

18 – 2024

DESHIMA

ARTS, LETTRES ET CULTURES DES PAYS DU NORD

*Agent·e·s de la magie imaginé·e·s
dans la littérature médiévale scandinave /
Les mers septentrionales
dans les textes et les images*



PRESSES UNIVERSITAIRES DE STRASBOURG

Agent·e·s de la magie imaginé·e·s dans la littérature médiévale scandinave / Les mers septentrionales dans les textes et les images

Agent·e·s de la magie imaginé·e·s dans la littérature médiévale scandinave

Virginie Adam, Gaïa Perreaut, Jules Piet <i>Présentation</i>	7
Nicolas Meylan <i>La magie et l'étranger-roi ou comment définir le seiðr</i>	15
Lucie Korecká <i>The Practitioners of Magic and the Old Norse Concept of Power</i>	35
Gaïa Perreaut <i>Once More, with Feelings. Agents of Magic and their Emotions in Egils Saga</i>	55
Alessia Bauer <i>La « magie runique » et ses protagonistes dans la littérature norroise</i>	79
Francesco Sangriso <i>The Wizard and the Soothsayer. Prophecies, Apparitions, Protecting Spirits, and Evil Demons in Oddr Snorrason's Óláfs Saga Tryggvasonar</i>	99
Jules Piet <i>Giants, Witches, and Giant Witches. Comparing the Agents of Magic in the Gesta Danorum and the Heimskringla</i>	123
Solveig Bollig <i>Þórhalls þáttur knapps. A Re-evaluation of the Portrayal of Magic and Otherness</i>	149

Les mers septentrionales dans les textes et les images/ Northern Seas in Text and Image

Claire McKeown, Thomas Mohnike <i>Mers du Nord. Un voyage en mer en guise d'introduction</i>	165
Christelle Serée-Chaussinand <i>Of Whales and Men. Caítriona O'Reilly's Septentrional Voyage in "The Sea Cabinet" (2006)</i>	171
Davide Finco <i>On Freedom, Dreams, Wisdom, Life. About Björn Larsson's Northern Sea(s)</i>	185
Maria Hansson <i>L'Eau et les rêves. Le Neck et les filles d'Ægir de Blommér vu par Victoria Benedictsson</i>	201
Anders Löjdström <i>La mer dans Herr Arnes penningar de Selma Lagerlöf</i>	217
Roger Marmus <i>Till Havs! Till Havs! Appel du large et retour au rivage dans les versions de 1868 et 1899 du manuel scolaire suédois Läsebok för folkskolan</i>	233

Savants mélanges

Sasha Richman	
<i>De la « chambre noire » à la « chambre claire ». L'obscurité éclairante de Willem Frederik Hermans</i>	249
Daniel Cunin	
<i>Des mots devenus mouettes. De l'anglo(pédo)philie selon Benno Barnard</i>	271

Arts et lettres

Dorian Cumps	
<i>Jour de chance. Lucky Day de Nelleke Noordervliet</i>	293
Abstracts	309

Dossier thématique coordonné par
Virginie Adam,
Gaïa Perreaut,
Jules Piet

Présentation

◇ Virginie Adam
◇◇ Gaïa Perreaut
◇◇◇ Jules Piet

Lorsque Þorbjörg, la célèbre prophétesse, se présenta à Herjólfssness, une des fermes de la colonie scandinave du Groenland, elle demanda à Guðríðr de l'assister dans ses pratiques divinatoires. Guðríðr finit par accepter, non sans hésitation, car elle considérait que celles-ci s'accordaient mal à la foi chrétienne, à laquelle elle s'était récemment convertie. Guðríðr put pourtant réciter le poème nécessaire au rituel, qu'elle connaissait parfaitement, ce pourquoi la prophétesse la remercia. Ce célèbre épisode qui se trouve au chapitre 4 de la *Eiríks saga inn rauða* est l'une des descriptions les plus détaillées de pratiques magiques au sein du corpus littéraire islandais médiéval. Il rend compte de la nature ambiguë de ces pratiques qui tiennent à la fois du licite et de l'illicite, de la norme et de la marginalité, du paganisme et du christianisme et qui se trouvent à l'intersection de très nombreuses problématiques de recherche, interrogeant entre autres les rapports politiques, sociétaux, le genre en Islande et Scandinavie médiévale. Dans ce numéro sont rassemblés des articles qui s'intéressent à la représentation des agents de la magie dans les textes littéraires du ^{xiii}^e au ^{xv}^e siècle; il s'agit de la publication des actes de la journée d'étude internationale « Agents imaginés de la magie », qui a eu lieu en Sorbonne en novembre 2021, fruit d'une collaboration entre Sorbonne Université

◇ Virginie Adam, laboratoire REIGENN – Sorbonne Université.

◇◇ Gaïa Perreaut, Sorbonne Université.

◇◇◇ Jules Piet, Université de Strasbourg et Université d'Islande.

et l'Université de Strasbourg. Cette journée a été l'occasion d'explorer les conceptualisations de la magie dans les imaginaires qui sous-tendent la pensée des auteurs médiévaux; de se demander plus largement ce que nous disent ces textes des sociétés qui les ont produits. Ces textes médiévaux, principalement les sagas, présentent une grande diversité de récits, situations et personnages, depuis des scènes réalistes qui décrivent la gestion de grandes propriétés agricoles jusqu'aux récits de voyages merveilleux dans le monde des géants. On y trouve également des rivalités politiques entre chefs, évêques ou rois, des explorations de régions lointaines, des combats contre des dragons et des *berserker*. L'individu ici nommé «agent de la magie», que nous préférons aux termes plus ambigus et connotés tels que «sorcier» ou «magicien», est un personnage-type récurrent de cette littérature, que l'on retrouve dans des récits fantastiques telles que les sagas légendaires mais aussi, de manière plus surprenante, dans des textes plus réalistes comme les sagas des Islandais. Ce personnage peut être un homme, une femme, un étranger, ou même un être non-humain; membre rejeté de sa communauté ou reconnu pour sa sagesse et ses bons conseils, il peut être selon les cas l'ami ou l'ennemi du protagoniste. Il apparaît sous des formes très diverses et endosse des fonctions variées selon les récits. Le terme d'agent de la magie permet de décrire ces personnages d'une manière neutre. Il a été popularisé par François-Xavier Dillmann, dans son étude fondatrice *Les Magiciens dans l'Islande ancienne* (Dillmann 2006). Cet ouvrage avait l'ambition d'étudier les représentations sociales et conceptions sociétales de la magie dans la société islandaise. Les articles rassemblés ici, en revanche, ne s'intéressent qu'aux questions de représentations littéraires, en partie pour éviter les insolubles problèmes méthodologiques liés à l'utilisation de textes médiévaux pour étudier les premiers temps de la colonisation et l'âge viking. Le terme d'«agent» est purement descriptif et permet d'éviter certains biais ainsi que les jugements moraux qui peuvent être associés aux termes médiévaux ou modernes. Il permet également de restreindre la définition des pratiques magiques aux actes intentionnels. Dans les sources norroises, les agents de la magie sont souvent présentés comme des marginaux. Cette marginalité revêt des formes très diverses en fonction de caractéristiques telles que le genre, la classe sociale, l'origine ethnique, l'affiliation politique, etc. Les agents peuvent aussi

bien être de dangereux étrangers, comme Ogmundr Eyþjófsbani de la *Orvar-Odds saga* (La saga d'Oddr aux flèches), des séductrices, comme Snæfríðr dans la *Haralds saga Hárfagra* (La saga de Haraldr à la belle chevelure), le protagoniste éponyme de la *Egils saga* (Saga d'Egill) ou même le narrateur de certains poèmes eddiques comme *Hávamál* (Dits du Très-Haut). S'intéresser à ces personnages permet d'observer de manière privilégiée les représentations de la marginalité dans les sources norroises, et ainsi participer en creux aux discussions scientifiques sur le sentiment d'identité en Islande médiévale. La magie est une catégorie conceptuelle qui fait référence à un ensemble de pratiques jugées irrationnelles, qui s'oppose à des formes de savoir socialement acceptables comme la connaissance religieuse ou scientifique. L'usage du concept de magie reflète en réalité les mentalités médiévales et n'est pas une description fidèle des coutumes pré-chrétiennes que les auteurs médiévaux entendent décrire.

Les sources norroises contiennent un vocabulaire varié pour évoquer la magie et ceux qui la pratiquent. Les termes latins habituels (*magia*, *maleficus*) ne sont jamais utilisés par les auteurs norrois. Les agents de la magie y sont décrits par des termes en langue vernaculaires. Par exemple, les auteurs scandinaves insistent sur le grand savoir des agents de la magie. On retrouve dans leurs descriptions des termes tels que *kunnasta* (savoir) et son dérivé *ffolkynngi* ou encore *fróðr* (sage). D'autres thèmes importants reviennent régulièrement comme celui du *galdr* (chant) des agents de la magie ou de leur capacité à pratiquer le *trolldóm*r (l'illusion), etc. (Raudvere 2003, Dillmann 2006, Jakobson 2008, Korecká 2019). La magie est souvent décrite comme un ensemble de connaissances exceptionnelles et secrètes qui permettaient aux individus d'acquérir un pouvoir qu'ils n'auraient pas dû détenir (Raudvere 2002, Mitchell 2011). Elle réside en dehors des structures sociales et légales ; accuser une personne de la pratiquer participe d'un discours d'aliénation et sert processus de marginalisation, où l'autre représente une menace à l'ordre chrétien (Korecká 2019 : 12, 17). En revanche, il n'est pas question de forces diaboliques ou de pactes avec le diable à l'époque médiévale dans les sources scandinaves (Mitchell 2003). Malgré son très fort ancrage dans les conceptions chrétiennes, les récits islandais diffèrent ainsi légèrement de leurs contreparties européennes. Les recherches antérieures sur la magie dans les sources

