reconnaissable, même romancée. Il s'agit d'une « création secondaire » dont Tolkien a donné la définition canonique dans son essai sur les contes de fées. Dans la re-création d'un univers idéal elle est aussi un facteur essentiel, une étape de développement matériel pré-industrielle, surtout antique ou médiévale, et dont la langue est volontiers archaïque². Pour résumer, l'univers des deux romans est celui de la grande forêt germanique, celui d'un peuple, les Goths, un terme que Morris emploie pour désigner indifféremment Germains, Scandinaves, Anglo-Saxons qui anticipe la création de *The Well*. Dans *The House of the Wolfings*, les Goths sont menacés par les Romains, nommément désignés ; dans *The Roots of the Mountains*, les descendants des Wolfings, qui ont émigré entretemps vers une autre terre de Germanie, devront affronter les Huns. Si les Romains sont reconnaissables et possèdent de grandes vertus en même temps que des défauts, notamment la rapacité dans la conquête et l'accumulation de richesses, les Huns en revanche sont des barbares absolus, sans la moindre trace d'humanité, et préfigurent les Orcs de Tolkien. Dans le premier roman les Goths triomphent des Romains et marquent un terme à leur expansion impériale, mais au prix de pertes nombreuses, notamment la mort au combat de leur duc de guerre, l'héroïque Thiodolf ; dans le second, le peuple maléfique des Huns est défait et quasiment exterminé, sans trop de peine, et la fin est plus conventionnellement heureuse, l'action s'achevant sur un double mariage³.

2. Son contenu est tout imprégné de nordicité, cette qualité qu'il a léguée en effet à Tolkien et Lewis, tous partageant une passion pour l'univers des sagas scandinaves, germaniques, anglo-saxonnes.

3. Il y a une lecture politique implicite chez Morris : les Goths face aux Romains préfigurent la classe ouvrière anglaise confrontée au capitalisme, et les Huns peuvent préfigurer un capitalisme aggravé. Chez Tolkien, certains critiques ont vu dans l'anneau le symbole d'un capitalisme stérile et prédateur, qui dévore la

La prose de Morris est archaïque à souhait, souvent entrecoupée de longues pièces en vers, chantées par les personnages, et qui a pour objet de réenchanter le monde en commençant par le langage. Comme il le fera dans *The Well*, avec des personnages tels la Lady of Abundance, ou des lieux comme les royaumes des *Upmeads* [Hautsprés] ou de la Tour, à la différence des maîtres plus tardifs de la *Fantasy* comme Lord Dunsany ou Tolkien, il pratique la parcimonie narrative dans ses noms propres, à la fois rapprochant le nom de la qualité ou caractéristique majeure du lieu ou du personnage, ou qui peut s'entendre comme la traduction anglaise d'un nom qui nous paraîtrait étrange sous sa forme germanique : Hall-Sun, Wood-Sun, Face-of-God, Folk-Might. La terre des Goths, dans *The House* n'est appelée que « *The Mark* » [la Marche] la petite ville dans *The Roots* est simplement « *The Burg* » et les environs Burgdale, ou la vallée du bourg.

Ces romans sont le parachèvement de la passion que Morris vouait à la Matière du Nord, commencée par la découverte des Eddas islandaises dans son enfance. Il a voyagé en Islande avec son ami Erikur Magnússon⁴, a appris l'islandais, a traduit, entre autres sagas, celle des Volsung en 1870⁵, puis, en 1876 en a fait une adaptation en 10 000 vers sous le titre de *The Story of Sigurd the Volsung and the Fall of the Niblung*, dans les mêmes années où Richard Wagner s'est attelé à la composition de sa Tétralogie⁶. Son ambition était du reste la

société de l'intérieur, mais l'idéal est conservateur. En somme le *toryism* traditionnel rejoint le radicalisme socialiste.

4. Certains épisodes de son voyage islandais, tel qu'il le relate dans ses journaux, semblent avoir servi de modèle pour les tribulations de Bilbo dans la première partie de *The Hobbit*. Voir Anne Amison, « An Unexpected Guest » in *Mythlore*, vol. 25/95/96, 2006, <http://dc.swosu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1293&context=mythlore>, [consulté le 22/04/2018].
5. Sa traduction de la *Völsungasaga*, qu'il rédigea en collaboration avec Eiríkr Magnússon soutient toujours la comparaison avec les traductions plus récentes, celles de Jesse Byock (2000) et de R.G. Finch (1965).
6. Morris ne l'aimait guère. Non qu'il fût hermétique à la musique mais il estimait que l'opéra, genre léger et bourgeois selon ses goûts, ne convenait pas au sérieux et au sacré de la Matière en question. N'y voyant aucunement cette œuvre d'art totale, reconnue comme telle par des peintres comme Whistler, des poètes comme Swinburne et D'Annunzio, Morris crie à la profanation. En novembre 1876 il écrit à Henry Baxton Furnes : « [...] *nothing short of desecration to bring such a tremendous and world-wide subject under the gaslights of an opera: the*

même – rendre honneur à ce qu’il tenait pour le mythe fondateur de l’Europe du Nord : « [*t*]his is the Great Story of the North, which should be to all our race what the Tale of Troy was to the Greeks », écrit-il en conclusion de sa préface⁷. On notera que dans son *Sigurd the Volsung*, Morris élabore sa vision personnelle de la scène que Wagner rendra célèbre dans *Die Walküre*, où le héros réveille la femme surnaturelle endormie, variante particulière de la rencontre avec la fée (une lecture symbolique y voit l’action d’éveiller son *anima*) :

Then Sigurd looketh upon her and the words from his heart arise:
“Thou art the fairest of earth, and the wisest of the wise;
O who art thou that lovest? I am Sigurd, e’en as I told;
I have slain the foe of the Gods and gotten the Ancient Gold;
And great were the gain of thine love, and the gift of mine earthly days,
If we twain should never sunder as we wend on the changing ways.
O who art thou that lovest, thou fairest of all things born?
And what meaneth thy sleep and thy slumber in the wilderness forlorn⁸.”

La rencontre avec Brynhild tient aussi de la traditionnelle rencontre avec la fée ou la déesse, notamment par son évidence. L’amour jaillit au premier regard, mais il conduit inéluctablement au malheur, comme si ces deux plans d’existence, en se rencontrant, violaient l’ordre cosmique. Une transgression dont la Valkyrie s’est déjà rendue coupable une première fois, lui valant d’être endormie en punition.

C’est cette figure de la Valkyrie et la tragédie qui marque la relation amoureuse avec un homme mortel qui se retrouvera au centre du premier de ses *gothic romances*, *The House of the Wolfings*.

Nous citerons le passage *in extenso* où apparaît la Wood-Sun pour la

most roccoco and degraded of all forms of art. The idea of a sandy-haired German tenor tweedledeeing over the unspeakable woes of Sigmund which even the simplest words are not typical enough to express. »

7. William Morris, *The Story of the Volsungs and Niblungs*, 1870, Introduction.

8. William Morris, *The Story of Sigurd the Volsung*, v. 3916-3919, édition pre-Kelmscott de 1876, publié sur morrisedition.lib.uiowa.edu/sigurd.html [consulté le 4/3/2018].

première fois, car outre ce qu'il nous dévoile de la saveur particulière de la prose de Morris on y retrouve l'environnement traditionnel de la rencontre avec la fée. Voici l'homme qui se fraye un chemin à travers la nature sauvage et dense, comme, plus tard, Beren à la rencontre puis à la poursuite de Tinuviel, une nature sauvage certes, mais adoucie par une véritable jubilation de la beauté propre au romantisme, se manifestant par l'évocation de toute la végétation, des effets d'obscurité et de lumière, bien éloignée de la forêt menaçante, propre à toutes les folies, des romans courtois. Les élans de passion échangés par les deux amants témoignent de leur longue et fidèle fréquentation, la Valkyrie (car elle affirme qu'elle est enfant des dieux, et celle qui désigne, sur le champ de bataille, les morts qui méritent d'être emportés au Valhalla) plaisantant sur la désinvolture de Thiodolf, qui s'autorise avec elle les mêmes familiarités que s'il se fût agi d'une jeune fille de son peuple. Et nous comprenons qu'il s'agit ici non de rencontre mais de retrouvailles, et nous passons dans le registre proprement nordique, le guerrier mourant sur le champ de bataille et la vision d'une belle femme dans sa robe immaculée, qui l'accueille dans ses bras, sans qu'il soit possible de savoir au juste si Thiodolf est simplement blessé, et qu'elle le ranime, ou s'il est mort, mais qu'elle le ramène à la vie au lieu de l'emporter au Valhalla, transgressant ainsi sa mission sous les effets d'un amour irrésistible et partagé. Il est clair, cependant, que la Valkrie aura à abandonner une partie des ses prérogatives d'immortelle pour partager la vie d'un mortel, même si celui-ci est de naissance mystérieuse et partiellement divine.

The moonlight lay in a great flood on the grass without and the dew was falling in the coldest hour of the night. [...] Still he went on in despite the darkness till at last there was a glimmer before him that grew greater till he came onto a small wood-lawn whereon the turf grew again, though the grass was but thin, because little sunlight got to it, so close and thick were the tall trees round about it. In the heavens above it by now here was a light that was not all of the moon, though it might scarce be told whether that light was the memory of yesterday or the promise of tomorrow, since little of the

heavens could be seen thence, save the crown of them, because of the tall tree tops.

Naught looked Thiodolf either at the heavens above, or the trees, as he strode from of the husk-strewn floor of the beech wood on to the scanty grass of the lawn, but his eyes looked straight before him at that which was amid most of the lawn, and little wonder was it that; for there, on a stone chair sat a woman exceedingly fair, clad in glittering raiment, her hair lying as pale in the moonlight on the grey stone as the barley acres in the August night before the reaping hook goes in amongst them. She sat there as though she were awaiting someone, and he made no stop nor stay but went straight up to her, and took her in his arms, and kissed her mouth and her eyes, and she him again; and then he sat himself down beside her. But her eyes looked kindly at him as she said: "O Thiodolf, hardy art thou, that thou hast no fear to take me in thine arms and to kiss me, as though though hadst met in the meadow with a maiden of the Elkings: and I, who am a daughter of the Gods of thy kindred and a Chooser of the Slain! Yea, and that upon the eve of battle and the dawn of thy departure to the stricken field!"

"O Wood-Sun" he said "thou art the treasure of life that I found when I was young and the love of life that I hold, now that my beard is grizzling. Since when did I fear thee, Wood-Sun? Did I fear thee when first I saw thee, and we stood amidst the hazelled field, we twain living amongst the slain? But my sword was red with the blood of the foe, and my raiment with mine own blood, and I was weary with the day's work, and sick with many strokes, and methought I was fainting on to death. And there thou wert before me? Full of life and smiling both lips and eyes, thy raiment clean and clear, thy hands stained with blood; then didst thou take me by my bloody and weary hand, and didst thou kiss my lips grown ashen pale, and thou didst say 'Come with me.' And I strove to go, and might not; so many and sore were my hurts. Then amidst my sickness and my weariness was I merry; for I said to myself, This is the death of the warrior, and it is exceeding sweet. What meaneth it? Fate said of me;

he is over young to meet the foeman; yet am I not over young to die⁹?”

A partir de là, Thiodolf passe en mode héroïque, pour ainsi dire, et chante le récit de la bataille qui dura toute la journée et l’opposa à trois rois des Huns dans une mêlée sans quartier.

There then with all the war in him did the Hun play out the play,
Till he fall, and left me tottering, and I turned my feet to wend
To the place of the mound of the mighty, the gate of the way without end.
And there thou wert. How was it, thou Chooser of the Slain,
Did I die in thine arms, and thereafter did thy mouth kiss wake me again¹⁰?

Le connaisseur aura remarqué une intéressante inversion de la célèbre formule de Brünhilde (ou de Blanche-Neige !). Il s’agit ici de l’homme qui semble endormi, dans la mort ou dans l’épuisement consécutif à ses blessures, et il est ramené à la vie par le baiser de la Valkyrie, ce baiser qui ressuscite que Vana aurait voulu poser sur les lèvres de Cambiaso, l’aviateur défunt, dans *Forse che si, forse che no* (1910) de Gabriele D’Annunzio. Revenu à la vie ou simplement guéri par des dons de thaumaturge de la Valkyrie, Thiodolf doit affronter néanmoins le sort de tout mortel qui partage la vie d’un ou d’une immortelle – chaque jour qui passe le vieillit, même s’il est adulé par son peuple, tandis que la Wood-Sun : « *Yet thou no older than in days begone,* » dit-il, « *[i]s it not so, O Daughter of the Gods, that thou wert never born, but wert from before the framing of the mountains, from the beginning of all things?* » Ainsi Lessingham, dans l’extrait de *A Fish Dinner in Memison* d’Edward Rucker Eddison, lui aussi précurseur de la *Fantasy* et membre de la *Nordic Society*, lance

9. William Morris, *The House of the Wolfings*, 1^{ère} édition, Londres, Reeves & Turner, 1889, p. 13-14.

10. *Ibid.*, p. 15.

à la Dame en noir, qui prétend n'avoir que dix-neuf ans, qu'elle est « *Older than Time itself* ». La Valkyrie proteste :

Nay, nay ; I began, I was born ; although it may be indeed,
That not on the hills of the earth I sprang from the godhead seed.
But thou.
Now me thou dost not fear,
Yet fear with me, beloved, for the mighty Mord I fear
And Doom is her name, and full often she maketh me afraid
And even now me seemeth on my life her hand is laid¹¹.

Thiodolf choisit d'en rire, persuadé que si Elle, la Mort, se rapprochait de lui au cours d'une bataille, il l'abattrait avec la « blanche lame de ses aïeux ». On peut déceler dans ce dialogue des prémices de la théologie tolkiénienne, qui assigne à chacun des peuples de la Terre sa longévité propre et sa raison d'être dans le cadre d'un destin qui lui est propre. Certes, la Mort est partout et guette tout mortel sous une forme personnifiée. Ceux qui appartiennent au peuple des Dieux connaissent ses intentions en ce qui les concerne, mais ignorent tout du destin ultime des mortels :

Now we that come of the God-Kin of her redes for ourselves we wot.
But her will with the lives of men-folk and their ending know we not.
So therefore I bid thee not fear for thyself of Doom and her deed,
But for me: and I bid thee hearken to the helping of my need,
Or else – Art thou happy in life, or lusteth thou to die?
In the flower of thy days, when thy glory and thou longing bloom
on high¹²?

Il n'est pas clair si ces convictions correspondent à un système théologique qui sous-tendrait l'univers de Morris, ou bien, plutôt, aux croyances que Morris prête au peuple auquel appartient le nar-

11. *Ibidem*.

12. *Ibid.*, p. 16.

rateur imaginaire de cette épopée, et parmi elles la conviction que certains individus, voire le peuple entier, est d'ascendance divine. En tout cas, Thiodolf raisonne comme s'il était déjà mort et ressuscité en une seconde vie :

I have deemed, and long have I deemed that this is my second life.
That my first one waned with my wounding when thou cam'st to the
ring of strife,
For when in thine arms I wakened on the levelled field of gore,
Meseemed I had newly arisen to a world I new no more.
It was dark, dull death that I looked for when my thought had died
away,
It was lovely life that I woke to; and from that day henceforth
My joy of the life of man-folk was manifolded of worth¹³.

Loin de souffrir des affres d'un Tannhäuser, s'interrogeant sur sa place auprès de Vénus, Thiodolf est en paix. D'abord il n'est pas chrétien, et puis il peut vivre à la fois dans cet enchantement amoureux auprès de sa Valkyrie et de leur fille, apparaît comme le champion de son peuple et passer d'un monde à l'autre, dans un âge d'or sans fin apparente :

Ah good is the life thou hast given, the life that mine hands have
won
And where shall be the ending till the world is all undone?
Here sit we twain together, and both we in Godhead clad.
We twain of the Wolfing kindred, and each of the other glad¹⁴.

Or, un mystère s'ajoute à ceux, nombreux déjà, qui s'attachent à Thiodolf – la Wood-Sun lui apprend qu'il n'est pas issu des Wolfings, mais d'une race divine, révélant ainsi qu'elle peut puiser dans un savoir qui n'est pas celui des mortels. C'est pourquoi, jusqu'à ce jour, elle a pu assister à ses combats sans trop d'inquiétude :

13. *Ibidem*.

14. *Ibid.*, p. 17.

In forty fights hast thou foughten, and been worsted but in four:
And I looked on and was merry; and ever more and more
Wert thou dear to the heart of the Wood-Sun and the Chooser of
the Slain¹⁵.

Mais les temps ont changé : désormais les Wolfings devront affronter un ennemi à la puissance inouïe, « *a wonder, a peerless foe* », et la Wood-sun craint que cela n'entraîne la défaite et la mort de son amant : « *I fear for thy glory's waning, and I see thee lying low* ». Car les Romains ont pour bannière un « *wise and a mighty god* ». Est-ce une allusion au *labarum* chrétien, adopté par Constantin, ou bien plus probablement à l'Aigle légionnaire, vénéré comme un dieu en son propre droit ? Aussi, pour conjurer le sort, elle lui offre une cotte de mailles, façonnée par les Nains, qui le rendra invulnérable. C'est en véritable déesse ou fée qu'elle étend sur l'homme qu'elle aime une magie protectrice, au risque, comme nous le verrons, d'amoindrir sa stature de héros. Notons que seuls les Romains inspirent une telle inquiétude, les Huns, dans ce roman et plus encore dans *The Roots of the Mountains*, sont des ennemis certes plus effrayants en termes de sauvagerie et de laideur physique (même si, aux yeux des Goths, les Romains sont perçus comme laids), mais ne possédant pas l'intelligence stratégique des peuples plus évolués, ils sont dépourvus de la moindre qualité rédemptrice si bien qu'on les massacre sans trop grand mal et surtout sans remords.

L'une des originalités de ce roman réside dans le fait que la Valkyrie est non seulement amoureuse d'un mortel, mais qu'elle est aussi mère d'une jeune fille appelée la Hall-Sun, qui ignore tout de sa parenté biologique et se croit adoptée par Thiodolf, et qui occupe une place qui tient à la fois de la pythie et de la vestale parmi les Wolfings (serait-elle, sous une forme atténuée, une variante de la narratrice géante de l'Edda *Voluspa* ?), puisqu'elle a en sa garde une merveilleuse lampe suspendue dans la grande salle commune du clan. Or la nature « fée » de la Wood-Sun se révèle aussi dans un dialogue entre la mère et sa fille, qui ignore l'identité de la « *old*

15. *Ibid.*, p. 18.

carline » (pour l'occasion, la Wood-Sun prend l'apparence d'une femme âgée). La jeune fille se dit « *wedded to the mighty ones of old* », sachant simplement qu'elle a été trouvée, nourrisson, dans la forêt ; elle serait donc la proverbiale « *wild wood waif* » (comme l'a été la Dame d'Abondance dans *The Well at the World's End*) recueillie et adoptée par celui qui est, en réalité, son père de sang. Or, quand le dialogue prend fin, la vieille dame endort sa fille et lui apparaît sous le couvert du sommeil telle qu'elle est vraiment, « *young in semblance and unwrinkled, and lovely to look on, with plenteous long hair of the hue of ripe barley, and clad in glistening raiment such as has been woven in no loom on earth* ». Si la présence visible mais nécessairement occultée dans un monde où les sphères divines et humaines tendent à se dissocier est discrète, puisque seul Thiodolf la voit telle qu'elle est et que nous ignorons si elle a des semblables, la femme puissante, dont Morris chante les louanges, est en évidence dans toute la société des Markmen, même s'il existe une certaine ségrégation dans l'espace, la grande salle comportant une entrée des hommes et une entrée des femmes. Et les Goths ne sont pas si éloignés de la barbarie, car on raconte que les Markmen de jadis, assiégés par l'ennemi, ont sacrifié vingt chefs prisonniers ainsi que la fille de leur propre duc de guerre pour conduire ces derniers à la demeure des Dieux. Pour lutter contre Rome, les femmes elles aussi paient leur tribut – conduites par une certaine Hrosshild, dix jeunes femmes guerrières se livreront à des opérations secrètes derrière les lignes ennemies, munies de dagues pour se suicider au cas où elles seraient capturées et soumises à la torture. Et certaines périront ainsi. Mais revenons à notre Valkyrie, qui, rappelons-le, a abandonné son rang et sans doute sa raison d'être eschatologique pour aimer un mortel (ou semi-mortel, ce n'est pas clair) ; si cet amour grandit Thiodolf et le hausse au niveau d'un personnage de légende, ce guerrier hors-pair ne pouvant se contenter d'un amour banal, ou bien encore, si, par la grâce de la Valkyrie il aurait reçu lui-même le don d'une deuxième vie, il peut aussi précipiter sa déchéance. Tout d'abord car la Valkyrie semble envisager et craindre sa mort dans le conflit titanesque avec Rome qui s'annonce, et outre le chagrin de perdre l'homme qu'elle aime, elle se verra seule et abandonnée ; puis, surtout, car la seule manière qu'elle a trouvée

d'écarter la mort, est de proposer à Thiodolf de se revêtir d'une cotte de mailles enchantée, qui lui sauvera la vie au prix de son honneur.

Dans le déroulé tragique de ce roman, la Wood-sun a quelque chose de *Notre Dame des Douleurs* de Swinburne, de la Señorita del Rio Amargo décrite par Eddison dans sa trilogie de Zimiamvia, quand elle se présente une nouvelle fois à Thiodolf, mais revêtue de vêtements noirs (laissant apparaître tout de même la beauté de son corps, une constante chez Morris, chez qui la Dame d'Abondance est elle aussi « *scantily clad* » quand elle est aperçue par Ralph la première fois). Devant l'étonnement de Thiodolf, elle explique : « *Yea, I am the thrall of sorrow. Still bidding me remember that I come from the God folk's kin*¹⁶ ». Thiodolf va combattre sans se préoccuper du lendemain, car le mortel « *grieves, and he gladdens, or he dies and his grief is gone* », en somme, l'homme d'action a peu le temps de se morfondre car à l'issue du combat soit il triomphe, soit il meurt et son chagrin meurt avec lui, tandis que le chagrin de ceux et de celles qui sont de la race des Dieux n'a pas de fin. Inversant le paradigme de la Belle Dame sans Merci, la Valkyrie se souvient de la première fois qu'elle s'est abandonnée dans les bras de Thiodolf, préfigurant Luthien et Beren, et que cet abandon l'a soustraite au plan d'existence des dieux : « *When first in thine arms I lay. On the blossoms of the woodland my godhead passed away* ». (« *And doom fell on Tinuviel, that in his arms lay glistening*¹⁷ »). Or, à la différence des autres récits que nous avons interrogés, nous ne savons pas au juste en quoi consiste cette déchéance de son état de déesse, au lieu que les conséquences, la mort et la césure désormais complète entre celle qui a choisi la voie des mortels et son peuple, promis à une relative éternité dans l'Uttermost West, sont clairement expliquées chez Tolkien. Ou bien est-ce métaphorique, que désormais elle tiendra sa lumière de l'homme qu'elle aime ? (« *Thenceforth unto thee was I looking for the light and glory of life. And the God's doors shut behind me till the day of the uttermost strife*¹⁸ ») ou plus fondamentalement, qu'elle

16. *Ibid.*, p. 48.

17. *Ibidem.*

18. *Ibidem.*

sera exclue des siens jusqu'au *Gotterdammerung*, comme Brünhilde, sans que chez Morris on ait le sentiment qu'un Wotan l'ait punie pour avoir désobéi. Elle se nomme elle-même, à plusieurs reprises, « *Outcast* ». Cette imprécision est sans doute à rapporter au fait que Morris le socialiste est moins à l'aise que Tolkien le catholique dans une perspective eschatologique et, surtout, qu'il n'a eu que peu de temps pour développer sa théologie. Aussi, faut-il le rappeler, notre récit est présenté comme la narration faite par un homme de ces temps-là, où vivant quelques siècles à peine plus tard, et qu'il y croit, lui, au monde des Dieux¹⁹.

Puisque Thiodolf choisit la mort, refusant le recours déshonorant qui consiste à endosser le haubert forgé par les Nains, et qu'il se condamne à n'être plus que « *A few bones white in their war-gear that have no help or thought* », la Wood-sun, elle, puisqu'on lui a « pris son âme » est condamnée à le suivre, tout au moins jusqu'à s'attacher pour toujours à sa tombe :

But I thy thrall shall follow, I shall come where thou seemest to lie,
I shall sit on the howe that hides thee²⁰ [...]

19. Dans *Sigurd*, les choses semblent plus claires : la Valkyrie est une jeune fille mortelle, de sang royal, choisie par l'Allfather et soustraite aux mortels pour choisir les vaillants trépassés sur les champs de bataille. Si elle désobéit c'est parce qu'elle entend s'immiscer dans les combats et favoriser le Bien. Elle répond avec bravade à Odin qui s'apprête à l'envoyer partager la vie des mortels, affirmant qu'elle en choisira le cœur le plus vaillant pour enfanter des héros. Elle dit : « *I am she that loveth: I was born of the earthly folk, / But of old Allfather took me from the Kings and their wedding yoke: / And he called me the Victory-Wafter, and I went and came as he would. / And I chose the slain for his war-host, and the days were glorious and good. / Till the thoughts of my heart overcame me, and the pride of my wisdom and speech, / And I scorned the earth-folk's Framer and the Lord of the world I must teach: / For the death-doomed I caught from the sword, and the fated life I slew, / And I deemed that my deeds were goodly, and that long I should do and undo. / But Allfather came against me and the God in his wrath arose; / And he cried: "Thou hast thought in thy folly that the Gods have friends and foes, / That they wake, and the world wends onward, that they sleep, and the world slips back" (v. 3924-3939)* » « *That they laugh, and the world's weal waxeth, that they frown and fashion the wrack: / Thou hast cast up the curse against me; it shall fall aback on thine head; / Go back to the sons of repentance, with the children of sorrow wed! / For the Gods are great unholpen, and their grief is seldom seen, / and the wrong that they will and must be is soon as it hath not been.* »

20. William Morris, *The House of the Wolfings*, op.cit., p. 103.

Ce qui attend la Wood-Sun n'est pas très clair. De même, le sort de Thiodolf n'est pas explicitement celui d'être emporté au Valhalla par la « *Chooser of the Slain* », même s'il est persuadé qu'à l'heure voulue « *when no more shall I behold thee till I wend to Odin's Home*²¹ », il la retrouvera, mais de sombrer dans une sorte de néant, tandis que son amante, déchue de son rang de déesse, est condamnée à le pleurer, à ne plus se détacher de son tumulus funéraire, et la fin du roman, en effet, ne nous apprend rien sur son sort. Morris condamne-t-il ainsi les ravages de l'amour passion qui peuvent détourner l'homme de son devoir et ravir aux femmes leur part de divinité ? Thiodolf, en revanche, s'il ne semble pas promis à un Au-delà conscient, voit son immortalité assurée dans la gloire associée à son nom qui inspirera des générations de jeunes guerriers à venir : « *my life shall live in thee – thou shalt be dead and I shall be living ; still on thee shall waste my thought*²² ». Pourtant, Thiodolf, lui aussi, est de la race des dieux, et la Wood-sun évoque ses origines et son père : « *[a]nd one that I may not tell of, who in God-home hath his place, and who changed his shape to beget thee*²³ ». Mais nous n'en saurons pas davantage, même si cette périphrase semble désigner Odin lui-même, que Thiodolf a déjà mentionné.

Personnage héroïque en son propre droit, la Valkyrie doit se résoudre à le sacrifier, et à se plonger dans un chagrin sans fin, afin que vive et triomphe le peuple des Wolfings²⁴. Il n'en reste pas moins qu'elle a sa part de Vénus, celle qui attirera dans la montagne le chevalier Tannhäuser, car elle a le pouvoir de l'entraîner dans le paradis de l'amour, « *fair pictures of the happy days* », usant d'une sensualité dont Morris ne fait aucunement mystère, et obtenant de Thiodolf qu'il accepte une transaction, revêtir ce haubert (dont il ignore le fonctionnement) tout en réaffirmant qu'il est prêt à se sacrifier pour son peuple. Cette séquence se termine, d'ailleurs, d'une façon des

21. *Ibid.*, p. 160.

22. *Ibid.*, p. 140.

23. *Ibid.*, p. 106.

24. L'une des meilleures analyses de la trame complexe de ce roman se trouve sous la plume du critique anonyme de l'*Atlantic Monthly* (June 1890, lxx, 851-4), dont l'article figure dans William Morris : *The Critical Heritage*, Peter Faulkner (éd.), New York et Londres, Routledge, [1973] 1995.

plus explicites, les deux amants partant s'unir dans la forêt, le glaive nu que Thiodolf repose sur son épaule ne laissant aucun doute sur sa symbolique : « *They rose up and went hand in hand down the dale, he still bearing his naked sword over his shoulder, and thus they went together into the yew copse at the dale's end. There they abode till after the rising of the sun*²⁵ ».

Mais la relation entre Thiodolf et la « déesse » ne se limite pas, faut-il le rappeler, à cet amour romanesque qui le lie à une Valkyrie, car tous deux ont une enfant, elle aussi dotée de pouvoirs surnaturels, qui a pour rôle de compenser les effets démobilisateurs de sa mère et de placer son père devant le choix de vivre, sans honneur, ou de mourir avec sa pleine stature de héros : « *I shall bid my mighty father make choice of death in life. Or life in death, victorious, and the crowned end of strife*²⁶ ». La Déesse-vestale et pythie, gardienne de l'honneur du clan et de son chef, contrecarre sa mère, la Déesse-valkyrie, personnage isolé et déclassé.

Pour récapituler, Thiodolf, issu lui aussi, à moitié, de la race des Dieux, est flanqué dans sa marche vers le destin d'une fille-pythie d'une compagne, « *Chooser-of-the-Slain* », sans que l'on sache avec précision ce que Morris entend par cette appellation, mais on peut se douter que cette Valkyrie, dont la tâche est de conduire les âmes des guerriers morts au Valhalla, a fait le choix d'aimer un mortel, de lui insuffler une nouvelle vie quand elle le trouva sur le point de succomber à ses blessures. Ainsi elle a renoncé aux siens, sans espérer pour autant partager la vie après la mort (s'il y en a une) de Thiodolf. Elle doit assumer de payer le prix de cette rupture d'avec la tache qui lui est assignée, d'avoir passé la frontière entre immortels et mortels, en une thématique de la transgression accomplie par amour qui sera plus richement développée par Tolkien. On notera que Morris, dans sa société nordique, subordonne l'individu à la collectivité – Thiodolf est le héros sacrifié qui doit mourir pour sauver son peuple (un peuple dont il n'est pas originaire), ce faisant il ne fait qu'accomplir son destin de héros, et c'est sa fille qui le raffermir dans cette voie au

25. William Morris, *The House of the Wolfings*, op.cit., p. 108.

26. *Ibid.*, p. 157.

lieu que la Wood-Sun, qui a rompu l'ordre cosmique par amour, le voudrait conserver pour elle au risque du déshonneur. Elle accepte néanmoins le sacrifice espérant le retrouver un jour « *when the change of the World is at hand* ».

Thiodolf en a parfaitement conscience et reconnaît la force de cet amour, qui le détournerait même de ses devoirs envers les Wolfings :

Nay, as for thee I was not sundered from thee but thou wert a part of me ; whereas for the others, yea, even for our daughter, thine and mine, they were but images and shows of men, and I longed to depart from them, and to see thy body and to feel thine heart beating. And by then so evil was I grown that my very shame had fallen from me and my will to die; nay, I longed to live, thou and I, and death seemed hateful to me, and the deeds before death vain and foolish. »
- « Lo thou, is not this the Thiodolf whom thou hast loved, No changeling of the Gods, but the man in whom men have trusted, the friend of Earth, the giver of life, the vainquisher of Death²⁷.

S'il recourt à la cote de mailles enchantée, il sauvera sa vie lors du combat, mais sera marqué pour toujours par la honte d'avoir fui la bataille et d'avoir permis par son absence au moment crucial la victoire de l'ennemi.

Ainsi, Thiodolf choisit la mort héroïque, se détourne de la Wood-Sun et s'en va : « *He looked not once behind him though a bitter wailing rang through the woods and filled his heart with the bitterness of her woe and the anguish of the hour of sundering*²⁸ ». Voici donc le « cri de la fée », celle de Mélusine, celle, lugubre, que module sur sa « lyre d'Orphée » le Desdichado de Gérard de Nerval, qui retentit au moment de la mort annoncée du héros.

On peut s'attarder sur cette cote de mailles magique, forgée par les Nains (qui anticipe les cottes en *mithril* chez Tolkien), et qui relie la Wood-Sun aux femmes surnaturelles emprisonneuses d'hommes comme la *Belle Dame sans Merci* de Keats, ou la Vénus dans

27. *Ibid.*, p. 162.

28. *Ibid.*, p. 165.

Laus Veneris de Swinburne. Son fonctionnement est original – en pleine mêlée de combat, Thiodolf est soustrait à son environnement comme s'il était emporté dans une caverne, à l'abri du danger, et ses seules pensées sont pour l'amour qu'il partage avec la Wood-Sun. Mais cette forme de libération est assimilée à une servitude, et reprenant pratiquement les mêmes paroles que celles des morts-vivants, rois et princes, du poème de Keats, Thiodolf s'écrie : « *Thou hast gotten thee a thrall* » (répondant à « *La Belle Dame sans Merci hast thee in thrall!* » dans la ballade de Keats).