norroises se sont concentrées sur des approches historiques ritualistes et sur la recherche d'hypothétiques échos pré-chrétiens contenus dans ces récits. Les premières études sur le sujet remontent au ^{xix}^e siècle (Fritzner 1877, Finnur Jónsson 1892). En 1935, Dag Strömbäck publie la première étude philologique et folkloristique qui prend en compte l'ensemble des sources mentionnant le rituel du *seiðr*. Les études sur la question se sont diversifiées depuis la fin du ^{xx}^e siècle. Pour l'histoire des religions, les travaux de Catharina Raudvere (Raudvere 2002, 2003) mettent en avant l'importance de distinguer deux niveaux de lecture dans nos sources écrites, celui de la religion pré-chrétienne, et celui de la manière dont la société médiévale islandaise a conceptualisé cette religion. Les textes littéraires ont également fait l'objet d'études qui questionnent les ambiguïtés de genre de ceux qui sont amenés à pratiquer la magie, notamment les travaux de Jenny Jochens (Jochens 1996) et Jóhanna Katrín Friðriksdóttir (Friðriksdóttir 2009). Dans sa monographie *Magic and Kingship in Medieval Iceland: The Construction of a Discourse of Political Resistance*, Nicolas Meylan présente l'utilisation de la magie comme un outil discursif au sein du texte, porteur d'un message politique qui vise à critiquer l'hégémonie norvégienne sur la société islandaise (Meylan 2014). Plus récemment, Lucie Korecká a étudié le vocabulaire lié à la magie et cherché à en déduire les conceptualisations afférentes dans l'Islande médiévale (Korecká 2019). La magie n'est plus alors considérée comme un écho tardif d'un passé païen, mais possède sa propre pertinence dans le contexte spécifique du ^{xiii}^e siècle. Toutes ces études prennent en compte les différences entre les pratiques historiques et leurs représentations littéraires. Cette distinction cruciale entre réalité et représentation littéraire se trouve être au cœur des communications du présent numéro. Les articles rassemblés ici mettent en évidence plusieurs points d'importance. Le premier est la question de la définition même de la magie, que ce soit en tant que catégorie utilisée par commodité par les chercheurs, ou pour les auteurs islandais eux-mêmes, qui nous pousse également à interroger la pertinence des catégorisations et la possibilité même de la généralisation quand il est question de magie. Les études de cas nous montrent l'existence d'usages très divers qui remettent en question les catégories usuelles utilisées par les spécialistes de la Scandinavie médiévale. Un autre objet de discussion qui revient dans tous les articles est la dimension sociale et

politique portée par les agents de la magie. Ceux-ci participent toujours d'un discours politique, qu'il s'agisse d'un positionnement par rapport aux pouvoirs en place ou sur la place de l'individu dans l'ordre social. Cependant, la teneur du message diffère en fonction des textes, qui comportent des nuances infinies.

Nous ouvrons ce numéro par un article de Nicolas Meylan (Université de Lausanne) qui propose un retour sur la construction de la « magie » comme catégorie conceptuelle dans les sciences humaines, insistant sur le rôle fondateur des travaux de James George Frazer dans la dernière décennie du XIX^e siècle et son articulation spécifique dans la triade science-magie-religion. Cette triade conceptuelle a connu un grand succès et a malheureusement entraîné certains biais cognitifs qui ont pour effet de placer le chercheur dans une posture de domination, voire de mépris vis-à-vis de son objet de recherche, mais également de le pousser à plaquer une conception unique sur des sources très diverses. À l'aune de ces remarques, Nicolas Meylan propose ainsi sa propre analyse d'un problème qui a longtemps agité agité la recherche : pourquoi donc *l'Ynglinga saga* offre-t-elle une image positive d'Óðinn pratiquant le *seiðr*, alors que ce rituel est critiqué dans tous les autres textes dès lors qu'il est performé par un personnage masculin ?

Lucie Korecká (Université Charles) analyse l'ensemble des agents de la magie présents dans le corpus des *Íslendingasögur* et met au jour un schéma par lequel ces pratiques servent un discours politique aux connotations différentes en fonction du genre. La magie est une forme de connaissance secrète et cachée, qui n'a pas de légitimation sociale. Lorsqu'elle est pratiquée par des hommes, elle est perçue comme une menace directe à l'ordre social qui doit être matée par l'autorité royale, son incarnation directe. Lorsqu'elle est pratiquée par des femmes, elle est présentée comme une forme d'*empowerment*, une manière de parvenir à ses fins lorsque les moyens usuels ont échoué. Il s'agit aussi pour certaines femmes du seul recours par lequel elles peuvent protéger elles-mêmes un ordre social mis à mal par des conflits.

Gaïa Perreaut (Sorbonne Université) s'intéresse à la *Egils saga Skallagrímssonar* et analyse les différentes manières par lesquelles magie et émotions sont liées dans le texte. Si les sagas sont réputées pour leur apparente froideur, le texte regorge en réalité d'énoncés qu'il faut interpréter comme des manifestations émotionnelles. Le recours à la

magie peut être l'une de ces manifestations, et par-là, permet de porter un discours sur le licite ou l'illicite qui participe de la caractérisation des personnages et interroge le lecteur ou l'auditeur. Les pratiques magiques ne sont pas uniquement des réactions à certaines émotions, elles visent également à plonger les victimes dans l'état émotionnel désiré par l'agent. Elles peuvent également entraîner des conséquences néfastes non désirées sur les émotions de l'agent. Cet article met en avant des aspects de passivité inhérente souvent laissés de côté dans des conceptions où la magie est souvent vue comme une forme d'action ou *d'empowerment*.

Alessia Bauer (EPHE) s'intéresse à la magie runique. Les textes islandais présentent des personnages qui utilisent des runes à des fins magiques, les plus célèbres étant Sigrdrífa et Egill. En comparant les textes aux usages magiques connus par l'épigraphie runique continentale et au vu des spécificités des usages des runes en Islande, elle argumente en faveur de la thèse suivante: la magie runique telle qu'elle apparaît dans les textes islandais est une invention d'auteurs qui exotisent des pratiques ayant cours à l'étranger ou aux époques précédentes. Ces textes nous offrent de précieuses informations sur l'imaginaire des auteurs de sagas, mais ne doivent surtout pas être utilisés comme sources pour une connaissance historique sur les usages des runes à l'époque viking.

Francesco Sangriso (Université de Gênes) analyse les interventions de l'ensemble des agents de la magie mentionnés dans la *Óláfs saga Tryggvasonar* d'Oddr Snorrason. Il montre comment ces différents personnages de prophétesses, sorciers, etc. participent tous à leur manière d'un discours qui visent à mettre en avant la sainteté du roi christianisateur. Les catégorisations habituelles ne permettent pas de comprendre ce texte où christianisme et pratiques magiques païennes ne sont pas opposés frontalement, mais s'entremêlent pour créer des parallèles bibliques qui identifient Óláfr au Christ. Cet article illustre ainsi parfaitement l'idée que les conceptualisations de la magie peuvent avoir des spécificités dans chaque texte et que les catégorisations générales empêchent plus qu'elles ne participent à la compréhension de textes précis.

Jules Piet (Université de Strasbourg) compare la représentation des agents de la magie de la *Heimskringla* à celle des *Gesta danorum*. Les deux œuvres historiographiques ont souvent été comparées, notamment

parce qu'elles laissent toutes les deux à Óðinn/Othinus un rôle dans la création des royaumes de Norvège et du Danemark. Cependant, si les épisodes impliquant des agents de la magie possèdent indubitablement des similarités de surfaces, lorsqu'ils sont chacun replacés au sein du contexte de l'œuvre, ils ne servent pas à véhiculer un même discours. Si Saxo se base sur la tradition savante européenne pour créer ses personnages de magiciens, ceux-ci peuvent se résumer à de dangereux étrangers. Au contraire, Snorri fait intervenir les agents de la magie à des moments clefs afin de porter un discours sur le pouvoir royal et ses limites.

Solveig Bollig (Université d'Umeå) nous propose une dernière étude de cas, celle d'un texte moins connu, *Þórhalls þáttur knapps*, où elle analyse le rapport entre magie, paganisme et conversion au prisme du concept de l'« Autre ». Dans ce *þáttur*, le païen Þórhallr guérit de sa lèpre suite à sa conversion. Sa voisine, Þórhildr, qui porte un regard critique sur la nouvelle religion, parvient grâce à sa magie à mitiger les effets de la colère des dieux abandonnés. Ce texte présente un rapport entre magie et religion différent de celui décrit dans les précédents articles de ce numéro.

Ainsi, les contributions rassemblées dans ce numéro nous offrent de nouvelles perspectives enthousiasmantes sur les rapports entre magie et religion (chrétienne ou païenne) et mettent en exergue la complexité que ces questions peuvent prendre dans nos sources littéraires. Loin d'être un reflet de pratiques réelles, elles servent des stratégies discursives complexes qu'il importe d'analyser texte par texte pour en saisir les enjeux et les portées politiques, théologiques ou sociales. Toutes ces questions se cristallisent fréquemment autour de la figure de l'agent de la magie. S'il peut occasionnellement jouer un rôle marginal dans les récits, il est cependant presque systématiquement un signe au moyen duquel un narrateur prend position sur des questions plus larges.

Bibliographie

Dillmann, F.-X., 2006, *Les Magiciens dans l'Islande ancienne: étude sur la représentation de la magie islandaise et de ses agents dans les sources littéraires norroises*, Uppsala, Kungl. Gustav Adolfs Akademien för svensk folkkultur.

- Jakobsson, Á., 2008, «The Trollish Acts of Þorgrímr the Witch: The Meanings of Troll and Ergi in Medieval Iceland», *Saga-Book*, vol. 32, p. 38-69.
- Jónsson, F., 1892, «Um galdra, seið, seiðmenn og völur» in Jónsson, F., Guðmundsson, V., Melsteð, B. Th., *Þrjár ritgjörðir, sendar ok tileinkaðar Herra Páli Melsteð, sögufræðingi og sögukennara, á áttatugasta fæðingardegi hans þ. 13. nóvember 1892, af þremur lærisveinum hans, Kaupmannahöfn, Nielsen & Lydiche*, p. 5-28.
- Friðriksdóttir, J. K., 2009, «Women's Weapons: A Re-Evaluation of Magic in the *Íslendingasögur*», *Scandinavian Studies*, vol. 81, n. 4, p. 409-436.
- Fritzner, J., 1877, «Lappernes Hedeneskab og Trolddomskunst sammenholdt med andre Folks, især Nordmændenes, Tro og Overtro», *Historisk Tidsskrift*, vol. 4, p. 135-217.
- Jochens, J., 1996, *Old Norse Images of Women*, Philadelphia, Penn.
- Korecká, L., 2019, *Wizards and Words: The Old Norse Vocabulary of Magic in a Cultural Context*, München, München Utz Verlag.
- Meylan, N., 2014, *Magic and Kingship in Medieval Iceland: The Construction of a Discourse of Political Resistance*, Turnhout, Brepols.
- Mitchell, St., 2003, «Magic as Acquired Art and the Ethnographic Value of the Sagas», in *Old Norse Myths, Literature and Society* 14, Viborg, University Press of Southern Denmark, p. 132-152.
- Mitchell, St., 2011, *Witchcraft and Magic in the Nordic Middle Ages*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Raudvere, C., 2002, «Tróldómur in Early Medieval Scandinavia», in Jolly, K., Raudvere, C., Peters, E., *Witchcraft and Magic in Europe*, vol. 3, The Middle Ages, London, The Athlone Press.
- Raudvere, C., 2003, *Kunskap och insikt i norrön tradition: mytologi, ritualer och trolldomsanklagelser*, Lund, Nordic Academic Press.
- Strömbäck, D., 1935, *Nordiska texter och undersökningar 5: Sejd: textstudier i nordisk religionshistoria*, Stockholm, Hugo Gebers Förlag.