Aussi, cette crise permet de distinguer les deux fonctions de déesses tutélaires qui se dessinent à travers le roman. Si la Wood-Sun, Valkyrie déchue par amour, a pour environnement la Forêt, se rattachant ainsi aux figures sylvestres, déesses de la nature, fées des bois, plus tard Elfes tolkiéniens dont le destin est de se cogner aux frontières de l'amour et de sa libre volonté et du déterminisme de l'ordre cosmique qui leur assigne une fonction différente de celle des hommes, la Hall-Sun, véritable vestale et gardienne du foyer au sens propre, à laquelle il reviendra, au moment de la victoire, de hisser à nouveau la sphère finement ciselée de la lampe des Wolfings dans la grande salle, se confond avec ce peuple, avec la collectivité des Wolfings, dont elle dit l'avenir. Pourtant elle n'est pas de leur sang, et sa loyauté à leur égard procède de l'adoption, c'est une enfant trouvée dans les bois (comme la Dame d'Abondance dans *The Well of the World's End*) recueillie par les Wolfings. Par essence elle leur est doublement étrangère, d'origine semi-divine, et même le quart de sang humain en elle n'est pas celui des Wolfings. Thiodolf non plus n'est pas à proprement parler un Wolfing, or il est leur chef de guerre, celui qui donne sa vie pour sauver le peuple, l'aventurier aux origines mystérieuses qui assume librement le rôle de héros du sacrifice selon les schémas développés plus tard par Jessie Weston dans *From Ritual to Romance*.

Mais concentrons-nous sur ces figures féminines. Ni l'une ni l'autre ne peut ni ne doit, dans le contexte de ce monde semi-mythologique dessiné par Morris, se marier ou faire souche, mais toutes deux sont cependant au service d'un clan, d'une *gens* aux règles contraignantes sur ce chapitre, endogame par rapport au peuple, exo-

game par rapport au clan. La compagne du héros sacrificiel est libre, et va jusqu'à placer brièvement sa liberté, sa vie, son amour au-dessus de l'intérêt supérieur du clan, quand elle incite Thiodolf à revêtir ce haubert enchanté, symbole de « mort dans la vie ». Elle a pu mettre au monde leur fille. Mais celle-ci, promise à une fonction honorée et sacrée au sein des Wolfings, doit néanmoins rester chaste comme les vestales, ces vierges consacrées chez les envahisseurs romains. Comme sa mère, elle est ainsi soustraite au destin des femmes, celle d'être épouse et mère (sa mère n'existant pas aux yeux du peuple des Wolfings, confinée dans la fonction étroite d'ange gardien du seul Thiodolf du fait de cet amour interdit qui la prive de toute fonction sociale, et ne pouvant communiquer avec sa fille que sous l'apparence d'une vieille 'carline'). Cependant, elle et Thiodolf apparaissent à leur fille comme ses parents adoptifs, et c'est ainsi que la Hall-Sun défendra, en diseuse de la loi, le droit de son père à choisir son destin héroïque :

Wilt thou play the God, O mother, and make a man anew,
A joyless thing and a fearful? Then I betwixt you two
'Twixt your longing and your sorrow will cast the sundering word.
[...]
I shall bid my mighty father make choice of death in life
Or life in death victorious and the crowned end of strife²⁹.

Dans sa fonction de vestale, la Hall-Sun parle pour la société, et, paradoxalement, pour la liberté (équilibrant ces deux exigences comme il se doit chez Morris le socialiste) car elle n'impose pas à son père de retourner au combat sans armure, mais plutôt lui laisse le libre choix entre une existence comme celle de Tannhäuser, et celle, héroïque, d'un serviteur de son peuple, un peuple qu'il a librement accepté de servir, et partant de là, de rester fidèle à lui-même.

En passant de la *House of the Wolfings* aux *Roots of the Mountains*, nous changeons d'univers dans le sens d'un désenchantement progressif du monde, d'un retrait de la magie qui ne subsiste plus

29. *Ibid.*, p. 157.

que sous forme de souvenir ou de superstition. Cependant, les grandes figures féminines auxquelles nous ont habitué *The Well at the World's End* ou *The House of the Wolfings* sont là, bien en évidence, avec toutes les qualités chères à Morris – prestance, beauté, force physique, liberté de disposer d'elles-mêmes, un soupçon de surnaturel. Mais si l'on prend comme référence l'œuvre finale de Morris, *The Well*, les héroïnes des *Roots* s'apparentent davantage à Ursula, l'héroïque jeune fille qui lie son sort à celui de Ralph, qu'à la Dame d'Abondance et sa longévité exceptionnelle. Ainsi nous changeons radicalement de classe de « romance », pour employer les catégories de Northrop Frye, tant par la nature de l'univers que par les personnages. La victoire des Goths s'achève sur un double mariage réunissant les branches perdues d'un même peuple, au lieu que précédemment, une victoire certes éclatante s'accompagnait au niveau personnel de la tragédie de Thiodolf et de l'effacement de la Valkyrie. En cela *The House of the Wolfings*, bien plus que *The Roots of the Mountains*, incarne une certaine vision du Nord. Les Dieux sont présents ainsi que leur progéniture, en la personne d'une Valkyrie, et le héros, en constante interrelation avec eux, devra, dans la solitude, effectuer un choix où la survie de son peuple dépend inversement de sa mort. Il se dépouille de ses attaches terrestres, même de l'amour qui lui a insufflé vie bien des années auparavant, et se sacrifie pour son peuple, sans la moindre garantie d'une récompense dans l'Au-Delà. C'est un pessimisme de saga tandis que le roman suivant, qui se déroule sur l'arrière plan de sociétés idylliques dont le fonctionnement politique et social est minutieusement décrit, appartient plutôt au conte de fées ou au « romance ».

The Northern Lights of D.H. Lawrence

Noëlle Cuny

Université de Haute-Alsace

Whoever reads D.H. Lawrence's novels now is struck by how readily they lend themselves to cinematic adaptation. They are all about body language, performance, and light. Whether a thing is "gleaming" or "radiating light" or "shimmering", whether a body is white and still or set in motion by dramatic chiaroscuro, Lawrence's writing is a director's delight. *Women in Love* is a case in point. It is the story of two sisters exploring love and marriage. It has been adapted to the moving image at least three times: once as a television series in 1958, then as a famous feature film by Ken Russell in 1969, and later again as a BBC series in 2011. Key chapters in *Women in Love* take place in the dark, in the moonlight or by the fire, with embraces and naked scenes of struggle treated manieristically, or ghost-like white "clock-faces" and flickering lanterns appearing and disappearing gothically. Compared to the relatively even light in, say, Jane Austen's classic novel of two sisters exploring love and marriage, *Sense and Sensibility*, Lawrence's handling of light was, one might say, Northern. Like the 17th-century Dutch masters', his handling of lights of various natures and intensities, in contrast with deep shadows, serves a realism that foregrounds lived experience rather than form, a realism that seeks to render intimacy and lyrical emotion within the realm of the urban and the profane. In "Gloire de Dijon", a 1912 poem which I offer as the central case study here, the Northern trope is at its peak; yet one perceives in the use of the concept of *gloire*, glory, the divine light that signified holiness in Renaissance painting, an element of the classical Christianity which, even as it runs counter to the Northernness of the poem, succeeds in rendering heights of

emotion and desire which the Northern trope alone would not have achieved.

The Baroque: “An embrace between light and object”

An early essay by Lawrence, *Study of Thomas Hardy* (1914), which is about everything but Thomas Hardy, is eloquent about the superiority of the Northern Baroque style as opposed to the Italian Renaissance. The essay as a whole is really on how the movement of progress in History must be that of gradual reconciliation between opposites, that is, between North and South, Protestantism and Catholicism, shadow and light. But because Lawrence is a Modernist and heir to Romanticism as well as to English Decadence, he perceptibly favours the North, where – he contends – true embodied individuality has been able to emerge. The problem with light in Renaissance painting, he says, is that it maintained the human in a state of submission, with figures and objects clearly separated and delineated, and characterized by poise and stillness. What resulted from this was the impossibility of individuality. But since then, art has questioned the status quo; painters and sculptors have striven for a more complex spirituality, which involved changing the nature of the light on the canvas:

Since the Renaissance there has been the striving for the Light, and the escape from the Flesh, from the Body, the Object. And sometimes there has been the antagonism to the Father, sometimes reconciliation with him. In painting, the Spirit, the Word, the Love, all that was represented by John, has appeared as light. Light is the constant symbol of Christ in the New Testament. It is light, actual sunlight or the luminous quality of day which has infused more and more into the defined body, fusing away the outline, absolving the concrete reality, making a marriage, an embrace between the two things, light and object¹.

1. David Herbert Lawrence, *Study of Thomas Hardy and Other Essays*,

In Lawrence's own brand of art history, light in the Renaissance period was one of the instruments of domination of Christianity, which maintained us in an undifferentiated and unfulfilled state. After Caravaggio however, with the Golden Age of Dutch Painting, the human figures were no longer drenched in all-embracing light but individuated and animated by the strong interplay of light and shadow. The shadow served to individuate the human figure and accentuate the personal drama of which the figure was a protagonist. Lawrence's example for how much of anthropocentric modernity relies on strong contrastive treatment of light and shadow is Rembrandt. In Rembrandt, the individuals stand out as sites of responsibility and agency (one example is Bathsheba pondering over David's letter and invitation to become his mistress), and their bodies and faces exhibit their inner struggles and the unrest of their souls (the most often cited example here being Rembrandt's self-portraits). According to Lawrence, in Rembrandt, the modern identity is carved out by the interplay of light and dark:

[...] where the light falls upon our darkness, there we *are*: [...] I am but the point where light and darkness meet, and break upon one another. [...] [I am no longer] part of the great body of God. I am other, I am myself².

Wölfflin: North and South in European art history

Lawrence was not the first writer to oppose Rembrandt to Raphael. In spite of the complex and partly idiosyncratic imagery of his long essay on art history, the North/South dichotomy was nothing new. It was Heinrich Wölfflin, a Swiss art historian, who, a century ago, theorized that the history of European painting was that of a polarity between Southern art (Raphael is one example Lawrence and Wölfflin have in common) and Northern art. It is difficult to say

Bruce Steele (éd.), Cambridge U.P., 1985, p. 82.

2. *Ibid.*, p. 83.

whether Lawrence was familiar with this particular vein of art history, but Wölfflin was only stating generally well-rehearsed 19th-century notions of the Italian vs the Germanic, with a Romantic emphasis on the half-mythical Barbarians as founders of Northern European culture. For a detailed account of the way 19th-century art historians saw European culture as race-bound, one should turn to the work of Éric Michaud, a professor at the *École des hautes études en sciences sociales*. His main book on the racism of art history is *Histoire de l'art : une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2005. It includes a chapter on the North/South dichotomy and its emergence over the long 19th century. The book contends that art history emerged as an attempt to ground the various European styles in the specificities – the DNA, as it were – of the peoples of Europe. The equation between distinctive style and identity as a people was promoted by such art historians as Karl Schnaase, Viollet-le-Duc, and Hippolyte Taine. A variation on this notion of ethno-determinism in art was the opposition between North and South – North and South of the Alps, that is.

Interestingly, in the case of Wölfflin, the dichotomy is only occasionally to be felt in his main book, *Principles of Art History* (1915). It gains momentum in the following decades, as matters of nationality and soil begin to prevail. In 1915, Wölfflin's project is to trace the underlying patterns and features running through European art, the regional differences not obliterating the thesis that those basic features are a pan-European grammar of art. In his *Principles*, the historian's self-assigned mission is to take artistic differences out of the field of geography and account for them in universalist terms:

The course of the history of art, when seen from a distance, is roughly the same in the North and South. Both exhibit a classical linearism at the beginning of the sixteenth century, and both go through a painterly era in the seventeenth. It is possible to demonstrate a fundamental affinity between Dürer and Raphael, Quinten Metsys and Giorgione, Holbein and Michaelangelo, while Rembrandt,

Velásquez, and Bernini, for all their dissimilarities, also circle around a common center³.

The history of art runs across the whole of the Old World as a continuum. But the discourse of the pan-European grammar of art still leaves a place for essentialist distinctions:

On closer inspection, one has to admit there are some very specific oppositions between the national sensibilities from the outset. Italy, already with a very clearly defined linear sensibility on the fifteenth century, is truly the supreme school of “pure” line in the sixteenth, and the Italian Baroque never went as far as the North in its (painterly) shattering of the line. For the Italian sense of plasticity the line was always more or less the element in which all artistic form took shape.

That the same cannot be said of Dürer’s homeland may seem remarkable, since we are actually accustomed to recognizing the peculiar force of historic German art in firm draftsmanship. But classic German drawing takes much time and effort to extricate itself from the tangled skeins of the painterly Late Gothic, and though it may be able to seek its model in Italian line now and then, the isolated, pure line is essentially inimical to it. The German imagination soon entwines one line with another and rather than a clear, straightforward track, there instead appears a bundle or a weave of lines; light and dark soon coalesce into a painterly life of their own and the individual form is submerged in the surge of the overall movement⁴.

In other words: while Rembrandt remained completely incomprehensible to the Italians, the North had long since been ready for him.

3. Heinrich Wölfflin, *Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Early Modern Art*, Evonne Levy, Tristan Weddigen (éd.), Los Angeles, Getty Research Institute, 2015, chapter 1: « The Linear and the Painterly », sub-chapter 4: « Historical and National Aspects », p. 113.

4. *Ibid.*, p. 113-114.

In a later article entitled “Italy and the German sense of form”, which happens to be contemporaneous with Lawrence’s famous novel *Women in Love*, Wölfflin takes a very different view of the grammar of art; in the subsequent book with the same title, published in 1931, that view seems to revert to the sort of racial thinking which the author of *Principles* had been careful to avoid. Increasingly, differences are determined by soil and race. Harry Berger, in *Fictions of the Pose: Rembrandt Against the Italian Renaissance*, accounts for the transition in terms of a shift between a system (what I call a grammar of European art) and fantasized geography:

Wölfflin [in *The Sense of Form in Art*] made Dürer’s struggle with Italian art the focus of his story, which he organized by transferring to the North/South polarity the system of contrasts he had earlier developed in terms of the linear vs. painterly and Renaissance vs Baroque. Thus he argues that the Southern sensibility is more graphic, rational, and rule-bound; the world the Italians create around themselves their belief that freedom consists in measure, limits, proportion, symmetry, clarity, definiteness, individuation, and plastic form. But for the more mystical Germans, freedom is contingent on the relaxation of tectonic order and signified by the traces of broken rules. [...] As Wölfflin sees it – or at least as he expresses it – these ways of seeing are determined not merely by different cultures but by different ethnicities and “artistic physiognomies,” national differences that stem “from the soil, from the race”⁶.

The old Tacitean theme of autochtony, deployed by German apologists in the sixteenth century, reappears here⁷.

This is mitigated by the notion that to some degree the soil is receptive to other influences, and therefore that integration is possible.

-
5. Heinrich Wölfflin, « Italien und das deutsche Formgefühl », *Logos: Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur*, n° 10, 1921-1922, p. 251-260.
 6. From Heinrich Wölfflin, *Italien und das deutsche Formgefühl*, Munich, Bruckmann, 1931, p. 6.
 7. Harry Berger, *Fictions of the Pose: Rembrandt Against the Italian Renaissance*, Stanford U.P., 2000, p. 446. The « tectonic order » is that of an organic, self-contained composition, as opposed to a more « open » Baroque composition.

Even so, the approach seems to belong to a bygone era of institutionalized cultural racism. Yet it would be false to view it as long gone. The work of Éric Michaud tends to show that the broad polarized categories of North vs South, of cosmopolitan vs native, of high vs low and their intersections with essentialist notions of ethnicity are still with us.

Women in Love: visual Northernness as impasse

In the 1910s and 1920s, essentialist notions of ethnicity were at the heart of certain manifestations of artistic modernity. This may seem paradoxical, but historians of Modernism have long been aware of how central primitivism was to certain avant-garde practices⁸. For example, Wölfflin's 1921 article has recently been made accessible again as one of the founding texts of Expressionism, through Kimberley A. Smith's *The Expressionist Turn in Art History* (Ashgate, 1914). The "relaxation of tectonic order", the "traces of broken rules", the autochtony, all these were at the core of how Expressionism saw itself. The concepts are scholarly, but the practice was indeed about reviving Gothic Northernness, Baroque dynamism, and (fantasized) ancient Barbaric legacy, the properly Germanic DNA that had only to be tapped to produce truly vital art.

Die Brücke was founded in Dresden: it is no coincidence that one of the most memorable of the characters of *Women in Love*, Loerke, is a Dresden sculptor. Gudrun, one of the two sisters, is also a sculptor; her style, so hard for the classicist Gerald to comprehend, is akin to gargoyle sculpting (her little figures of clay are "whimsical and grotesque"). Loerke's subject choices are decidedly demotic and urban, and his treatment is avant-garde in its "frenzy of chaotic motion". Loerke stands for Expressionism, but he himself is a sort of Rumpelstiltskin figure, a mediaeval Germanic trickster with

8. Michael Bell formalized this paradox in 1972, in his *Primitivism* (London, Methuen).

9. David Herbert Lawrence, *Women in Love*, Cambridge U.P., 1987, p. 423.

an irritating inclination for cruel pranks; he is also, in his shortness and deformity, somewhat reminiscent of Gudrun's diminutive gargoyles. The Gudrun and Loerke pair encapsulates "Northern art" in two of its variations, the Gothic and the avant-garde Expressionistic, while a character like Birkin could at times be associated with the Baroque, thus establishing the novel *Women in Love* firmly within the Northern modernity which art historians set in opposition to Roman and Greek classicism and to the Italian Renaissance.

This is not the only version of Northernness in the novel. Gudrun's lover Gerald is described as blond-haired, athletic and well-trained; it would be easy to see in him the young Olympian with Viking blood which would be one stereotype of Northernness. But in his case, the Northernness is entirely symbolic, with no geographic or ethnic implications. The Polar trope he embodies is code for mechanical coldness and posthuman functionality. His Scandinavian beauty "glistens like sunshine refracted through crystals of ice." All the light effects associated with Gerald point towards elemental energy and entropic deadliness at once. In general, most illustrations of Northernness in *Women in Love* lead towards one conclusion: Northernness is creatively fertile but an evolutionary impasse. All Loerke and Gudrun talk about in their multilingual conversations is a "perfect explosive that could blow the earth in two". The other sister, Ursula, who at the end of the novel is heading due South with her lover, will have to strive harder to reconcile opposites if humanity is to have a chance.

***Gloire*: the glow of desire as holy light**

In several places, Lawrence attempted to suggest a reconciliation between North and South. My example here will be a poem entitled "Gloire de Dijon" (composed in 1912). It is a beautiful erotic poem, almost like a transposition into words of a Degas nude, but with allusions to flower petals like Impressionistic drops of light which are reminiscent of Van Gogh's flower-filled jug. The poem is worth reading for its own merit and is quoted in its entirety further down, but

at this point, for the purpose of demonstrating a possible collusion of North and South or a continuity of South and North in Lawrence's own brand of modernist poetry, one should consider the word *gloire*.

Gloire is the name of a rose but it is also, in mediaeval and Renaissance painting, the luminous aura that suggests holiness. We know that Lawrence was interested in the ramifications of the idea of *gloire* because in the memoir which the American poet H.D. wrote about her relationship with him and his circle, and which she entitled *Bid Me to Live*, the word occurs seven times¹⁰. Because critics generally agree on the factual veracity of H.D.'s book as autobiography, it is safe to assume that the word *gloire* indeed cropped up repeatedly in her conversations with D.H. Lawrence. In *Bid Me to Live*, H.D. comments at length upon what *gloire* had come to mean to her as a concept. She was hoping to "catch" it from Lawrence, and perhaps she did, since towards the close of her narrative she sees it glow in the form of a candlelight circle on a notebook where her poem is about to be written¹¹. One could call it inspiration, or genius, or a colour – H.D. tries to "explain how it is that the rose is neither red nor white, but a pale gloire¹²"; the memoir is allusive and associative, but it is clear from what H.D. writes about *gloire*, the motif she explored in her conversations with Lawrence, that nothing good is written outside of it. According to Helen McNeil, who wrote the introduction to the Virago Press edition of *Bid Me to Live*, *gloire* is first and foremost a pictorial technique, associated by the Lawrence-H.D. pair with Van Gogh's jug of flowers. But it is much more than that: it represents "some potential beyond the visible which is nonetheless seen through the visible, like the blush of a rose requires a generosity and accuracy in relation to objects¹³". Lawrence, himself an amateur painter, must have known the traditional function of the technique known as *gloire*, the nimbus surrounding a holy figure or object, the luminous aura of sanctity in mediaeval or quattrocento frescoes, illuminated books, painted panes and bas-reliefs.

10. H.D., *Bid Me to Live*, London, Virago Press, [1984], 1960, p. 168 and 176-177.

11. *Ibid.*, p. 177.

12. *Ibid.*, p. 176.

13. Helen McNeil, « Introduction » to H.D.'s *Bid Me to Live*, p. XVII.

In his own dilettante way, in his conversations with H.D. over the weeks he and Frieda spent in H.D.'s flat in Mecklenburgh Square in 1917, Lawrence was contributing to the fashioning of art history as a discipline – German-style art history¹⁴. In the 1880s, around the time when he was born, it became possible in major German universities to study mediaeval art not as liturgy or theology but as aesthetics¹⁵; from then on, *gloire*, the golden, often gold-leafed circle or almond-shaped shiny nimbus suggesting light rays emanating from the head or body of a saint, or Christ or the Holy Ghost, could be understood in terms of pictorial technique and tradition, of psychological effect, or even, with the rise of anthropology, as a form of magic to be likened to other visual representations of invisible influences outside Europe. As an indirect result of this epistemic shift, one might say, Lawrence and H.D. were free to associate *gloire* with aesthetics, emotions, with a form of magic even, the way Virginia Woolf did with the motif of the halo, and to feel through this basic element of pictorial language a continuity between the old Catholic practitioners of the nimbus, say, perhaps, Duccio or Fra Angelico, and Dutch painting of a more bourgeois nature. They did not, like the old exegetes of Christian art, look for the “meaning” of the nimbus or use it to enrich their typology of holiness, but they definitely referred to this particular light or colour effect to denote strong invisible spiritual influences. It is as if a vestige of early Renaissance light had been carried over into Modernist daydreaming. Mostly, it seems, Lawrence and H.D. were looking for the right words to convey not only the potency of a Van Gogh painting, but also by extension their sense that they too were blessed by some invisible but very strong force circulating between them and the objects around them. Which

14. Frieda, Lawrence's wife, was German, as the reader of *Bid Me to Live* is reminded several times. But as has been suggested about Expressionism, Lawrence, who had been trained to teach art as a school-teacher, was receptive to recent developments in art in Northern Europe.

15. For more about this early restructuring of the field of art history, see Bois in Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois and Benjamin H.D. Buchloh, *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London, Thames and Hudson, 2005.

is, incidentally, what “Northern” or “non-classical” art does, according to Helen McNeil¹⁶.

“Northern” and “non-classical”, here as elsewhere, mean “Dutch”. This has to do with the references to Rembrandt and Van Gogh in *Bid Me to Live*. The non-classicality of Dutch art was most famously described by one of Wölfflin’s predecessors, Alois Riegl. In his very useful 1982 handbook, Michael Podro paraphrased Riegl on Dutch group portraiture in a way that echoes with what H.D. was suggesting about Lawrence and his relationship to the material world: “Dutch art aimed at creating the sense of an immaterial presence, of something essentially unavailable to perception and known by intimation or suggestion¹⁷”. Riegl called this the “subjective mode of attention” as opposed to the “objective mode” of Italian art. This, along with the Dutch associations, puts Lawrence as seen by H.D. clearly on the side of Northern non-classicality; but the fact that H.D. and Lawrence used the archaic motif of *gloire*, which Renaissance naturalism had gradually abandoned, to discuss Van Gogh and the very modern spirituality of his relationship to objects is a telling sign that they did not see discontinuity in the grammar of art so much as universality and continuity.

To H.D., Lawrence was the bearer of this tradition, of this artistic mystique. To begin with, he *looked* like Van Gogh. It was Richard Aldington, H.D.’s husband and the editor of *The Egoist*, who first decided that Lawrence looked like the Flemish painter¹⁸: the red beard, the piercing blue eyes, the fiery gaze. At the end of her memoir, having called him “Merlin” several times, H.D. renames Rico (the Lawrence persona) “Vincent”. It is not simply a vague physiognomical similarity: Rico/Lawrence had a knack for spotting *gloire*, a certain vibration of light or pale gold, around certain objects of everyday life, whether flowers in the garden or “Elsa’s work-bag spilt on the floor”¹⁹. It is to be understood as a radiation, a pleasura-

16. Helen McNeil, « Introduction », p. XVII.

17. Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, Yale U.P., 1982, p. 83.

18. H.D., *Bid Me to Live*, London, Virago Press, [1984], 1960, p. 166.

19. Elsa is the name for Frieda (von Richthofen, ex-Weekley, now Lawrence) in this *à-clef* memoir.

ble and soothing connection which enables the subject to be at one with the material world, as Vermeer's milkmaid radiates peace and sensuality even as she fills her jar. This is a profane version of the halo or nimbus, derived as much from the age-old typology of saints and miracles as from the bourgeois age of home-enhancement, or the self-absorbed age of impressionism when Van Gogh was able to find and convey a degree of appeasement in the non-classical arrangement of a chair, a bed, a window, a jug. After Rico and Julia (H.D.) have parted, a Northern, object-oriented spirituality lingers comfortingly in the house; there is a "Rembrandt effect" on a Devonshire jug, for example, a warm halo of light forming like an aura around certain objects. Rico/Lawrence/Vincent is by her side again; she writes him a letter, then goes out to get some flowers to fill the jug.

A few lines later, Julia/H.D. mentions Lawrence's poem "Gloire de Dijon", which is about a woman washing, and mostly about the interplay of light and water on a woman's skin, which is likened to soft and luminous flesh-like pale yellow or pinkish gold falling petals. Lawrence was getting it published around the time when he met H.D.:

When she rises in the morning
I linger to watch her;
She spreads the bath-cloth underneath the window
And the sunbeams catch her
Glistening white on the shoulders,
While down her sides the mellow
Golden shadow glows as
She stoops to the sponge, and her swung breasts
Sway like full-blown yellow
Gloire de Dijon roses.

She drips herself with water, and her shoulders
Glisten as silver, they crumple up
Like wet and falling roses, and I listen
For the sluicing of their rain-dishevelled petals.
In the window full of sunlight

Concentrates her golden shadow
Fold on fold, until it glows as
Mellow as the glory roses²⁰.

Connoisseurs have recognized the “tub” series by Degas in this figure of a woman bending over to wash herself; but the “Gloire de Dijon” roses are also visually associated with Dutch Golden Age still life painting. Rembrandt produced some still lives with golden-pinkish roses, and others like Rachel Ruysch were specialized in such high-demand decorative paintings. Apparently the golden hue in Dutch still life was due to the mellowing effect of varnish, considered to be in good taste by the 17th-century bourgeois consumer. But perhaps Van Gogh, with his pink roses, is a better analogy. To H.D., Lawrence and Vincent shared the same acuteness of vision and daring brushstroke that set in motion and gave life to otherwise inanimate objects. The mellow golden roses made flesh, or the woman turned into luminous live roses, the infolded golden shadows of the woman’s body caressed until they glow by multiple mirrored sounds (“glory roses”) and soft iterated diphthongs, are objects “*en gloire*” – objects so alive that they seem to emit a divine halo of their own. In this sense, this poem can be seen as a reconciliation between South and North, between the divine light of sanctity in Renaissance painting alluded to in *Study of Thomas Hardy*, and the much more diverse, contrasted light of the Baroque on one hand, Impressionism on the other. There is something spiritual and even miraculous in the light emanating from a woman washing herself in Lawrence’s “Gloire de Dijon”, where profane intimacy meets sacred awe, in the promise of something one might call postlapsarian glory.

20. *The Complete Poems of D.H. Lawrence*, Ware, Wordsworth, 1994, p. 165.

An Exotic Journey Homeward. Rilke's Russian and Scandinavian Northernness, between a Re(dis)covered Past and a Perceived Future

Davide Finco

Università di Genova

Rainer Maria Rilke's northernness is to be considered, basically, a part of his multifaceted spiritual geography, a dimension that included different European areas in different periods of his life and that constantly reflected both Rilke's existential needs and his aesthetic research. We might even follow his literary development (or, more generally, his artistic education) according to his journeys, his learning of a new language for the purpose of translating or even creating, and his plans for monographs, exhibitions, cultural mediation, as well as according to the birth, growth and (not always) death of his passion for a particular people, country or landscape.

Rilke often engaged himself as a mediator and a (somewhat journalistic) observer no less than as a poet of the cultures he happened to experience: this fundamental attitude can probably explain the large number of documents testifying in rather a precise way his relationship with authors, the arts and countries. A meaningful, though extreme, example is represented by the over sixty references to the Danish writer Jens Peter Jacobsen and his works in Rilke's writings of the period 1897-1925¹, some of which are not only reading

1. See Davide Finco, "Rilke in Scandinavia sulle tracce di Jacobsen", in *Quaderni*

suggestions or expressions of enthusiastic admiration, but proper literary reviews, a genre to which Rilke generally offered several relevant contributions, occasionally acting as a talent scout, as in the case – to limit us to Scandinavia – of the Danish Karin Michaëlis and Edith Nebelong².

From the initially mentioned perspective, Rilke's Russian and Scandinavian journeys make no exception and have been chosen here, not least, because they occurred in almost the same period: he visited Russia in 1899 and 1900, and Scandinavia in 1904³. We know that he planned at least a third travel to Russia and further journeys to the Nordic countries, and in both cases he cultivated for some time the project of settling down there with his family (which he formed, with his wife Clara Westhoff and their daughter Ruth, just in those years); however, none of them was ever realised and this 'Northern' experience remained therefore something unique, essentially overcome by his moving to and settling down in Paris, the European metropolis which would turn to be the most important venue in his life.

Both Russian and Scandinavian culture inspired several works by Rilke – such as the poems of *Stundenbuch* (*Book of Hours*, composed from 1899 to 1903 and published in 1905), some tales contained in *Geschichten vom lieben Gott* (*Tales of the Good God*, 1904) and his only novel *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (*The Notebooks of Malte Laurids Brigge*, 1910) – in terms of atmosphere, world view, fictional characters, and Rilke's literary elaborations were often based

di Palazzo Serra 18, Serena Spazzarini (éd.), Genoa, Di.Sc.Li.C., 2010, p. 110-125.

2. Rainer Maria Rilke, *Edith Nebelong. Mieke Wichmann* [Nov. 1901] and *Karin Michaëlis, Das Schicksal der Ulla Fangel* [Nov. 1902] in *Rainer Maria Rilke. Werke*, Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl (éd.), Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996, vol. 4, p. 188 and p. 300-302, respectively.
3. Rilke's first journey to Russia took place from 25th April to 18th June 1899, when he was in Saint Petersburg and later in Moscow; from 7th May to 24. In August 1900 he visited both cities again, but also reached Jasnaja Poljana (where Tolstoj lived) and the rivers Dnepr and Volga. His Scandinavian journey started on 24th June 1904: Rilke spent some time in the Swedish towns of Gothenburg, Borgeby, Jonsered and Furuborg and was more than once in Copenhagen, travelling back home to Germany on 9th December.

on long and intense studies in libraries, archives or museums⁴. As we can assess both in his fiction and, even more, in his letters or diary notes, he was constantly as interested in the history, art and intellectual life of the visited country as attracted by ordinary people's daily life, or, more properly, by the idea he conceived on the human type he would encounter and later developed when he was there.

Before and during the mentioned journeys, Rilke widened the manifold network of European friendships and acquaintances he managed to build up over the course of his life, making noteworthy encounters (such as Tolstoj and Leonid Pasternak in Russia); however, the most influential role in his experience of the Northern countries was played by two women: Lou Andreas-Salomé (1861-1937) for Russia and Ellen Key (1849-1926) for Scandinavia. Just like Rilke, Lou Salomé was a German speaking intellectual who had grown up in a Slavic world (in Saint Petersburg, Rilke in Prague) and later tried to restore her relationship with that world, being both fascinated by Western Europe cultural vitality and repelled by Western contradictions and the inhuman dark side of industrial societies. In some essays and articles, written in 1897-1898 (the period when her friendship with Rilke began), she presented a peculiar image of Russia as a simple, naïve, somewhat childish country, where people could enjoy all the advantages of an undeveloped or pre-civilised land, and had a privileged experience of God and nature, cultivated in a wise, humble, ground-bounded daily life⁵.

We find similar stances in her notes and letters during their Russian journeys (as Lou accompanied Rilke most of the time), for example: "*Soviel Stille und Poesie liegt über dem Arbeitsleben dieser Menschen, eine solche Seelenstärke, eine solche seelische Kraft, daß man*

4. See Manfred Engel and Dorothea Lauterbach, *Rilke-Handbuch*, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2004, p. 98-112 about Russia and 116-124 about Scandinavia.

5. *Ibid.*, p. 100: in 1897, Lou Andreas-Salomé authored, in particular, *Russische Dichtung und Kultur* (Russian Poetry and Culture); in 1898, *Russische Philosophie und semitischer Geist* (Russian Philosophy and Semitic Spirit), *Das russische Heiligenbild und seine Dichter* (Russian Image of the Holy and Its Poets) and *Leo Tolstoj unser Zeitgenosse* (Leo Tolstoj Our Contemporary).

nur staunt und mit Tolstoj sagen muß: 'Geh' ins Volk und lerne bei ihm"
(Lou to Sof'ja Šil', July 1900⁶).

As for Ellen Key, she prepared Rilke's arrival by holding some conferences on his literature and by bringing him into contact with some friends living in the Southern Swedish countryside, where Rilke would spend part of his stay. Rilke dedicated his *Geschichten vom lieben Gott* to her, and his most relevant activity with her in Sweden was likely his two visits to a Superior Common School in Gothenburg; it was a revolutionary institution, which had been founded in 1901, where Key's reflections on teaching, learning and children's conditions were taken into account, as Rilke passionately reported in his review *Samskola* (1905, Common School):

Die Kinder sind in dieser Schule die Hauptsache [...]. Das Wort Freiheit ist genannt. Es scheint mir, als ob wir, die Erwachsenen, in einer Welt lebten, in der keine Freiheit ist. Freiheit ist bewegtes, steigendes, mit der Menschenseele sich wandelndes Gesetz. Unsere Gesetze sind nicht mehr die unserigen. Sie sind zurückgeblieben, während das Leben lief. Man hat sie zurückgehalten, aus Geiz, aus Habgier, aus Eigennutz; aber vor allem: aus Angst [...]. Aber nun ist sie [die neue Schule] da. Ihre einfache Heiterkeit spielt vor einem Hintergrunde dunkelsten Ernstes [...]. Und es ist gar nicht vom 'Erziehen' die Rede. Es handelt sich gar nicht darum. Denn wer kann erziehen? Wo ist der unter uns, der erziehen dürfte? Was diese Schule versucht, ist dieses: nichts zu stören⁷.

-
6. "So much silence and poetry lie above the working life of these people, such a soul strength, such a psychic power that one can only be astonished and say with Tolstoy: 'Go among people and learn by them'; Jewgenij Pasternak *et al.* (éd.), *R. M. Rilke - Marina Zwetajewa - Boris Pašternak. Briefwechsel*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1983, p. 23. All translations from German are my own.
 7. "In this school children are the main thing [...]. The word 'freedom' is known here. It seems to me that we adults lived in a world where there was no freedom. Freedom is a dynamic and progressive law, which changes according to the human soul. Our laws are no longer ours. They have fallen behind, while life has moved forward. We have kept them because of our avarice, our greed, our personal interest; but above all: because of our fear [...]. But now it [the new school] exists. Its simple cheerfulness is played out against a background of grey seriousness [...]. And there is no mention of 'upbringing'. This is beside

We should remember that Ellen Key published in 1900 her studies *Barnets Århundrade* [*The Century of the Child*], a programmatic work, which was a plea for the necessary improvement of women's and children's life conditions, from family to school. In 1902, i.e. two years before leaving for Sweden, Rilke had reviewed this seminal contribution (*Das Jahrhundert des Kindes*), which therefore acted as a milestone for his view of the contemporary Nordic society, however tendentious she was in her stances.

As a matter of fact, Rilke referred to Scandinavian society as a crucial laboratory for Europe with reference to gender equality, too. We may rightfully assume that, in this case, a significant role was played by his knowledge of Scandinavian literature: what he could experience (in some female characters by Jacobsen, for instance, no less than in Key's essays) let him perceive the existence of an ongoing and reliable process towards a fundamentally beneficial reshaping of the relationship between genders, as he had outspokenly expressed – in a letter to the young poet Franz Xaver Kappus – some weeks before his departure to Denmark and Sweden (14.5.1904): “*Eines Tages (wofür jetzt, zumal in den nordischen Ländern, schon zuverlässige Zeichen sprechen und leuchten), eines Tages wird das Mädchen da sein und die Frau, deren Name nicht mehr nur einen Gegensatz zum Männlichen bedeuten wird, sondern etwas für sich [...] der weibliche Mensch*”⁸. Already before, however, Rilke had developed this idea by dealing with the women writers' condition in Scandinavia, which he evaluated as much better than in Germany:

Im skandinavischen Schrifttum spielt die Frau eine andere Rolle als bei uns. Die Frau, welche über die Frauenbewegung so rasch hinausgekommen ist, konnte Schriftsteller sein, ohne Nachahmer oder Nebenbuhler des Mannes zu werden. [...] Sie und der Mann

the question. After all, who can bring someone up? Who among us should be allowed? / What this school strives to do is: not upset anything.” Manfred Engel *et al.*, *Rainer Maria Rilke. Werke, op. cit.*, vol. 4, p. 576-578.

8. “One day (there are reliable and promising signs of it above all in the Nordic countries), one day there will be a girl and a woman whose name will no longer signify an opposite of the masculine, but something of its own [...] the feminine human being” *Ibid.*, p. 538.

haben in den Kulturen des Nordens ein gemeinsames Ziel, das über die geschlechtliche Trennung hinausgeht, das Ziel auf dem Wege der Persönlichkeit zu erreichen. [...] Schriftstellerinnen wie Ellen Key oder Amalie Skram oder Selma Lagerlöf haben gar nie daran gedacht, dem Manne nachzustreben [...] und Bücher zu schreiben, wie Lie oder Hamsun oder Bang sie geschrieben haben. Der Weg ihrer Entwicklung [...] versuchte aus der Tiefe ihrer Weiblichkeit und aus ihrer Enge in ein weites und großes Menschentum hineinzuführen, in ein stilles Verstehen, ernstes Schauen und wehmütiges Lieben aller Dinge⁹.

The degree of idealization of women by Rilke is here evident, but far from an exception in his writings: his view of women is actually a noteworthy subject he focused on in several works and a very productive source of inspiration for him. On the other hand, his experience of an alleged 'northern' female sensibility and pride is here explicitly connected with literature, therefore certainly mediated – and essentially driven – by very influencing literary models and, moreover, linked to a specific cultural activity, which Rilke, nonetheless, arbitrarily identifies as the highest result of a general process involving the whole society in all its different expressions (“*Sie und der Mann haben in den Kulturen des Nordens ein gemeinsames Ziel*”).

When considering Rilke's statements on Scandinavia and Russia, we should not, in fact, neglect all the great intellectual (mostly literary) contributions that made those countries very interesting for him. From this perspective, we can observe an ambivalent attitude: on the

9. “In Scandinavian literature women play a different role from what they do here [in Germany]. Women, who have so rapidly come out of the feminist movement, have been able to become writers without imitating or competing with men. [...] Women and men have a common aim in the Nordic culture, which has nothing to do with difference in gender: to complete the development of their own personality. [...] Writers like Ellen Key or Amalie Skram or Selma Lagerlöf have never wanted to become like men [...] by writing books in the same way as Lie or Hamsun or Bang wrote them. Their own development began from the depth of their womanliness and from its narrow room and tried to reach a wide and great humanity, a silent understanding, a serious look at and a melancholic love for all things.” *Zwei nordische Frauenbücher* [on Amalie Skram and Selma Lagerlöf, Aug. 1902], *Ibid.*, p. 278-283.

one hand, Rilke followed in both cases a widespread fashion, at least in German speaking lands since the 1880s; on the other hand – especially as concerns Scandinavia – he highlighted and articulated the innovative features of Northern literature in a very personal way. This procedure clearly affects what he wrote about Ibsen's titanic efforts to stage a form of reality which draws back and conceals itself in the invisible, or about Bang's fascinating way of depicting life in delicate nuances that could, nonetheless, host all human melancholy and inner troubles – an ability Rilke admired in Jacobsen's works, too – or about Obstfelder's unprecedented talent for synesthesia¹⁰. Rilke went on scouting models – or, better, art companions – for his own literary, mainly poetical education, something that was particularly important in those years of passage from his youth to his so called 'middle period' and his breakthrough.

At the same time, he could boast a direct experience of those places, becoming acquainted with Northern metropolises (Moscow, Saint Petersburg, Copenhagen), small towns and Russian and Swedish countryside: if we read his writings of that period, from notes to poems¹¹, we may generally conclude that all kinds of settings were relevant and inspiring for him, both in their natural aspects and in their modernity, though he maintained a sort of 'romantic' preference for the features he could ascribe to the very essence of people, even tracing back to ancient origins. When referring to Scandinavia, he mostly used the words *Norden* and *nordisch* (rather than *skandinavisch*) and conceived at least the continental countries as a unity¹². On the whole, he often tried to adapt his concrete expe-

10. Ibsen is the unmentioned protagonist of the twenty-sixth passage in *Malte* (see Manfred Engel *et al.*, *Rilke Werke*, *op. cit.*, vol. 3, p. 511-512), where his art is described with images evoking chemistry and physics. On the other two authors, see the specific essays *Nordische Bücher II* [on Herman Bang and Gustaf af Geijerstam], Feb. 1903. *Ibid.*, vol. 4, p. 549-553; *Sigbjørn Obstfelder*, *Pilgerfahrten* [Nov. 1904], *Ibid.*, p. 564-568.

11. See, in particular, Ulrich Fülleborn, "Rilkes Schwedische Gedichte", in *Rilke in Venedig. Rilke in Schweden*, Hansgeorg Schmidt-Bergmann (éd.), Sigmaringen, Jan Thorbecke Verlag, 1990, p. 155-166.

12. See George Schoolfield, *Young Rilke and His Time*, Rochester-New York, Camden House, 2009, p. 220; Manfred Engel, Dorothea Lauterbach, *Rilke-Handbuch*, *op. cit.*, p. 117.

riences to the mood, the attitude and the worldview he had developed, occasionally in a naïve way, like when he recognized Jacobsen's characters in strangers he encountered in Copenhagen or when he deduced a young man's reliability from the fact that he brought a copy of *Niels Lyhne* in his bag¹³. In the constant search for new impulses and wider cultural horizons he expressed at the turn of the century, Rilke conceived Scandinavia as a vital area, where one's personality had a chance to develop and therefore all the arts enjoyed a mature and educated public that could understand them¹⁴.

On the other hand, Russia was in Rilke's perspective the ideal place to defend oneself from modern meaninglessness. There, one could experience an immediate relationship with God and nature (as Lou Salomé had remarked, as we have seen), and with God through nature, and this was essentially due to the country's belatedness in the industrial process as well as in modernization, a delay which, in itself, had preserved a spontaneous and authentic sense for life. Russia was in Rilke's perspective the ideal place to defend oneself from modern meaninglessness. This feature acquires different connotations in Rilke's descriptions; one of them is the perception of transcendence inspired by the huge surrounding spaces:

Man lernt die Dimensionen um [...]. Man erfährt: Land ist groß, Wasser ist etwas Großes, und groß vor allem ist der Himmel. Was ich bisher sah, war nur ein Bild von Land und Fluß und Welt. Hier aber ist alles selbst. – Mir ist, als hätte ich der Schöpfung zugesehen; wenige Worte für alles Sein, die Dinge in den Maßen Gottvaters¹⁵.

13. Ruth Sieber-Rilke, Carl Sieber (éd.), *Rainer Maria Rilke. Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906*, Leipzig, Insel Verlag, 1929, p. 169 and p. 198, respectively.

14. Manfred Engel, Dorothea Lauterbach, *Rilke-Handbuch*, *op. cit.*, p. 116.

15. Note on 31st July 1900, *Briefwechsel*, in Jewgenij Pasternak *et al.* (éd.), *op. cit.*, p. 21. "One learns to change one's perspective on dimensions [...]. One experiences: land is large, water is something great, and great is above all the sky. What I have seen until now was only a picture of land and river and world. Here, on the contrary, there is everything. – I feel as if I had been watching the creation; a few words for all the existent; things in God's measure".

Another highlighted aspect is the awareness of an essentially new beginning, in a perspective that turns the very ancient origins and the unspoiled landscape of the just mentioned quotation into an avant-garde of human life: “*Man kann es schwer sagen, wie neu dieses Land ist, wie zukünftig. Als ob seine Paläste und Kirchen erst sein würden*”¹⁶. In their proximity to nature and the transcendent, Russians can still express to Rilke's eyes their potential multiplicity (implicitly opposed to Western people's strict categorization): “*Bei Ihnen ist jeder ein Philosoph, ein Denker, ein Deuter, ein Dichter – wenn Sie so wollen*”¹⁷. Though striking and, at least in the beginning, displacing, these experiences do not constitute at all a foreign or unapproachable world; on the contrary, they eventually lead the poet to a further, decisive and surprising situation, marked by an inner sense of return to his proper homeland, there where he would never imagine this could happen:

Nach einer kurzen Ruhepause im Hotel ging ich trotz Müdigkeit gleich in die Stadt. / In der Dämmerung hoben sich die Umrisse der Kathedrale ab; zu beiden Seiten standen im Nebel zwei kleine silbrige Kapellen, auf ihren Stufen hatten sich Pilger gelagert, die darauf warteten, daß die Türen geöffnet würden. Dieser mir so ungewöhnliche Anblick erschütterte mich bis ins Innerste der Seele. Zum ersten Mal in meinem Leben überwältigte mich ein nicht ausdrückbares Gefühl, ein Gefühl von Heimat¹⁸ [...]

16. *Ibid.*, p. 16. “It is hard to say how new this country is, how already in the future. As if its palaces and churches would be the first ones”. Letter to Hugo Salus on 18th May 1899. The apparent contradiction may be solved when considering the common vital energy that seems to have inspired both the creation of nature and the construction of buildings in Russia: when placing this attitude in the ‘future’, Rilke affirms the superiority of this kind of life, something that in a (near or far) future is bound to win over (Western) European presently modern misery.

17. *Ibid.*, p. 17. “Everyone, in Your folk, is a philosopher, a thinker, an interpreter, a poet – if You allow me to say that”, to Jelena Woronina.

18. *Ibid.*, p. 15. “After a short rest in the hotel, I went in spite of my tiredness right into the city. / At dawn, the outlines of the cathedral rose; on both sides, two small silvery chapels stood in the fog; pilgrims had settled on their steps, waiting for the doors to be opened. This sight, so unusual to me, shook me to the very core of the soul. For the first time in my life, an indescribable feeling over-

For those who know Rilke and his work, this epiphany is, however, neither a real turning point nor just an experience linked with some childhood memories, but rather – once again – the expression of an already acquired sensibility, in a lifelong passion for Russia that began some years before the Russian journey and never came to an end¹⁹.

In its basic development, the impact of Scandinavia on Rilke displays similar features: an interest which started very early and lasted his whole life, strong literary influences²⁰, and the desire to mediate that culture abroad; yet, the praised virtues were different, likely because of both the different social development if compared to Russia and – not to neglect – the consequently dissimilar features of the Nordic model for German intellectuals. What struck him most, apart from his beloved authors, was the greater openness to (or maybe the longer acquaintance with) social reforms, as we have seen in the case of a new kind of school or a really innovative view of gender questions. Scandinavia offered him, therefore, some hints at a possible, alternative, future (as seen, different and complementary to that conveyed by Russian landscape and urban settings, which was rather a renewal through a return to the origins). We might even talk of Rilke's view of a Scandinavian accountability in projecting society and acting as a social laboratory for the whole continent. The fact that all these suggestions were swept away by the anguish and confusion of modern city life, which would inspire Rilke's major works, should not reduce their importance as a common world view among many young intellectuals, whose hopes and strategies Rilke managed to express in a peculiarly creative, passionate and effective manner.

whelmed me, a feeling of home [...]” to Witold von Hulewicz, 1899.

19. Already on 12th February 1894, Rilke acknowledged the importance of Tolstoy and Turgenev in his education, especially as announcers of a blessed age; see *Rilke Chronik seines Lebens und Werkes*, Ingeborg Schnack (éd.), Passau, Insel Verlag, 1975, vol. I, p. 26; and, on the other hand, his letter to Leonid Pasternak on 14th March 1926 testifies how everything regarding Russia had remained so close, dear and holy to him; see *Rilke und Russland. Briefe Erinnerungen Gedichte*, Konstantin Asadowski (éd.), Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1986, p. 368.
20. See Erich Unglaub, “Rilke und das Dänemark seiner Zeit”, in *Rilke in Venedig. Rilke in Schweden*, Hansgeorg Schmidt-Bergmann, *op. cit.*, p. 93-118 (on his readings before the Scandinavian journey, see p. 95-102).

Rilke came from Prague, settled down in Vienna, Munich and Berlin for study's sake at the end of the century and would find his town (his balance, we might say) in Paris from 1902 onwards. In his existential and aesthetical research, Russia plays the main role from 1897 to 1902, Scandinavia from 1901 to 1906. Rilke's Russian and Scandinavian journeys might be seen as a sort of acquaintance with European peripheral culture, in a temporary search for a kind of completion of his experience of Central Europe before his immersion in the early 20th century French metropolis, centre of all artistic life and avant-garde of modernity. It may be worth mentioning that Scandinavian settings were a precious expansion of German landscapes, those which had fascinated Rilke, a few years before his visit of Denmark and Sweden, during his stay in the painters' community of Worpswede, near Bremen, where he met his future wife.

But I would suggest that Russia and Scandinavia did not only satisfy Rilke's need for a widening of his European cultural boundaries, which was triggered by the general increasing interest in those regions; both Russia and Scandinavia turned out to be even more for him, namely two different ways out of Western European (and American²¹) involution, lack of vitality or, as we can read in many metropolitan passages of his only novel, *Malte*, disruptive brutality and progressive loss of humanity.

This image of Northern countries had an evident degree of idealisation, occasionally noticed by some friends²²; Rilke went on tirelessly composing a sort of mosaic made of all positive and beneficial attitudes he recognised around him, and this overall evaluation was

21. Rilke to Witold von Hulewicz, 13th November 1925, in *Rilke. Briefe*, Karl Altheim (éd.), vol. 2, Wiesbaden, Insel Verlag, 1950, p. 898-899.

22. Lou's friend Sof'ja Šil remarked that "Diese interessierten sich nicht für die ersten Versuche der russischen Arbeiter, sich aktiv in die Politik zu betätigen, sondern für ihre Lebensweise, ihre Dorfpoesie, ihre gesunden Wurzeln, – für 'die am Stadtrand und in der Arbeiterkaserne noch nicht verdorbene Seele des Landmanns'": "These [Rilke and Lou] were not interested in Russian workers' first attempts to be active in politics, but rather in their way of life, their village poetry, their healthy roots – in their representing 'the farmer's soul, not yet spoiled by the experience of the outskirts and the workers' barracks'" in Pasternak, *Briefwechsel*, *op. cit.*, p. 20.

never questioned, as we can assess by some later statements, until the very last years of his life. If Scandinavian culture made him feel at home while presenting several examples of a common sensibility and offering him the adequate, modern, literary models he was pursuing in that period, Russian experience was more surprising for him, and let him trace back to a community of values as a human being. In both cases, Rilke was trying to build up a solid and comfortable home, something he was still missing at that time: these sort of detours from the main European venues acquired, therefore, the features of a journey homebound.

In Russia he discovered an ancient wisdom, which he made use of in his religiously inspired poems of *Book of Hours*, and somehow he recovered an attitude he had encountered at a very early stage in his life; in Scandinavia he skilfully combined two very different (quite opposed) views of life: on the one hand, the deep sense of failure many authors associated with modernity; on the other hand, the perception of a possible and decisive improvement of the society. He absorbed a sort of spiritual energy from both dimensions, meanwhile showing how Scandinavia was a European avant-garde in questioning the present time as well as in working out brave and self-confident solutions to modern contradictions.

Thereafter, Russia and Scandinavia acquired more and more the features of mythical worlds, still promising but no longer touched by a direct experience (we can remind that Rilke died in 1926, and spent most of his last seven years in Switzerland due to health troubles). After 1904 he wrote nearly all his most remembered works and, certainly, his attention was later attracted by other countries, so as to make him a European poet, as he was defined. In his numerous journeys across Europe, Russia and Scandinavia represent a fascinating moment of suspension between different worldviews and, likely, different intellectual tasks, a suspension marked by Rilke's ambition to hold everything together, just before the deep and hopeless breaking down in the impact with advanced modernity.

Troisième partie

L'imaginaire nordique entre littérature et intermédialité

Le Nord sonore. Les paysages sonores dans *Le Merveilleux voyage de Nils Holgersson* de Selma Lagerlöf

Roger Marmus

Les philosophes et les politiciens se mettent en tête d'avoir une compréhension du monde ou d'en avoir une vision. Une vision... le mot est lâché ; il nous renvoie à une phénoménologie partielle d'une réalité naturelle ou construite, découlant de l'image. Celle-ci jouant le rôle prééminent. Dans l'effort entrepris depuis plusieurs années pour comprendre, retrouver, conceptualiser, voire déconstruire la notion de Nord, ou de nordicité, il nous semble nécessaire de ne pas s'en tenir à une iconologie, mais de mobiliser d'autres modalités sensorielles que celles relevant de l'image. Nous faisons ici le pari que si l'étude de la nordicité doit prendre en compte ici les mentalités, là les systèmes politiques, les patrimoines culturels, et puis bien entendu les espaces, ressentis et éprouvés comme des environnements particuliers, elle ne peut faire l'économie d'une dimension *a priori* moins évidente : celle des bruits, des sons... ou des silences. Parlant de ces espaces nordiques, on imagine assez rapidement et facilement de vastes horizons, et des panoramas démesurés directement rattachés à l'ordre esthétique du Sublime. Notre propos sera de mettre au jour des sons pris comme des référents de la notion de Nord, ou, pour reprendre les termes d'un historien des sensibilités (Alain Corbin), comme des « marqueur(s) symbolique(s) de l'identité¹ ».

Des auteurs anglo-saxons, tenants d'une vision par eux-mêmes qualifiée de « phénoménologique », ont développé l'idée de l'exis-

1. Alain Corbin, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 79.

tence d'espace acoustique. Selon Edmund Carpenter, il y aurait pour certains peuples, comme les Inuits, une forme de préséance de l'ouïe sur la vue, et une prééminence du son sur l'image quant à la perception de l'environnement proche². La littérature nous semble comme un domaine d'analyse possible, voire adapté à une sorte de sonologie culturelle.

Consciemment, ou inconsciemment, les écrivains et les poètes nous ont donné à entendre le monde qui les entourait, à reconnaître une atmosphère particulière, et de ce fait de participer à la construction d'un objet culturel, source de reconnaissance et, parfois, de fierté. L'importance de la littérature comme champ sonore n'a d'ailleurs pas échappé à celui qui est généralement présenté comme l'auteur et le promoteur de la notion de « paysage sonore » [« *Soundscape* »], Raymond Murray Schafer. Les lecteurs de cet ethnologue et musicien canadien contemporain peuvent témoigner du fait qu'il n'a pas été sourd aux différentes traditions littéraires qui ont façonné nos univers acoustiques. On notera ainsi des références aux auteurs antiques (Pline) ou modernes comme Thomas Mann, Somerset Maugham, etc. Les textes fondateurs nordiques n'y sont évidemment pas absents. Ainsi, par exemple, extrait de l'un d'eux, la mention du « cliquètement » des glaçons qui se détachent de la barbe gelée du géant Hymir dans le poème eddique (*Hymiskvida*³), vu comme un parangon à la fois amusant, étrange et poétique, de sons liés à la transformation de l'eau. Dans l'abondante littérature concernant le son, Murray ne manque pas de citer également « le grondement » des vagues écumantes sur les quilles des bateaux de Vikings évoquant un brisant heurtant la roche, ou le fracas du fer qui caractérise le bruit de

-
2. Voir sur ces développements les cours de Philippe Descola au Collège de France, intitulés les « Formes du paysage », notamment la séance du 14 mars 2012, consacrée essentiellement à la question du « paysage sonore », disponible sur : <https://www.college-de-france.fr/site/philippe-descola/course-2012-03-14-14h00.htm> [consulté le 8/4/2017]. Ses développements sont résumés dans le texte *Anthropologie de la Nature*, publié en ligne sur le site officiel du Collège de France : https://www.college-de-france.fr/media/philippe-descola/UPL8302558278212684304_R1112_Descola.pdf [consulté le 8/4/2017].
 3. Raymond Murray Schafer, *Le paysage sonore. Le monde comme musique* [*The Tuning of the World*, 1977], traduction révisée par Sylvette Gleize, Marseille, Wildproject, 2010, p. 45.

boucliers contre d'autres boucliers lorsque les hommes rament, que les poètes ont su rendre en mettant à profit les possibilités mêmes de la langue, en particulier en utilisant les allitérations, ou la répétitions des consonnes au milieu de chaque ligne qui donneaux vers des *Eddas* un écho rappelant le mouvement tout en puissance de la rame sur l'eau⁴. La littérature peut agir – osons la comparaison ! – comme une caisse de résonance qui met en relief les sons d'une nature, puis d'une vie, si l'on prend en compte le fait qu'un son cherche une oreille qui puisse l'entendre. Le son, comme le silence, est le résultat d'une subjectivité. La langue, instrument de l'écrivain, possède une capacité d'imitation liée à ses possibilités mimétiques, ce que les écrivains savent pertinemment lorsqu'ils font appel à tel ou tel mot en vue de certains effets harmoniques et rythmiques. Parler de la neige nous renvoie à un imaginaire où le silence s'impose, en particulier parce que certaines configurations cristallines de la glace ont le pouvoir d'absorber le son et que, par exemple, les pas sur une neige poudreuse ne produisent qu'un discret crissement. Prenant des accents lyriques qui rappellent notre Ronsard du *Contre les bûcherons de la forêt de Gastine* (le fameux « Écoute bûcheron, arrête un peu le bras »), Murray Schafer se met à regretter une certaine forme du progrès et prend des accents militants, lorsqu'il appelle de ses vœux une écologie acoustique, et constate, à la fois agacé et mélancolique, qu'une abondance de machines vient perturber le pouvoir d'évocation contenu dans le silence fondateur, signifiant en cela la fin des mythes du Nord.

La destruction du calme de l'hiver nordique dans le vacarme des chasse-neige et des scooters des neiges est l'une des plus grandes transformations du paysage sonore du xx^e siècle. Ces engins détruisent l'« idée du Nord » qui a forgé le tempérament des peuples septentrionaux et engendré une mythologie puissante du monde. L'idée du Nord, d'austérité, d'espace et de solitude à la fois pouvait facilement imprimer la peur au cœur de l'homme (Dante n'avait-il pas réfrigéré le centre de son enfer ?), mais elle évoquait une terreur

4. *Ibid.*, p. 41.

intense, pure, sans tentation possible et silencieuse. Les technocrates du progrès n'ont pas compris qu'en introduisant dans le Nord toutes ces machines, ils tronquaient l'intégrité de leur propre esprit, noyant les mystères et leurs pouvoirs d'évocation dans les postes à essence, réduisant les légendes à des poupées de plastique. Le silence chassé du Nord signifie la fin des mythes. Il devient plus difficile de comprendre les Eddas et les sagas, et beaucoup de ce qui est au cœur même de la littérature et de l'art russe, scandinave et esquimau⁵.

Effectivement dans la mythologie du Nord, il existe un dieu du silence, Vidar (de « *vidr* », « forêt⁶ »), le fils d'Odin, et l'on sait que les trolls rechignent aux bruits de toutes sortes qui leur rappellent le marteau que Thor à l'occasion leur lançait. Ils ont en aversion le bruit et les tumultes et ce sont les sons des cloches que l'on retrouve dans les pays du Nord qui les ont chassés des bourgs⁷. Dans un essai court et pourtant très documenté, l'historien suédois Peter Englund est revenu sur cette notion de silence et sur son histoire. Partant d'un souvenir personnel, celui d'avoir entendu, lui aussi, « comme un vague acouphène⁸ », le « bruit de la neige qui tombe », un soir d'hiver à Uppsala, l'ancien secrétaire perpétuel de l'Académie suédoise nous donnait quelques repères pour traquer dans le temps, l'évolution de nos univers acoustiques, parlant même d'« horizon acoustique⁹ ». À partir d'une relecture, entre autres sources, des écrits d'Alain Corbin, le Suédois revenait également sur une histoire de la culture sensible. L'historien français a effectivement « porté une particulière attention à l'inactuel, à l'insolite, à ce qui est décrété dérisoire », et, s'agissant des sonneries rurales dans les campagnes françaises du XIX^e, constaté qu'« elles témoignaient d'un autre rapport au monde et au sacré, d'une autre manière de s'inscrire dans le temps et dans l'espace, et aussi de l'éprouver », la « lecture de l'environnement sonore » entrant

5. *Ibid.*, p. 47.

6. Voir Rasmus Bjorn Anderson, *Mythologie scandinave. Légendes des Eddas* [*Norse mythology, 1875*], trad. Jules Joseph Leclerc, 1886, Paris, Ernest Leroux, p. 189.

7. *Ibid.*, p. 49.

8. Peter Englund, *Tysnadens historia och andra essäer*, Stockholm, Atlantis, 2003, p. 15.

9. *Ibid.*, p. 19.

alors « dans les procédures de construction des identités, individuelles et communautaires¹⁰ ». Peter Englund ne s'en est bien entendu pas tenu à une histoire campanaire en Europe, mais est revenu sur ce qui a pu se passer en Suède, où le bruit de la vie citadine, n'a été perçu comme un vacarme envahissant (« *bullret* ») qu'à partir du XIX^e siècle. Les lecteurs ou voyageurs, prisonniers d'une vision nordique réduite à une manifestation silencieuse devront tendre l'oreille aux nombreux exemples d'un « Nord » bambocheur, braillard et tapageur, qu'on doit au scalde musicien suédois, Bellman, comme on peut le découvrir dans le fameux chant n° 33 des Épitres de *Fredman*, relatant une « cacophonie orale » présente dans le port de Stockholm, à la fin du XVIII^e siècle : « *Was ist das? Ge rum vid roddartrappan. Undan birfilare, skoputsare, tullsnokar och matroserr!*... ».

On pourra retorqueur que Bellman parodiait, il est vrai, les musiques du continent, insérant ici des termes allemands, là des bons mots en français.

La Suède des villes a suivi la tradition européenne d'une vie tonitruante et tonnante, avec un bruit qu'on appréciait, voire recherchait. Peter Englund en donne pour preuve bruyantes cette fête en l'honneur du duc Fredrik Adolf, où il a été tiré, à Årsta, dans un manoir, le 1^{er} juillet 1793, pas moins de 320 coups de canon¹².

La langue suédoise s'est fait l'écho de ces réceptions différentes avec les époques du bruit et des sons en modifiant le sens des termes qui les rapportent. Le mot « *buller* », qui signifie aujourd'hui « vacarme », renvoyait plutôt à l'origine à l'idée d'inquiétude, d'appréhension, de souci. L'exemple le plus troublant est celui du mot « *oljud* » qui devrait en toute logique étymologique signifier l'absence de bruit (en effet, « o » est un préfixe privatif, à l'égal du « in » français, ou du « un » anglais¹³, et « *ljud* » qui veut dire

10. Alain Corbin, *op. cit.*, p.13.

11. Carl Michael Bellman, *Les épitres de Fredman*, n° 33 ; cité par Peter Englund, *op. cit.*, p. 25-26. Nous traduisons : « *Was ist das?* De la place sur le quai du port ! Ouste ! les violoneux, les cireurs de pompes, les douaniers, les matelots ».

12. Peter Englund, *op. cit.*, p. 29. L'historien se base sur les souvenirs de Märta Helena Reenstierna, consignés dans son journal intime.

13. Exemples : compétent/incompétent (français) ; *lucky/unlucky* (anglais) ; *logisk/ologisk* (suédois).

« bruit »/« son »), mais qui désigne actuellement l'exact contraire, soit : « tintamarre », ou « charivari¹⁴ ».

De la « sonordicité »

Sans nier l'importance du silence comme évocation, ou signe du Nord, nous sommes bien contraints de constater que les sons et leur perception ont tout autant contribué à forger une identité nordique européenne, en phase, ou en opposition, avec le méridional, ou le continental. Il existe même un passé des bruits, une histoire de leur discernement, de leur identification, qui aura pour objet leur classement, leur nomination, et enfin de leur annexion à un imaginaire spécifique.

Dans cette chronique des sons de la nordicité, une sorte de « sonordicité », qui reste à écrire, il nous semble intéressant de nous pencher sur une œuvre singulière de l'histoire de la littérature mondiale, en l'abordant de manière inhabituelle : celle de l'analyse des mentions sonores, et, à l'occasion, de leur transcription verbale qui peuvent être parfois tout sauf neutres. Cette « sonographie¹⁵ » littéraire nous mettra en mesure de repérer une modeste brique dans ce jeu de *Lego* historique qu'a été la construction du Nord. Le roman de Selma Lagerlöf, *Le Merveilleux voyage de Nils Holgersson à travers la Suède*¹⁶, nous semble un objet d'investigation adapté, en cela qu'il se situe à la rencontre de deux grandes sphères de la pensée humaine : la science (ici la géographie vulgarisée) et la littérature. Il confronte donc deux modes de la pensée : la raison et l'imagination, deux modes possibles d'appréhension de l'élément sonore. On rappellera ici, très rapidement, la genèse très particulière de cet ouvrage de commande

14. Peter Englund, *op. cit.*, p. 30.

15. J'emprunte ici le terme à R.M. Schafer, *op. cit.*, p. 29.

16. Pour des raisons de commodité, il nous a paru nécessaire de faire appel à la version la plus récente, datant de 1991, proposée par Marc de Gouvenain et Lena Grumbach : *Le Merveilleux voyage de Nils Holgersson à travers la Suède*, Paris, Le Livre de Poche/Librairie Générale Française, 1991. Nous donnerons également, si besoin, les références suédoises, à partir du texte de l'édition Albert Bonnier, de 1906-1907.

universellement lu et apprécié depuis plusieurs générations. Paru en deux temps, en 1906 et 1907, l'ouvrage, initié par les autorités éducatives et les institutions, représentées en la personne d'Alfred Dalin, un enseignant/inspecteur, se présente finalement, après une série de projets plus ou moins conformes à une didactique classique, comme un roman ayant pour structure de base le tour d'une aire géographique, vu comme le territoire d'une nation, d'une patrie. L'idée sous-jacente est loin d'être isolée au tournant du xx^e siècle ; on peut facilement la rattacher à une volonté, commune à l'époque, de « prise de possession du territoire dans son unité et sa diversité » par des « processions circumdébambatoires¹⁷ », que l'on retrouve y compris dans le domaine du sport, plus particulièrement celui du cyclisme – c'est la grande époque des tours de France, d'Italie (le *Giro*), d'Espagne (la *Vuelta*) – ou dans le domaine éducatif européen, car on ne peut évidemment pas découpler la démarche de l'institutrice romancière suédoise de ce qui a pu se faire sur le continent durant les précédentes décennies. On peut mettre ainsi facilement en parallèle la création du manuel de G. Bruno¹⁸, *Le Tour de la France par deux enfants*¹⁹, avec ce qu'à pu écrire la romancière suédoise. Ces précédents de la littérature scolaire, ou apparaissent des « héros giratoires²⁰ », ne sont d'ailleurs pas eux-mêmes des faits isolés, l'historien Patrick Cabanel, mentionne qu'elles font partie d'une suite d'ouvrages à vocation similaire inaugurée par Fénélon, avec son œuvre, *Les aventures de Télémaque*, en 1699. Nils Holgersson s'inscrit aussi dans la filiation naturelle de Goethe, qui lui-même avait été convaincu par un inspecteur allemand de l'éducation, F.J. Niethammer, en 1808, de participer à la

17. Patrick Cabanel, *La question nationale au XIX^e siècle*, Paris, La Découverte, « Repères », [1997] 2015, p. 87.

18. En réalité Augustine Fouillé, épouse d'un philosophe républicain, Alfred Fouillé.

19. La recherche n'a pas trouvé de liens directs convaincants entre le fameux manuel français et le roman suédois, pourtant certains personnages en binôme existent bel et bien aussi dans l'œuvre de Selma Lagerlöf. On prendra pour exemple le chapitre 44 : « Åsa la gardeuse d'oies et le Petit Mats » [« *Åsa gåsapiga och lille Matts* »].