La magie et l'étranger-roi ou comment définir le seiðr

◇ Nicolas Meylan

La magie est un thème qui a suscité un long débat au sein des études scandinaves médiévales et dont rien ne suggère qu'il soit proche de se clore. Anthropologues (par ex. Hastrup 1990, Gísli Pálsson 1991), philologues (Mitchell 2011, Kunstmann 2020, Glauser & Hermann 2021) et autres archéologues (Price 2002, Gardela 2009) ont ainsi œuvré à la reconstruction de ses représentations, pratiques et acteurs, et ont cherché à en déterminer les fonctions aussi bien littéraires que sociales. Ce faisant, ces savantes et savants ont proposé bon nombre de définitions de leur objet d'étude. Mais au-delà des propositions particulières qui ont été faites depuis que Johan Fritzner fonda en 1877 l'étude scientifique de la magie norroise¹, se pose la question des modalités de ce geste qu'est *définir*. Comment définit-on ? Quels sont les présupposés, quels sont les non-dits, qui règlent notre compréhension de ce concept complexe qu'est la magie ? Dans les pages qui suivent, je tenterai de contribuer à ces questions en me penchant sur une procédure qui est chronologiquement et épistémologiquement antérieure à la formulation d'un énoncé définitionnel, une procédure au fond peu visible et pourtant très largement partagée. Réduite à l'essentiel, cette procédure consiste en l'établissement d'une classification. On peut prendre à titre d'exemple le travail de Fritzner sur le paganisme des Samis. Voici comment celui-ci y définissait la magie (*trolldom*) :

◇ Nicolas Meylan, maître d'enseignement et de recherche en histoire des religions à l'Université de Lausanne.

¹ Pour des états de la recherche voir, par exemple, Price (2002 : 76-89), Mitchell (2020).

AGENT·E·S DE LA MAGIE IMAGINÉ·E·S DANS LA LITTÉRATURE MÉDIÉVALE SCANDINAVE

I nøjeste Forbindelse med et Folks religiøse Forestillinger og Overbevisninger, med dets Dyrkelse af de guddommelige Væsener, paa hvilke det troede, stod gjerne, allerede fra de ældste Tider af, en Virksomhed, der havde til Øjemed paa overnaturlig Maade at tilvende sig Kundskab om skjulte Ting, Indflydelse paa egen eller Andres Velfærd, og det i sidste Tilfælde baade til det gode og til det onde (Fritzner 1877: 159)².

En amont de cette définition générale de la magie se trouve une classification aussi élégante qu'en apparence évidente: pour parler comme les biologistes, il y a un genre – c'est le « surnaturel » – qui se subdivise en deux espèces – « religion » d'une part et « magie » de l'autre. Et quel est le critère qui les distingue ? En bon pasteur protestant (Storm 1894, Styers 2004), Fritzner met en avant leur rapport éthique au surnaturel: la magie se démarque par son caractère instrumental alors que la religion apparaît comme un culte, une croyance désintéressée. En construisant ainsi une relation étroite – de fait hiérarchique – entre religion et magie, Fritzner s'appuyait sur une tradition intellectuelle largement partagée qui remontait au moins à la *République* de Platon (V^e-IV^e siècles avant notre ère) et dont on trouve même des échos en Scandinavie médiévale³. Parmi ceux-ci, il y a le paragraphe sept de la collection de lois islandaises *Grágás*, conservée par le manuscrit *Konungsbók* (deuxième moitié du XIII^e siècle). Pour le législateur islandais, en effet, la magie est connexe à la religion comme l'indique déjà la position du paragraphe au sein de la section des lois chrétiennes, le *Kristinna laga þátttr*. L'élément commun sous-jacent est là aussi la croyance, et ce qui les distingue est l'objet de cette croyance: bon pour l'une (le bon dieu et ses saints), mauvais pour la seconde (des pierres de guérison)⁴.



² En lien très étroit avec les notions et convictions religieuses d'un peuple, avec son culte des êtres divins en lesquels ils croyaient, se trouvait – depuis les temps les plus reculés – une efficacité dont l'objet était d'acquérir par des moyens surnaturels la connaissance de choses cachées, d'exercer une influence sur le bien-être d'un tiers et en dernière instance de faire autant le bien que le mal.

³ *République* 364B, voir aussi *Lois* X, 909B. Sur Platon et la magie, voir Graf (1999: 21-27).

⁴ « Menn skulu trúa á einn Guð » (on doit croire en un seul Dieu); « ef menn trúa á steina til heilindis [...] varþar fíorbaugs garþ » (croire aux pierres de guérison [...] sera sanctionné par le bannissement temporaire; Finsen 1852: 22-23, Meylan 2014: 58-59).

Cette vieille manière comparative de procéder reçut, à l'époque de Fritzner, une légitimation considérable de la part de la jeune anthropologie. Son fondateur britannique, l'évolutionniste Edward Burnett Tylor (1832-1917), avait consacré à la magie un chapitre de sa monumentale *Primitive Culture* parue en 1871 (Tylor 1871). Le gros de l'ouvrage tournait toutefois autour de la religion dont il cherchait à montrer le caractère naturel (c'est-à-dire non-surnaturel). Tylor, qui était un athée militant d'origine protestante, voit en la religion (qu'il définit en tant que « croyance en des êtres spirituels » ; Tylor 1871 : I, 383) une forme quelque peu primitive d'explication et d'action sur le monde mais qui se trouve être le produit d'une pensée parfaitement rationnelle⁵. Ce sera cette même pensée qui, à un stade ultérieur du développement culturel, sera à la base de la science. Il y a ainsi chez Tylor continuité à la fois chronologique et fonctionnelle entre la religion et la science, qui se distinguent toutefois par la qualité respective de leurs explications. Quant à la magie, Tylor hésitait. Certes, la magie se fonde sur la loi d'association des idées, or si cette loi se trouve selon l'anthropologue aux « fondations de la raison humaine », elle se situe non moins à la base de la « déraison » (Tylor 1871 : I, 104). Très primitive, très arriérée, la magie représente néanmoins elle aussi une tentative d'anticiper ou de causer des événements dans le monde, ce qui présuppose qu'elle implique une théorie du fonctionnement du monde. Ceci poussera Tylor à la qualifier de « science occulte », voire de « système philosophique » (I, 101, 122). Mais contrairement à la religion et à la science, qui respectivement a joué et joue un rôle positif dans le développement mental et culturel de l'humanité, le jugement de Tylor contre la magie était sans appel : la croyance en la magie est « one of the most pernicious delusions that ever vexed mankind » (I, 101).

⁵ « If as the poet says, "Felix qui potuit rerum cognoscere causas" [heureux celui qui peut connaître les causes des choses], then rude tribes of ancient men had within them this source of happiness, that they could explain to their own content the causes of things. For to them spiritual beings, elves and gnomes, ghosts and manes demons and deities, were the living personal causes of universal life » (Tylor 1871 : II, 168) ; « Far from its [savage religion] beliefs and practices being a rubbish-heap of miscellaneous folly, they are consistent and logical in so high a degree as to begin, as soon as they are roughly classified, to display the principles of their formation and development; and these principles prove to be essentially rational, though working in a mental condition of intense and inveterate ignorance » (Tylor 1871 : I, 20-21).

Son successeur, James George Frazer (1854-1941), allait systématiser la classification encore hésitante de Tylor en intégrant pleinement la magie dans le schéma développemental de Tylor, d'où la très fameuse triade magie-religion-science qui hante encore aujourd'hui l'académie. Si Frazer estimait lui aussi que la magie est « false and barren » (Frazer 1911 : 222), il va toutefois s'appliquer à montrer sa nature profondément rationnelle et systématique. Comme la religion et plus encore comme la science, la magie vise à expliquer le monde en exposant « the rules which determine the sequence of events throughout the world » et à agir sur ce dernier (Frazer 1911 : 53). Ces lois, Frazer va jusqu'à les expliciter : d'une part il y a la « loi de similitude » : « the magician [...] can produce any effect he desires merely by imitating it », de l'autre « la loi de contact » selon laquelle « whatever [le magicien] does to a material object will affect equally the person with whom the object was once in contact » (52). Sur la base de cette classification, Frazer construit un récit de l'humanité en trois temps. En sa jeunesse, l'être humain pratique une magie impersonnelle opérant mécaniquement sur une nature uniforme. Au fil de ses échecs, toutefois, l'humanité en vient à reconnaître « the inherent falsehood and barrenness of magic » (237) et se donne une nouvelle théorie du monde échafaudée sur une représentation plus humble de la condition humaine : le monde est gouverné par des puissances supérieures qu'il s'agit de se concilier par des rites et autres prières – c'est l'avènement de la religion (237-239). À terme, peut-être en Grèce au v^e siècle avant notre ère, se mettra en route la révolution qui verra le remplacement de la religion par la science dans certaines sociétés privilégiées⁶.

Frazer, qui est méticuleux, définit bien sûr ses catégories⁷, et comme Fritzner, le fait au moyen d'une classification. On le devine, son *sumum genus* est épistémique : ses trois taxons subordonnées (magie, religion et science) représentent trois systèmes de connaissance du monde dont dérivent des pratiques distinctes. La classification s'organise en deux niveaux, le premier critère distinguant le vrai (c'est-à-dire la science) du faux. Frazer, qui est lui aussi athée, subdivise encore le « faux »

⁶ L'ethnocentrisme du propos de Frazer est bien sûr évident, fruit notamment du contexte victorien qui voit l'apogée du colonialisme et de l'impérialisme britanniques, voir par exemple Styers (2004).

⁷ Pour sa discussion de la religion et de sa définition, voir (Frazer 1911 : 222).

en magie et religion en vertu de l'attitude du praticien : le magicien contraint hautainement les puissances alors que le prêtre se les concilie humblement (224-25 ; Styers 2004 : 104-9 ; fig. 1).

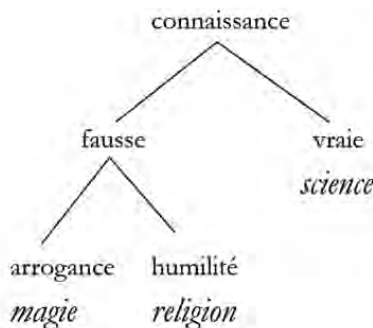


Figure 1 : La classification de Frazer

Cette subdivision a connu une fortune extraordinaire – notamment dans nos études scandinaves. On la trouvera par exemple chez Jan de Vries dès la première édition de son *Altgermanische Religionsgeschichte* (Vries 1935-1937 : II, 33), chez Folke Ström (1967 : 221), ainsi que dans l'article « Magi » rédigé par Lennart Ejerfeldt pour le *Kulturhistorisk leksikon for nordisk middelalder* (Ejerfeldt 1966). D'autres textes de référence plus récents reprendront cette distinction, notamment le *Dictionary of Northern Mythology* de Rudolf Simek ainsi que l'article « Magic » de Steven Flowers pour la *Medieval Scandinavia: An Encyclopedia*, tous deux datant de 1993 (Simek 1993 : 199 ; Flowers 1993 : 399). Les études directement consacrées à la magie ne sont pas en reste, ainsi tant Régis Boyer (2000) que Neil Price se sont révélés frazériens, le second définissant le *seiðr* en termes de contrainte exercée sur des êtres plus qu'humains : « Magic seems to have been used by human beings as a means of actively steering the actions of supernatural beings for their own end » (Price 2002 : 66). Dans un chapitre intitulé « Magic and Religion » rédigé pour les *Pre-Christian Religions of the North*, Stephen Mitchell ouvre sa synthèse sur la magie par une discussion critique de nuls autres que Tylor et Frazer et de l'opposition entre une magie qui contraint et une religion qui supplie. Au sujet de cette classification, Mitchell écrira qu'elle est « historically useful, if intellectually questionable » (Mitchell 2020 : 643). Pourquoi est-elle historiquement utile ? En fait, parce qu'on la trouve dans bon nombre de nos sources, elle est « émique », indigène.

Le problème est que le projet de Frazer – pour parler comme Mitchell – ne se situe pas au niveau de l'historique, mais bien au niveau de l'intellectuel. Le but de l'anthropologue n'était en aucun cas de livrer des reconstructions historiques. Ses définitions, sa triade – qu'il puise, il est vrai, dans des sources historiques (notamment Platon et Hippocrate et leurs héritiers chrétiens; voir Graf 1999: 27, 30-32) – furent construites dans un cadre théorique qui les dépassait et qui les réglait – évolutionnisme, intellectualisme – et cela au service de questions qui étaient extérieures à ces sources, à savoir: quelle est la nature de la royauté, et plus fondamentalement, quelle est la nature de la rationalité humaine?⁸ Les anthropologues qui entrèrent en discussion avec Frazer ne s'y trompèrent pas. Lorsque l'on suit les débats provoqués par la publication des différentes éditions du *Rameau d'Or*, force est de constater que l'enjeu était bien la rationalité humaine telle que la révélaient les pratiques de la magie, de la religion et de la science – la question cruciale étant dès lors « pourquoi croit-on et pratique-t-on la magie alors que ça ne marche manifestement pas? » La réponse de Frazer pouvait poser problème. Non seulement elle condamnait à l'arriération et à l'ignorance les individus et les populations associées à la magie (typiquement les colonisées, mais aussi les femmes et les classes sociales défavorisées) mais cette réponse menaçait également la pratique religieuse en Occident (Styers 2004).



La solution au problème que représentaient les théories de Frazer consista à rompre le lien que celui-ci avait établi entre magie et religion d'une part et science de l'autre; une solution qui sera déclinée de multiples manières au fil du xx^e siècle. Le philosophe et sociologue Lucien Lévy-Bruhl s'attaqua, à partir de 1910, au postulat de l'unité psychique de l'humanité qui chez Frazer (et Tylor) garantissait la commensurabilité de la magie, de la religion et de la science. Lévy-Bruhl distinguait deux « mentalités », celle de l'Occident rationnel, fondatrice de la pensée scientifique, et la mentalité « primitive » ou – l'adjectif est éloquent – « prélogique » (Lévy-Bruhl 1910: 21, 79). Ces deux mentalités, ces deux façons de penser n'ont rien en commun. La

⁸ Le projet de Frazer a fait l'objet d'une longue discussion, voir en priorité Smith (1978), Ackerman (1990), Stocking (1995: 126-51)

première est constituée de représentations individuelles et logiques alors que la seconde est dominée par des représentations collectives qui comportent une solide part d'émotionnel. De plus, les lois qui y règlent l'enchaînement des propositions sont elles-mêmes profondément hétérogènes. Pour Lévy-Bruhl donc, magie (qui relève de la mentalité primitive) et science ont peut-être des ressemblances de surface mais elles sont en réalité incommensurables.

Une révolution méthodologique – l'observation participante – sera à l'origine d'une autre attaque du modèle frazérien. Profond observateur de la vie mélanésienne, Bronislaw Malinowski constate dans les années 1920 que loin de se succéder comme le prescrit la doctrine évolutionniste, magie, science et religion cohabitent harmonieusement au sein de la population qu'il étudie. Malinowski en conclut que l'équivalence fonctionnelle des trois termes admis par Frazer et Tylor est erronée. Si la science a bien pour but, aux îles Trobriand, la connaissance empirique et rationnelle du monde, la fonction de la magie est tout autre : c'est une béquille émotionnelle, la magie « ritualise l'optimisme de l'être humain » (Malinowski 1948 : 90). Comme Lévy-Bruhl avant lui, Malinowski maintient la vieille classification mais ses lignes ont bien bougé. La rationalité et la fonction s'imposent comme des alternatives aux critères taxinomiques proposés par Frazer, introduisant une discrimination entre science d'une part et magie et religion de l'autre (fig. 2).

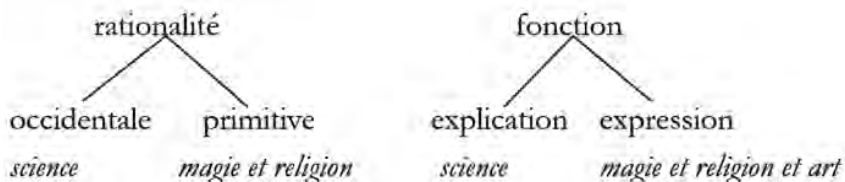


Figure 2 : Classifications de L. Lévy-Bruhl et J. Beattie

J'évoquerai encore une troisième modalité : celle des anthropologues symbolistes, actifs dans la deuxième moitié du xx^e siècle. Ceux-ci vont s'attaquer à la condamnation de la pratique rituelle (fut-elle magique ou religieuse) inhérente à l'intellectualisme. En effet, faire de la magie, comme Frazer, un phénomène rationnel analogue à la science autorise son évaluation selon de mêmes critères. Pour le dire autrement, si la magie a pour but d'expliquer et agir sur le monde, on peut évaluer la vérité ou (plutôt) la fausseté de ses énoncés. Les symbolistes refusent une telle évaluation : on ne peut traiter une formule magique comme

une formule mathématique. Leur solution consistera à affirmer que la pratique rituelle n'est en aucun cas explicative ou instrumentale mais qu'elle est en fait expressive. Pour John Beattie (1915-1990), la question qu'il faut poser au rite n'est donc pas « que fait le rite ? » mais bien « que dit, qu'exprime le rite ? » (par exemple, Beattie 1966). Ce faisant, Beattie va modifier notre classification en proposant une autre comparaison. Plutôt que de comparer la magie et la religion à la science, il faudrait les comparer à l'art qui lui aussi exprime, traduit, ou symbolise quelque chose. Pas plus qu'une peinture ou un roman, un rite magique ne peut être évalué en termes de vérité ou de fausseté, il lui faut ses propres critères. Beattie écrit :

For the magician, as for the artist, the basic question is not whether his ritual is true, in the sense of corresponding exactly with some empirically ascertainable reality, but rather whether it says, in apt symbolic language, what it is sought, and held important, to say (Beattie 1966, 68).

Un autre anthropologue symboliste, Stanley Tambiah (1929-2014), développera cette thèse en se focalisant sur les stratégies linguistiques, pour ne pas dire poétiques, déployées par le rite, montrant que ce que Frazer avait pris pour les lois de la magie n'étaient en fait autre chose que des métaphores et métonymies (Tambiah 1968). Loin d'être de la mauvaise science ou le produit d'un accès émotionnel, la magie représente un savant art rhétorique. Or, qui dit rhétorique dit bien sûr art, mais aussi politique. Effectivement, Tambiah suggérera dans un texte rédigé en 1973, que la magie se rapproche, notamment par son usage quelque peu tendancieux de l'analogie, de la propagande (Tambiah 1985: 69-72).