20. Patrick Cabanel, *op. cit.*, p. 91.

Bildung du peuple allemand, soit son « éducation », sa « formation », sa « culture²¹ ».

Partant d'une idée similaire à celle de l'incipit de *Röda Rummet* [*La Chambre rouge*] – où August Strindberg avait fait une description de Stockholm avec la perspective de l'oiseau – Selma Lagerlöf présente l'espace suédois, vu du ciel, avec les yeux d'un adolescent, transformé en gnome. Cependant, Selma Lagerlöf offrait tout d'abord une vision imagée, pensée dès le départ comme une suite de mots devant être accompagnée d'images, et même comme directement inspirée par des monuments iconiques de la culture suédoise. On sait bien que c'est le peintre animalier déjà reconnu, Bruno Andreas Liljefors²², qui, pressenti par l'auteur pour assurer les images devant accompagner le manuel, a inspiré des passages entiers du livre. L'auteur regrettera d'ailleurs que ce dernier refuse finalement de prendre en charge l'illustration de l'ouvrage. Les paragraphes intitulés *Natten* [*La Nuit*] et *Gåsleken* [*Le Jeu des oies*] ne sont ni plus ni moins qu'une mise en texte d'un motif récurrent dans la carrière du peintre : la saisie d'un instant, celui du renard qui se prépare à se jeter sur un volatile²³. L'origine picturale de certains extraits saute en quelque sorte aux yeux pour qui à quelque mémoire des images de l'époque. Les références ne se cantonnent d'ailleurs pas aux tableaux des peintres en vue, ou bien renommés, mais aussi aux clichés qui font appel aux communs des planches animalières des ouvrages didactiques, et autres panoramas²⁴, ces grands tableaux circulaires qui ont nourri les imaginaires de toute l'Europe bourgeoise, avec, en Suède, à Djugården, le jardin botanique de Stockholm, des motifs comme la *Commune de Paris*, ou la *Destruction de Pompéi* ; et puis, bien entendu aux images en mouvement, celles qui défilent aux fenêtres des trains et qui sont contemporaines du cinématographe naissant²⁵. La dimension de nature picturale du texte, surexploitée, ne doit toutefois pour nous amener

21. Sur ces développements, voir Patrick Cabanel, *op. cit.*, p. 90-91.

22. Peintre animalier suédois (1860-1939).

23. Selma Lagerlöf, *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige*, Stockholm, Albert Bonnier, 1906 et 1907, p. 40-45.

24. *Ibid.*, version française, p. 633 et version suédoise, p. 542

25. *Ibid.*, version française, extrait *Le pays en marche*, p. 578 ; et version suédoise, extrait *Det vandrande landet*, p. 494.

à écarter d'autres sources sensibles qui ont permis de représenter de manière vivante et réaliste les paysages et les lieux. Le son joue un rôle important, en partie dans le premier tome du roman, puisque c'est surtout là, selon notre propre décompte, que se concentrent en majorité les mentions explicites des sonorités.

Sons et style

Comme nous l'avons noté précédemment, un texte peut être un vecteur important du son de par sa vocation à être lu. Sans supposer un rapport constant entre la langue et le réel, et donc au mythe platonicien du Cratyle, force est de constater qu'un auteur peut à loisir jouer sur la capacité imitative des mots, sur ce que les critiques littéraires intéressés par les effets de langage nomment *l'harmonie imitative*²⁶.

Les exemples dans la poésie, le théâtre ou la chanson – pour prendre des genres qui supposent et appellent une expression orale – sont célèbres. Citons le « Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes ? » dans *l'Andromaque* de Racine, où la présence des allitérations sur les [s] sembleraient rappeler le sifflement du serpent. On pourra également citer la chanson de Paul Simon et Art Garfunkel, *The Boxer* : « *And he carries the reminders / Of ev'ry glove that laid him down / Or cut him till he cried out / in his anger and his shame* », où les allitérations sur le [k] de *cut* et *cried* évoquent phonétiquement la violence des coups de poing et des uppercuts.

Selma Lagerlöf a usé de ces pouvoirs de la langue, nous offrant par là-même la faculté de recréer un réseau sonore, qui parfois nous semble bien loin d'un point de vue historique, ou culturel. L'un des meilleurs exemples nous semble être donné dans le chapitre intitulé *Den stora trandansen på Kullaberg* [*La Grande danse des grues à Kullaberg*²⁷].

26. Michel Jarrety *et al.*, *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie Générale Française, 2001, p. 204.

27. Selma Lagerlöf, *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige*, *op. cit.*, version française, p. 99 et version suédoise, p. 84.

Comparons le texte suédois, qui fait la description de nuées d'oiseaux, avec sa traduction française :

Det kommer dystert och skräckingivande som en åskmoln. Det är fullt av det hemskaste oväsen, det gräsligaste skrikande, det hänfullaste skratt och det mest olycksbådande kraxande. Alla på lekplatsen blir glada, när det äntligen upplöser sig i ett regn av flaxande och kraxande, av kråkor och kajor och korpar och råkor²⁸.

Elle vient, aussi sinistre et inquiétante qu'un nuage d'orage, emplie d'un vacarme terrifiant, des cris les plus laids, des rires les plus moqueurs et des croassements les plus funestes. Et autour de l'aire on ne se détend que lorsque cette nuéese dissout en une pluie de battements d'ailes et de croassements de corneilles et de choucas, de corbeaux et de freux²⁹.

La traduction n'a pu que partiellement garder les différents effets employés pour simuler les bruits. Nous observerons tout d'abord ce qui accroche l'oreille immédiatement : les allitérations sur la consonne vélaire [k], nombreuses en fin de phrase, qui ont pour but de rappeler la profusion des cris d'oiseaux en jouant sur la proximité sonore entre les mots et les bruits animaliers. Ajoutons que certains substantifs suédois ont la grâce d'exister, là où le français peine à trouver un mot adéquat, qui plus est sous la forme d'une élégante harmonie imitative (« *flaxande* »/ « battement d'ailes »). Le terme « *flaxande* », qui commence sur un [fl], n'éveille-t-il pas, dans sa construction phonétique même, l'idée d'un battement d'aile : « *flaxande* », « *flaxande* ». Nous remarquerons ensuite la répétition (ici « *kraxande* »). Notons que si les répétitions sont en soi assez courantes dans la littérature suédoise, elles sont, dans tout le roman, employées à profusion, notamment lorsqu'on a affaire à des séquences relatant les cris d'animaux. Effectivement, ce phénomène de redite est approprié pour évoquer le bruit des oiseaux migrateurs, puisque ceux-ci

28. *Ibid.*, version suédoise, p. 87.

29. *Ibid.*, version française, p. 103.

nous font entendre effectivement d'inlassables et envoûtantes itérations. Comme on peut le constater dans le passage essentiel qui sert de présentation du personnage de l'oie sauvage Akka de Kebnekaïse, l'oie de tête, *leader* du groupe : « *Akka från Kebnekajse ! Akka från Kebnekajse*³⁰ ! » La traduction française a, on le regrette, supprimé à cet endroit la redite « Akka de Kebnekaïse³¹ », nous empêchant d'apprécier à sa juste valeur les effets sonores dus à l'abondance des allitérations sur les [k] qui donnent, au vol en formation des oies sauvages, le timbre, le tempo d'une symphonie aérienne.

Si les allitérations et assonances, comme les répétitions, sont également nombreuses dans l'ouvrage, construisant par leur dissémination et par l'effet global d'imitation un réseau sonore, on ne doit pas trop se laisser abuser par les effets de style, car les mentions mêmes des bruits et sons ont leur part d'importance dans la création d'un paysage sonore littéraire. Pour les étudier, autant commencer par le commencement, ou ce qui en tient lieu.

Les bruits de la Suède

En préambule de l'édition originale du manuel avaient été reproduits deux textes lyriques³². Le premier était un psaume, célèbre depuis le Moyen Âge, *Den Kristliga dagvisan* [*Le Chant diurne chrétien*], plus connu sous le titre *Den signade dag* [*Le Jour béni*], chanté en Dalécarlie dans les églises au moment de Noël, faisant partie des chants liturgiques luthériens, mais contenant une trame mélodique héritée du passé folklorique commun, probablement antérieure à la christianisation du Nord. Le second était un long poème du contemporain de Selma Lagerlöf, Carl Snoilsky, intitulé *Sveriges Karta* [*La Carte de Suède*], qui glorifiait l'enseignement de la géographie, discipline chargée de perpétuer l'unité, tout comme la diversité du

30. *Ibid.*, version suédoise, p. 31.

31. *Ibid.*, version française, p. 35. Pour précision, on mentionnera que le *Kebnekajse* est le sommet culminant de la Suède, à 2 110 mètres.

32. Ces deux textes n'apparaissent pas dans la version « pour la première fois complète » de Marc de Gouvernain et Lena Grumbach.

pays, à partir d'une topographie sagement reproduite sur les planches scolaires accrochées près du tableau noir.

Pour notre propos, on retiendra surtout de ces deux longues citations en liminaire, la fonction paratextuelle propice à la mise en condition d'écoute, à la mise en place d'un « horizon d'attente³³ » de nature sonore. Le psaume n'apportait pas au roman seulement un gage de spiritualité en conformité avec les aspirations pieuses de l'auteur et au cahier des charges établi par Dalin – celui-ci avait expressément fait savoir que ce manuel devait accompagner l'essor « spirituel » des enfants suédois – il charriait également tout un fond musical ancestral bien connu. Le panégyrique de Snoilsky, de son côté, tirant profit de la vigueur et du ressort du sonore de la figure de style par imitation appelée hypotypose³⁴, donnait à entendre, par la simple mention, de manière naturaliste, les grands changements en cours dans les provinces suédoises. On retiendra pour exemple deux passages de cette poésie qui, à propos des fleuves et des courants observés, semblent exploiter cette figure de discours :

De runno här, de flöto där,
och det var vända och besvär
att hålla hop dem alla;
i klassens mummel, läxors sus
jag hörde deras fjärran brus
för mina öron svalla³⁵.

Et ce passage plus loin qui donne à entendre le grondement de la modernité en marche :

De läsa på det svarta nätsom korsar älvens blåa fjät
och genom fjället spränger.

33. Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

34. Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, [1830] 1968, p. 390.

35. Carl Snoilsky, *Sveriges Karta*, in *Nils Holgersson...*, *op. cit.*, version suédoise, p. 7. Nous traduisons : « Ils couraient ici, et coulaient là / ô quel tourment et quel embarras / pour les garder unis/ dans les bourdonnements de la classe / dans le murmure des heures d'étude/ j'entendais leur lointain bruissement refluer jusqu'à mes oreilles ».

Lokomotivets gälla sus
i flodsystemets dova brus
på kartan in sig mänger³⁶.

L'étude sonographique du livre *Nils Holgersson* nous oblige à un exercice un peu étrange : il nous faut passer outre toutes les références au patrimoine pictural et se concentrer sur les sons. De manière un peu paradoxale, il nous faut lire en fermant les yeux – n'oublions d'ailleurs pas que c'est un livre pour enfants qui se prête bien à la lecture par l'adulte, en classe, ou près du lit ! Un réseau de résonances apparaît, nous ramenant au relief acoustique de la Suède du début du XIX^e siècle. Un éventail de bruits qui vont de la campagne à la ville, qui vont de la ruralité à l'urbain, de la tradition à la modernité, de la nature à la culture.

Nature et sons

Effectivement, ce que Nils va découvrir de ses yeux, et de ses oreilles – on mettra de côté ici les autres sens ! – c'est d'abord une nature grandiose, variée, où se retrouvent des paysages maritimes ou terrestres, où cohabitent des espèces vivantes, sauvages ou domestiquées. Même si le message sous-jacent est celui d'une diversité des éléments naturels, on ne peut nier que c'est avant tout l'omniprésence de l'eau qui marque les esprits : de l'eau de la Baltique, ou de la mer du Nord, des lacs, des torrents, de l'eau qui se déverse en pluie continue, ici où là, tout au long du roman et qui est gage de vie. Ces sons peuvent être, tour à tour, majestueux ou plus discrets.

Dans la première catégorie, on rangera pour exemple ces bruits comme ceux des « torrents bruyants³⁷ » (le texte suédois parle plutôt

36. *Ibid.*, version suédoise, p. 8. Nous traduisons : « Ils lisent le réseau noir / qui parcourt la trace bleue du fleuve et perce la montagne / Le sifflement strident de la locomotive et le bruissement sourd du système fluvial, sur la carte se confondent ».

37. Selma Lagerlöf, *Nils Holgerssons...*, *op. cit.*, version suédoise, p. 110 ; version française, *op. cit.*, p. 129.

de tonnant/résonnant/« *dånande* ») qui se trouvent dans le parc naturel situé près de la vallée de Djupadal, près de Djupafors, dans la région de Blekinge, située dans la partie méridionale de la péninsule scandinave, où des usines de papier utilisent la force hydraulique des cascades.

Dans un contexte plus nordique de ces sons imposants, il ne nous semble pas inutile de mentionner également ce bruit de la fonte des glaces. En effet, la débâcle est une sorte de référence iconique du Romantisme et le bruit qu'elle charrie provoque une forme d'angoisse qui se marie bien au caractère supposé tourmenté du Nord (voir le célèbre tableau de Caspar David Friedrich³⁸). Tout un passage du *Nils Holgersson* y fait allusion, mentionnant cet « impressionnant vacarme », que le vent froid transporte sur la glace, comparable au « bruit d'un grand moulin ou d'un atelier de mécanique³⁹ ». Dans le passage cité ci-dessous, situé en amont dans le texte, on notera comment Selma Lagerlöf double ce malaise, d'une peur déclenchée par la menace des phoques chasseurs au cœur d'une tempête. Ici, tout est en tension, dans une orchestration des sonorités redoutables :

Nödstillda flyttfåglars rop hade ljudit över havet hela dagen, utan att någon hade givit akt på dem, men nu, när man inte mer såg vem det var, som upphävde dem, föreföllo de dystra och skrämmande. Nere på havet stötte drivis-flaken mot varandra med ett starkt dånande. Sälarna stämde upp sina vilda jaktsånger. Det var, som om himmel och jord hölle på att störta samman⁴⁰.

38. *Das Eismeer* (1823-1824), exposé à Hambourg.

39. Selma Lagerlöf, *Nils Holgersson...*, *op. cit.*, version suédoise, p. 310 ; version française, *op. cit.*, p. 364.

40. *Ibid.*, version suédoise, p. 147 ; version française, *op. cit.*, p. 172 : « Toute la journée, les cris des oiseaux migrateurs en difficulté avaient résonné au-dessus de la mer sans que personne y prêtât attention, mais maintenant qu'on ne les voyait plus, les cris semblaient plus sinistres, plus inquiétants. En bas, sur la mer, les plaques s'entrechoquaient dans le plus grand fracas. Les phoques alors entonnèrent leurs lugubres chants de chasse. Et ce fut comme si le ciel et la terre avaient été en train de s'effondrer. »

Dans la dimension plus tempérée des bruits d'eau, on retiendra ceux des averses qui « crêpitent sur le sol » [*smattrade mot marken*] et annoncent le printemps, suscitant de tels cris de joie que l'« air en résonne » [*luften genljöd av dem*⁴¹]. Ce sont les « eaux de Mars, la promesse de vie⁴² », version nordique.

L'autre grand domaine sonore du livre est lié à la présence animale. On ne reviendra pas ici sur les « *Vov, vov vov*⁴³ », du chien de garde dans le parc d'Övedskloster, ni sur les « *Tjäck, Tjäck, Tjäck* », ou les « *sís, sís, sís* » (avec deux « s » dans la version française !) du coq de bruyère, à Kullaberg (en Scanie), qui déploie sa queue et tend le cou pour émettre ce son, ni encore sur le « *Orr, orr, orr* », des tétras-lyres qui souhaitent lui disputer le prix du plus beau chant⁴⁴. On ne fera pas ici le recensement de toutes ces nombreuses manifestations quasiment musicales autant que rurales, mais nous nous interrogerons simplement sur leur signification symbolique. En particulier sur le chant des oies qui volent au-dessus de la Suède et qui n'évoquent pas les mêmes sentiments qu'on peut éprouver en lisant/écoutant le grand poème d'Aragon, adapté en chanson par Léo Ferré. Les oies sauvages chez Selma Lagerlöf ne crient pas « la mort au passage », ne font pas entendre ce « chant triste » qui « entrait dans son être » et où il « croyait y reconnaître du Rainer Maria Rilke⁴⁵ ». On est également à l'opposé des chants de bivouac de la Légion étrangère : « Les oies sauvages vont vers le Nord, / Leurs cris dans la nuit montent, / Gare au voyage car la mort / Nous guette par le monde⁴⁶. . . »

Non ! Les amies de Nils Holgersson évoquent plutôt la vie renaissante, le bonheur d'exister, le siècle qui commence en formation de vol vers le futur. Les bruits de canons se font discrets, et c'est

41. *Ibid.*, version suédoise, p. 95 ; version française, *op. cit.*, p. 112.

42. Je fais allusion à la chanson de Georges Moustaki : *Les eaux de Mars*, écrite sur la musique du Brésilien Tom Jobim : « C'est l'averse qui verse des torrents d'allégresse »

43. Selma Lagerlöf, *Nils Holgersson...*, *op. cit.*, version suédoise, p. 62 ; version française, *op. cit.*, p. 112.

44. *Ibid.* version suédoise, p. 91 ; version française, *op. cit.*, p. 107.

45. Louis Aragon, *Est-ce ainsi que les hommes vivent ?* La chanson est tirée du poème *Bierstube Magie allemande*, figurant dans le recueil *Le Roman inachevé* (1956).

46. *Les Oies sauvages*, chant militaire écrit par Walter Flex (1887-1917), sur un air de Robert Götz (1892-1978).

en revanche un futur radieux qui tonne à l'horizon. Car le futur des hommes est déjà là. Un futur qui est l'autre dimension sonore du livre. Un futur qui ne tourne pas le dos au passé honnête et honorable de la Suède, ni à tout un patrimoine légendaire qu'on lui attribue. Toute la vitalité du roman provient de l'équilibre obtenu entre l'éloge du passé, souvent mythique, irréel, fantastique... « merveilleux » – c'est dans le titre même du roman ! – et la cartographie d'une réalité, parfois bien bruyante. Deux sons, parmi tant d'autres, viennent rappeler cette combinaison ; ils sont servis avec une subtilité narrative jubilatoire.

Son et légende

Le premier est du ressort du mythe et de la légende. C'est un son qui existe bel et bien dans le monde réel, mais qui ici relève de la sphère de l'imaginaire. C'est le son du pipeau, dit chalumeau⁴⁷ [*Vasspipa*⁴⁸], puis plus loin du fifre qui accompagne l'épisode *Glimmingehus*. C'est celui qu'émet Poucet (l'autre nom de Nils Holgersson), assis au bord d'un étang soufflant dans ce petit instrument musical de fortune et qui, en quelque sorte, se perpétue et se propage dans l'épisode suivant du roman : *le charmeur de rats* [*Råttfångaren*], où un gamin [*parveln*], muni d'un fifre vient, en émettant « un son étrange et perçant » [*det skarpa ljudet av en liten gäll pipa*], subjugué les rongeurs gris qui ont envahi la grande bâtisse Glimmingehus, pour les obliger à le suivre loin de la ville. Est-ce Nils ? Le texte entretient volontairement l'ambiguïté :

Mittpå gårdsplanen stod en liten parvel, som blåste på en pipa. Runt omkring sig hade han redan en hel krets av råttor, som häpna och tjusade till honom, och flera kommo till för varje ögonblick [...]
Och det var sant, att råttorna inte kunde stå emot pipan. Pojken

47. L'instrument ancêtre de la clarinette fait en roseau, et non l'outil qui sert à faire des soudures thermiques !

48. Selma Lagerlöf, *Nils Holgersson...*, *op. cit.*, version suédoise, p. 74 ; version française, *op. cit.*, p. 87.

gick före dem och spelade, så länge som stjärnljuset varade, och hela tiden följde honom⁴⁹.

D'une scène à l'autre, il est permis de penser que c'est le même son qui fait le lien. On passe d'une réalité romanesque presque réaliste à un récit qui puise dans le fonds légendaire rapporté par les frères Grimm, en l'espèce le *Der Rattenfänger von Hameln* [*L'Attrapeur de rats de Hamelin*]. Parce que le roman de Selma Lagerlöf reste une entreprise patriotique, on y apprendra que ce fifre, fabriqué dans la corne d'un animal n'existant plus, a été retrouvé dans la cathédrale de Lund. La légende n'est-elle au fond jamais rien qu'appropriation ?

Sonnailles et locomotive

L'autre son qu'il nous reste à voir est probablement celui qui est le plus emblématique de la modernité : le sifflet de la locomotive. Des études contemporaines, celles de Sylvain Briens notamment, ont déjà noté les « changements de référentiels » que le train a pu avoir sur la poésie scandinave⁵⁰. Dans *Le Pays en marche* [*Det vandrande landet*⁵¹], un petit chapitre du livre, qui correspond à la journée du samedi 18 juin du voyage de Nils Holgersson, apparaît ce monstre de métal se déplaçant à vive allure vers le sud. Ce passage, qui cherche à enseigner des rudiments du raisonnement relativiste, en présentant concrètement le paradoxe d'une machine qui paraît pourtant immobile à l'observateur qui vole dans le même sens, résonne d'une plainte mi-bête, mi-humaine :

49. *Ibid.*, version suédoise, p. 82-83 ; version française, *op. cit.*, p. 97-98 : « Au milieu de la cour se tenait un petit gamin qui soufflait dans un fifre. Autour de lui, un tas de rats étaient déjà assemblés et qui l'écoutaient, ravis et subjugués, tandis que sans cesse il en arrivait d'autres [...]. Et en vérité les rats ne savaient pas résister au fifre. Le garçon les précéda sans cesser de jouer tant que dura la lumière des étoiles, et sans arrêt ils le suivirent »

50. Sylvain Briens, « Le poète prend le train. Paysages, rêveries et mythologies ferroviaires dans la poésie suédoise », *Germanica*, n° 29, Lille, 2001, p. 37-53.

51. Selma Lagerlöf, *Nils Holgersson...*, *op. cit.*, version suédoise, p. 494 ; version française, *op. cit.*, p. 578.

Lokomotivet sände ut rök och gnistor, det hördes ända upp till pojken hur hjulen rasslade mot skenorna, men tåget rörde sig inte⁵².

Cette section du texte prend tout son sens s'il est mis en parallèle avec un chapitre précédent où il est question de transhumances lentes et sûres des animaux et des hommes, et où s'entendent la joie et l'allégresse dans « le chant des bergères et le tintement des sonnailles⁵³ ». La dialectique des sons est alors à son comble. Selma Lagerlöf tente alors la synthèse entre une société rurale aux tintements rassurants et un futur hurlant en marche vers l'avenir. Deux mondes, deux Nord se rapprochaient le temps d'une lecture, le temps d'un livre, d'un livre pour enfants.

52. *Ibid.*, version suédoise, p. 495 ; version française, *op. cit.*, p. 579 : « La locomotive crachait de la fumée et des escarbilles, le bruit des roues grinçant sur les rails parvenait jusqu'au garçon, mais le train ne bougeait pas ».

53. *Ibid.*, version suédoise, p. 461 « [...] valljäntornas låtar och koskällornas pinglande » ; version française, *op. cit.*, p. 539.

Monde naturel ou surnaturel : l'imaginaire écologique de *Jordskott*

Maria Hansson

Sorbonne Université

*Gniſtor som yr, skogsliv som flyr,
Eldarnas vrede, ſtigger upp mot skyn [...]
Lyssna och hör, vildmarkens kör,
Snövita ſtammar, faller ner och dör [...]
åter i ſtillhet, skrivet i blod,
allt får en mening, långt inunder jord¹.*
La berceuse de la famille Thörnblad

Dans la première saison de la série télévisée *Jordskott*, créée par Henrik Björn, les éléments surnaturels, témoignant encore aujourd'hui de la puissance des mythes nordiques, se mêlent au polar². La trame des contes et des légendes dans lesquels les trolls s'emparent d'enfants pour les enfermer dans leurs grottes au fond des forêts se retrouve dans cette série³. Mais ce merveilleux est d'abord ancré dans

-
1. Nous traduisons : « Des escarbilles qui virevoltent, des créatures des bois s'enfuient / Des feux enragés montent jusqu'aux cieus [...] / Écoute et entends, le chœur de la nature sauvage / Des troncs, blancs comme neige, tombent et meurent [...] / Retombé dans le calme, signé en sang / Tout aura un sens, profondément sous la terre. »
 2. Diffusée sur la chaîne suédoise SVT1 en 2015 et sur Arte en 2016. Notons au passage que les mythes sont moins présents dans la deuxième saison de la série diffusée sur SVT1 en 2017.
 3. Loin de la *fantasy* à la mode – comme *Games of Thrones*, adapté du premier volume de la saga de George R.R. Martin : *A Song of ice and fire*, 1996 [*Le Trône de fer*] – la série mêle le merveilleux au quotidien, une recette que d'autres ont cherché à imiter. Pensons à la série télévisée franco-belge intitulée *Zone Blanche*,

un quotidien bien réaliste. De fait, la série met en scène des éléments de la réalité sociale telle que nous la lisons dans le *Nordic Noir* : des pères violents et des familles qui en souffrent, des enfants retirés à leurs parents par les services sociaux, des souffre-douleurs, des adolescents mal intégrés et des hôpitaux en manque de moyens. Certains aspects du polar scandinave si populaire aujourd'hui réapparaissent et la série montre un visage de la Suède moins souriant que celui de l'État-providence.

Mais à l'heure où le *Nordic Noir* connaît une diffusion sans précédent, et où la production scandinave rend caduque l'idée d'une prééminence du cinéma sur la série télévisée⁴, nous nous demanderons comment l'utilisation bien particulière des *naturvåsen* fait entendre non seulement une écocritique – rejoignant l'écogothique de David Del Principe et le *dark ecology* de Timothy Morton – mais aussi comment le folklore nordique est encore opérant⁵.

sortie deux ans après la série suédoise.

4. Eva Novrup Redvall, « The Writing of Television Drama Issues of Creative Collaboration and Authorship in Danish Writers' Rooms », *A Companion to Nordic Cinema*, Mette Hjort, Ursula Lindqvist, Wiley-Blackwell (éd.), 2016 : « As in many other countries, the production of film and television [...] has traditionally been marked by film being regarded as the potentially artistic medium and television as the more mundane medium for everyday drama and mainstream entertainment. In terms of production strategies, the worlds of film and television have been far apart. Television has often been discussed as the producer's medium (Newcomb and Alley 1983), signaling that this is a world where issues of time slots, budgets, or audience segments have priority over artistic concerns. As a contrast, in the wake of ideas from auteur theory pointing to the director as the artist with a vision for the collaborative process of creating new cinematic works, [...] putting directors at the center of things, by granting them great creative freedom and the privilege of final cut. »
5. David Del Principe, « Introduction. The Eco Gothic in the Long Nineteenth Century », *Gothic Studies*, 2014 ; Timothy Morton, *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge, Harvard U.P., 2007 ; Timothy Morton, *The Ecological Thought*, Cambridge, Harvard U.P., 2010 ; Timothy Morton, *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, New York, Columbia U.P., 2016.

Le folklore

À partir du XIX^e siècle le folklore quitte les campagnes pour hanter la littérature scandinave. En effet, à l'époque du mouvement esthétique du *nationalromantik*, « le folklore est remis au goût du jour par les romantiques, une volonté d'exalter une identité nationale⁶ [...] ». Ce mouvement, expression artistique du nationalisme, chante la nature et les paysages nordiques⁷. Comme le montre Staffan Björck, il y a une sorte de réveil national, « une conscience nouvelle de ce qui fait la Suède⁸ » au XIX^e siècle qui n'est pas uniquement due au romantisme, mais à la reconfiguration de la société à une époque où la population quitte la campagne pour la ville, change de métier et fait de longs séjours à l'étranger ; l'émigration en masse des populations rurales vers les États-Unis ou les séjours des peintres en Europe occidentale, spécifiquement en France, ravivèrent le sentiment d'un lien intime avec la région d'origine et provoqua un regain d'intérêt pour cette terre natale. « La connaissance de *l'ailleurs* fit naître la réflexion sur ce qui est *nôtre*⁹ ». De là, résulte l'engouement du XIX^e siècle pour la littérature dite du peuple, c'est-à-dire les ballades et les contes d'autrefois. En art aussi, les elfes ou le *näcken* servaient à faire l'éloge de ce que la Scandinavie avait de plus pur¹⁰. Selon Margaretha Rossholm, ces thèmes attiraient les artistes également « parce que le motif des contes leur donnait la possibilité de créer un art ésotérique recelant

6. Frédérique Toudoire-Surlapierre, *L'Imaginaire nordique. Représentations de l'âme scandinave (1870-1920)*, Paris, L'Improviste, p. 30.

7. Le mouvement prend sa source dans l'humiliation nationale ressentie par la perte de la Finlande et dans le mépris de Napoléon pour l'autonomie de chaque nation. C'est alors qu'un nouveau nationalisme prend son essor, avec la création de *Götiska förbundet* (association *götique*) qui se caractérise par son engouement pour l'histoire scandinave ancienne et sa volonté de faire bloc contre l'hégémonie napoléonienne. Voir : Svante Nordin, *Romantikens filosofi, Svensk idealism ; från Höjjer till hegelianerna*, Lund, Doxa, 1987 ; Jean-François Battail, « Les mythes de la nation suédoise », *Poétocratie*, Sylvain Briens, Martin Kylhammar, Paris, Ithaque, 2016, p. 64.

8. Staffan Björck, *Heidensåm och sekelskiftets Sverige*, Stockholm, Natur & Kultur, 1946, p. 42.

9. *Ibidem*.

10. Nils Jakob Blommér, *Näcken och Ägirs döttrar* (1850), Ernst Josephson, *Strömkarlen* (1884), Theodor Kittelsen, *Nøkken* (1802).

des significations cachées et inconscientes, et permettait de faire apparaître des messages personnels et controversés sous un déguisement souvent naïf¹¹ ».

Cette tradition survit bien plus tard dans le XIX^e siècle, pendant « la Percée moderne ». Henrik Ibsen en Norvège et Victoria Benedictsson en Suède reprennent des ballades magiques au théâtre¹². La littérature de cette période, quoique réaliste, est parsemée d'évocations empruntant aux contes populaires. L'exemple le plus connu est certainement celui des trolls dans *Peer Gynt* d'Ibsen, mais les références folkloriques foisonnent dans la littérature scandinave de cette époque¹³. Ce folklore est aujourd'hui très présent dans la culture contemporaine scandinave¹⁴, notamment dans la série *Jordskott*.

Cette série met en scène le commissaire de police Eva Thörnblad qui, plusieurs années après la disparition de sa fille, revient dans sa ville natale, Silverhöjd, pour ouvrir le testament de son père, Johan Thörnblad, le patron d'une entreprise exploitant des ressources naturelles. Une fois sur place, un autre enfant disparaît. Eva, qui redoute un lien entre cette disparition et celle de sa propre fille, commence son enquête à la recherche du coupable.

Petit à petit, elle comprend que c'est une créature surnaturelle, vivant dans une forêt menacée par des coupes claires et des explosions

-
11. Margaretha Rossholm, *Sagan i Nordisk Sekelskifteskönst. En motivhistorisk och ideologisk undersökning*, Stockholm, K.L. Beckmans Tryckerier AB, 1974, p. 7.
 12. *Den bértagna-en kärlekens tragedi* (1890) de Victoria Benedictsson est une pièce inspirée d'une ballade médiévale du même nom. Une jeune fille est prise par le troll de la montagne et lui donne plusieurs fils. Un jour, elle obtient l'autorisation de retourner voir ses parents, à condition de ne pas nommer le troll. Elle ne peut garder le silence et le troll la ramène dans la montagne. Elle boit la coupe empoisonnée, et, selon les versions, meurt ou oublie le monde extérieur. Sur les emprunts que Henrik Ibsen fait aux ballades magiques, nous renvoyons à Maurice Gravier, *Le Drame d'Ibsen et la ballade magique*, Oslo, Ibsenårbook, 1971, p. 140-159.
 13. *Peer Gynt* (1876) d'Henrik Ibsen, *Trold* (1891) de Jonas Lie ainsi que de nombreuses évocations des créatures surnaturelles comme le *näcken* dans *En Sommarsaga* (1886) d'Anne-Charlotte Leffler.
 14. Kerstin Ekman, *Rövarna i Skuleskogen*, Stockholm, Bonniers, 1988 ; Charlotte Weitze, *Skiftning. Fortaellinger*, Copenhagen, Samleren, 1996 ; Johanna Sinisalo, *Ennen pävånaskua ei voi [Jamais avant le coucher du soleil]*, Arles, Actes Sud, 2003], Helsinki, Tammi Publishers, 2000 ; Stefan Spjut, *Stallo*, Stockholm, Albert Bonniers förlag, 2012.

déclenchées dans les grottes argentifères, qui kidnappe des enfants de ceux qui détruisent la forêt. En effet, la créature choisit les enfants des employés de l'entreprise dans le seul but de restaurer le pacte de sang conclu il y a des siècles par les ancêtres de la famille Thörnblad avec les créatures de la forêt. Ce pacte a été rompu quand l'entreprise, quarante ans auparavant, a pulvérisé un pesticide sur la forêt tuant tous les animaux et tous les êtres surnaturels qui y vivaient cachés. Tous sauf un, celui qui kidnappe les enfants pour que le nouveau patron rétablisse l'ancienne entente entre les humains et les créatures. Assez vite, le spectateur comprend que cette série, reprenant les caractéristiques du polar scandinave¹⁵, cache sous le réalisme social tout un imaginaire nordique peuplé de trolls et des multiples créatures que recèle la forêt suédoise.