Que faire de ces trois propositions ? L'incommensurabilité proposée par Lévy-Bruhl n'est pas seulement raciste, elle conduit au silence : la magie étant fondamentalement hors de portée de notre pensée. Lévy-Bruhl d'ailleurs reviendra sur ses théories dans ses *Carnets* publiés après sa mort (Lévy-Bruhl 1949). Le fonctionnalisme en général, comme l'ont fait remarquer certains commentateurs, souffre de l'effet Pangloss, héros voltairien pour qui « si quelque chose existe, c'est pour une bonne raison », quitte à se construire – pour parler comme Rudyard Kipling – une « histoire comme ça » (*just so story*) pour identifier cette raison (Moberg 2013: 197-199). Quant aux symbolistes, comme

leurs prédécesseurs, s'ils restèrent captifs de la force d'attraction de la classification frazérienne, ils nous montrent néanmoins une piste pour recadrer l'analyse de la magie. Ils nous rappellent en effet que les classifications, celle de Frazer y compris, ne sont pas données dans la nature, elles ne sont pas objectives, ce sont des instruments que *nous* construisons en fonction de nos propres buts. Dans la seconde partie de cet article, je me propose de pousser leur proposition à sa conséquence logique: d'abord en abandonnant la triade magie-religion-science – et la problématique de la rationalité qui lui est sous-jacente – puis en construisant une autre classification, qui – j'espère – se révélera plus féconde. Ce d'autant plus que la triade pose un problème empirique: aussi bien en Grèce ancienne qu'en Scandinavie médiévale (il semblerait que la situation soit en fait générale) ses oppositions nettes s'évanouissent dès lors que l'on rentre dans le détail des pratiques (e.g. Braarvig 1999: 21, Mitchell 2020: 643). Et quand d'aventure la triade apparaît dans nos sources sous une forme tranchée – je pense ici aussi bien aux *Lois* de Platon qu'au paragraphe sept du *Grágás* (voir ci-dessus) ou au chapitre dix de la *Lárentús saga biskups* (Grímsdóttir 1998 : 237-238)⁹ – trop souvent elle paraît normative, ses catégories servant à hiérarchiser les pratiques et les individus ainsi classés (Styers 2004; Meylan 2014). On ne saurait ainsi présumer *a priori* de la réalité extratextuelle de ses catégories. Pour le dire autrement, Frazer et ses épigones ont posé la question « qu'est-ce que la magie ? », mais ils n'ont pas perçu qu'il fallait encore demander « qui parle de magie au sujet de qui et à quelles fins ? »



Ceci pose dès lors la question comment penser la magie autrement que par rapport à la religion et à la science. Comme si souvent dans

⁹ La fin du chapitre est consacrée à l'amitié entre le jeune prêtre Laurent et un certain Þrandr *fisiler* (« fusilier »?). Ce dernier, qui vient du continent, est capable de déclencher d'épouvantables explosions. Pour parer à l'accusation de magie – qui semble accompagner la possession de savoir ésotérique – la saga non seulement précise que Þrandr n'utilisait pas la magie mais ce que l'on pourrait qualifier de « science » (« Þrandr [...] kunni margt klókt at leika meir með náttúrligri list en með nokkors kyns galdr » Grímsdóttir 1998: 237; Þrandr pouvait accomplir bien des choses astucieuses, par des moyens naturels plutôt que par une quelconque forme de magie), mais elle donne encore la recette toute banale de ces explosions: « syndi Þrandr Laurentio hvat til þurfti at hafa at gjöra brestinn, en þat eru fjórir hlutir: eldr, brennisteinn, bókfell ok strý » (238; Þrandr montra à Laurent ce qu'il fallait pour faire l'explosion. Il s'agit de quatre choses: du feu, du soufre, du parchemin et du lin).

nos études, il nous faut nous tourner vers Snorri Sturluson. Ouvrons l'*Edda en prose*, et relisons la fameuse histoire des démêlés de Thor et d'Útgarða-Loki (*Gylfaginning*, ch. 44-47; Faulkes 1988: 37-43). On peut la résumer très rapidement de la manière suivante. Thor, après avoir franchi la mer, fait la rencontre d'un individu immense, si grand que Thor eut peur de se mesurer directement à lui. Il lui propose de faire un bout de chemin ensemble. La nuit venue, Thor, pris de colère, va le frapper par trois fois mais ses coups n'ont pas plus d'effet que la chute d'une feuille. Après s'être séparés, Thor se dirige avec ses compagnons vers un immense château où ils sont accueillis par le roi Útgarða-Loki et ses hommes – des individus à la mine et la taille formidables. Mais pour pouvoir se joindre à eux, ils devront faire preuve de leur valeur. L'histoire est fameuse, Thor et ses compagnons vont s'essayer à des prouesses martiales et viriles mais échoueront lamentablement. Après une nuit que l'on imagine pénible, Thor s'apprête à partir lorsqu'Útgarða-Loki le rejoint et lui révèle la vérité: les concours étaient truqués, le roi a usé d'illusions visuelles (*sjónhverfingar*), de magie donc, contre Thor et son extraordinaire force physique. Or, ce qui m'intéresse plus particulièrement dans cet épisode est l'introduction qu'en donne le récit cadre de l'*Edda* et sa portée classificatoire. Les trois Æsir viennent de décrire l'extraordinaire bateau de Freyr, *Skíðblaðnir* (Faulkes 1988: 36). Gangleri note que sa construction a dû nécessiter beaucoup de magie. Cette évocation de *fjölkyngi* le conduit à poser la question suivante: « Thor s'est-il retrouvé dans une telle situation qu'il a rencontré quelque chose de si puissant ou fort qu'il n'a pas pu le vaincre, que ce soit à cause de la force ou de la magie? »¹⁰ Malgré l'étymologie quelque peu frazérienne du terme utilisé – *fjölkyngi* (littéralement « beaucoup de connaissance »; Vries 1977: 125) – la magie est conceptualisée par l'*Edda* comme une pratique et non pas comme une connaissance. Il s'agit d'un moyen d'action et en tant que tel, elle est comparée à la force physique (*afl*). « Magie » fonctionne donc dans ce texte comme une espèce du genre plus général « agentivité » (*agency*).

La classification de l'*Edda* a reçu un soutien théorique de la part de spécialistes travaillant avec les *gender studies*. C'est en s'intéressant d'abord à l'histoire des femmes puis à la construction et à la performance

¹⁰ « Hvárt hefir Þórr hvergi svá farit at hann hafi hitt fyrir sér svá ríkt eða ramt at honum hafi ofrefli í verit fyrir afls sakar eða fjölkyngi? » (Faulkes 1988: 36).

des différents rôles de genre, qu'elles en sont venues à toucher à la magie. Dans un premier temps, il s'agissait d'identifier des figures féminines actives et importantes socialement dans les sagas (par ex. Jochens 1991 ; Price 2002 : 213-23). Parmi celles-ci les magiciennes, des femmes dont on documente la capacité à intervenir dans les conflits sociaux, que l'on pense à la vieille Þuríðr qui causera la mort de Grettir le fort par ses sortilèges (*Grettis saga*, ch. 78-82) ou à Þórdís *spákona* qui permet à Þorkell krafla de se sortir d'un très mauvais pas juridique dans la *Vatnsdæla saga* (ch. 44). L'introduction d'une perspective plus critique, visant à repérer la construction sociale des rôles de genre plutôt qu'à reconstruire l'histoire des femmes vikings ou médiévales, va reconduire cet intérêt. Ainsi, lorsque Katherine Morris (1991), Helga Kress (1993) ou Jenny Jochens (1996) s'intéressent à la magie, ce sera sous l'angle de l'agentivité féminine. Plus récemment, Jóhanna Katrín Friðriksdóttir, dans une étude des représentations littéraires de la magie parue en 2009, note ainsi que :

As supernatural activity of various kinds proliferated in the Íslendingasögur, some authors started to use magic as a tool to engage ideas of agency and social position, particularly with regard to women. An analysis of women's use of magic in late thirteenth-century sagas shows that magic is a weapon available to women in order to pursue their own ends. The ostensible motives are diverse but can be analyzed in terms of power and social position (Friðriksdóttir 2009 : 425).

La classification qui règle le texte de Jóhanna Katrín n'est évidemment pas celle qui distingue entre magie, religion et science, mais plutôt entre hommes et femmes et leurs moyens d'action respectifs. Des moyens d'action qui sont eux-mêmes répartis le long d'un axe codant leur légitimité sociale – la force physique et martiale qu'incarnent le dieu Thor ou Grettir l'Islandais est fortement valorisée par cette société patriarcale (voir par ex. Evans 2019) alors que la magie, elle, est délégitimée : juridiquement, on l'a vu tout à l'heure avec le texte du *Grágás* qui la condamne, mais aussi socialement puisqu'associée aux femmes. Certains textes, en effet, indiquent que pratiquer la magie – le *seiðr* notamment – entraîne un état d'*ergi*, un état honteux pour les hommes qui implique une incapacité à se conduire selon les codes de la masculinité hégémonique (sur ce concept, voir Evans 2019 : 16-23) – incapacité qui peut se manifester de différentes manières : en jouant un rôle passif dans les relations sexuelles, mais aussi en ne se saisissant pas

des moyens jugés appropriés pour défendre sa cause, en premier lieu la violence physique (Meulengracht Sørensen 1983; Ármann Jakobsson 2008). Une fois de plus, la magie est conceptualisée non pas comme une forme de savoir un peu théorique ou un objet de croyance, mais comme une modalité d'action. Ainsi plutôt que de relever de l'histoire de la religion, la magie se voit pensée en objet d'une histoire des formes politiques.



Ce repositionnement de la magie, un peu paradoxalement, nous ramène à une intuition de James Frazer. Dans le *Rameau d'or*, la discussion de la magie apparaît dans un contexte bien particulier. Frazer a posé le problème qui l'occupera dans ses douze volumes : comment expliquer la curieuse règle de succession imposée au « roi du bois », le prêtre romain de Diane à Nemi ? Pour ce faire, Frazer va s'intéresser à la royauté et retracer son développement. Or, affirme-t-il : « In early society the king is frequently a magician as well as a priest; indeed he appears to have often attained to power by virtue of his supposed proficiency in the black or white arts » (Frazer 1911 : 51). Suivent les innombrables pages qu'il consacre à la magie et à ses relations avec la religion et la science. L'intuition en question est ainsi la présence d'un rapport étroit entre magie et pouvoir royal.

De concert avec le remaniement classificatoire évoqué ci-dessus, cette intuition est susceptible de nous aider à résoudre un problème concernant plus directement l'étude de la magie en Scandinavie médiévale. Comme je l'ai esquissé plus haut, la pratique du *seiðr*, selon les sources norroises, entraîne des conséquences sociales fâcheuses pour les individus de genre masculin qui s'y essaient. Les textes s'accordent à dire qu'il s'agit d'une pratique avant tout féminine. Selon la *Ynglinga saga* (ch. 4), c'est une femme qui en est à l'origine, Freyja. Et la saga de préciser que « Pratiquer cette sorte de magie [le *seiðr*, donc] s'accompagne d'un si grand *ergi* que l'on ne pensait pas qu'il était possible pour les hommes de la pratiquer sans honte, et on enseigna cet art aux prêtresses »¹¹. Il y a un assez large consensus concernant l'exactitude de cet énoncé. Dans le corpus des *Íslendingasögur* (« sagas des Islandais »), les praticiennes

¹¹ En þessi fjölkynngi, er framið er, fylgir svá mikil ergi, at eigi þótti karlmönnum skamlaust við at fara, ok var gyðjunum kennd sú íþrótt (Aðalbarnarson 2002 : 19).

dominant et lorsqu'un homme s'en mêle, la critique est vive. La *Gísla saga* est sans doute la source la plus explicite. Voici ce que la saga rapporte de son exercice par un certain Þorgrímr le nez : « Þorgrímr exécute le *seið*, il se prépare selon sa coutume et se bâtit un échafaudage, et – agissant comme les sorciers – il accomplit ceci avec tout *ergi* et diablerie »¹², et si tous les textes n'évoquent pas spécifiquement cet état infâmant qu'est l'*ergi*, ils s'accordent sur le caractère condamnable du *seiðr* (Meylan 2014 : 54-57).

Or, parmi ces sorciers masculins il y a un certain Odin, comme l'indique la *Ynglinga saga* :

Odin connaissait l'art qui donnait le plus de puissance, et lui-même le pratiquait. On l'appelle *seiðr*. Grâce à ce dernier il pouvait connaître le destin des gens et les choses futures, ainsi que donner la mort ou la malchance ou la maladie à autrui, mais aussi prendre aux uns l'esprit ou la force et les donner aux autres.¹³

Ce passage – le chapitre sept de la saga – est au cœur d'une imposante bibliographie qui s'est notamment focalisée sur ce que Britt Solli a qualifié de « paradoxe d'Odin » (Solli 2008 : 195). On trouve une formulation typique du paradoxe chez Neil Price qui écrit que : « One of the most striking elements of the *seiðr* complex is the strange position that Óðinn occupies, drawing upon himself the ultimate shame and dishonour of *ergi* while at the same time remaining the undisputed lord of the gods » (Price 2002 : 214). On a tenté d'interpréter ce paradoxe, ce problème, de différentes manières, notamment par la comparaison au chamanisme (e.g. Strömbäck 1935 ; Price 2002), en invoquant les concepts anthropologiques de liminalité ou de troisième sexe, ou encore au moyen de la théorie *queer* (par ex. Kunstmann 2020 ; Solli 1999 ; 2008).

Et pourtant – et c'est là le problème que je souhaite traiter maintenant – la *Ynglinga saga* représente une exception car elle ne blâme pas Odin pour son usage du *seiðr*. Bien au contraire, son portrait

¹² Nú flytr Þorgrímr fram seiðinn ok veitir sér umbúð eptir venju sinni ok gerir sér hjall, ok fremr hann þetta fjölkynngiliga með allri ergi ok skelmiskap (Þórolfsson & Jónsson 1943 : 56-57).

¹³ Óðinn kunni þá iþrótt, svá at mestr mátt fylgði, ok framði sjálf, er seiðr heitir, en af því mátti hann vita orloð manna ok óorðna hluti, svá ok at gera mǫnnum bana eða óhamingu eða vanheilendi, svá ok at taka frá mǫnnum vit eða afl ok gefa ǫðrum (Aðalbjarnarson 2002 : 19).

y est invariablement positif. Outre de préciser que ce fut un grand conquérant, la saga relève la confiance (*traust*) et la joie qu'il inspire à ses hommes qui l'honorent (*tignaðr*; Aðalbjarnarson 2002: 11, 17). On peut encore noter que le texte conclut l'énumération des pouvoirs d'Odin en indiquant que: «Ces pouvoirs [que lui confère sa pratique du *seiðr*] le rendirent très fameux, ses ennemis le craignaient mais ses amis se fiaient à lui»¹⁴. En ce sens la saga se distingue des sources mythologiques – comme la strophe 24 de la *Lokasenna* ou le récit du viol de Rindr que l'on peut recomposer à partir des *Gesta Danorum* de Saxo Grammaticus et de la poésie de Kormákr Ögmundarson – des sources où Odin est effectivement blâmé pour son usage du *seiðr*¹⁵. Premier point à relever de ce désaccord entre sources, l'état d'*ergi* n'est ni interne ni automatique, il est construit *post hoc*, il est le fruit d'une évaluation par les pairs: c'est en fait un état discursif.

Ármann Jakobsson (2011), dans un article consacré à cette exception, propose l'explication suivante. Si Odin peut être simultanément déviant, *queer*, s'il peut violer impunément les tabous les plus forts, tout en restant le patriarche des dieux, c'est parce qu'il est un dieu – *quod licet Othino non licet bovi* – un être transcendant la morale humaine. L'explication serait donc théologique.

Si la proposition d'Ármann est séduisante, son ancrage théologique pose deux problèmes. Premièrement, Odin, dans la *Ynglinga saga*, n'est pas un dieu, c'est un roi; deuxièmement, la théologie est une affaire systématique, statique, elle cherche à dire ce qu'est le dieu, ce qu'il fait en général. Or, nous avons affaire ici à un récit qui relate un événement bien spécifique: l'établissement de la royauté en Scandinavie. Que vient faire la magie, le *seiðr*, dans cette histoire-ci? Beaucoup en vérité puisque le *seiðr* est le moyen d'action qui permet à Odin de prendre pied en Suède et d'y fonder son royaume (plutôt que la force physique ou la puissance économique), ainsi que le raconte le cinquième chapitre:

Et lorsqu'Odin apprit qu'il y avait de bonnes terres à l'est chez Gylfi, il y alla et lui et Gylfi se mirent d'accord parce que Gylfi pensait ne

¹⁴ Af þessum kröptum varð hann mjök frægr. Óvinir hans óttuðusk hann, en vinir hans treystusk honum (Aðalbjarnarson 2002: 19).

¹⁵ Neckel & Kuhn (1962: 101). Le récit du viol de Rinda par Odin est raconté par Saxo au livre troisième (4.1-7; Friis-Jensen & Fisher 2015: 162-167); la strophe de Kormákr est éditée par Marold (2017: 277).

pas disposer de la force nécessaire pour résister aux Ases. Odin et Gylfi s'affrontèrent à plus d'une reprise par la ruse et la magie mais les Ases furent toujours les plus forts.¹⁶

On est donc bien dans une réflexion sur l'agentivité, le *seiðr* ne relève pas de la croyance ou du savoir, mais de la praxis. Reste bien sûr le paradoxe de son instrumentalisation par le nouveau venu – pourquoi une magie féminine et non pas une forme d'agentivité associée à la masculinité et donc culturellement valorisée. On se serait en effet attendu à ce qu'Odin conquière glorieusement la Scandinavie par le fer et par le feu. Une attente d'ailleurs confirmée par le reste de la *Heimskringla* qui n'a que mépris pour les rois et autres princes qui touchent à la magie – que ce soit le fort peu martial Hugleikr et sa suite de sorciers/bouffons ou Rognvaldr réttillbeini tué sur ordre du roi son père pour s'être fait *seiðmaðr*¹⁷.



Pour donner un sens à cet usage – marqué positivement – par Odin de la magie en vue de l'établissement de sa royauté, il nous faudrait faire un vaste détour comparatif. Heureusement, l'anthropologue Marshall Sahlins l'a fait pour nous. Spécialiste de l'histoire et de l'ethnographie des archipels de Hawaï et de Fidji, celui-ci s'intéresse au moment colonial et notamment à l'accueil fait par les insulaires aux Européens, un accueil étonnamment favorable et qui laisse deviner un schéma discursif, performatif, organisant les pratiques du pouvoir en Polynésie (par exemple Sahlins 1989: 85-113). Grâce aux travaux d'africanistes et d'Indo-européanistes (dont Georges Dumézil), Sahlins va constater la très large distribution de ce schéma de l'« étranger-roi » dont le Romulus des historiens romains est peut-être le prototype. Dans un volume coécrit avec David Graeber et publié en 2017, Sahlins synthétise ses travaux sur la royauté-étrangère et en décrit les traits saillants (Graeber & Sahlins 2017). Celle-ci repose sur la dualité entre un roi venu d'ailleurs

¹⁶ En er Óðinn spurði, at góðir landskostir váru austr at Gylfa, fór hann þannok, ok gerðu þeir Gylfi sætt sína, því at Gylfi þóttisk engi krappt til hafa til mótsqöðu við Ásana. Mart áttusk þeir Óðinn við ok Gylfi í brögðum ok sjónhverfingum, ok urðu Æsir jafnan ríkri (Aðalbjarnarson 2002: 16).

¹⁷ Hugleikr est le sujet du chapitre 22 de la *Ynglinga saga* (Aðalbjarnarson 2002: 42-43); la vocation magique et la mort de Rognvaldr sont traitées au chapitre 34 de la *Haralds saga hárfagra* (Aðalbjarnarson 2002: 138-39).

et une population autochtone possédant la terre, les óðul diraient les Islandais médiévaux. Le roi domine en vertu de son origine étrangère qui lui confère un statut extra-social et donc extrahumain, ainsi que le montre le récit maintes fois répété à travers différents continents de la geste du fondateur :

En route vers le royaume, le fondateur de la dynastie se fait remarquer par ses exploits – inceste, fratricide, parricide ou d’autres crimes contre la parenté et la morale commune ; il arrive qu’il acquière la notoriété pour avoir vaincu de dangereux ennemis naturel ou humain. Le héros se montre supérieur, plus grand, au-delà des gens sur lesquels il est appelé à régner – d’où son pouvoir pour le faire. Aussi inhibée ou sublimée soit-elle dans le royaume établi, la nature monstrueuse et violente du roi reste une condition essentielle de sa souveraineté. (Graeber & Sahlins 2017 : 5)

Le plus souvent, le fondateur, qui apporte la civilisation, ne conquiert pas son royaume par la force, il s’y établira par contrat, le plus souvent par un mariage avec une indigène qui a valeur de synthèse sociogonique.

Difficile de ne pas reconnaître là un résumé des premiers chapitres de la *Ynglinga saga*. Odin vient d’ailleurs (d’Asie ou plus précisément d’Ásaland ; Aðalbjarnarson 2002 : 11), il commet des crimes contre la moralité – ce sera notamment l’usage du *seiðr* – et jouit d’une réputation de grand guerrier. Arrivé en Suède, Odin nouera un contrat avec le représentant des autochtones Gylfi, épouse Skaði – que d’autres sources qualifient de géante, un être fortement associé au terroir septentrional, local – et fondera un nouvel état.