Il suffit de lire les contes nordiques¹⁶ et de regarder les illustrations du peintre suédois John Bauer ou du norvégien Theodore Kittelsen pour comprendre que ces trolls n'ont rien des petits gnomes du Danois Thomas Dam¹⁷. Ils sont souvent gigantesques, maléfiques ou stupides et partagent un goût immodéré pour l'or et pour les petits enfants. La créature qui s'empare des enfants dans *Jordskott* en est un. La ville de Silverhöjd est traversée de créatures qui se mêlent à la population. Ces êtres prennent un aspect humain mais conservent une queue. Le chauffeur de taxi de la ville est en fait un troll, ce qui explique sa caravane pleine d'or¹⁸. Mais le troll n'est pas la seule créature de la nature et les *naturväsen* se mêlent naturellement avec les

15. Tommy Gustafsson, Pietari Kääpä (éd.), *Nordic Genre Film, Small Nation Film Cultures in the Global Marketplace*, Edimbourg, www, 2015.

16. Les contes populaires – recueillis par Grimm en Allemagne, par Peter Christen Asbjørnsen et Jørgen Moe en Norvège : *Norske folke- og huldre eventyr*, 1849 ou Arvid Afzelius en Suède : *Svenska folkevisor från forntiden*, 1816 – refléteraient l'âme du peuple. Pour une étude des contes, voir : Elena Balzamo, *Le Conte littéraire suédois : évolution d'un genre*, Lille, Université de Lille, 1987.

17. Ces figurines en vinyle sont aujourd'hui des objets de collection.

18. Son nom, Jesper Bergman, signifiant « Jesper l'homme de la montagne » est certainement une allusion à la pièce du dramaturge Ludvig Holberg : *Jeppe på bjerget* (*Jeppe du Mont*, 1722), une pièce sur l'orgueil des hommes à qui on donne trop de pouvoirs.

personnages relevant de l'univers fantastique comme la sorcière ou la guérisseuse.

La *Skogsrå* ou *huldra*, une femme sensuelle vivant dans la forêt y est également présente. De longs cheveux verts ou roux lui couvrent le dos. La *huldra* se reconnaît soit à sa queue soit à son dos semblable à un tronc d'arbre creux. *Näcken*, quant à lui, est une créature vivant dans les eaux des rivières et des lacs. Beau et attirant, souvent représenté avec son violon¹⁹ ou comme un vieil homme barbu chantant en vain pour son salut²⁰, il est dans *Jordskott* un être gluant qui agrippe les jeunes gens pour les noyer. Enfin, le personnage de la marginale aux cheveux longs et aux robes démodées est une sorcière qui agit comme guérisseuse et sait faire revenir les morts à la vie. Elle emploie pour cela un *jordskott* [une bouture de la terre] qui donne des pouvoirs prodigieux à la personne qui l'avale.

La créature qui enlève les enfants est finalement l'ultime représentant d'un peuple qui auparavant vivait dans la forêt de Silverhöjd, tandis que la ville est secrètement peuplée par les créatures de cette petite mythologie²¹. C'est ce déséquilibre qui est au cœur même des préoccupations écologiques de la série.

Les récits folkloriques ont toujours assumé une fonction cathartique. Selon Stephen King :

We take refuge in make-believe terrors so the real ones don't overwhelm us [...] We go into the darkness [...] because the world of our normal lives looks ever so much better when the bad dream ends²².

19. Voir le tableau *Strömkarlen* (1882) du peintre suédois Ernst Josephson (1851-1906).

20. Voir le poème « *Näcken* » d'Erik Johan Stagnelius (1821).

21. Pour un bilan de cet univers ésotérique ou occulte qui est, avec des variantes, partagé par l'ensemble des peuples scandinaves, nous renvoyons à la thèse de Virginie Amilien, publiée sous le titre *Le Troll et autres créatures surnaturelles* (1996) ainsi qu'aux ouvrages d'Ebbe Schön, *Ålskogens magi. Folketro om kärlek och lusta* (1996), *Ålvar, troll och talande träd – Folketro om svensk natur* (2000) et de Carl-Herman Tillhagen, *Vattnets Folklore. Sågen och folketro kring bäckar, älvar, sjöar och hav* (1997).

22. Stephen King, *Danse macabre*, Londres, Hodder, [1981] 2012 : « What's Scary : A Forenote to the 2010 Edition », p. XI : « On se réfugie dans l'horreur fictive pour

Autrefois, les contes remplissaient la fonction d'explication et d'avertissement dans un monde innocent et redoutant des dangers inconnus, élucidant les phénomènes inexplicables. Si un enfant avait un aspect différent, comme par exemple des cheveux qui n'étaient pas aussi blonds que ceux des autres enfants, on disait qu'il était un *bortbyting*²³, c'est-à-dire que les trolls avaient fait un « échange » avec leur propre enfant, prenant l'enfant humain, blond et pâle et donnant aux hommes leur progéniture. Quand quelqu'un se perdait en forêt, c'était à cause de la *huldra*. Quand quelqu'un se noyait, c'était le *näcken* qui l'avait emporté.

Dans la série, comme dans les croyances populaires, les créatures de la nature permettent d'expliquer les déficiences psychologiques et physiologiques de certains individus par un transfert entre croyances et observations. Par exemple, la *skogsrå*, représentée par le personnage d'Esmeralda, est une jeune orpheline aux cheveux roux, placée en famille d'accueil. Vivant en marge de la société, comme une femme du bois, elle semble violente car, ignorant ses pouvoirs, elle ne parvient pas à canaliser sa puissance.

Ainsi, comme autrefois, la différence trouve son explication dans le folklore. *Jordskott* interroge la psychologie ancienne et lui donne une nouvelle actualité en expliquant des maladies nouvelles, comme le déficit de l'attention (TDAH). Ce trouble neurodéveloppemental caractérisé par des difficultés d'attention dont il est souvent question dans le système éducatif scandinave, s'expliquerait ainsi par un lien avec les *naturväsen*. Or, loin d'exclure ces personnes, cette hypothèse opère dans la série comme une explication rassurante.

Finalement, le troll n'a pas pour seule fonction de raviver les souvenirs du public scandinave, car ailleurs il interroge les catégories

que les véritables craintes ne nous submergent pas [...] nous entrons dans l'obscurité [...] parce que le monde de nos vies normales a l'air tellement meilleur à la fin des cauchemars. »

23. Selma Lagerlöf, « Bortbytingen », *Troll och människor I*, Stockholm, Bonniers, 1922. Ce conte est tiré d'une légende ancienne du même nom ; voir : Herman Hofberg, « Bortbytingen » in *Svenska folksågnar : Samlade samt försedda med historiska och etnografiska anmärkningar* (1882).

d'identité comme le *gender*, l'ethnie et la sexualité.²⁴ Mais avant tout le troll incarne les souffrances de la nature²⁵.

La critique écologique

La tâche fondamentale de l'éco-cinéma [consiste] à renouveler la perception, afin d'offrir une alternative à la vision conventionnelle des médias, ou afin de fournir quelque chose comme un jardin – un répit «édénique» au consumérisme conventionnel – loin de la machine de la vie moderne, cette vie moderne étant phagocytée par l'appareil des médias²⁶.

L'importance de la nature et de l'écologie dans le cinéma nordique a été maintes fois relevée²⁷. Ainsi, que le thème écologique devienne, à chaque épisode, plus prégnant n'étonne pas le public de *Jordskott*. En effet, avant même que des écologistes et activistes ne viennent manifester contre l'exploitation toujours plus féroce de l'entreprise Thörnblad, le spectateur a été sensibilisé à cette question. De fait, l'intrigue est entrecoupée de plus en plus souvent d'images d'exploitations minières, de déforestations. Une scène surtout marque les esprits et montre un arbre scié qui tombe de toute sa hauteur aux accords d'une musique dramatique. La situation dans la ville est tout aussi préoccupante. En plus de la destruction massive d'une forêt millénaire, les habitants risquent de voir la ville s'effondrer sur elle-même à mesure que l'entreprise procède aux dynamitages des sols pour s'emparer des richesses souterraines. La frayeur de tous est

-
24. Comme « Gräns » (2006) qu'Ann-Sofie Lönngren analyse dans « Trolls !! Folklore, literature and *Othering* in the Nordic Countries », *Rethinking National Literatures and the Literary Canon in Scandinavia*, Cambridge, Cambridge Scholar Publishing, 2015, p. 205-230.
 25. Sofia Wijkmark, « Stefan Spjuts *Stallo* som ekogotisk Norrlandsskildring », in *Norrlandslitteratur. Ekokritiska perspektiv*, Halmstad, Makadam, 2018, p. 196-212.
 26. Scott McDonald, *Toward an Eco-cinema*, 2004, cité par Pietari Kääpä, *op. cit.*, p. 12. Notre traduction.
 27. Pietari Kääpä, *Ecology and Contemporary Nordic Cinemas From Nation-building to Ecocosmopolitanism*, Londres, Bloomsbury, 2014.

symbolisée par celle, plus grande encore, des parents, qui s'inquiètent pour leurs enfants cachés dans les grottes qui risquent de s'écrouler. Finalement, la crainte des parents ne fait que raviver l'inquiétude plus diffuse qui traverse les sociétés contemporaines, conscientes que désormais notre civilisation est mortelle.

La critique n'est pas uniquement centrée sur la déforestation de la région. Quand l'eau potable est empoisonnée, le danger devient imminent. Cette pollution est directement liée à la mort du *näcken*, tué par un chasseur de trolls engagé par l'entreprise Thörnblad. Ylva, la guérisseuse, doit alors accomplir sa mission : trouver et planter un nouveau *näcken* pour sauver les eaux de Silverhöjd. Elle est la messagère entre le monde surnaturel et le nôtre ainsi que la porteuse de l'avertissement écologiste. En effet, elle dévoile à Eva que la menace pesant sur la ville s'est déclarée depuis 1978 quand le père d'Eva a détruit la forêt en pulvérisant un produit qui a tué les créatures qui y vivaient.

Le merveilleux qui nous intéresse ici traduit donc une préoccupation environnementale et ce n'est pas sans rappeler le concept de l'*écogothique* décrit par David Del Principe « comme une perspective éclectique combinant écocritique, *animal studies* et post-humanisme dans le but d'appréhender la nature d'un point de vue non-anthropocentrique et de réévaluer sa fonction d'environnement horrifique, ainsi que d'étudier les corps non humains et monstrueux du gothique comme moyen d'exprimer les problèmes liés au genre et aux espèces dans un contexte écologique²⁸ ».

Finalement, l'être qui a kidnappé les enfants est appelé *Muns* et, selon la guérisseuse Ylva, sa mère adoptive, ce nom signifie « la vie ». En d'autres termes, il symbolise le rôle nécessaire et primordial de la nature pour l'espèce humaine. En effet, l'eau pure, la vie, ne peut exister sans la présence des créatures vivant en harmonie avec la nature.

Margaretha Rossholm tient à ce sujet des propos précieux sur le sens du folklore dans la peinture qui peuvent nous éclairer sur la littérature et la culture populaire. Elle souligne que les trolls et autres

28. Sofia Wijkmark, *op. cit.*, p. 198.

créatures nordiques « sont, dans les contes, liées aux matériaux que l'homme dompte, dont il extrait de l'énergie et dont il vit (montagne, métaux, forêts²⁹) ». Kittelsen en art et Geijer³⁰ dans la poésie, entre autres, font du troll le symbole de la nature en conflit avec la modernisation qui la menace : « les géants et les trolls représentent quelque chose de positif et de sympathique, le droit de la nature violée sur l'usurpateur et symbolisent quelque chose de menaçant pour ceux qui continuent à vivre sous le signe de l'égoïsme et de l'appropriation sauvage³¹ ». *Jordskott* offre donc une lecture non-anthropocentrique de la nature, contestant que celle-ci soit au service de l'homme, prête à être exploitée à son profit.

La berceuse de la famille Thörnblad³², que le père Johan Thörnblad chantait à Eva et qu'Eva a chantée à sa fille Josefine, comporte finalement la réponse à l'énigme policière : les enfants kidnappés se trouvent sous la terre parce que le pacte n'a pas été respecté et que par conséquent la nature se venge. La nature est un élément primordial dans la conception scandinave de la vie et c'est bien sur ce point que la série insiste :

La nature est [...] une source commune de mythes et de croyances partout dans le monde [...] mais pour les peuples scandinaves et pour la vie en Scandinavie, la nature revêt une signification particulière. La nature, ses forêts et ses lacs sont plus particulièrement considérés comme une utopie d'abondance et de puissance. Il convient de noter que dans la *fantasy*, la nature est presque toujours un élément positif. De temps en temps, il peut se révéler dangereux, même dans la fiction, mais c'est parce qu'il doit se protéger des intrus³³.

29. Margaretha Rossholm, *Sagan i Nordisk Sekelskifteskunst. En motivhistorisk och ideologisk undersökning*, op. cit., p. 151.

30. Erik Gustaf Geijer (1783-1847), « Bergsmannen » (1835).

31. Margaretha Rossholm, *Sagan i Nordisk Sekelskifteskunst. En motivhistorisk och ideologisk undersökning*, op. cit., p. 154.

32. Voir citation en exergue.

33. Tytti Soila, Astrid Söderbergh Widding, Gunnar Iversen, *Nordic National Cinema*, Londres, Routledge, 1998, p. 32, cité par Pietari Kääpä, *Ecology and Contemporary Nordic Cinemas From Nation-building to Ecocosmopolitanism*, op. cit., p. 1.

Eva retrouve sa fille pour la rendre à nouveau à la terre. Celle-ci ne peut littéralement plus vivre en dehors de la forêt et devient un enfant-arbre. C'est le prix à payer par ceux qui appartiennent à la famille qui a détruit la nature et le peuple qui y vivait. Il importe de souligner qu'ici, c'est bien la nature qui gagne le combat entre les hommes et la nature. La mère doit accepter ce sacrifice de son enfant au nom de l'écologie.

Le succès actuel du folklore

Pourquoi cette série a-t-elle rencontré un tel succès à travers le monde ? La présence du surnaturel dans une série télévisée n'est pas étonnante : la *fantasy* est à la mode. Mais, la présence, dans un polar noir, réaliste, de créatures surnaturelles venant du monde imaginaire nordique paraît bien curieuse même au spectateur scandinave, qui, pourtant, garde en mémoire la légende des trolls. Nous croyons que c'est précisément cet imaginaire du Nord qui a contribué au succès international de la série.

En enrichissant le polar suédois si en vogue de ce que la culture scandinave a de plus spécifique, c'est-à-dire sa mythologie, cette série télévisée mobilise l'imaginaire dans une perspective écocritique et lie deux aspects de la nordicité : la nature et le folklore. « Ce rapport au conte et au folklore des Nordiques se manifeste comme un écho de leurs rapports aux autres, en même temps qu'une spécificité nordique³⁴ », mais, parallèlement, la clef du succès de *Jordskott*, au-delà du thème merveilleux, réside dans l'évocation d'un rapport intime à la nature. Jean-François Battail souligne justement l'importance de la nature pour comprendre la nordicité : « de Tacite à Montesquieu et même au-delà, tous ceux qui ont voulu cerner les spécificités du *Norden* n'ont cessé de décliner des thèmes tels que nature et liberté naturelle³⁵ [...] ». La nature comme le folklore apparaissent finalement tous deux comme un répit dans l'agitation de la vie moderne.

34. Frédérique Toudoire-Surlapierre, *L'Imaginaire nordique*, op. cit., p. III.

35. Jean-François Battail, « La tradition linnéenne » in *Poétocratie*, op. cit., p. 173.

Le cinéma scandinave n'a d'ailleurs jamais cessé de tisser ce lien entre la nature et la nation : « La culture du patrimoine, les récits de la vie rurale, les parallèles entre l'homme et la nature, et les explorations cinématographiques du caractère national tirent leur impact sur le paysage³⁶ ». En effet, le lien entre nation et nature, présent depuis toujours dans la culture nordique, est une préoccupation omniprésente dans plusieurs domaines d'études cinématographiques, suggérant que le paysage constitue un élément iconographique et un élément important de la consolidation de la nation.

La dénonciation de ceux qui exploitent à outrance la planète touche certainement plus le spectateur quand elle est ainsi présentée, car Henrik Björn, le créateur de cette série, ne parle pas directement des problèmes écologiques, mais persuade le spectateur de leur urgence en évoquant un peuple qui souffrirait encore plus directement des désastres écologiques que nous par une dissolution des frontières entre la nature et l'homme.

Toute personne ayant expérimenté le *allemansträtt* [le droit d'accès à la nature] et ayant observé le comportement des Scandinaves dans la nature comprend le lien différent et bien étroit qui les lie à celle-ci. Sans même le consentement préalable du propriétaire, toute personne peut en effet librement pénétrer dans de vastes domaines pour y jouir des paysages. La nature, et en l'occurrence la forêt, apparaissent comme une entité vivante qui échappe en quelque sorte à la propriété et aux tentatives de domination. Où le Français verrait plutôt un lieu de loisirs, le Scandinave verrait plutôt un lieu de vie³⁷.

Humaniser un phénomène de la nature reviendrait à augmenter la beauté de celle-ci, affirme Oehlenschläger dans la préface de son recueil de contes³⁸. Personnifiée, la nature est apprivoisée par

36. Pietari Kääpä, *op.cit.*, p. 27.

37. Rappelons le phénomène actuel des *uteförskolor*, ces écoles maternelles dans lesquelles les enfants passent toute la journée en plein air. Il y a également un véritable engagement en faveur de la protection de la nature des écrivains suédois. Nous pensons surtout à Kerstin Ekman qui, dans son essai *Herrarna i skogen* [Les hommes dans la forêt], montre le lien étroit des Suédois avec la forêt depuis toujours.

38. Adam Oehlenschläger, *Eventyr af forskellige Digtere : sammendragne og oversatte med Bemaerkninger*, Copenhagen, Gyldendal, 1816.

l'homme, car la nature pouvait apparaître bien menaçante, surtout autrefois quand le paysan était à sa merci. Dans l'art, ces créatures, tout en étant des représentations de la nature, peuvent également être figurées comme des démons. La nature devient ainsi celle qui est éloignée de Dieu, elle est dangereuse³⁹. Nous pensons au tableau de Johan Blackstadius figurant deux paysannes qui écoutent la musique d'un *näcken* formé par l'eau comme une statue liquide.

Ainsi, si *Jordskott* a tout pour toucher le spectateur suédois, mêlant le gothique et l'écocritique, c'est bien que la nature « participe pleinement de l'âme scandinave⁴⁰ ». En effet, elle « possède une influence telle sur l'intériorité scandinave qu'elle est dans le fond paradoxalement liée à leur façon concrète de réfléchir et de concevoir leur existence⁴¹ ».

Finalement, la conscience nationale suédoise tout comme l'identité de chacun se serait réfugiée dans le regard que les Suédois portent sur la nature. Les artistes cherchaient de la sorte dans leur région natale une sorte de vérité de l'existence :

Lorsqu'un écrivain choisit de mettre en scène le folklore de son pays, il renvoie à un ensemble de croyances, de rites, de contes ou de légendes : un passé culturel commun partagé avec le lecteur à la nationalité proche. Dans le cas des pays nordiques, le folklore n'est pas seulement l'expression d'une nationalité, il est aussi le reflet d'une connivence entre contemporains nordiques⁴².

Ainsi, le mystère, traduit par le surnaturel dans la série télévisée *Jordskott*, répond-il chez les Scandinaves à un besoin profond. La forêt pointe donc, au-delà des menaces écologiques, un danger plus spirituel : le corps humain ne peut survivre si la nature est détruite, mais l'âme non plus ne survivrait pas si on lui tournait le dos, « quand la société se modernise et que les hommes divorcent de la nature,

39. Margaretha Rossholm, *Sagan i Nordisk Sekelskifteskunst. En motivhistorisk och ideologisk undersökning*, op. cit., p. 36.

40. Frédérique Toudoire-Surlapierre, *L'Imaginaire nordique*, op. cit., p. 26.

41. *Ibid.*, p. 233.

42. *Ibid.*, p. 96.

c'est l'âme qui en est la première victime⁴³ ». La série, typiquement nordique en ce qu'elle met en scène les créatures scandinaves est d'abord le reflet d'une connivence entre les citoyens du Nord, mais arrive à toucher le spectateur étranger à la fois par le gothique vécu comme exotique et par le sentiment d'urgence écologique qui en émane.

La philosophie romantique vit le peuple comme une entité spirituelle et crut déceler une « âme du peuple » [*folksjäl*] comme principe de vie⁴⁴. Le succès d'une série comme *Jordskott* pourrait donc s'expliquer par le fait qu'elle met en scène les créatures surnaturelles qui peuplent les contes populaires, censé contenir « l'âme du peuple⁴⁵ » où l'intérêt en art se déplaça des créatures surnaturelles vers ceux qui les regardent. Comme « les mythes sont considérés comme des expressions collectives pour des expériences collectives⁴⁶ » des peintres scandinaves comme Kittelsen ou Gunnar Hallström « ne s'intéressaient pas aux créatures mythiques uniquement comme des images des forces de la nature ou de l'inconscient, mais aussi comme des images nourrissant l'imagination populaire⁴⁷ ».

Ainsi, *Muns*, le troll qui a enfermé les enfants dans sa grotte, serait la personnification de la forêt de Silverhöjd et représente à la fois les arbres, l'eau et les grottes souterraines pour mieux dénoncer l'exploitation des richesses naturelles. Il est le troll dont parlait Régis Boyer, personnifiant « les grandes forces naturelles⁴⁸ », mais il est également une représentation de l'imaginaire du peuple, de son âme.

Le folklore participe de l'esprit populaire nordique en ce qu'il a pour fonction anthropologique de mettre en scène dans les contes et

43. Martin Kylhammar, « Les écrivains à l'avant-garde de la politique écologique », *Poétocratie, op. cit.*, p. 195.

44. Fredrika Lagergren, *På andra sidan välfärdsstaten : En studie i politiska idéers betydelse*, Stockholm, Symposion, 1999, p. 103. « La vision romantique de la société part de l'idée que l'histoire comporte un sens caché derrière l'action extérieure [...]. La recherche par le romantisme nouveau du sens de l'histoire vise à transformer l'histoire en discipline scientifique [...]. Le but est de trouver les vérités intuitives que, croit-on, recèle l'âme du peuple. » Notre traduction.

45. Virginie Amilien, *Le Troll et autres créatures surnaturelles, op. cit.*, p. 218.

46. Margaretha Rossholm, *Sagan i Nordisk Sekelskifteskunst, op. cit.*, p. 37.

47. *Ibid.*, p. 45.

48. Régis Boyer, préface du *Troll et autres créatures surnaturelles, op. cit.*, p. 11.

les ballades des jeunes gens qui font, au milieu des trolls et d'autres *naturvåsen*, leur apprentissage. Dans *Jordskott*, ce n'est plus le sort d'un individu qui essaie de comprendre sa place dans la société, mais bien le sort d'un peuple, d'une humanité qui par la résurgence d'un imaginaire profondément enfoui, comprend qu'il est l'heure d'agir. Ainsi, le merveilleux dans la série a un double but. Il est utilisé dans une intrigue policière pour enrichir la trame dramatique, plaçant l'histoire dans un univers plus spécifiquement nordique que celui du polar, c'est-à-dire dans la merveilleuse nature suédoise. De plus, il est la marque d'une puissante connivence culturelle. Quand les Scandinaves « revendiquent [...] leur propre nationalité [...] le folklore paraît une forme littéraire d'expression⁴⁹ », mais ce folklore intéresse aussi le public européen. En effet, le spectateur, d'où qu'il vienne, a besoin de mystère : là où les Scandinaves retrouvent le sentiment de partager un héritage commun, les autres sont d'autant plus intrigués par l'exotisme de cet imaginaire. Ce folklore, partagé par tout un peuple, semble traduire l'âme nordique dans ce qu'elle a de plus ancestrale et reste opérant dans la série en ce qu'il permet par un effacement entre l'homme et l'imaginaire de nous interroger sur la place de l'homme dans la nature.

La moralité de la première saison de cette série serait donc que la nature est une force à respecter. Si le message écologique est dans l'air du temps, utiliser le surnaturel pour faire entendre cette critique est plus étonnant, et n'est pas sans rappeler le réalisme magique dans lequel les croyances populaires sont mises au service d'une critique très actuelle. Le succès de la série est, selon nous, dû à la résurgence du folklore. L'univers de *Jordskott* est emprunté à celui des contes populaires, comment s'étonner que le peuple s'y reconnaisse ?

49. *Ibid.*, p. 30.

« Et si nous perdions le Nord ? »

Enquête de stabilisation dans les récits polaires

Marie-Lou Solbach
Université de Haute-Alsace

*[L]'attrait qu'exerce l'Arctique a toujours tenu en partie
à l'imprécision même de ses frontières¹*

Perçu comme espace géographique et discursif, le Nord renvoie à un imaginaire, hostile et dépeuplé, soumis aux extrêmes, un écran blanc sur lequel les arts ont projeté de nombreux fantasmes et utopies : « Nos consciences sont parsemées de représentations des univers polaires. Un igloo dans le blizzard par-ci, de pauvres Esquimaux alcoolos par-là, des ours en perdition sur une banquise qui fond trop vite² ». Tournant en dérision quelques-unes des représentations occidentales, Julien Blanc-Gras souligne le décalage enraciné dans la relation bilatérale entre récits et lieux, entre imaginaire et réalité. Cet imaginaire est rassemblé par Louis-Edmond Hamelin sous le terme de *nordicité*³ et par Daniel Chartier sous le concept d'« imaginaire du Nord⁴ ». Le discours sur le Nord émet l'idée d'une finitude tout à

-
1. Barry Lopez, *Rêves arctiques. Imagination et désir dans un paysage nordique* [*Arctic Dreams*], Paris, Albin Michel, [1986] 1987, p. 255.
 2. Julien Blanc-Gras, *Briser la glace*, Paris, Paulsen, « Démarches », 2016, p. 17.
 3. La nordicité « [...] exprime l'état perçu, réel, conçu, exprimé, temporalisé, vécu ou mythique de la zone froide dans l'hémisphère boréal [...] » Louis-Edmond Hamelin, *Discours du Nord*, Québec, GETIC, 2002, p. 7.
 4. Daniel Chartier, *Qu'est-ce que l'imaginaire du Nord ? Principes Éthiques*, Harstad, Imaginaire Nord, 2018, p. 21-22, « [...] il ne faut pas s'étonner de constater une

la fois géographique, symbolique et métaphysique⁵. Il représente une limite à la connaissance, un au-delà symbolisant aussi bien la fin des territoires limitrophes, la fin du monde (connu⁶) et par extension, de l'homme. Cette idée de finitude est nourrie et renforcée par les inquiétudes climatiques et manifeste une instabilité (une anxiété) reflétée métaphoriquement par le caractère mouvant des sols arctiques. Il devient impossible d'échapper au Grand Nord ; scientifiques, journalistes et écrivains établissent le constat alarmant de la dissolution du pôle. Une désagrégation suggérée par ce titre humoristique de la galerie d'art inuit faisant presque preuve *d'humour blanc*⁷. Les crises écologiques sont également associées à l'Arctique et ses mythes, par le biais de photographies véhiculées dans les médias papiers⁸, tel que l'ours polaire affaibli sur un bout de banquise à la dérive – réduit comme peau de chagrin – initialisant ainsi un « renversement chromatique – du vert *végétal* au bleu *arctique* pour symboliser la nature⁹ ». Ainsi, sémiotiquement « le *bleu arctique* est devenu le signe du vert de l'écologie¹⁰ » et le symbole des effets de la force entropique de l'homme. Les voyageurs polaires sont les premiers à en témoigner : le pôle Nord et la calotte glaciaire sont en train de fondre, modifiant la vie des peuples autochtones tout en altérant le positionnement envers eux et envers le Nord¹¹. L'histoire des récits

simplification des formes et des fonctions quand il est question des représentations culturelles du Nord et de l'Arctique : lointain, vide, pur, “en danger”, “fascinant”, blanc, froid et glacé, le “Nord” trouve ses caractéristiques hors de lui, dans une pensée qui le circonscrit en fonction de besoins imaginaires et matériels du Sud ».

5. Daniel Chartier, « Qu'est-ce que l'imaginaire du Nord ? », *Études Germaniques*, vol. 282, n° 2, 2016, p. 189-200.
6. La fin de l'écoumène. *Ibid.*, p. 193.
7. « Et si nous perdions le Nord ? », citée en titre.
8. Par exemple : « L'aventure des pôles », *Long Cours. Le monde en mouvement*, n° 8, 2016 ; « Climat. État d'urgence », *Le un*, n° 171, 2017 ; « La ruée vers les pôles », *Courrier international*, n° 1444, 2018.
9. Daniel Chartier, « Gloire au réchauffement de l'Arctique. La troublante lecture d'un roman anti-écologiste, “Erres boréales” (1944) », in *Une exploration des représentations du Nord dans quelques œuvres littéraires québécoises*, Valérie Bernier, Nelly Duvicq, Maude Landreville (éd.), Montréal, Presses de l'université du Québec, 2012, p. 63.
10. *Ibidem*.
11. La Place des Arts et la Chaire de recherche sur l'imaginaire du Nord, de l'hiver et de l'Arctique (Université du Québec à Montréal) ont notamment proposé, à

de voyages présente le pôle Nord comme une zone en exploration continue autour de laquelle les récits protéiformes foisonnent en toutes époques. Le discours sur le Nord s'éloigne de la réalité topographique, comme l'atteste la multiplication de ses représentations, conduisant à une instabilité discursive que les récits polaires tentent d'inverser en ravivant l'expérience du « Grand Nord ». Ils en font un territoire à conquérir, un exploit à accomplir, participant d'une *nordification* de l'aventure. Ces récits polaires sont formés d'un corpus de récits d'expéditions au pôle Nord ; il s'agit de pionniers de l'exploration polaire (le récit de Reinhold Messner¹² suivant Johansen, bras droit de Nansen au Nord et Amundsen au Sud), d'aventuriers contemporains (Nicolas Dubreuil, Mike Horn et Nicolas Vanier¹³) et de touristes en mal de froid (le journaliste Julien Blanc-Gras¹⁴ et le philosophe Michel Onfray). Ce corpus est volontairement constitué sans égards pour une période déterminée ni pour la nationalité des auteurs, son intérêt résidant dans la convergence viatique vers le « Grand Nord ». Ainsi, jouant avec l'idée de mobilité de la banquise, il s'agira de s'interroger sur les mécanismes utilisés par les récits polaires pour transmettre le sentiment d'instabilité lié à l'expédition au Nord. Dans ces récits se manifeste une instabilité spatio-temporelle propre au Nord caractérisée par sa mobilité géographique. Ces oscillations s'accompagnent d'un déséquilibre chromatique qui crée une instabilité de la perception. Cherchant dès lors à compenser la désorientation géographique, le voyageur se repère grâce à une carte émotionnelle humanisant le territoire. Cette mobilité de la banquise se traduit par une dérive stylistique que les aventuriers tentent de contrebalancer dans une démarche existentielle.

l'occasion du Printemps nordique 2018, une carte inversée, présentant le point de vue du pôle Nord vers le sud.

12. Reinhold Messner, *Pôle [Pol]*, trad. de l'allemand par Mézaize Sidonie, Paris, Flammarion, 2012.
13. Nicolas Dubreuil, *Aventurier des glaces*, Paris, Points, 2014 ; Mike Horn, *Objectif : pôle Nord de nuit*, Paris, XO, 2007 ; Nicolas Vanier, *La Vie en Nord*, Paris, Robert Laffont, « Pocket », 2014.
14. Julien Blanc-Gras, *op. cit.*

Instabilité spatio-temporelle

Scientifiquement, quatre pôles Nord sont répertoriés : le pôle géographique, le pôle magnétique, le pôle géomagnétique et le pôle « de l'inaccessibilité¹⁵ ». Géographiquement, il se situe au point d'intersection de l'axe de rotation de la Terre avec la surface terrestre, c'est le point de convergence des méridiens et des fuseaux horaires. Il n'y a pas d'heure au pôle Nord puisque c'est le point de convergence des fuseaux horaires, on parle d'ailleurs de pôle instantané (le point exact de la Terre à l'instant T). Ainsi, fonctionnant comme un *chronotope*¹⁶ géographique, le pôle Nord perturbe les repères spatio-temporels. Ce territoire, au commencement (motivation principale de l'expédition) et à la fin de l'aventure polaire, correspond à la réalisation ultime d'une célèbre obsession de l'aventurier : vivre le moment présent. Ce *carpe diem* est à l'origine d'un sentiment de liberté et de puissance absolue se manifestant par l'illusion d'une parfaite maîtrise du temps.

Etre là, debout à cet endroit exact, c'est abolir le temps qui partout ailleurs, s'exprime dans les 15° horaires de la rotation terrestre. C'est être à toutes les heures du monde à la fois, puisqu'il suffit de faire un tour complet sur soi-même pour traverser la totalité des fuseaux horaires. [...] C'est remonter le temps, pour peu qu'on tourne dans l'autre sens. [...] C'est le début et la fin de tout¹⁷.