Le *seiðr* joue un double rôle dans ce mythe d’origine. En premier lieu, c’est la qualification, la justification par excellence de la royauté d’Odin, signe à la fois de son extra-socialité et de sa capacité à exercer la souveraineté, une souveraineté qui va jusqu’à prendre la forme terrible du pouvoir arbitraire de vie et de mort sur ses sujets¹⁸. C’est pourquoi la *Ynglinga saga* ne saurait faire grief moral à Odin de son usage. Mais le *seiðr*, en tant que forme privilégiée, voire exclusive, d’agentivité royale, représente aussi une réflexion sur le pouvoir. Comme l’écrit Sahlins : « le pouvoir lui-même, les sources spirituelles de la vitalité, de la mortalité et de la prospérité humaines ne viennent pas de la société mais d’au-delà » (Graeber & Sahlins 2017 : 177). À ce

¹⁸ « svá ok at gera mǫnnum bana... » (Aðalbjarnarson 2002 : 19).

titre, le pouvoir royal est dangereux, terrible – il est fait d'arbitraire et d'impunité – et doit être tant bien que mal confiné, limité et contrôlé. C'est ce que vise la domestication de l'étranger-roi par les autochtones (contrat, mariage, souvent par le rite d'intronisation). Cela peut aussi s'effectuer en entourant la personne plus qu'humaine du roi de toute une série de tabous et prescriptions rituelles, qui constituent le cœur de ce que James Frazer qualifiait de « royauté sacrée » et qui a pour forme extrême le régicide rituel que subit quelques chapitres plus loin le roi Dómaldi incapable de transcender sa condition humaine et d'amener la prospérité aux Suédois (Aðalbjarnarson 2002 : 31-32 ; Frazer 1890 : 47). Une autre solution pour confiner ce pouvoir terrifiant consiste à le réserver aux femmes, c'est-à-dire à cette partie de l'humanité qui par définition ne peut être roi¹⁹. Dans la *Ynglinga saga*, le *seiðr* apparaît donc comme un élément d'une théorie indigène du pouvoir, de sa nature plus qu'humaine, mais aussi de la légitimation et de la circonscription de son exercice. Une théorie qui vient bouleverser nos classifications usuelles – magie, science et religion bien sûr, mais aussi celle qui sépare rigoureusement religion et politique.



Que peut-on retirer de ce parcours ? Au-delà de la résolution (ou non) du paradoxe d'Odin, de la proposition de conceptualiser la magie en tant qu'agentivité, j'insisterais sur l'importance de porter un regard réflexif et critique sur les concepts et catégories que nous utilisons. D'où viennent-ils, à quelles fins ont-ils été conçus, par qui ? Quelles sont les conséquences si on y a recours ? Ou pour le dire de manière plus critique, pourquoi se satisfaire d'un outil construit à la fin du XIX^e siècle pour traiter une question – la rationalité – qui, parmi les Scandinavistes, n'a suscité que très peu d'intérêt ? Le *seiðr*, la magie, sont des catégories complexes et problématiques. Au-delà de nos interrogations philologiques, historiques et archéologiques, elles nous engagent sur le terrain des outils de la construction des savoirs, notamment les définitions. Autrement dit, la magie nous invite à faire un petit peu de théorie.

¹⁹ C'est bien la solution proposée par la *Ynglinga saga* : « var gyðjunum kennd sú íþrótt » (on enseigne cet art aux prêtresses ; Aðalbjarnarson 2002 : 19).

Bibliographie

- Ackerman, R, 1990, *J.G. Frazer: His Life and Work*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Aðalbjarnarson, B. (ed.), 2002, *Heimskringla*, vol. I, Reykjavík, Hið íslenska fornritafélag.
- Ármann Jakobsson, 2008, «The Trollish Acts of Þorgrímr the Witch: The Meaning of *Troll* and *Ergi* in Medieval Iceland», *Saga-Book*, n° 32, p. 39-68.
- Ármann Jakobsson, 2011, «Óðinn as Mother: The Old Norse Deviant Patriarch», *Arkiv för nordisk filologi*, n° 126, p. 5-16.
- Beattie, John, 1966, «Ritual and Social Change», *Man*, n° 1, p. 60-74.
- Boyer, R., 2000, «Savoir et pouvoir dans l'*Edda poétique*», in Moreau, A. & Turpin, J.-C. (eds.), *La magie: Actes du colloque international de Montpellier, 25-27 Mars 1997*, 4 vols., Montpellier, Université Paul Valéry, Montpellier III, I, p. 245-265.
- Braarvig, J., 1999, «Magic: Reconsidering the Grand Dichotomy», in Jordan, D., Montgomery, H. & Thomassen, E. (eds.), *The World of Ancient Magic*, Bergen, The Norwegian Institute at Athens, p. 21-54.
- Ejerfeldt, L., 1966, «Magi», in *Kulturhistorisk leksikon for nordisk middelalder*, 22 vols., København, Rosenkilde & Bagger, XI, p. 214.
- Evans, G., 2019, *Men and Masculinities in the Sagas of Icelanders*, Oxford, Oxford University Press.
- Faulkes, A. (ed.), 1988, *Snorri Sturluson. Edda. Prologue and Gylfaginning*, London, Viking Society for Northern Research.
- Finsen, V. (ed.), 1852, *Grágás. Islændernes lovbog i fristatens tid*, vol. I, København, Berlings.
- Flowers, S., 1993, «Magic», in Pulsiano, Ph. (ed.), *Medieval Scandinavia: An Encyclopedia*, New York, Garland, p. 399-400.
- Frazer, J., 1890, *The Golden Bough: A Study in Comparative Religion*, vol. I, London, Macmillan.
- Frazer, J., 1911, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, 3e edition, Part I. *The Magic Art and the Evolution of Kings*, vol. I, London, Macmillan.
- Friðriksdóttir, J., 2009, «Women's Weapons: A Re-Evaluation of Magic in the Íslendingasögur», *Scandinavian Studies*, n° 81, p. 409-436.
- Friis-Jensen, K. & Fisher, P. (ed. et trad.), 2015, *Saxo Grammaticus. Gesta Danorum. The History of the Danes*, vol. I, Oxford, Clarendon Press.
- Fritzner, J., 1877, «Lappernes hedenskab og trolddomskunst sammenholdt med andre folks, især nordmændenes, tro og overtro», *Historisk tidsskrift*, n° 4, p. 135-217.
- Gardela, L., 2009, «A Biography of the Seiðr-Staffs: Towards an Archaeology of Emotions», in Slupecki, L. & Morawiec, J (eds.), *Between Paganism and Christianity in the North*, Rzeszów, Rzeszów University, p. 190-219.

- Gísli Pálsson, 1991, «The Name of the Witch: Sagas, Sorcery, and the Social Content», in Samson, R. (ed.), *Social Approaches to Viking Studies*, Glasgow, Cruithne Press, p. 157-168.
- Glauser, J. & Hermann, P. (eds.), 2021, *Myth, Magic, and Memory in Early Scandinavian Literary Culture: Studies in Honour of Stephen A. Mitchell*, Turnhout, Brepols.
- Graeber, D. & Sahlins, M., 2017, *On Kings*, Chicago, Hau Books.
- Graf, F., 1999, *Magic in the Ancient World*, Cambridge, Harvard University Press.
- Grímsdóttir, G. (ed.), 1998, *Biskupa sögur*, III, Árna saga biskups. Lárentíus saga biskups. Sögubáttur Jóns Halldórssonar biskups. Biskupa ættir, Reykjavík, Hið íslenska fornritafélag.
- Hastrup, K., 1990, *Nature and Policy in Iceland 1400-1800: An Anthropological Analysis of History and Mentality*, Oxford, Clarendon.
- Jakobsson, Á., 2008, «The Trollish Acts of Þorgrímr the Witch: The Meaning of Toll and Ergi in Medieval Iceland», *Saga-Book*, n° 32, p. 39-68.
- Jochens, J., 1991, «Old Norse Magic and Gender: Þátr Þorvalds ens Viðförla», *Scandinavian Studies*, n° 63, p. 305-317.
- Jochens, J., 1996, *Old Norse Images of Women*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Jóhanna Katrín Friðriksdóttir, 2009, «Women's Weapons: A Re-evaluation of Magic in the Íslendingasögur», *Scandinavian Studies*, n° 81, p. 409-436.
- Kress, H., 1993, *Máttugar meyjar: Íslensk fornþekkingarsaga*, Reykjavík, Háskólaútgáfan.
- Kunstmann, Ch., 2020, *Magie und Liminalität. Seiðr in der altnordischen Überlieferung*, Berlin, de Gruyter.
- Lévy-Bruhl, L. 1910, *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris, Alcan.
- Lévy-Bruhl, L., 1949, *Les carnets*, Paris, Presses universitaires de France.
- Malinowski, B., 1948, *Magic, Science, and Religion and Other Essays*, Westport, Greenwood Press.
- Marold, E. (ed.), 2017, «Kormákr Ögmundarson, *Sigurðardrápa*», in Gade, K. & Marold, E. (eds.), *Poetry from Treatises on Poetics*, Turnhout, Brepols, p. 274-285.
- Meulengracht Sørensen, P., 1983, *The Unmanly Man: Concepts of Defamation in Early Northern Society*, Odense, Odense University Press.
- Meylan, N., 2014, *Magic and Kingship in Medieval Iceland: The Construction of a Discourse of Political Resistance*, Turnhout, Brepols.
- Mitchell, S., 2011, *Witchcraft and Magic in the Nordic Middle Ages*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Mitchell, S., 2020, «Magic and Religion», in Schjødt, J. P., Lindow, J. & Andrén, A. (eds), *The Pre-Christian Religions of the North. History and Structures*, Volume II: *Social, Geographical, and historical Contexts, and Communication between Worlds*, Turnhout, Brepols, p. 643-670.