Les explorateurs polaires compensent l'absence d'heure et *a fortiori* de date, données qui stabilisent le temps et l'espace dans la pensée occidentale mais également sur les cartes, en fixant un drapeau

15. Construction géographique désignant le point de l'Arctique le plus éloigné de toute terre, situé à 84° 03' nord, 174° 51' ouest.

16. Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, chapitre III, « Formes du temps et du chronotope dans le roman », Paris, Gallimard, 1987, p. 235-398 : « Nous appellerons *chronotope*, ce qui se traduit, littéralement par "espace-temps" : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature », p. 237 – il emprunte à Einstein ce concept pour un usage d'analyse des genres du roman, lui conférant une composante d'insolubilité de l'espace et du temps que l'on cherche à appliquer à un lieu géographique, lui même fictionnalisé dans les récits polaires.

17. Mike Horn, *op. cit.*, p. 202-203.

au point le plus au Nord du monde, afin de marquer leur présence dans la réalité effective du *hic et nunc*. Cet impératif souligne l’ambivalence de l’aventurier, tiraillé entre besoin de présentifier sa vie (ce qui suppose n’être qu’à un seul endroit) et désir d’ubiquité, gage de sa conquête du monde environnant. En effet, de par sa mobilité relative, institutionnellement pointé sur la carte par des coordonnées géographiques, le pôle est considéré par les voyageurs polaires comme un point fuyant à stabiliser par la conquête¹⁸.

Géographiquement encore, le pôle Nord se situe à la latitude N° 90, la plus au Nord du monde, ce qui conduit à le considérer comme le « Toit du monde [...] car si l’Everest est la plus haute cime de la planète, le pôle Nord la domine comme la flèche d’une cathédrale le reste de l’édifice¹⁹ ». Cette métaphore illustre la façon dont la littérature soumet le motif du pôle à un usage catalyseur de fantasmes. Associant le pôle à une boussole, l’explorateur rappelle la maxime affirmant que le Nord est le point cardinal de la raison et de la bonne direction. L’usage voudrait qu’on se tourne toujours vers le Nord pour se repérer (et ne dit-on pas d’un fou qu’il a « perdu le Nord » ?). Dans l’imaginaire collectif, le Nord est un point de repère fixe, justifiant en partie les regards inquiets des analystes du climat tournés vers le sommet du globe pour y trouver des réponses. Cependant, depuis le début du xx^e siècle, on parle d’une « errance du pôle²⁰ » due au réchauffement climatique. Cela provoque un déplacement de la banquise vers la Sibérie, c’est le phénomène de la dérive (il s’agit d’une variation de latitude plus que d’un réel mouvement, la position de l’homme sur la banquise est déplacée et non la banquise elle-même). Ce déplacement, indécélable pour l’homme, procède d’un phénomène gravitationnel, à l’instar de la Terre qui tourne autour du Soleil sans que l’on en ait conscience. Ce phénomène, l’explorateur a pourtant besoin de le conscientiser pour le

18. Ainsi les Russes ont planté un drapeau au fond de la mer arctique en 2007, sur la dorsale de Lomonossov qu’ils revendiquent comme étant une extension de leur territoire ; dans le contexte géopolitique complexe qui entoure le nord de ses problématiques, cet acte est symbolique d’un désir d’appropriation et de conquête nationale indiscutable puisque le fond marin ne bouge pas.

19. Mike Horn, *op. cit.*, p. 203.

20. Prédite par le mathématicien Leonhard Euler au xviii^e siècle.

maîtriser : « il nous aura appartenu, l'espace de quelques secondes. Deux mois d'efforts, pour quelques secondes de triomphe. Et même ce triomphe-là est illusoire²¹ ».

Instable temporellement, émancipé du temps institutionnel, et spatialement puisque soumis à d'imperceptibles décalages, le pôle Nord devient un non-lieu défini en creux par le vide ; polarité négative qui attire l'explorateur : « il n'y a rien à découvrir au pôle Nord, dit l'un des sceptiques [...]. Le pôle Nord n'est qu'une idée, une invention de notre part²² ». Cette invention est chargée d'une symbolique d'accomplissement pour l'aventurier mais pour autant, la victoire demeure abstraite puisque le pôle n'est effectivement qu'un point sur la banquise parmi d'autres. Par ailleurs, l'instabilité du territoire se développe de multiples manières et brouille les sens de l'explorateur.

Réflexion psycho-sensorielle sur la banquise

Le manque de stabilité évoque une inquiétude liée à l'absence de contrôle. Au Nord, celle-ci est causée par la carence de couleurs vives. Les nuances de blancs colorées devraient être harmonieuses et apaisantes²³ mais provoquent au contraire une perte des repères, soudainement noyés dans un espace monochrome : « C'est le "jour blanc" : plus aucun repère spatial, la Terre et le ciel se confondent²⁴ ». Cette confusion spatiale revient encore une fois à souligner l'instabilité chronotopique dans laquelle baigne le pôle. Par ailleurs, le blanc – l'un des éléments constitutifs de la *nordicité*²⁵ – réduit les perspec-

21. Mike Horn, *op. cit.*, p. 202.

22. Messner Reinhold, *op. cit.*, p. 21.

23. Il est à noter que l'harmonie supposée du blanc et de ses dérivés pastels est ainsi comprise lorsqu'il s'agit des perceptions psychiques et émotionnelles dans le domaine du *marketing* notamment alors qu'en théorie littéraire, le blanc est l'espace de la rupture et du vide. Voir : Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Colorado*, Paris, Minuit, 2015, p. 80.

24. Nicolas Dubreuil, *op. cit.*, p. 103.

25. Le « Nord esthétique » est « un axe de représentation non défini par ses caractéristiques géographiques, mais comme un univers de froid, de pureté, de glace, de mort, d'éternité, d'alternance de lumière, et de noirceur et de blancheur »,

tives tout en les allongeant indéfiniment. En jouant avec la lumière à la manière d'un kaléidoscope, il plonge le voyageur polaire dans un désert uniforme dont les contours pourtant nets, ne sont qu'un mirage infini dissolvant l'homme et les couleurs. Cette « réduction chromatique²⁶ » provoque un vertige et réveille une angoisse ontologique : « la mer polaire devant moi est comme l'infini qui souligne ma propre finitude²⁷ », le pôle Nord *est*, c'est le « bout du monde », l'extrémité de soi-même²⁸. En outre, la perte de repères découle de l'éblouissement provoqué par la neige. Le blanc se concrétise sous la forme de la neige, un élément à la fois fragile et versatile mais solide et stable, à l'image des tensions qui accompagnent le Nord. On ne pourrait se déplacer en Arctique sans l'entassement stratigraphique de la neige qui durcit le sol et permet le passage, pourtant, c'est un élément fugace voué à la fonte. La neige qui recouvre la plaque de glace de la banquise, réduit jusqu'à annuler la lisibilité du territoire créant un déséquilibre des perceptions. « Négation douce du réel²⁹ », la neige, par ses caractéristiques, joue sur l'instabilité visuelle. Elle masque, recouvre, déguise, déforme, mais aplanit et uniformise en même temps. La neige, omnipotente, s'empare du territoire et le redessine dans un mouvement d'effacement du monde : elle gomme les traces déposées par le marcheur polaire. Ce pouvoir de recouvrement et d'effacement accentue l'instabilité du Nord et l'associe à l'éphé-

Daniel Chartier, « Au Nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives », in *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Joël Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau (dir.), Montréal, Université du Québec, 2004, p. 19.

26. Daniel Chartier, « Couleurs, lumières, vacuités et autres éléments discursifs. La couleur blanche, signe du Nord » in *Couleurs et lumières du Nord. Actes du colloque international en littérature, cinéma, arts plastiques et visuels*, Daniel Chartier et Maria Walecka-Garbalinska (éd.), Stockholm, Acta Universitatis Stockholmiensis, 2006, p. 25.
27. Reinhold Messner, *op. cit.*, p. 68.
28. Voir : Daniel Chartier, « Couleurs, lumières, vacuités et autres éléments discursifs. La couleur blanche, signe du Nord », *op. cit.*, p. 27-28. « Les explorateurs arctiques traduisent particulièrement bien ce mouvement d'éblouissement nordique et de dissolution dans la blancheur de la neige et de la glace qui, faisant se dissoudre un à un les signes lisibles du monde, conduisent l'homme à la perte graduelle de ses repères, de ses sens et, finalement, à sa propre disparition ».
29. Philippe Delorme, *Les mots que j'aime*, Paris, Seuil, « Points/Le Goût des choses », 2011, p. 40.

mère ; la neige réverbère la dissolution du pôle. Ce « blanc manteau » qui annihile les frontières conduit à l'instabilité psychique recouvrant le territoire tout autant que les doutes et incertitudes métaphysiques de ceux s'y aventurant :

Une traversée de la calotte, c'est avant tout une aventure intérieure. On en revient changé. [...] Et on n'y décèle que ce qu'on y apporte : ses problèmes, ses angoisses, ses doutes, ses forces et ses faiblesses. [...] La moindre faille psychologique peut s'ouvrir comme un gouffre³⁰.

L'aventure au pôle Nord ne peut constituer une fuite, le voyageur est sans cesse confronté à lui-même dans un corps à corps intentionnel aboutissant au dépassement de soi (l'un des motifs premiers de l'aventure polaire contemporaine). Paradoxalement, se laissant aspirer par cet aplatissement monochrome, l'aventurier se livre à une errance tant physique que psychique. Un autre élément déstabilisant pour le voyageur consiste en l'illusion de lumière créée par le reflet du soleil qui projette de la clarté mais ne produit pas d'ombre. Et si le jour n'est pas d'un blanc aveuglant, c'est que la nuit polaire inverse l'axe chromatique et appose sur le Nord une obscurité totale. Pris au piège d'un territoire où l'horizon confond le ciel et la Terre, l'explorateur perd ses repères et risque des déplacements pluridirectionnels hasardeux. Ce n'est pas sans rappeler le motif du labyrinthe, lieu d'égarement et de « déambulation à l'aveugle dans un territoire inhospitalier³¹ ». Le Nord est un labyrinthe dématérialisé dont le pôle, au centre, constituerait une récompense passagère. Chaque traversée de la banquise dévide derrière elle les multiples angoisses et inquiétudes de l'explorateur comme un fil d'Ariane, tel un bagage émotionnel s'apposant au territoire. Ce dernier, abandonnant ses craintes, se réinvente, dans le besoin compulsif de confronter le territoire et de repousser ses limites. La neige métaphorise l'aventure en ce qu'elle permet au voyageur po-

30. Nicolas Dubreuil, *op. cit.*, p. 96.

31. Bertrand Gervais, « Géopoétique des lignes brisées : musements, chants de pistes et labyrinthes hypermédias », *Formes poétiques contemporaines*, n° 11, 2014, p. 8.

laire de se recréer une identité, fixée sur la précédente mais recouverte par l'expérience nordique. Cette caractéristique de recouvrement se fait l'écho d'une des théories d'interprétation de Roland Barthes dans *S/Z* selon laquelle il existe un « texte-idéal³² ». Ce texte, bien qu'il soit interprétable selon des dogmes culturels et littéraires préétablis³³, est réversible et source d'une infinité d'interprétations voulant parvenir à une production sémantique multiple et non une « vérité » unilatérale. Si les récits polaires ne constituent pas un « texte idéal » du Nord en termes d'interprétations – le récit d'expédition contemporain n'étant pas propice à une écriture sémantiquement stratifiée – il en représente pourtant un en termes d'écriture. Le récit d'aventure nordique permet une infinité de réappropriations du territoire, assimilant et bouleversant l'espace-temps réel, y apposant une réalité augmentée³⁴. La composante réfléchissante du blanc de la banquise, à l'instar de la page blanche de l'écrivain (où se projette un imaginaire intime), contribue à rendre poreuses les frontières avec le réel et à tenter de stabiliser une fois de plus le Grand Nord en un processus de mythification personnelle de la nordicité. Aussi, dans un mouvement d'inversion, l'explorateur appose une cartographie mémorielle et sensitive au territoire, un moyen alternatif d'y laisser une trace immatérielle, figée par l'écriture à défaut de l'être dans la neige.

32. Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1976.

33. Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.

34. Concept lié aux nouvelles technologies désignant un processus de superpositions d'informations complémentaires permettant d'enrichir la réalité.

La carte « émotionnelle »

Au Nord, le rôle de la pensée se limiterait ainsi à quadriller abstraitement l'espace vide et blanc par des lignes de fuite, qui n'impliquent aucune expérience humaine du territoire³⁵.

« Quadriller abstraitement l'espace » c'est tenter de le contrôler, or l'espace polaire ne se maîtrise pas. D'une part, l'outil cartographique ne peut couvrir la Terre à l'échelle car elle n'en perçoit que des grilles dimensionnelles, elle ne peut être exacte car l'immensité reste intranscrite³⁶. D'autre part, sa « mobilité » géographique en fait un point fuyant. Ainsi, non cartographié et incontrôlable³⁷, la seule possibilité de se l'approprier (et de contrer le sentiment d'impuissance face à l'insaisissable, de stabiliser l'instable) est d'y structurer un planisphère métaphorique. Toutes les lignes de fuite évoquées par Alexandre Huot ont besoin, au contraire, de converger vers le pôle charriant dans leur sillage « l'expérience humaine du territoire ».

Le Grand Nord se redéfinissant continuellement, il devient miroir de l'explorateur. Ce reflet construit une « cartographie intime du territoire³⁸ » constituée d'événements marquants comme les chutes, les incidents passés (arrivé à 85° Nord, à 574 km du pôle, Mike Horn se souvient de l'échec de sa première tentative de rejoindre le pôle quatre ans auparavant), les émotions intenses et les rencontres importantes des voyageurs qui forment des « chemins de mémoires³⁹ » :

De cette quête, de cette longue marche, de ce cheminement presque philosophique, ma mémoire n'a retenu que des instants, des émo-

35. Alexandre Huot, *L'impératrice de l'Ungava*, Montréal, Édouard Garand, 1927, p. 199.

36. Hakim Bey, *TAZ. Zone Autonome Temporaire*, Paris, L'Éclat, 2007, p. 17.

37. Il en est notamment ainsi de l'échec de militarisation de la banquise par l'armée américaine qui y a creusé des galeries au cours de la guerre froide, cf. Nicolas Dubreuil, Ismaël Khelifa, *Mystères polaires*, Paris, La Martinière, 2013.

38. Sébastien Jallade, *L'Appel de la route. Petite mystique du voyageur en partance*, Paris, Transboréal, 2012, p. 47.

39. *Ibid.*, p. 48.

tions, des histoires. Autant de repères dans l'immensité blanche, autant de signes révélateurs⁴⁰ [...].

Longtemps, le Nord a été marqué par une absence de cartes et de frontières institutionnalisées, les Inuits n'en ont pas eu besoin. En revanche, ils connaissaient les limites territoriales de chaque tribu et parcouraient le territoire au gré des mémoriaux mortuaires de leurs proches. L'explorateur qui veut survivre au Nord doit s'approprier le langage du paysage, un apprentissage résultant de l'expérience : « Là encore, c'est la neige des congères qui me parle le mieux [...] elle est aussi lisible à mes yeux qu'une signalétique routière⁴¹ ». La carte étant intériorisée et le territoire métaphorisé, à la carte géographique se superpose une carte mémorielle : « La carte devient quelque chose comme une vieille femme assise devant sa porte, et qui vous indique de mémoire un chemin approximatif⁴² ». Cette vieille femme métaphorise la mémoire collective inuit à laquelle s'identifient partiellement les voyageurs nordiques. Leurs récits incorporent de nombreuses références culturelles et désinences linguistiques autochtones qui compensent l'échec de la langue maternelle : « Pauvreté de la langue française en milieu polaire, je n'ai guère de synonymes à me mettre sous la dent. La glace, c'est la glace⁴³ ». Par ces insertions, ils s'approprient le Nord afin de reconstruire leurs identités fragmentées par le voyage.

Les bouleversements écologiques touchant les pôles sont autant physiques qu'humains, particulièrement au Nord, car les changements sur le territoire risquent de modifier profondément le regard que les Inuits portent sur eux-mêmes, postule Sheila Watt-Cloutier : « Ces changements de grande envergure menacent d'effacer de nos mémoires le souvenir des lieux où nous étions, celui de notre identité et de tout ce que nous souhaitons devenir⁴⁴ ». La fonction

40. Nicolas Vanier, *op. cit.*, p. 14.

41. Mike Horn, *op. cit.*, p. 100.

42. Magazine *Long Cours. Le monde en mouvement*, « L'aventure des Pôles », Septembre 2016, n° 8, p. 74.

43. Julien Blanc-Gras, *op. cit.*, p. 38.

44. Sheila Watt-Cloutier, « Un problème humain », *Notre planète. Revue du Programme des Nations Unies pour l'environnement*, « La fonte des glaces, une

testimoniale des récits polaires cherche à protéger ces peuples en préservant leurs traditions de l'oubli. L'écriture intervient dans la chaîne de transmission orale et octroient aux explorateurs une nordicité temporaire, à la fois identitaire mais toujours étrangère. Pourtant cette nordicité est également collective, véhiculée par l'intertextualité de la littérature polaire, et permet l'ouverture entre le territoire géographique, l'imaginaire et le récit. L'intertextualité est vectrice de traces mémorielles : « c'est vraiment sur l'imagination que se fondent tous nos rapports avec l'espace. On ne peut occuper un paysage sans l'avoir déjà inventé, on ne peut l'aménager sans l'avoir déjà rêvé, imaginé⁴⁵ ». Le Nord existe parce qu'on s'y projette, il existe parce qu'on le pré-visualise et les auteurs de récits polaires sont les principales sources d'accès (le *sésame ouvre-toi*) à une réalité (souvent biaisée) que peu de lecteurs sont amenés à découvrir par eux-mêmes. Tout comme les navigateurs et les explorateurs d'autrefois, le voyageur polaire contemporain se met en route sur les traces d'une figure d'autorité, ainsi les lieux évoqués s'enrichissent des fantasmes des uns et des autres et forme une mémoire collective. Cela devient encore possible par l'expérience du froid vécue par Mike Horn : « [...] je comprends plus que jamais la souffrance des grands pionniers du début du xx^e siècle. Leurs épreuves me deviennent concrètes, palpables, puisque je les partage au-delà du temps⁴⁶ ». L'épreuve nordique vécue dans la douleur du froid est intemporelle et permet de connecter les expériences entre elles, en plus du lien intertextuel. De manière universelle, le froid est ressenti dans une « sensibilité partagée et solidement ancrée dans le corps et la mémoire⁴⁷ ». L'aventurier contemporain cherche dans sa pratique voyageuse à confronter le réel et à ressentir sa présence au monde à travers des sensations brutes et inédites qui, en l'approchant de la possibilité de la mort, stimulent la vie. Le pôle Nord est un territoire propice à l'expérience mortifère

question brûlante », mai 2007, p. 14-15.

45. Luc Bureau, *La terre et moi*, Montreal, Boréal, 1991, p. 196.

46. Mike Horn, *op. cit.*, p. 197.

47. Gino Bergeron, « Le froid un élément de recentrage dans *Polar Bridge. An Artic Odyssey* » in *Problématiques de l'imaginaire du Nord*, Joël Bouchard, Daniel Chartier, Amélie Narreau (éd.), *op. cit.*, p. 145.

car le froid est un phénomène moléculaire qui active la production de chaleur en provoquant des tremblements incontrôlés, symboles de vie, alors que les sensations corporelles s'estompent⁴⁸ :

Froid dans les bottes, dans les gants malgré les doubles ou triples épaisseurs, froid aux pieds, froid aux mains, puis, en dépit des vêtements polaires, et, là encore, des superpositions de couches, froid au ventre. Le corps devient un immense tremblement, il s'efface absolument ou plutôt il se présente exclusivement sur le mode douloureux⁴⁹.

Cette mémoire du froid, constante dans le quotidien du voyageur arctique et inéluctable, est une manière de ressentir le territoire et d'en être absorbé. Ainsi, l'effort de cartographie mémorielle est réciproque entre l'explorateur et le Nord : il y appose ses repères virtuels mais portera ensuite les stigmates de son aventure polaire (gelures, crevasses, angoisses). L'intérêt des récits d'expéditions polaires se trouve donc dans la charge émotionnelle et l'on constate au sein de ces récits une dérive active du pôle Nord, non géographique mais discursive, créant une image de lieu plutôt que retraçant ce lieu lui-même.

48. Voir : Gino Bergeron, *op. cit.*, p. 151. « En physique, le froid est défini par la diminution du mouvement moléculaire, d'où, pour le sujet, l'impression de voir sa chaleur s'enfuir, son mouvement se réduire, sa vie se dissiper, ralentir et devenir entropie. C'est un réveil brutal de toute la vie en soi qui se met à s'exprimer devant ce signe de la mort : le froid, sensation primale qui stimule les mécanismes de survie, provoque une expression et une mise en route des composantes de la vie, une réaction physiologique qui active la production métabolique de chaleur. Le tremblement involontaire devient l'expression du corps et de la vie que le sujet ne contrôle pas, mais qui s'active, prend toute la place, occupe tout l'affect et fait terriblement peur par sa brutalité, puisque c'est un rappel de la mort ».

49. Michel Onfray, *Esthétique du pôle Nord*, Paris, Librairie Générale Française, 2010, p. 30.

Une dérive de l'écriture

Le Nord ne constitue pas uniquement un lieu géographique mais « relève d'une connaissance encyclopédique⁵⁰ partielle, qui se construit par la superposition de différentes strates discursives et dépend de la position d'un locuteur, dont l'existence même détermine le Nord⁵¹ ». L'instabilité arctique, perçue comme propre au Nord, traverse les représentations polaires de ces récits, fondées sur l'expérience tant personnelle que culturelle. Ces représentations proviennent d'une « nordicité d'usage⁵² » qui ne peut traduire qu'une réalité partielle du Nord : ce territoire gelé où se côtoient des peuples aux mœurs barbares et des paysages somptueux. Analyser l'ancrage du territoire nordique dans les esprits contribue à le stabiliser sémantiquement et culturellement dans une tension bilatérale, schématisant les tentatives définitionnelles de la *nordicité* à l'image d'un glaçon qui échappe sans cesse des mains. Ainsi, cette tentative de stabilisation est inscrite dans l'écriture de ces récits d'expéditions, par définition trace figée d'un mouvement. Le pôle gagne paradoxalement en consistance dans les descriptions par le manque et le vide exprimés souvent en une gradation vers le néant et l'absence de matérialité :

Sous nos pieds, il n'y a que de la neige, de la glace... et de l'eau. *Pas le moindre* monument, *pas la plus petite borne, pas l'ombre* d'une plaque [...] la banquise du continent Arctique [...] *n'est que* de la glace en perpétuel mouvement⁵³.

Stylistiquement Mike Horn illustre cette propension à penser le Nord comme l'espace du moins et lui octroie une instabilité in-

50. Umberto Eco, *Le signe*, traduit de l'italien par J.-M. Klinkenberg, Bruxelles, Labor, [1973] 1988, p. 149.

51. Valérie Bernier, « Paysages du froid. Des référents nordiques à l'expérience géopoétique dans les représentations visuelles », in *Le nouveau territoire. L'exploration géopoétique de l'espace*, Rachel Bouvet, Kenneth White (éd.), Université du Québec à Montréal, *Figura*, n° 18, 2008, p. 192.

52. Louis-Edmond Hamelin, *op. cit.*, p. 10.

53. Mike Horn, *op. cit.*, p. 200 (je souligne).

trinsèque⁵⁴. Le manque détermine également l'écriture des récits d'expéditions polaires : l'absence de lyrisme et la pauvreté du vocabulaire produite par une écriture simple. Le mouvement du territoire est également rappelé dans ces récits protéiformes par l'exhaustivité narrative : notes, dessins, croquis, cartes, etc. Nicolas Dubreuil se sert d'une narration épurée, brève, associée à l'usage de l'infinif, de phrases averbales, du pronom impersonnel « on ». Il rédige une forme littéraire du routard dans une langue et un style simple, rapide et concis conférant à son propos l'autorité d'un guide de survie, d'un manuel du parfait aventurier. À l'inverse des guides de voyages traditionnels⁵⁵, les récits polaires n'ont pas vocation à rendre le monde plus lisse et accessible mais, prenant le contre-pied de ces guides de voyages, ils se dessinent comme une nouvelle forme de guide viatique renforçant volontairement l'image d'hostilité et d'instabilité de ce bout du monde. La trame narratologique – le récit du voyage – s'en trouve bouleversée et entrecoupée, tout comme le chemin qui mène au pôle Nord : non une route droite mais une dérive entraînant des détours. Ces récits, striés, à l'image du terrain accidenté et trompeur de la banquise, ne respectent pas les codes d'une narration romanesque chronologique et fluide, leur trajectoire rhizomique souligne l'instabilité de la pensée, et par-là même celle de la vie, éprouvée par le voyageur polaire. Si l'incessant mouvement de tapis roulant de la banquise lui impose un mouvement en arrière soutenu, c'est précisément dans cette dérive qu'il accède au Nord, ainsi des nombreux navigateurs qui utilisent la dérive pour s'en rapprocher. À la rédaction, le recours fréquent à l'analepse et la prolepse lui permet d'asseoir sa victoire mentale sur le pôle. Les récits polaires s'engouffrent dans un entre-deux latent propice à la « sursignification⁵⁶ », d'autant plus effi-

54. Accumulation de la particule négative « pas », l'usage de l'adjectif « petit » et son comparatif d'infériorité « moindre » associé au substantif « ombre » et aux différents états de l'eau.

55. Les guides de voyage étaient voués à l'origine à la satisfaction « [d'] une classe bourgeoise dans la mesure où ils proposent d'aller à la rencontre (plutôt qu'à la découverte) d'un monde autre mais confortable, pour tout dire rassurant et utile », Adrian Pasquali, *Le Tour des horizons. Critique et récits de voyage*, Paris, Klincksieck, 1994, p. 4.

56. La distinction entre le littéraire et le non-littéraire serait l'existence d'une zone

cace qu'il se reflète à l'infini sur la surface de la neige, répondant aux stéréotypes⁵⁷ attendus qu'ils participent à diffuser. Et précisément, le Nord est l'espace qui ne se remplit pas, même après avoir été arpenté, il reste blanc et échappe à une « cartographie du contrôle⁵⁸ ». En effet, si la cartographie représente un moyen de s'appropriier un territoire, de le conquérir, de s'en rendre maître⁵⁹ (intellectuellement), les difficultés de cartographier le pôle Nord symbolisent cette difficulté (impossibilité ?) d'appropriation. Ainsi, la succession de ces lieux évoqués, traversés et intériorisés conduisent à envisager une dérive de l'écriture que les écrivains polaires tentent de compenser en inscrivant leur périple dans une quête de sens.

L'expérience existentielle du Nord

Le réchauffement climatique concrétise la liquidité du désert nordique et souligne son interdépendance avec le reste de la planète⁶⁰ reflétant par anticipation son devenir. « Le Groenland est le pays témoin du changement climatique [...]. On se presse pour admirer la beauté d'un monde qui part en morceaux, avec le frisson qu'offre le spectacle des apocalypses en cours⁶¹ ». Face à cette inquiétude (de la dissolution du monde), il paraît nécessaire aux aventuriers de compresser le temps afin de vivre toutes les expériences possibles⁶²,

de latence propice à la « sursignification ». Voir : Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.

57. Entendus selon la définition de Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot : les stéréotypes sont « [les] représentations toutes faites, [l]es schèmes culturels pré-existants, à l'aide desquels chacun filtre la réalité ambiante », in *Stéréotypes et clichés*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 26 ; c'est donc un processus nécessaire pour appréhender le réel qui n'est pas forcément connoté négativement.

58. Hakim Bey, *op. cit.*

59. Laurence Gosserez, « Les points cardinaux dans l'antiquité chrétienne » in *Imaginaires des points cardinaux : Aux quatre angles du monde*, Michel Viegnès (éd.), Paris, Imago, 2005, p. 24, « effort pragmatique des Romains de se rendre maîtres des pays conquis, en incorporant les données apprises sur l'itinéraire des armées et les grands axes commerciaux ».

60. cf. Daniel Chartier, « Gloire au réchauffement de l'Arctique. La troublante lecture d'un roman anti-écologiste, *Erres boréales*, (1944) », *op. cit.*

61. Julien Blanc-Gras, *op. cit.*, p. 31.

62. Zygmunt Baumann, *La vie liquide*, Mesnil-sur-l'Éstrée, Fayard, 2013, p. 17.

ce qui se ressent dans son mode de vie par la recherche du sentiment d'intensité. Pourtant, le besoin de se rattacher à une terre persiste, quelque soit le degré d'aventure. De ce paradoxe découle une instabilité accentuée par l'accélération de la vie et entraîne l'aventurier dans une course incessante contre la montre : « C'est pour ça que je voyage, pour embrasser le réel sans l'intermédiaire d'un écran, tout en sachant qu'il est déjà périmé au moment où je passe à l'étape suivante⁶³ ». Au diapason du rythme effréné de la fonte des glaces, le récit polaire justifie l'urgence de voyager afin d'admirer cette terre mythique avant qu'elle ne disparaisse et par un effet miroir, développe chez le voyageur un sentiment d'urgence de vivre avant que sa propre vie ne lui échappe. Puisque la force entropique est trop puissante, il n'est plus possible de ralentir le rythme effréné du changement ni de prédire ou de contrôler sa direction, accroissant les préoccupations écologiques. La banquise est un territoire de passage, lié au temporaire et à la survie, on ne peut s'installer au pôle Nord, on le traverse rapidement. Pourtant les récits polaires cherchent à le solidifier (le stabiliser) dans les glaces du Nord, à travers le recours à l'écriture (inverser la dissolution du pôle par la trace écrite) et dans un retour aux sources philosophique dont la nature serait le principal réceptacle :

Depuis toujours, l'objectif philosophique existentiel se propose de réaliser, ce qui, au Pôle, fonctionne d'évidence : la concentration sur le seul nécessaire, la conjuration du superflu, la réduction du besoin à sa possible satisfaction, la mise en perspective du désir et de la réalité impérieuse, le modèle de l'idéal ascétique, la passion pour le renoncement et le contentement du peu, la morale prenant ses leçons de la nature⁶⁴.

Bien que manifestant le parti-pris du philosophe, cet extrait souligne la volonté de remettre du sens dans le quotidien qui dirige les voyageurs polaires contemporains : « De plus en plus, je perçois que

63. Julien Blanc-Gras, *op. cit.*, p. 17.

64. Michel Onfray, *Esthétique du pôle Nord*, *op. cit.*, p. 64.

la vraie vie est ailleurs, là-bas au Nord⁶⁵ ». Même s'il ne s'agit pas d'une affirmation littérale, l'explorateur exprime son détachement au monde et la liberté fantasmée qu'offre l'immensité nordique. L'errance initiatique vers un retour à une vie simple et isolée de la société est caractéristique des récits polaires, le voyageur s'affranchit des normes matérielles qu'il estime vouées à l'échec, pour se lancer à l'assaut d'une vie dont il serait le seul maître. C'est le cas de Nicolas Dubreuil qui fuit la société pour aller en Arctique. Sa vie nomade entre la France et le Groenland est marquée par la perte du sentiment identitaire, il se retrouve sans domicile et sans patrie fixes (une illusion née de l'absence d'identité administrative) mais, rattrapé par le besoin humain d'avoir un repère, un chez soi, « [son] endroit sur la terre⁶⁶ », il achète une maison au Groenland – désacralisant de fait le propre de la vie nomade de l'aventure. Ainsi, il se construit une identité par l'appropriation d'un patrimoine immobilier, par l'écriture et par la mémoire polaire. C'est le cas également de Mike Horn qui établit, à la fin de chaque récit, une liste d'idiomes tendant à la maxime rappelant aux gens de se recentrer sur l'essentiel. Ainsi, bien que les récits polaires ne soient pas sollicités pour leurs qualités stylistiques, il n'en demeure pas moins que l'un de leurs objectifs narratifs est de vouloir remettre du sens où il n'y en aurait plus, dans la vie de leur auteur tout comme dans celle de leurs lecteurs.

Dans le souci de définir une *nordicité* qui ne serait pas une simple localisation géographique réservée spécifiquement aux auteurs autochtones, les récits polaires alimentent le concept de « nordicité d'usage⁶⁷ » et en véhiculent les principaux topoï⁶⁸, permettant d'affirmer que la nordicité tend tout autant à l'universel qu'à l'individuel. Ils renouvellent une « nordicité canadienne » qu'Hamelin définissait par une série de critères proches de la figure du trappeur de Jack London. Aussi, ces récits d'aventuriers font du Nord un prétexte d'exploit sportif, un défi, mais également un lieu de découverte iden-

65. Nicolas Dubreuil, *op. cit.*, p. 42.

66. *Ibid.*, p. 179.

67. Louis-Edmond Hamelin, *op. cit.*

68. Concernant les différents types de nordicité, se référer au *Discours du Nord* de Louis-Edmond Hamelin.

titaire. C'est une nordicité d'expérience, basée sur une sédimentation de textes antérieurs – une *paléonordicité*⁶⁹ (*inter*)textuelle – qui lui ont ouvert les portes de ce Nord rêvé auquel ils vont confronter leur vie et leurs stéréotypes :

Certains auteurs cultivent l'intériorité ; une classe majeure d'écrits fait apparaître le Nord comme lieu ou occasion de prouesse, de distraction, d'extase, d'ennui, de fuite et même de thérapie ; dans ce dernier cas, le sudiste, capturé par l'idée polaire, s'examine, évalue sa propre vie, se construit un *new self* ; un Nord mental s'installe profondément en lui et chez les lecteurs⁷⁰.

Ce sudiste n'a alors de cesse de retourner au Nord pour continuellement se confronter à la réalité hivernale tout en alimentant une part de fantasmes tant dans son esprit que dans celui de ses lecteurs. Ainsi, ces récits polaires proposent le Grand Nord comme un territoire réactualisant l'OULIPO en Ouvroir de Lieux (Littéraires) Potentiels. La multiplication des représentations nordiques estompent les limites⁷¹, tant géographiques que textuelles, du Nord. Elles créent un ensemble littéraire protéiforme ancré dans un territoire « [...] marqué par une écriture illisible, voire invisible pour les non-initiés, mais qui lui donne une forme, qui le fait exister⁷² » et substitue à l'itinéraire physique, un itinéraire affectif. Et dans cette nécessité de s'appropriier le Nord réside un profond besoin de stabiliser un territoire, tout autant qu'un concept, qui nous échappe. À l'inquiétude polaire, qui est celle de la dissolution et de la liquidité toujours plus grande du monde, répondrait une esthétique polaire, c'est-à-dire la tentative dans les récits de solidifier par les glaces, d'immortaliser par le froid. Malgré

69. Terme proposé par Louis-Edmond Hamelin, *op. cit.*

70. *Idem*, p. 21.

71. Michel Narreau, « Le Nord indéterminé et intertextuel dans les œuvres de Lise Tremblay, Élise Turcotte et Pierre Gobeil », *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Joël Bouchard, Daniel Chartier, Amélie Nadeau (éd.), UQUAM, Figura, 2003, p. 53. « Refuser de cerner le Nord, c'est l'inscrire dans un ensemble vaste où les frontières politiques disparaissent devant les limites naturelles du territoire ».

72. Bertrand Gervais, *op. cit.*, p. 35.

la recherche de l'impact médiatique et la provocation du sensationnel (reproche que l'on pourrait imputer aux expéditions arctiques contemporaines), les récits polaires proposent un mouvement de glaciation qui cristallise le monde, la littérature, l'image du réel connu. Paradoxalement, le fait de véhiculer les schèmes nordiques (du froid, du lointain, etc.) rassure sur ce pôle Nord qui fond tout en paraissant inaltérable (ces stéréotypes sont les mêmes depuis le début de l'aventure polaire). Ce faisant, la profusion des voyages polaires et leur besoin de retour aux sources avant la disparition du pôle en accentuent le caractère éphémère. Les analystes du réchauffement climatique spéculent une nouvelle ère glaciaire. Après avoir été l'espace de la conquête au XIX^e siècle, le pôle deviendrait l'espace conquérant du monde au XXI^e siècle dans un mouvement d'inversion : les eaux fondues menaçant de submerger les côtes habitées avant de se solidifier à nouveau prenant le monde dans un écrin glacé⁷³ : « la calotte nous attend, séduisante et inaccessible. "Venez les gars, venez", semble-t-elle murmurer, telle une sirène gelée⁷⁴ ». Entre temps immuable et temps accéléré, les récits polaires, dans leur absence de style et leur tendance à ramener l'aventure dans le quotidien, convertissent la vérité littéraire et abstraite (insaisissable parce qu'indéfinissable) de l'idée du Nord en une vérité géographique, à nouveau tangible et solidifiée, une *réalité hivernale*⁷⁵. Le paradoxe est efficace dans une étude sur l'instabilité : essayer de démontrer l'instabilité nordique, c'est précisément le stabiliser pour l'appréhender tout en soulignant la tension entre l'effroi et la fascination qu'il provoque.

73. Expression de Christian Chelbourg, *op. cit.*

74. Julien Blanc-Gras, *op. cit.*, p. 70.

75. Expression de Michel Narreau, *op. cit.*, p. 54.

La nordicité des mondes de *La Reine des neiges*

Alessandra Orlandini Carcreff

Sorbonne Université

La Reine des neiges est le titre français d'un conte de Hans Christian Andersen qui a ensuite inspiré plusieurs œuvres théâtrales, cinématographies et musicales, la plus célèbre étant le film de Walt Disney sorti en 2013, dont le titre d'origine en anglais est *Frozen*. Dans une réflexion sur les représentations du Nord, il est intéressant de mettre en relation ces deux œuvres, qui présentent nombreuses références aux cultures scandinave et same, restituant une nordicité parfois stéréotypée.

La Reine des neiges d'Andersen

Hans Christian Andersen écrit le conte en 1844, le partageant en sept parties, appelées « histoires ». Le récit raconte que, dans un lointain passé, le diable avait fabriqué un miroir magique qui se cassa, faisant voler les éclats dans le monde. Deux des morceaux ensorcelés se coincèrent dans l'œil d'un garçon innocent, Kay, le rendant dur et indifférent envers tout le monde, jusqu'au jour où il disparut, suivant le traîneau de la Reine des neiges qui était magiquement apparu dans son village et qui lui avait gelé le cœur. Son amie Gerda entreprit alors un long voyage pour le retrouver. Tout au long de ce périple « initiatique », elle fut aidée par plusieurs personnages et animaux qui lui permirent d'arriver jusqu'au château de la Reine des neiges dans le Grand Nord où son ami était retenu. Elle le retrouva en train de jouer avec des lettres de glace par terre, mais pour que la magie soit rompue, il aurait dû pouvoir composer le mot « Éternité » et expulser

de son œil les morceaux de glace. Gerda essaya de le bousculer, mais face à l'indifférence du garçon, elle commença à pleurer et ses larmes firent fondre le cœur gelé de Kay ; se rendant compte qu'il était en train de changer, le garçon commença à pleurer aussi et, ce faisant, il fit tomber l'éclat de miroir de son œil. Les deux enfants, heureux, s'enlacèrent et commencèrent à danser, faisant vibrer le sol ainsi que les lettres de glace qui, magiquement, se disposèrent pour former le mot « Éternité », rompant définitivement l'enchantement¹.

Parmi les personnages qui interviennent dans le récit, il en est deux sur lesquels il est intéressant de focaliser l'attention : la femme de Laponie et la femme de Finlande.

La femme de Laponie est présentée très pauvre, peut-être à l'image du pays qu'elle habite, selon la vaste littérature de voyage relayée au fil des siècles. Les Sames, appelés Lapons dans les écrits des voyageurs, ont été toujours présentés comme pauvres, totalement dépendant de leur économie qui tourne autour de l'élevage des rennes ou de la pêche, selon les régions qu'ils habitent². Ils sont également connus pour leur hospitalité et leur générosité. La femme dans le conte d'Andersen se reflète dans cette description, car elle offre à la petite fille un message écrit sur un poisson à remettre à la femme de Finlande. Le poisson est un animal totémique dans la culture traditionnelle same : il est l'un des esprits-*saivo* qui aident pendant la transe le chaman à se mettre en communication avec les mondes supra- et infra-terrestres. Au sein des tribus qui conçoivent la création dans une perspective verticale, les esprits-*saivo* sont principalement des oiseaux (ou des ours) qui permettent au chaman de monter l'échelle constituée par l'arbre du monde et de se mettre en contact avec le séjour céleste des divinités et le royaume souterrain des morts. En revanche, parmi les sociétés qui ont une conception horizontale de l'univers, le chaman doit parcourir un fleuve qui met en relation

-
1. Hans Christian Andersen, « La reine des neiges », in *Contes*, Régis Boyer (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, vol. I, p. 263-294.
 2. Voir, par exemple, Pierre Louis-Moreau de Maupertuis, « Relation d'un voyage fait dans la Laponie septentrionale, pour trouver un ancien monument », in *Œuvres*, Hildesheim et New York, G. Olms, 1974, vol. III, p. 325 ou Stephen Sommier, *Viaggio in Norvegia ed in Lapponia*, Turin, G. Candeletti, 1881, p. 14. Voir aussi Christian Mériot, *Les Lapons et leur société*, Paris, Privat, 1980.

les sphères ultra-terrestres, et le poisson-*saivo* permet à l'opérateur du sacré de se déplacer, devenant la « barque du chaman³ ». Il n'est donc pas étonnant que le message envoyé par la femme de Laponie à la femme de Finlande, dans le récit d'Andersen, soit gravé sur un poisson, la deuxième dame étant présentée comme une magicienne, capable, par conséquent, de déchiffrer l'écrit et montrer à la petite fille la dernière partie du chemin qui conduit au palais de la Reine des neiges, situé en Finlande. Dans l'imaginaire du XIX^e siècle, que ce soit de l'écrivain Andersen ou de son lecteur, la Laponie et la Finlande sont donc l'emblème du Nord et du froid extrême où, par conséquent, le palais de la Reine des « neiges » ne peut que trouver sa place naturelle.

La Reine des neiges de Disney

La Reine des neiges de Disney est un film très librement inspiré du conte d'Andersen : déjà à l'époque de la production de *Blanche-Neige*, Walt Disney lui-même voulait réaliser un long-métrage extrait du conte, mais l'histoire posait plusieurs problèmes d'adaptation, notamment dans la représentation de la reine, envisagée comme le personnage méchant de l'intrigue. Le projet fut donc abandonné et il resta dans les tiroirs jusque dans les années 2000, quand l'idée refit surface, pour être enfin réalisée en 2013.

Le film raconte l'histoire de deux sœurs, Elsa et Anna, la première ayant des pouvoirs magiques lui permettant de transformer en glace tout ce qu'elle touche. De peur de blessures accidentelles, les deux sœurs sont éloignées par les parents qui, ensuite, décèdent dans un naufrage. Une fois adulte, Elsa est couronnée reine du royaume d'Arendelle, mais pendant la soirée de réception suite au couronnement, les deux sœurs se querellent et, dans un moment de rage, Elsa révèle devant toute l'assistance son pouvoir. Elle s'échappe alors vers la Montagne du Nord, où elle bâtit son palais de glace, mais ce faisant elle condamne son royaume à l'hiver éternel. Anna part à

3. Juha Pentikäinen, *Mythologie des Lapons*, Paris, Imago, 2011.

sa recherche, aidée par le jeune marchand de glace Kristoff et son renne Sven. Le palais de glace atteint, pendant une nouvelle altercation, Elsa blesse accidentellement Anna, lui gelant le cœur. La jeune fille est conduite par Kristoff dans le royaume des trolls, mais ceux-ci lui annoncent que « seule une véritable preuve d'amour peut faire fondre un cœur gelé », sinon elle se transformera en statue de glace. Naturellement, tout le monde pense à un classique baiser d'amour et Kristoff la raccompagne à Arendelle, pour qu'elle puisse embrasser son fiancé Hans qui, entre temps, a réussi à emprisonner Elsa. Avidé de pouvoir, il espère régner sur le royaume, une fois Anna morte et Elsa condamnée pour haute trahison. Au moment où il lève l'épée sur la reine, Anna court vers sa sœur, lève le bras et, se transformant en glace, sauve Elsa en brisant l'arme. C'est la preuve d'amour qu'elle-même a donné et qui permet à son cœur de fondre, retournant à la vie⁴.

Les points communs avec l'œuvre d'Andersen sont bien minces : le personnage de Gerda a inspiré celui d'Anna et le film a gardé le thème du cœur gelé qui ne peut fondre que grâce à une véritable preuve d'amour.

Pour la réalisation du film, les studios Disney financèrent trois voyages en Norvège pour le réalisateur Chris Buck, le producteur John Lasseter et le directeur artistique Michael Giaimo : les images retenues de ce pays ont donné au film un cadre nordique assez stéréotypé, du plan général jusque dans les détails les plus minimes.

Trois points sont à remarquer dans la construction de la « nordicité » du film : les paysages, les détails ou les décors et les références à la culture same.

En ce qui concerne les paysages, le cadre naturel de la ville d'Arendelle a été dessiné en s'inspirant du Geirangerfjord⁵ et du Sognefjord⁶. En particulier, dans ce dernier, la ville de Balestrand a inspiré l'architecture des typiques maisons au toit à pointe très

4. Charles Solomon, *The Art of Frozen*, San Francisco, Chronicle Books, 2013.

5. Voir : <https://www.visitnorway.fr/destinations-norvege/region-ouest/geirangerfjord/> [consulté le 21.11.2019]. Voir aussi Charles Solomon, *op. cit.*, p. 34-35.

6. Voir : <https://www.visitnorway.fr/destinations-norvege/region-ouest/sognefjord/> [consulté le 21.11.2019].

colorées d'Arendelle⁷, ainsi que la cathédrale où Elsa est couronnée reine, qui reprend l'intérieur de l'église Saint-Olaf⁸. Cette dernière a également servi partiellement de modèle pour l'extérieur du château, dont l'architecture reprend pour l'essentiel la structure et les caractéristiques de la *stavkirke* du village de Borgund⁹. La nature du fjord est verdoyante dans les scènes d'été, alors qu'en hiver, à quelques reprises, on admire des aurores boréales dans le ciel¹⁰ : il s'agit d'un phénomène que, depuis l'époque du Grand Tour nordique, les voyageurs veulent admirer, car il est un emblème de l'âme des pays scandinaves. Sa représentation en gravure dans leurs textes est depuis toujours particulièrement complexe : il est en effet difficile de rendre les rayons ou la réverbération des aurores boréales, étant donné que la technique d'incision de la plaque requiert et, en même temps, favorise des contours nets, alors que ces phénomènes présentent des caractéristiques floues par excellence. Un seul voyageur, le Suédois Anders Friedrik Skjöldebrand, reproduit dans sa relation la gravure d'une aurore boréale où le paysage très sombre n'est faiblement éclairé que par les minces rayons dans le ciel, disposés en forme de couronne¹¹.

Les détails qui renvoient à la culture norvégienne sont omniprésents et sont au cœur de ce procédé de « nordicité » qui caractérise le film *La Reine des neiges*.

En particulier, on aperçoit à chaque instant le *rosemåling*, un art décoratif norvégien qui décline les fleurs et les roses en dessins compliqués et précieux ; ces motifs sont insérés partout : sur les vêtements, sur les murs, sur les portes, sur les bijoux¹². Tout cela se

7. Charles Solomon, *op. cit.*, p. 36-37.

8. *Ibid.*, p. 40-41.

9. *Ibid.*, p. 42-43.

10. Voir, par exemple : https://youtu.be/itGKy_jLdEw minute 1:30 [consulté le 21.11.2019].

11. Anders Friedrik Skjöldebrand, *Voyage pittoresque au cap Nord*, Stockholm, Ch. Delén et J. G. Forsgren, 1801-1802, tome I, planche VI.

12. On aperçoit le *rosemåling*, par exemple, tout au début du film, sur les portes et sur les murs du château, ainsi que sur le *bunad*, le costume traditionnel norvégien qu'Elsa et Anna portent, et même sur les vêtements des deux poupées avec lesquelles la petite Anna joue : <https://youtu.be/3QAXFudxqRM> [consulté le 21.11.2019]. Voir également Charles Solomon, *op. cit.*, p. 54-65 et p. 72-79.

fond très harmonieusement dans l'arrière plan du film, si bien que le spectateur finit par assimiler inconsciemment le cadre nordique.

Une autre coutume nordique qui apparaît un instant dans le film est l'arbre de mai, que l'on aperçoit sur la place du château, le jour du couronnement d'Elsa¹³. La tradition d'ériger et décorer un arbre (souvent un sapin) était très répandue dans la culture païenne ancienne, à l'occasion de festivités particulières, comme les mariages, les naissances et les fêtes de printemps, le mois de mai étant le mois de la renaissance et de la nature qui se réveille. Fortement combattu par l'Église, ce folklore a néanmoins survécu et perdure encore aujourd'hui dans plusieurs pays (en France, entre autres).

Enfin, on retrouve deux références linguistiques bien précises qui ont été « fabriquées » spécialement pour le film. Au tout début, on aperçoit un livre écrit en caractères runiques¹⁴. Le texte en a été composé par Jackson Crawford, chercheur du département d'Études scandinaves de l'université de Berkeley et spécialiste du *futhark* (l'alphabet runique), et il raconte l'origine des pouvoirs magiques qui permettent de tout transformer en glace, auxquels seul le véritable amour a la capacité de mettre fin¹⁵. Au moment du couronnement d'Elsa, l'évêque prononce une formule dans une langue inventée, proche des anciennes langues germaniques (telles que le vieux norrois, l'ancien islandais ou le frison), avec des sonorités gutturales et quelques sonorités latines, car la cérémonie se déroule dans un contexte religieux¹⁶. Il s'agit d'un procédé très similaire à celui adopté par Tolkien qui inventa la langue du *silmarillion* inspirée, elle, du finnois.

Dans le film se retrouvent, enfin, plusieurs caractéristiques empruntées à la culture et aux traditions sames.

13. Entre la minute 12:00 et la minute 12:09 du film.

14. Entre la minute 5:54 et la minute 5:58 du film.

15. Voir : <http://bigheritage.co.uk/how-disney-hid-some-scandinavian-archaeology-in-the-film-frozen> ; <http://scandinavian.berkeley.edu/events/event/nordic-studies-jackson-crawford-keeping-vikings-real-in-the-public-eye/> [consultés le 21.11.2019]. Je remercie Pierre-Brice Stahl pour m'avoir signalé cette information et ces sites.

16. Entre la minute 19:30 et la minute 19:45 du film.

Dès les premiers photogrammes, on voit les vêtements des hommes qui coupent la glace (ce ne sont pas des Sames, bien évidemment), inspirés du style lapon, en peau et en fourrure. Le même modèle se retrouve dans l'aspect du personnage de Kristoff, qui porte des bottes en fourrure, avec la pointe retournée vers le haut et une bande colorée à la taille présentant des dessins géométriques¹⁷. Ces mêmes motifs se trouvent également sur les finitions du renne Sven et sur le traîneau¹⁸.

La musique a un rôle important : le chant accompagnant le générique initial du film (du titre *Vuelie*) a été composé par un musicien norvégien, Frode Fjellheim, sur la base d'un *joik* same, mélangé à un chant traditionnel de Noël danois. Le *joik* est un chant rythmé psalmodié à l'occasion de certaines cérémonies et, notamment, lors de la présence du chaman, pour l'aider à tomber en transe, grâce à la répétitivité de la mélodie, souvent accompagnée des frappes du tambour rituel¹⁹.

Dans la culture same, plusieurs animaux ont une connotation sacrée ou totémique. Dans le film, outre la présence du renne, fidèle compagnon de Kristoff, reflétant d'une certaine manière la symbiose homme-renne qui existe dans le monde same, les protagonistes sont, à un moment donné, attaqués par des loups qui provoquent la destruction du traîneau. La connotation négative du loup n'est pas anodine. En effet, dans la tradition same, et finno-ougrienne plus généralement, le loup est un animal craint et haï ; dans les textes du chamanisme sibérien et finno-ougrien, on trouve souvent des *joik*, des conjurations ou des formules pour éloigner l'animal des troupeaux de rennes et des campements. Giuseppe Acerbi, en voyage en Laponie entre 1798 et 1799, transcrit ce texte dans sa relation :

17. Voir https://youtu.be/itGKy_jLdEw [consulté le 21.11.2019] et Charles Solomon, *op. cit.*, p. 98-101.

18. *Ibid.*, p. 104-105.

19. Voir <https://youtu.be/LTNQAL4nV5A> [consulté le 21.11.2019].

*Kumpi don eduak vahag lek dakkam
Ik shjat kalka dam peckešt orrot
Mutto dašt erit daakkaa
Mailme kietkhjai mannat, Ia don kalkak dai
Pazhjatallah, dacheke jetzhja lakai hēwanet.*

Maudit loup, éloignes-toi d'ici ;
Ne fais pas plus long séjour dans ces bois ;
Fuis d'ici et vas chercher les climats les plus lointains de la terre ;
ou péris sous les coups du chasseur²⁰.

Ce même texte sera repris tel quel par l'anthropologue Paolo Mantegazza, en mission en Laponie en 1879²¹.

L'autre animal évoqué très rapidement est l'ours, dont on voit des sculptures dans le magasin d'Oaken, où Anna rencontre Kristoff pour la première fois. L'ours est l'animal totémique par excellence de la culture same, très respecté et père du peuple lapon (dont la cosmogonie raconte la naissance des Sames de l'union d'un ours avec une jeune fille²²). Dans ce même commerce, on aperçoit le sauna, qui n'est pas seulement une pratique same, mais qui est présente dans tout le monde finno-ougrien, appartenant à la tradition la plus ancienne, représentant le lieu qui réunit la sacralité des deux éléments les plus ancestraux, l'eau et le feu²³. Enfin, juste avant de quitter les lieux, Oaken propose à Anna de lui offrir un pot de *lutefisk*, plat traditionnel nordique qui avait été décrit d'une façon haute en couleur

20. Giuseppe Acerbi, *Travels through Sweden, Finland and Lapland to the North Cape in the years 1798 and 1799*, Londres, Joseph Mawman, 1802, vol. II, p. 311-312 [trad. fr. : *Voyage au Cap Nord par la Suède, la Finlande et la Laponie*, Paris, Levrault et Schoell, 1804, vol. III, p. 272].

21. Paolo Mantegazza, *Un viaggio in Lapponia coll'amico Stephen Sommier*, Milan, G. Brigola, 1881, p. 275.

22. Juha Pentikäinen, Marie-Laure Le Foulon, *L'Ours, le grand esprit du Nord*, Paris, Larousse, « Dieux, mythes & héros », 2010.

23. Luigi de Anna, « Sauna, bastu e banja. Giudizi e pregiudizi di italiani sul bagno a vapore », *Studi italiani in Finlandia*, Helsinki, 1981, p. 177-242 ; Alessandra Orlandini Carcreff, « Sauna : mythes, fantômes et expériences des voyageurs en pays nordiques » *Revue Deshima*, n° 11, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2017, p. 263-286.

par Louis Antoine Léouzon Le Duc, lors de son voyage en Finlande entre 1844 et 1846, à l'époque de Noël :

Qu'est-ce que le *lustfisk* ? Imaginez-vous une merluche dessalée, bouillie pendant trois jours dans une eau de cendres mêlée de chaux vive, et farcie ensuite, avec du poivre, de la moutarde et du raifort : Voilà le *lustfisk* ! Bien que mon estomac fût habitué déjà à des choses fort excentriques, j'avoue que cette merluche ainsi apprêtée m'effraya un peu²⁴.

Enfin, le dernier élément scandinave et same à remarquer dans le film, peut-être le plus important, est la présence des trolls. Historiquement, les trolls ont une connotation négative dans la tradition nordique, ogres monstrueux et méchants, comme le rappelle par exemple Axel Munthe dans son *Livre de San Michele*, dans lequel il décrit son voyage en Laponie en 1884 :

Le Troll était très riche, il avait des centaines d'affreux nains qui surveillaient son or sous la montagne et des milliers de bêtes à cornes toutes d'un blanc de neige avec des cloches d'argent au cou²⁵.

Dans *La Reine des neiges*, les trolls sont des êtres plutôt sympathiques qui détiennent le rôle fondamental de guider les personnages, en leur expliquant comment faire fondre le cœur gelé d'Anna. Ce qui nous intéresse est, cependant, leur aspect extérieur. En effet, ils sont dessinés comme des pierres, des « rochers » comme dit Anna, qui ensuite se transforment en des êtres ressemblant à des gnomes, en roulant sur eux-mêmes²⁶. De même, si on observe le lieu où ils vivent, on voit qu'il s'agit d'une espèce de théâtre naturel de forme circulaire, au milieu de vapeurs qui sortent de la Terre (qui peuvent

24. Louis Antoine Léouzon Le Duc, *Vingt-neuf ans sous l'étoile polaire – Deuxième série: Le Renne: Finlande, Laponie, Isles d'Åland*, Paris, Maurice Dreyfous, 1879, p. 23-24.

25. Axel Munthe, *Le Livre de San Michele*, Paris, Albin Michel, 1935, p. 113.

26. Entre la minute 6:23 et la minute 6:34 et entre la minute 1:04:35 et la minute 1:04:43 du film.

faire penser aux geysers islandais, mais également à certains lieux où le mythe plaçait l'entrée de l'au-delà, comme les Champs Phlégréens près de Naples²⁷). Cela évoque les *seitas* en pierre des Sames : il s'agit de lieux de culte très répandus en Laponie, où se trouvent des roches ou des pierres de forme particulière, considérées comme sacrées parce qu'elles représentent le symbole des divinités²⁸. Cette croyance a donné lieu à plusieurs interprétations au fil des siècles, car les voyageurs qui prirent comme source la *Lapponia* de Johannes Scheffer commirent en général une erreur de compréhension : du fait que de temps à autre les *seitas* sont des pierres, Scheffer pensait qu'il s'agissait d'idoles représentant le dieu Storjunkare et sa famille²⁹ et, par conséquent, plusieurs voyageurs continuèrent à les décrire sous ces traits. Regnard parla même de l'existence d'un dieu Seyta³⁰. Il faudra attendre les récits de Xavier Marmier, de Paolo Mantegazza et de Stephen Sommier pour clarifier enfin la tradition des *seida* en pierre ; Marmier appelle ces lieux *Passe-Vare* :

On voyait s'élever une pyramide en pierre. C'était une de ces pierres saintes, une des *passé-vare* où les Lapons allaient autrefois offrir des sacrifices. Mais autour de ce lieu vénéré, dont les idolâtres ne s'approchaient que la tête nue et le front incliné, il n'existe plus ni cornes de bélier, ni pieds de renne, ni rien de ce qu'ils avaient coutume d'immoler au dieu de la chasse et au dieu du tonnerre, à Sarakka, la déesse des enfantements, et à Jabbe Akka, la mère de la mort. Les missionnaires du XVIII^e siècle les ont convertis, et les *passé-vare* ne

27. *Idem.* Voir aussi Charles Solomon, *op. cit.*, p. 112-115.

28. Juha Pentikäinen, *op. cit.*, Paris, Imago, 2011, p. 115-120 ; Ivor Paulson, Åke Hultkrantz, Karl Jettmar, *Les Religions arctiques et finnoises*, Paris, Payot, 1965, p. 274-276.

29. Johannes Scheffer, *Lapponia id est regionis Lapponum et gentis nova et verissima descriptio. In qua multa De origine superstitione, sacris magicis, victu, cultu, negotiis Lapponum, item Animalium, metallorumque indole, quæ in terris eorum proveniunt, hætenus incognita. Produntur, et eiconibus adjectis cum cura illustrantur*, Francfort-sur-le-Main, ex officina Christiani Wolffii, 1673, p. 99-107 [trad. fr. *Histoire de la Laponie, sa description, l'origine, les mœurs, la manière de vivre de ses Habitans, leur Religion, leur Magie, & les choses rares du País*, Paris, Olivier de Varennes, 1678, p. 79-80].

30. Jean-François Regnard, « Voyage de Lapponie », in *Les Œuvres de M. Regnard*, Paris, Veuve de P. Ribou, 1731, tome I, p. 206.

subsistent plus que comme des monuments d'une ancienne superstition qui a perdu son empire³¹.

Mantegazza affirme que les *sieide* sont des roches ou des pierres de forme spéciale, retrouvées près des *boassi* [lieux sacrés] et réputées sacrées parce qu'elles sont le symbole des dieux : les Lapons les entourent d'un enclos de pierre ou de bois, à l'intérieur duquel ils posent des cornes de rennes comme offrandes³² ; en visitant le lac Inari, Sommier rappelle que cette région est particulièrement importante du point de vue traditionnel, parce que les Finnois croient que là se trouvait l'ancienne Pohjola, le lieu d'origine de la jeune fille kalévaléenne, dont Lemminkäinen était amoureux. Les Finnois considèrent ce lieu comme sacré, car des roches d'une forme singulière apparaissent à plusieurs endroits ; pour confirmer cela, il rapporte le témoignage du voyageur finlandais Mathias Alexander Castrèn qui, en 1838, avait visité une *seida* ou « lieu sacré³³ ».

Le terme de troll est mondialement connu, ce qui explique probablement le choix de l'utiliser dans le film : le mot « troll » renvoie immédiatement le spectateur au monde de la magie et au monde scandinave, réalisant une parfaite association d'idées, idéale pour le contexte du film.

Pour conclure sur le thème de *La Reine des neiges*, le conte d'Andersen et le film de Disney ont très peu en commun, mais il est quand même intéressant de mettre en parallèle ces deux œuvres

31. Xavier Marmier, *Lettres sur le Nord : Danemark, Suède, Norvège, Laponie et Spitzberg*, Paris, H. L. Delloye, 1840, tome II, p. 103-104 ; voir également : Xavier Marmier, « *Relation du voyage* », in Paul Gaimard (éd.), *Voyage de la Commission scientifique du Nord, en Scandinavie, en Laponie, au Spitzberg et aux Ferøe, pendant les années 1838, 1839 et 1840, sur la corvette « La Recherche »*. Publiés par ordre du Roi sous la direction de M. Paul Gaimard, Paris, Arthus Bertrand, 1843-1846, vol. VI, tome I, p. 187-188.

32. Paolo Mantegazza, *op. cit.*, p. 310-313.

33. Stephen Sommier, « Prima ascensione invernale al Capo Nord e ritorno attraverso la Lapponia e la Finlandia », *Bollettino della Società Geografica Italiana*, Rome, Serie II, vol. XI, maggio 1886, Anno XX, Fasc. 5, n° 2, p. 374 ; Stephen Sommier, *Prima ascensione invernale al Capo Nord e ritorno attraverso la Lapponia e la Finlandia*, Rome, Società Geografica Italiana, n° 2, 1886, p. 45 ; Mathias A. Castrèn, *Nordische Reisen und Forschungen*, Saint Pétersbourg, Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, 1858.

pour y retrouver un certain sens de « nordicité », fait de stéréotypes et d'images reçues, que ce soit dans le conte, où la Laponie et la neige représentent l'emblème du Nord, et dans le film, qui repose sur les associations d'idées, sur une foule de détails qui enrichissent le scénario (l'arrière plan de l'histoire) et qui créent une idée de Nord certes conventionnelle (cela est d'ailleurs le principe des films Disney), mais assez respectueuse de la tradition norvégienne, sans tomber ni dans la banalisation ni dans le ridicule.

Nordicité barbare dans les jeux contemporains : entre altérité et identification ludique

Laurent Di Filippo
Université de Lorraine

« *Unleash your inner barbarian* », un slogan que l'on peut traduire par « Libérez le barbare qui est en vous ! », apparaît sur le site Internet du jeu *Age of Conan: Hyborian Adventures*. Cette proposition peut paraître surprenante si l'on considère que le barbare est traditionnellement une figure représentative de l'altérité, qui renvoie à un stéréotype que l'on trouve déjà dans l'Antiquité grecque où le mot sert à désigner l'étranger, celui qui ne parle pas la langue. Pourtant, dans de nombreuses productions vidéoludiques, le barbare est devenu aujourd'hui un personnage jouable, autrement dit, une figure d'identification pour les joueurs. De plus, dans *Age of Conan* comme dans d'autres productions des industries culturelles et créatives, cette figure est souvent associée aux régions nordiques et contribue donc à l'actualisation et à la diffusion de représentations de ce que peut être la nordicité, autrement dit, une manière de faire le Nord.

À travers l'étude des usages de la figure du barbare au sein du jeu *Age of Conan*, le présent article cherche à mieux comprendre certains processus constitutifs de l'imaginaire contemporain diffusé au sein des industries culturelles et créatives que l'on appelle aussi parfois la culture populaire¹. En termes méthodologiques, l'analyse du jeu présentée ici s'appuie sur une étude en observation partici-

1. Il ne s'agit donc pas dans le présent texte de faire un bilan des recherches sur les barbares, projet qui a fait l'objet d'une publication importante. Voir : Bruno Duzemil, *Les Barbares*, Paris, Presses universitaires de France, 2016.

pante d'une durée de deux ans, accompagnée d'un suivi de veille de son actualité durant sept ans. J'ai adopté la double position de « chercheur-joueur² » afin d'analyser à la fois le contenu du jeu et les pratiques des utilisateurs et de recueillir les propos des joueurs eux-même lors d'entretiens informels et d'échanges sur différents supports de communication. Dans ce texte, je présenterai tout d'abord le cadre fictionnel mis en scène dans *Age of Conan* et la raison principale de la présence massive de zones nordiques au sein de ce jeu. Puis je montrerai en quoi le peuple des Cimmériens est un stéréotype des barbares nordiques et comment la figure du barbare d'*Age of Conan* contribue à la variété des classes de personnage jouables et des expériences de jeu. Pour finir, dans une perspective propre aux sciences sociales plus qu'aux études littéraires généralement développées en études scandinaves, je finirai en montrant que, tout en s'intéressant à une analyse de contenu du jeu, il ne faut pas perdre de vue les usages des joueurs qui produisent un écart entre les représentations médiatiques et modes de consommation des individus.

L'Âge Hyborien numérique, la Cimmérie et les mondes de l'art

Le jeu *Age of Conan* est basé sur les récits de Conan, héros souvent désigné sous le nom de Conan le Barbare. À l'origine, les aventures de ce héros musclé sont un ensemble de nouvelles et un roman écrit dans les années 1930 par l'auteur texan Robert E. Howard³ puis adaptées sur de nombreux supports tels que des *comics*, des dessins

-
2. Laurent Di Filippo, « La dichotomie chercheur-joueur dans la recherche en jeux vidéo : pertinence et limites », in *La Position du doctorant. Trajectoires, engagements, réflexivité*, Laurent Di Filippo, Hélène François, Anthony Michel (dir.), Nancy, Presses universitaires de Nancy, « Questions de communication. Série actes », 2012, p. 171.
 3. Anne Besson, *La Fantasy*, Paris, Klincksieck, « 50 questions », 2007, p. 98-99 ; Patrice Louinet, *Le Guide Howard*, Chambéry, Actu SF, 2015 ; Deke Parsons, *J.R.R. Tolkien, Robert E. Howard and the Birth of Modern Fantasy*, Jefferson, McFarland & Company, 2015, p. 97.

animés, des films, et des jeux vidéo⁴. L'Âge Hyborien, époque à laquelle se déroulent les aventures de Conan, est une période passée de notre propre monde⁵, avant qu'un grand cataclysme n'en change complètement la géographie. C'est pourquoi, dans le cadre fictionnel posé par l'auteur, les événements qui se déroulent sont ceux qui ont donné naissance aux récits que l'on considère comme des mythes et légendes aujourd'hui. Ce faisant, Robert E. Howard fictionnalise le passé dans une perspective évhémériste. Plusieurs cartes dessinées par Robert E. Howard lui-même montrent que son univers est inspiré de l'Europe. Les frontières de l'Âge Hyborien y sont superposées à celles du vieux continent. Sur ces cartes, la Cimmérie est située à cheval entre la Scandinavie et l'Écosse et fait donc partie des contrées nordiques de cette époque fictionnelle.

Le jeu en ligne *Age of Conan* reprend ce cadre imaginaire. Toutefois, à son lancement, seules trois contrées ou royaumes de l'Âge Hyborien sont mis en scène en plus de Tortage, l'île servant de tutoriel aux débutants : la Cimmérie au Nord, l'Aquilonie au centre, la Stygie au Sud. Tout le continent de l'Âge Hyborien n'est pas modélisé en trois dimensions. D'ailleurs, ces trois contrées ne le sont pas totalement non plus pour des raisons techniques. Pour ce faire, il faudrait concevoir et représenter plusieurs milliers voire millions de kilomètres carrés. Les concepteurs ont donc fait le choix de restreindre les zones accessibles et de privilégier les détails de chaque zone. Les personnages que les joueurs peuvent créer sont issus d'un des trois peuples venant de ces trois territoires : Cimmériens, Aquiloniens et Stygiens.

-
4. Paolo Bertetti, « *Conan the Barbarian: Transmedia Adventures of a Pulp Hero* », in *Transmedia Archeology: Storytelling in the Borderlines of Science Fiction, Comics and Pulp Magazines*, Carlos Scolari, Paolo Bertetti, Matthew Freeman (éd.), Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, p. 15 ; Laurent Di Filippo, « Conan entre personnage transmédia, monde transmédia et réalisations locales », *RFSIC - Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n° 10, 2017, disponible sur <http://journals.openedition.org/rfsic/2578> [consulté le 07/02/2018].
 5. Robert E. Howard, *The Hyborian Age*, Los Angeles, Lany Cooperative Publications, [1938] in *The Hyborian Age. Facsimile edition*, Robert E. Howard (éd.), Tallahassee, Skelos Press, 2015.

En termes d'histoire de la réception littéraire, il est important de savoir que la Cimmérie, la contrée d'où vient Conan, comporte plus de régions d'aventure que les deux autres royaumes, alors que dans les récits écrits par Howard, Conan ne s'y rend jamais et ne veut pas y revenir. Ce sont ses continuateurs posthumes qui écriront des récits se déroulant en Cimmérie. C'est une région peuplée de barbares, comme nous le verrons plus bas. Dans le jeu, cette partie du monde a particulièrement été mise en avant pour des raisons commerciales faciles à comprendre : il fallait donner la possibilité aux joueurs d'interpréter un personnage semblable à Conan. Cette présence massive du Nord n'est finalement pas tellement un choix du créateur original du barbare, mais une vision particulière de ses continuateurs ayant l'objectif de toucher un large public. En termes sociologiques, il convient donc de s'interroger sur les dynamiques socio-culturelles qui amènent à de tels changements dans la manière dont se constitue la diégèse d'un cadre fictionnel. Pour ce faire, il est nécessaire de replacer le jeu en ligne dans des processus propres aux « mondes de l'art », tels que les définit le sociologue Howard S. Becker⁶. En effet, la « réputation⁷ » d'une œuvre est une construction sociale qui évolue au fil du temps et en fonction des activités menées par les acteurs sociaux. Les relectures contemporaines de l'œuvre de Robert E. Howard et ses adaptations sont, elles aussi, le fait de tels acteurs qui peuvent être influencés par des intérêts commerciaux.

-
6. Laurent Di Filippo, « Conan and the North. The reception History of a Short Story and the Definition of the Canon », in Klaus Müller-Wille, Kate Heslop, Anna Katharina Richter, Lukas Rösli (éd.), *Skandinavische Schriftlandschaften. Vänbok till Jürg Glauser*, Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag, 2017, p. 309.
 7. Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art* [*Art Worlds*, 1982], trad. Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, « Champs arts », 1988, p. 348.

Un Nord stéréotypé au-delà de la binarité

Dans un entretien donné à un média en ligne, le directeur du jeu Gaute Godager explique les influences qui ont servi d'inspiration aux différents peuples jouables d'*Age of Conan* :

Les Aquiloniens sont très similaires aux Romains, tandis que les Stygiens rappellent plutôt les cultures du Moyen-Orient, les Égyptiens en particulier. Les Cimmériens sont un peuple de type nordique, robustes et de nature barbare en quelque sorte⁸.

Dans ce passage, le directeur indique que les inspirations des concepteurs proviennent d'aires culturelles et de périodes historiques réelles. De plus, on note une organisation spatiale tripartite sur laquelle nous allons revenir plus tard. Sur le plan méthodologique, comme il s'agit d'un discours à propos du jeu, nous pouvons le considérer comme une information extrinsèque contribuant au « métajeu⁹ », qui sert à donner de la cohérence à l'activité ludique en fournissant des explications sur les influences qui l'ont nourri.

La description des Cimmériens que l'on trouve dans le manuel de jeu donne des indications sur ce que les joueurs appellent le « *background* », c'est-à-dire le cadre fictionnel de l'univers¹⁰ :

-
8. « The Aquilonians are very similar to Romans, whereas the Stygians reminds you more of middle-eastern cultures; Egyptians in particular. The Cimmerians are the Nordic sort of people, stout and somewhat barbaric in nature ». Nous traduisons. Source du texte : « ActionTrip talks to Gaute Godager », disponible sur : http://community.ageofconan.com/wsp/conan/frontend.cgi?func=publish.show&template=content&func_id=1467&table=CONTENT (consulté le 27/09/2010).
 9. Vinciane Zabban, « Les enjeux du métajeu. Les pratiques d'un jeu en ligne et leurs médiations », in Marc Atallah, Christian Indermühle, Nicolas Nova, Matthieu Pellet (dir.), *Pouvoir des jeux vidéo. Des pratiques aux discours*, Gollion, Infolio, 2014, p. 13-32.
 10. Pour une étude des termes relatifs à la diégèse dans un jeu en ligne, voir : Laurent Di Filippo, *Du mythe au jeu. Approche anthropo-communicationnelle du Nord. Des récits médiévaux scandinaves au MMORPG Age of Conan: Hyborian Adventures*, Thèse de doctorat, Université de Lorraine/Université de Bâle, 2016, p. 304-310.

Les Cimmériens sont un peuple de barbares, dont la culture ressemble à la terre froide et inhospitalière de leur royaume, au point que les étrangers ne voient chez ces tribus nordiques que morosité et désolation. La Cimmérie est une terre de dangers, qui confère à ses habitants une force et un courage légendaires. Les Cimmériens croient que Crom leur accorde la force à la naissance pour leur permettre d'affronter les épreuves de la vie sans avoir à se soucier d'autre chose que d'eux-mêmes¹¹.

Cette description fait référence à des attributs et des stéréotypes déjà présents chez de nombreux auteurs de l'Antiquité. Le nom des cimmériens renvoie aux *Kimmérioi* grecs que l'on trouve dans les textes d'Homère. Chez cet auteur, ce peuple habite près de l'entrée des enfers et le soleil ne brille jamais sur leurs terres. Cette manière de les présenter a donné lieu à l'interprétation selon laquelle ils vivaient au-delà du cercle polaire.

La description précédente construit un rapport entre le climat et le caractère de ce peuple. On retrouve ici des réflexions déjà présentes chez Hippocrate ou chez Aristote. Ce dernier décrit les habitants du Nord de la façon suivante : « les peuples qui habitent les climats froids, les peuples d'Europe sont en général pleins de courage ; mais ils sont certainement inférieurs en intelligence et en industrie ; et s'ils conservent leur liberté, ils sont politiquement indisciplinables, et n'ont jamais pu conquérir leurs voisins¹² ». De même, Tacite dit à propos des Germains « ils ont des yeux bleus pleins d'agressivité, des cheveux roux, des corps de haute stature et vigoureux - mais pour un premier effort seulement ; car ils n'ont pas la même endurance pour les travaux pénibles et, si leur climat ou leur sol les ont habitués à endurer le froid et la faim, ce n'est pas du tout le cas de la soif ni de la chaleur¹³ ». Ces caractéristiques se retrouveront des siècles plus tard

11. *Age of Conan – Manuel de jeu*, 2008, p. 9.

12. Aristote, *Politique*, trad. J. Barthélemy-Saint-Hilaire, Paris, Librairie Philosophique de Ladrangé, 1874, p. 217-218.

13. Tacite, *La Germanie : l'origine et le pays des Germains*, trad. Patrick Voisin, Paris, Arléa, « Poche-Retour aux grands textes », 2011, p. 29.

dans les théories du climat de Montesquieu qui oppose le chaud du Sud et le froid du Nord¹⁴.

Toutefois, comme la citation issue de l'interview du directeur le montre, le jeu *Age of Conan* propose des « procédures de structuration¹⁵ » plus complexes qu'une simple opposition binaire. Dans la première version du jeu, nous avons, en effet, affaire à une organisation de l'espace numérique tripartite. La mise en scène de cette tripartition s'observe dès que s'affiche l'écran de sélection de personnage, où les différents peuples sont mis en scène de façon différenciée. Le fond qui correspond aux personnages cimmériens montre des montagnes enneigées, une pierre dressée et gravée proche d'une pierre runique dans laquelle sont plantées des flèches, des arbres ressemblant à des conifères, que l'on trouve plutôt dans les régions nordiques, un ciel gris, des couleurs froides. La comparaison avec l'écran de sélection des personnages stygiens, inspirés de l'Égypte, fait immédiatement surgir ces différences. On voit, sur celui-ci, un désert, des couleurs chaudes, des palmiers, des bâtiments de types moyen-orientaux dans le fond à gauche, ainsi qu'une sorte de pyramide à droite. L'opposition est volontairement très nette entre le nord et le sud. Quant à l'écran de sélection des Aquiloniens, on voit le personnage se tenir sur un balcon de pierre blanche, et en arrière-fond, des collines avec quelques arbres qui se découpent en contre-jour avec la lumière d'un soleil couchant. Cette illustration correspond à un climat continental, à mi-chemin entre le Nord et le Sud.

Les Cimmériens actualisent un stéréotype du Nord qui circule depuis plusieurs millénaires et qui sert à mettre en scène et à expliquer la différence entre les peuples. Il renvoie bien à la définition de Ruth Amossy du stéréotype : « l'image préfabriquée, toujours semblable à elle-même, que la collectivité fait monotonement cir-

14. Pierre Bourdieu, « Le Nord et le Midi : Contribution à une analyse de l'effet Montesquieu », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1980, vol. 35, n° 1, p. 21-25 ; Vincent Fournier, « Le modèle Montesquieu, une idéologie du Nord vertueux », in *Le Nord, latitudes imaginaires : actes du XXIX^e congrès de la Société française de littérature générale et comparée*, Monique Dubar, Jean-Marc Moura (éd.), Villeneuve d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, 2000, p. 155-163.

15. Alban Bensa, *La Fin de l'exotisme. Essais d'anthropologie critique*, Toulouse, Anacharsis, « Essais », [2006] 2012, p. 276.

culer dans les esprits et les textes¹⁶ ». Ce stéréotype, toutefois, ne se construit pas seul mais dans la *relation de contraste* qu'il entretient avec d'autres stéréotypes. De plus, au-delà d'une simple opposition binaire, c'est dans une relation tripartite que se construisent ces relations contrastives dans *Age of Conan*. De manière générale, on constate une juxtaposition de stéréotypes. Les trois cultures sont un assemblage de références à des Âges d'Or fantasmés : Scandinavie médiévale, Antiquité gréco-romaine, Egypte ancienne.

En 2010, de nouveaux territoires de jeux extrême-orientaux d'inspiration asiatique sont venus s'ajouter dans l'extension appelée *Rise of the Godslayer* (Funcom, 2010). Toutefois, ils ne remettent pas en question les procédures de structuration de base du jeu, et ne font que compléter la tripartition de l'espace ludique, qui devient une « quadripartition », renforçant l'idée qu'il faut dépasser la binarité Nord-Sud. C'est pourquoi contrairement à ce que pensent certains chercheurs scandinavistes comme Régis Boyer, le Nord n'est pas la seule zone constitutive d'altérité ni la plus importante¹⁷.

Organisation d'un espace numérique fantasmé

Une fois le personnage sélectionné, le joueur entre en jeu. L'arrivée dans les différentes régions d'aventure est précédée d'un temps de chargement, c'est-à-dire un temps d'attente durant lequel le logiciel affiche une illustration qui prépare le joueur à l'ambiance qu'il va rencontrer dans la zone. Ces images diffèrent donc en fonction des régions dans lesquels il se rend. Les illustrations de Cimmérie montrent des montagnes enneigées, un ciel gris, parfois un arbre mort, des pierres dressées. Par opposition, les illustrations de temps d'attente des zones urbaines d'Aquilonie, montrent de très

16. Amossy Ruth, *Les Idées reçues : sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1991, p. 21.

17. Caroline Olsson, « La *Fantasy* et l'héritage nordique, sources et motifs », in *Fantasy, le merveilleux médiéval aujourd'hui : actes du colloque du CRELID, Université d'Artois, avec la collaboration de "Modernités médiévales"*, Anne Besson, Myriam White-Le Goff (éd.), Paris, Bragelonne, 2007, p. 179.

hauts bâtiments aux murs blancs sur une colline qui se situe le long d'un fleuve, beaucoup de végétation verdoyante et un soleil couchant. L'illustration de Stygie est composée d'un désert de sable, de peu de végétation (des palmiers), les couleurs sont chaudes, plutôt orangées, et un bâtiment rappelle les pyramides d'Égypte.

Parmi les décors, cette répartition tripartite est également très marquée, comme on peut le voir dans les habitations. Les maisons cimmériennes des régions nordiques sont généralement en bois, et ont la forme d'une maison longue de la période médiévale scandinave (*långhus*), allongée et le toit bombé. On constate que l'archéologie inspire ici les concepteurs¹⁸. De même, les personnages-joueurs peuvent être amenés à traverser des ponts en bois ou à croiser des pierres dressées gravées de symboles rouges, qui font bien entendu immédiatement penser à des pierres runiques. En comparaison, les maisons aquiloniennes de la capitale Tarantia sont faites de pierres blanches et de colonnes, pas de bois, et semblent être inspirées de l'architecture gréco-romaine. Devant l'une d'elles, se trouvent deux personnages-non-joueurs, portant des toges et des capes. L'un des deux est même couché par terre dans une caricature de Romain.

Au-delà de ces exemples qu'il est impossible de détailler dans le cadre d'un chapitre d'ouvrage, les représentations du Nord dans le jeu *Age of Conan* sont déclinées selon plusieurs dimensions au sein du jeu : décors, personnages, temps de chargement, auxquels s'ajoutent les sons, la musique, les monstres, des quêtes, des événements saisonniers. Un point commun est la présence du froid, des montagnes, de la nature, dont les Cimmériens sont présentés comme étant proches, notamment par leur côté « rustique » : maisons en bois, décoration de pierres gravées, peaux de bêtes tendues. Toutefois, il est nécessaire de complexifier un peu ce schéma, car même en Cimmérie, les paysages évoluent. Dans les régions d'aventure les plus faciles, le personnage se retrouve certes dans des montagnes, mais pas encore dans la neige. Plus le personnage va avancer, plus la difficulté va augmenter,

18. Voir un exemple de reconstruction de maison longue sur le site du *Lofotr Vikingmuseum*, en Norvège. Disponible sur : <http://www.lofotr.no> [consulté le 07/02/2018].

et plus les décors vont être enneigés. Dans la zone la plus difficile de Cimmérie, la neige est partout. Le froid est donc mis en relation avec les dangers que les personnages-joueurs affrontent.

Dans le jeu en ligne *Age of Conan*, la nordicité, ici comprise comme l'ensemble des caractéristiques de ce qui « fait Nord » dans le jeu, contribue à l'organisation de l'espace numérique et des rapports entre différentes parties du monde. Dans mon travail de thèse, j'ai proposé l'idée de « géographie imaginée eurocentrée¹⁹ » pour caractériser ce phénomène, en croisant le concept de « géographie imaginée » d'Edward Said²⁰, que Thomas Mohnike²¹ avait appliqué au Nord, et celle de « géographie eurocentrée », proposée par Lorenzo Ditommazo²² à propos des œuvres de *fantasy*. Nous avons donc ici affaire à ce que j'appellerai des *procédures de structuration fantasmées*²³, qui contribuent à la diffusion d'un imaginaire fait de stéréotypes. L'idée qui présidait aussi bien au monde tel que l'a conçu Robert E. Howard qu'au jeu *Age of Conan* n'est donc pas de rechercher une originalité dans les représentations. Il s'agit plutôt de s'appuyer sur des formes bien connues des usagers. Ces modes d'organisation renvoient à la question des « manières de faire des mondes » abordée par Nelson Goodman, qui nous dit que :

-
19. Laurent Di Filippo, *Du Mythe au Jeu. Approche anthropo-communicationnelle du Nord. Des récits médiévaux scandinaves au MMORPG Age of Conan : Hyborian Adventures*, *op. cit.*, p. 150.
 20. Edward W. Said, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, Londres, Penguin, [1978] 2003, p. 49.
 21. Thomas Mohnike, « Géographies du savoir historique. Paul-Henri Mallet entre rêves gothiques, germaniques et celtiques », in *Figures du Nord. Scandinavie, Groenland et Sibérie. Perception et représentations des espaces septentrionaux du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, Éric Schnakenbourg (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 215-226.
 22. Lorenzo Di Tommaso, « The Persistence of the Familiar: The Hyborian World and the Geographies of Fantastic Literature », in *Two-Gun Bob. A Centennial Study of Robert E. Howard*, Benjamin Szumskyj (éd.), New York, Hippocampus Press, 2006, p. 107-119.
 23. Je reprends ici l'idée de « procédures de structuration » à Alban Bensa, pour signifier, à l'opposé du structuralisme, que les structures ne sont pas situées hors contexte, mais se « [mettent] en place en fonction d'un contexte ». Voir : Alban Bensa, *La Fin de l'exotisme. Essais d'anthropologie critique*, Toulouse, Anacharsis, « Essais », 2006, p. 276.

Les différentes substances dont les mondes sont faits – matières, énergies, ondes, phénomènes – sont faites en même temps que les mondes. Mais faites à partir de quoi ? En définitive pas à partir de rien, mais à *partir d'autres mondes*. Pour construire le monde comme nous savons le faire, on démarre toujours avec des mondes déjà à disposition ; faire, c'est refaire²⁴.

Les représentations du Nord ou de la nordicité d'*Age of Conan*, ne cherchent pas à être originales, elles s'appuient sur des stéréotypes bien connus. Un phénomène que Lorenzo Di Tommaso appelle « la persistance du familier²⁵ ». Le Nord est froid et sauvage, et les barbares qui le peuplent ont une proximité privilégiée avec la nature. En réalité, l'originalité du jeu recherchée par les concepteurs ne se trouve pas tant dans ses représentations que dans la manière dont il se démarque de ses concurrents : utilisation d'une franchise non-exploitée jusque-là pour un jeu en ligne, des graphismes considérés comme splendides à l'époque de la sortie du jeu, un système de combat novateur, etc. Jamais on ne propose aux joueurs « des barbares comme vous n'en avez jamais vus ! » Bien au contraire, on propose aux joueurs des barbares comme ils les connaissent bien, c'est-à-dire comme Conan.

Le barbare comme classe de personnage

En plus des caractéristiques physiques et culturelles des Cimmériens, la figure du barbare apparaît sous une seconde forme dans le jeu en ligne, à savoir en tant que classe de personnage. La classe est l'équivalent de la fonction du personnage et on peut la comparer à son activité ou à son métier selon les jeux. Elle détermine les actions que le personnage peut entreprendre ainsi que les équipements qu'il peut porter. Généralement, les joueurs choisissent

24. Nelson Goodman, *Manières de faire des mondes* [*Ways of Worldmaking*, 1978], trad. Marie-Dominique Popelard, Nîmes, Jacqueline Chambon, Paris, Gallimard, « Folio essais », [1992] 2006, p. 22.

25. Lorenzo Di Tommaso, *op. cit.*, p. 106.

leur personnage en fonction de la classe, et non de son origine, car c'est elle qui va déterminer ce que l'on peut faire en jeu et c'est d'elle que découle un certain plaisir de jouer. D'ailleurs, l'origine du personnage n'a pas d'impact dans l'expérience de jeu. Un barbare cimmérien et un barbare aquilonien auront les mêmes caractéristiques si leurs joueurs les font progresser de la même manière et les équiperont avec les mêmes objets²⁶.

Le tableau suivant présente les classes de personnage qui peuvent être choisies en fonction de sa culture d'origine :

Archétype	Classe	Peuples			
		Cimmérien	Aquilonien	Stygien	<i>Khitān (ROTG)</i>
Maraudeur	Barbare	X	X		
	Éclaireur	X	X	X	X
	Assassin		X	X	X
Soldat	Conquérant	X	X		
	Gardien	X	X		X
	Templier noir	X	X		X
Prêtre	Prêtre de Mitra		X		
	Fléau de Set			X	
	Chaman de l'ours	X			X
Mage	Démonologue			X	X
	Nécromancien			X	X
	Hérault de Xotli			X	X

Ce tableau montre que les personnages cimmériens et aquiloniens sont limités dans leur choix à des classes de guerriers et de maraudeurs, alors et les Stygiens sont plutôt des sorciers. Notons également que chaque culture a son propre type de prêtre dans le jeu de base. Cela véhicule l'idée qu'à chaque culture correspond un type de reli-

26. Les manières de faire progresser un personnage étant multiples, on observe en jeu un double phénomène à la fois de diversification et de copie cherchant l'optimisation maximale du personnage. Au-delà de ces considérations techniques, ce sont aussi les compétences des joueurs qui départageront leurs personnages.

gion : les Aquiloniens vénèrent le dieu Mitra, les Stygiens vénèrent le dieu serpent Set et les Cimmériens ont une religion chamanique.

Au moment de la création d'un personnage, le choix de la classe barbare est accompagné de la description suivante : « Les barbares sont des combattants sauvages et indomptables, qui utilisent leur rapidité et des attaques non-conventionnelles pour infliger des dégâts à leurs adversaires, sacrifiant leur armure à cet objectif » (*Age of Conan*, phase de création de personnage). Ainsi décrit, le barbare est positionné de plusieurs façons comme déviant par rapport à une norme. Il est « indomptable » et utilise des « attaques non-conventionnelles ». Cette description l'oppose implicitement au soldat obéissant qui suit une stratégie bien établie, car il est un guerrier plutôt imprévisible. On retrouve ici quelques traits caractéristiques des barbares celtes et germains tels que les décrit César dans *De Bello Gallico*, sauvages et incivilisés²⁷. Toutefois, ils ne sont pas ici présentés comme « inférieurs » aux « civilisés ».

L'équipement que les barbares peuvent porter est également une marque de leur sauvagerie et de leur opposition avec les guerriers de type « soldat ». En effet, les barbares ne peuvent porter que des armures dont la protection est réduite (armures dites « légères »). Cette caractéristique renvoie à des représentations populaires de la figure du *berserker* des sources norroises, qui va à la bataille « sans broigne ». Pour ajouter à sa sauvagerie, la classe de barbare dans *Age of Conan* ne porte pas de bouclier, mais préfère porter des armes à deux mains très imposantes, voire deux armes, une dans chaque main.

Une autre caractéristique de ces personnages fait également référence aux *berserkers* : la capacité de « rage sanguinaire », qui « augmente les dégâts infligés aux ennemis, et lui offre une chance d'augmenter son taux de régénération de vie. L'effet de guérison peut être appliqué trois fois »²⁸. Une fois enragé, le barbare fait beaucoup plus de dommages à ses ennemis et guéri plus vite de ses blessures, ce qui lui permet de se jeter dans la bataille même sans protection.

27. Emilia Ndiaye, « *Barbarus*, une dénomination de l'ennemi étranger chez César », *Scholia*, n° 14, 2005, p. 89-108 ; Emilia Ndiaye, « Frontières entre *barbarus* et *humanus* dans l'Antiquité gréco-romaine », *Plurielles*, n° 14, 2009, p. 5-14.

28. *Age of Conan*, Funcom, 2008.

Cette capacité est inspirée par le *berserker*gangr des hommes d’Odin dans *L’Histoire des rois de Norvège*²⁹. On la retrouve dans les nombreuses productions de la culture populaire comme chez les barbares du jeu de rôle *Donjons et dragons*, qui possèdent une capacité de rage.

Ces différentes caractéristiques mettent en scène l’opposition entre barbarisme et civilisation, entre d’un côté les soldats équipés et organisés et, de l’autre, les guerriers qui sont d’un naturel féroce, imprévisible et qui n’ont pas besoin d’un attirail superflu. Sur ce dernier point, ils sont donc plus proches de la nature, une caractéristique apparaissant déjà chez Tacite³⁰. Les concepteurs du jeu vont faire du barbare un personnage jouable qui se distingue des autres en s’appuyant *sur les caractéristiques même qui font son altérité* et ainsi proposer une diversité de classes et d’expériences de jeu.

Identifications ludiques : éviter le déterminisme médiatique

Lorsque l’on veut parler d’identification dans les médias, il faut rester vigilant et ne pas appliquer simplement les représentations issues du contenu du jeu telles qu’on pourrait les étudier d’un point de vue esthétique aux interprétations et aux actions des joueurs. Plusieurs exemples provenant de l’ethnographie que j’ai menée durant deux ans permettent d’abonder dans ce sens.

La plupart des joueurs ont plusieurs personnages pour expérimenter les différentes classes disponibles. Autrement dit, les joueurs ne s’identifient très souvent pas à un seul de leurs personnages, même si parmi ceux-là, ils en définissent un comme étant le principal, qu’ils qualifient par le terme anglais « *main* ». Celui-ci peut être le premier ou celui avec lequel ils jouent le plus souvent. Il faut rappeler ici que la classe de personnage est plus souvent importante que son origine dans le choix que font les joueurs, car elle définit les actions que ce-

29. Snorri Sturluson, *L’Histoire des rois de Norvège*, trad. François-Xavier Dillmann, Paris, Gallimard, « L’aube des peuples », 2000, p. 60.

30. Tacite, *op. cit.*

lui-ci va accomplir. Les joueurs n'ont donc guère d'intérêt à tester plusieurs peuples si ce n'est pour tester les classes correspondantes.

Lorsque les joueurs parlent entre eux, ils évoquent souvent les personnages comme des possessions. On peut ainsi les entendre dire : « Ce soir, tu prends ton chaman³¹ ». D'autre fois, pour évoquer des actions à accomplir, les joueurs s'interpellent dans un style direct : « Envoie ta rune », « saute ici », « viens, c'est par là ». Malgré cela, les joueurs ne confondent absolument pas les niveaux d'interprétation dans ces différents cas. Pour comprendre ce que sont les personnages, on peut utiliser le concept proposé par Olivier Caïra³² pour les jeux de rôle et repris par Claudie Voisenat³³ pour les jeux en ligne : un « véhicule d'action ». C'est l'objet intermédiaire qui permet d'agir dans le monde fictionnel numérique. Dans un article sur l'identité numérique, j'avais pour ma part proposé de parler de « personnage-joueur »³⁴, terme emprunté aux jeux de rôle papier pour évoquer une entité duelle³⁵. Ainsi, tout comme dans les jeux de rôle papier qu'a étudié Gary Alan Fine³⁶, les joueurs passent d'un « cadre de l'expérience » à un autre très rapidement étant à la fois personnage fictionnel, joueur prenant part à une activité ludique et individu dont la vie dépasse le cadre de cette activité.

Un second exemple emprunté au lexique des joueurs permet de voir la distance que les joueurs entretiennent avec les personnages. Pour parler des chamans, les joueurs emploient souvent le diminutif « chamy », qui donne un côté mignon, voire « nounours », à ce type de personnage, loin de la violence de ses actions. On observe

31. Expression entendue à de nombreuses reprises lors de préparation de soirs de raid.

32. Olivier Caïra, *Jeux de rôle. Les forges de la fiction*, Paris, CNRS, 2007.

33. Claudie Voisenat, « Comment peut-on être un troll ? Le joueur et ses personnages dans l'univers de *World of Warcraft* », *Terrain*, 2009, n° 52, p. 129.

34. Laurent Di Filippo, « Les notions de personnage-joueur et *Roleplay* pour l'étude de l'identité dans les MMORPG », *Interrogations ?*, 2012, n° 15, disponible sur <http://www.revue-interrogations.org/Les-notions-de-personnage-joueur> [consulté le 07/04/2015].

35. J'ai préféré le terme de personnage-joueur à celui d'avatar qui porte le risque d'une confusion dans les interprétations. En effet, il ne s'agit pas d'une incarnation de type magique, comme certains auteurs le pensent.

36. Gary Alan Fine, 1983, *Shared Fantasy – Role Playing Games as Social Worlds*, Chicago, University of Chicago Press, p. 181-204.

régulièrement une forme d'ironie employée par les joueurs face aux représentations du jeu, montrant la distance qu'ils entretiennent avec la fiction. Le joueur ne devient pas à proprement parler un barbare et il le sait bien : il joue avec son clavier en regardant un écran devant lequel il n'est pas en permanence car les sessions sont temporaires.

Les observations que j'ai pu faire durant ma thèse concordent donc tout à fait avec les réflexions de Michel de Certeau³⁷ concernant les contenus médiatiques :

« De toute façon, le consommateur ne saurait être identifié ou qualifié d'après les produits journalistiques ou commerciaux qu'il assimile : entre lui (qui s'en sert) et ses produits (indices de "l'ordre" qui lui est imposé), il y a l'écart plus ou moins grand de l'usage qui en est fait ».

En sciences du jeu, un principe similaire est mis en lumière dans l'idée de « distance ludique » proposée par Jacques Henriot³⁸. L'auteur explique que le joueur n'est jamais complètement pris dans le jeu : il maintient une distance avec celui-ci, ni tout à fait dedans, ni tout à fait en dehors. Il est donc dans un « entre deux³⁹ ». Plus récemment, Maude Bonenfant⁴⁰ a relevé que le jeu implique une grande part de liberté d'appropriation et, ainsi, il s'« oppose au déterminisme ». Il s'agit ainsi d'une « liberté interprétative du joueur de construire le sens du jeu tout en l'actualisant⁴¹ » constitutive de l'acte même de jouer. L'activité ludique implique donc toujours une distance entre

37. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris, Union générale d'édition, Paris, Seuil, « Folio essais », [1980] 1990, p. 54-55.

38. Jacques Henriot, *Le Jeu*, Paris, Presses universitaires de France, 1969, p. 87 ; Jacques Henriot, *Sous couleur de jouer : la métaphore ludique*, Paris, José Corti, 1989, p. 149.

39. Pour expliquer la distance que les joueurs entretiennent avec le jeu et « éviter de vouloir le saisir à travers des contenus », Gilles Brougère parle pour sa part d'activité au second degré, s'appuyant notamment sur les travaux de Gregory Bateson et d'Erving Goffman. Voir : Gilles Brougère, *Jouer/Apprendre*, Paris, Economica, « Éducation », 2005, p. 50.

40. Maude Bonenfant, *Le Libre Jeu. Réflexion sur l'appropriation de l'activité ludique*, Montréal, Liber, 2015, p. 56.

41. *Ibid.*, p. 60.

l'usager et les représentations proposées par le contenu du jeu, dont celle qui mettent en scène des formes d'altérité. On peut alors proposer l'interprétation selon laquelle cette distance est précisément ce qui permet de faire du stéréotype du barbare, ou tout autre figure d'altérité, une figure jouable.

Conclusion

L'analyse de la figure du barbare dans le jeu en ligne *Age of Conan* contribue à la réflexion sur la nordicité au sein des productions des industries culturelles et créatives contemporaines. Elle permet, tout d'abord, de sortir d'une opposition courante binaire entre le Nord et le Sud, pour montrer son ancrage au sein de système plus complexe, correspondant à des assemblages basés sur une « géographie imaginée eurocentrée ». Ces modes d'organisation et de structuration de l'espace s'appuient sur des stéréotypes d'aires culturelles et d'ethnicité fantasmées, qui contribuent à la construction de l'espace fictionnel. Ce principe peut être appliqué à l'analyse d'autres œuvres à succès reprenant ce type d'organisation spatiale, telles que la série de romans *A Song of Ice and Fire* de Georges R. R. Martin (1996- aujourd'hui) qui a été adaptée en série télévisée ou, pour évoquer un autre support, les jeux de rôle sur table *Les Secrets de la septième mer* (1999).

À cela s'ajoute que les caractéristiques qui furent autrefois au service de la construction d'une figure d'altérité, telles que l'association entre climat et ethnicité déjà présente chez les auteurs grecs, sont aujourd'hui réutilisées de façon ludique par les concepteurs pour construire une variété de situation et une variété d'usages. Les oppositions entre civilisation et barbarie deviennent alors ludiquement structurantes et contribuent à définir des principes de ce qu'Erving Goffman appelait « l'ordre de l'interaction », c'est-à-dire la manière dont, lors d'une situation sociale, les acteurs sociaux appliquent localement une structure plus large et l'adaptent aux interactions en cours.

Enfin, gardons toujours en tête que la consommation de productions culturelles n'est pas un simple processus linéaire et l'analyse de

contenu doit se doubler d'une analyse des usages afin d'éviter l'écueil du déterminisme médiatique. Jouer implique une certaine distanciation avec le contenu des jeux auxquels les acteurs participent. Le barbare des jeux en ligne est une figure d'altérité devenue une figure d'identification ludique que l'on retrouve dans la culture populaire contemporaine, parmi de nombreuses autres, comme les sorciers ou les monstres. Et finalement, un des moyens qui permet de continuer à s'approprier ces figures d'altérité n'est-il pas de les utiliser de façon ludique, autrement dit, distanciée ?