- Moberg, Mark, 2013, *Engaging Anthropological Theory. A Social and Political History*, London, Routledge.
- Morris, K., 1991, *Sorceress or Witch? The Image of Gender in Medieval Iceland and Northern Europe*, Lanham, University Press of America.
- Neckel, G. & Kuhn, H. (ed.), 1962, *Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern*, Heidelberg, Winter.
- Pálsson, G., 1991, «The Name of the Witch: Sagas, Sorcery and the Social Content», in Samson, R. (ed.), *Social Approaches to Viking Studies*, Glasgow, Cruithne Press, p. 157-168.
- Price, N., 2002, *The Viking Way: Religion and War in Late Iron Age Scandinavia*, Uppsala, Department of Archaeology and Ancient History.
- Sahlins, M., 1989, *Des îles dans l'histoire*, Paris, Gallimard/Le Seuil.
- Simek, R., 1993, *Dictionary of Northern Mythology*, Cambridge, Brewer.
- Smith, J., 1978, «When the Bough Breaks», in Smith, J. (ed.), *Map Is Not Territory: Studies in the History of Religions*, Leiden, Brill, p. 208-239.
- Solli, B., 1999, «Odin – the Queer? On *ergi* and Shamanism in Norse Mythology», in Gustafsson, A. et H. Karlsson (ed.), *Glyfer och arkeologiska rum – en vänbok till Jarl Nordbladh*, Göteborg, Göteborg University, p. 341-349.
- Solli, B., 2008, «Queering the Cosmology of the Vikings», *Journal of Homosexuality*, n° 54, p. 198-208.
- Stocking, G., 1995, *After Tylor*, London, Athlone.
- Storm, G., 1894, «Dr Johan Fritzner», *Arkiv för nordisk filologi*, n° 10, p. 385-392.
- Ström, F., 1967, *Nordisk hedendom: Tro och sed I förkristen tid*, Göteborg, Akademieförlaget.
- Strömbäck, D., 1935, *Sejd: Textstudier i nordisk religionshistoria*, Stockholm, Gebers.
- Styers, R., 2004, *Making Magic: Religion, Magic, & Science in the Modern World*, Oxford, Oxford University Press.
- Tambiah, S., 1968, «The Magical Power of Words», *Man*, n° 3, p. 175-208.
- Tambiah, S., 1985, *Culture, Thought, and Social Action*, Cambridge, Harvard University Press.
- Tylor, Edward Burnett, *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art, and Custom*, 2 vols., London, Murray.
- Vries, J. de, 1935-1937, *Altgermanische Religionsgeschichte*, 2 vols., Berlin, de Gruyter.
- Vries, J. de, 1977, *Altnordisches etymologisches Wörterbuch*, Leiden, Brill.
- Pórolfsson, B. & Jónsson, G. (eds.), 1943, *Vestfirðinga saga*, Reykjavík, Hið íslenska fornritafélag.

The Practitioners of Magic and the Old Norse Concept of Power

◇ Lucie Korecká

Magic as a Cultural Concept

Magic and its practitioners are frequent motifs in several genres of Old Norse literature, and as such, they are important elements in research on medieval Norse culture and have been studied from various perspectives. If one takes what can be called “a historical, diachronic approach” (Tolley 2014: 16), the texts can be viewed as sources revealing some of the historical reality of magical practice in the pre-Christian North, but since the texts were composed in Christian times, “the picture gained is at best fuzzy, and inadequate in many respects” (Tolley 2014: 15). Another option is the “literary, synchronic approach” (Tolley 2014: 16), based on a perception of the texts as discourses reflecting the thirteenth- and fourteenth-century Icelanders’ interpretation of their past and of the social tendencies and tensions of their own time. From this perspective, Old Norse magic, instead of being perceived either as a strictly historical fact or as a purely fictional literary motif, can be viewed as a cultural concept—as “a socially constructed object of knowledge, actualized as a set of discourses that predicates powers and knowledges construed as extraordinary and illegitimate on particular individuals” (Meylan 2014: 18). What is crucial for the present study is, firstly, the idea that the cultural concept of magic is “socially constructed”; secondly, the connection between magic, power, and knowledge; and thirdly, the notion of magic as an illegitimate or

◇ Lucie Korecká, Charles University, Faculty of Arts – Prague.

socially marginal element. The objective of the study is to show how the motif of magic and magicians in Old Norse literature contributes to the narrative portrayal of various possible relationships between different types and sources of power.

Magic and Power

An interesting paradox is that whereas “in all the Norse sources the practice of magic is presented as a peripheral activity” (Tolley 2014: 20), magic is also often connected with the concept of power in Old Norse literature. This connection has been an object of scholarly interest, with one of the central questions being whether sorcery was “central to the exercise of power in early Scandinavia, or a marginal activity engaged in by those perceived as outsiders” (Tolley 2014: 16). In the present study, which is focused on magic as a cultural concept in the late medieval North, the question will be modified and broadened. It will be asked how the motif of magic is figuratively employed in the conceptualization of various principles of power in the narrative sources.¹

In this context, it must be noted that the concept of power in the medieval North indeed seems to have been quite heterogeneous. Firstly, power could be understood in the narrow sense as political authority wielded by rulers, magnates, and chieftains; this type of power was usually linked to military strength and legal authority. Although this power was institutionalized, it was always to some extent dependent on personal alliances and networks, and thus on non-institutional aspects, such as the leader’s personal qualities and ability to maintain balanced relationships with many different individuals. This applied both to the medieval Scandinavian kingdoms (see Orning 2008) and to the kingless society in Iceland (see Jón Viðar Sigurðsson 1999). Moreover, apart from this official authority, the concept of power could also include other, less formal, even illegitimate means of asserting oneself in

¹ Since the scope of this study is limited, it is focused on narrative texts that primarily describe the human society at the time that can be broadly defined as the historical past, which I regard as the most relevant sources of the narrative conceptualization of magic in a social context. The Old Norse cultural concepts, including magic, are of course also reflected in mythological texts, texts dealing with the legendary past, and non-narrative texts, such as lawbooks; these sources have partly been included in my more extensive study of magic as a cultural concept (Korecká 2019).

diverse social situations. These were often perceived as a threat to the political and legal system because they could not be fully controlled by it, although they were not necessarily always used with the intention of disrupting the system.

This category includes first and foremost physical violence that is not approved by the wielders of official power and not committed on their behalf. It was an inevitable threat, but it was usually perceived as an inseparable part of power dynamics; medieval social leaders and institutions often directly derived their power from the regulation of violence (see Davies & Fouracre 1986). Another phenomenon that is frequently associated with unofficial power in the narrative sources is magic and its practitioners. As will be shown in the following, these motifs are typically related to other phenomena that are presented in the given sources as being socially disruptive, such as heathenism, thievery, or the refusal to conform to social norms. However, it will also be shown that the practitioners of magic, although they are always described as being socially marginal or marginalized, do not necessarily oppose the official authorities or disrupt the established order; they may even uphold this order, only by unconventional means. An analysis of the literary motif of magic can therefore contribute to a better understanding of the complexity of how power is conceptualized in the Old Norse sources. It can show that the relationship between official and illegitimate power is not always presented as a clearly defined dichotomy between right and wrong.

Instead, the dichotomy can rather be conceptualized as one between public and secret sources of power. Official power is derived from “public” knowledge in the form of genealogies, stories of ancestors, law, social norms, combat skills, or political abilities. By contrast, the unofficial tools of power, including magic, are based on secret knowledge. The connection between magic and knowledge is also reflected in some of the Old Norse terms denoting sorcery: *ffölkynngi* (literally “much knowledge”), *ffölkunnigr* (“much knowing”), and other similar expressions. These terms show that “the boundary between wisdom and magical power was not easily drawn” (Hastrup 1990: 388). They always denote a qualitatively specific—magical—kind of knowledge (Dillmann

2006: 207-08), so they “convey the idea that the object of the discourse wielded qualitatively extraordinary power” (Meylan 2014: 31).²

The relationship between public and secret tools of power is closely but ambiguously connected with the dichotomy between order and chaos. On the one hand, magic in Old Norse culture is often related to the establishment of social structures and to ancient wisdom and customs, which are linked to order. This conceptualization is associated with the idea that “tangible disruptions of the assumed order can never be ruled out; magic as the art of transformation is meant to correct the resulting ‘disorder’” (Schulz 2000: 382).³ Conversely, magic can also be presented as a disruptive force that threatens the established order and must be suppressed by the social leaders. In the narratives, these diverse concepts are reflected in the different possible relationships between official and secret sources of power. If those who wield official power feel that their position is threatened, they can either turn to unofficial power for help, or turn against the wielders of illegitimate power to demonstrate their own superiority by defeating them. The practitioners of magic, in turn, can use their sorcery either to defend and uphold the existing social order, or to defy or oppose the established social leaders.

Significantly, these two groups are usually characterized by the gender of the practitioners of magic. The magicians who disrupt the social system are typically men. Female magicians can also behave disruptively, but it is typically not opposition to the social system and its representatives, only to the witch’s or her family’s personal enemies. More importantly, female sorceresses sometimes use magic to uphold the social system. The basic underlying logic behind this division is that the men who oppose the established social leaders can never be superior to them in terms of official power—military strength or political influence—, so they must turn to illegitimate, secret sources of power. Women, by contrast, wish to uphold the established order by protecting their family’s social status, property, or other attributes of power. Nevertheless, they cannot use the most efficient tools of official power offered by Old Norse society—physical combat or active

² Other categories of magic can be related to power as well, but they are beyond the scope of the present study. I have discussed the connotations of various categories of Old Norse magic elsewhere (Korecká 2019).

³ [...] reale Störfälle der geglaubten Ordnung sind niemals auszuschließen; die Magie als die Kunst der Veränderung soll die entstandene „Unordnung“ wieder zurechtrücken.

participation in legal cases—, so they must turn to sorcery as “a weapon available to women in order to pursue their own ends” (Jóhanna Katrín Friðriksdóttir 2009: 425). Apart from this simple dichotomy, however, the relationship between public and secret tools of power employed by saga characters of different genders can be more complex in some cases, as will be shown in the following. The sagas may thus indirectly present a complex image of medieval Norse power dynamics in general.

Male Magicians Using Sorcery to Defy or Disrupt Order

Saga episodes depicting male sorcerers typically construct a clear-cut, easily definable boundary between official power and the forces of chaos. Across several saga genres, “male witches are overwhelmingly portrayed as villainous characters set in opposition to the hero” (Mitchell 2011: 190). The hero, whether he is a Scandinavian king or an Icelandic chieftain, usually represents not just individual virtue, but also order in the sense of law, justice, and protection from disruptive forces, which are embodied by wielders of the illegitimate, secret power of sorcery.

Such a relationship between the two types of power is presented for example in *Vatnsdæla saga*, in which the main theme is the role of the social leaders as the community’s protectors against villains and hostile supernatural forces. In one of the episodes that illustrate this theme (xxix), the antagonist is the sorcerer Þorgrímr, who is “very skilled in magic and evil in other respects” (*fjolkunnigr mjök ok þó at öðru illa*, 76).⁴ He disrupts social harmony by causing disputes between the local leaders Þorsteinn and Jökull, sons of the chieftain Ingimundr Þorsteinsson, and their kinsman Már Jörundarson. The brothers explicitly blame Þorgrímr for causing the conflict: “that wretch Þorgrímr Leatherhood does us a great disservice by stirring up conflict between us, and it would be appropriate to make him pay for it” (*dregsk sú mannfýla mjök óþarfi til, hann Þorgrímr skinnhúfa, at reita oss, ok væri hæfiligt, at hann tæki gjöld fyrir*, 77). They repeatedly attempt to attack Þorgrímr, but he seeks shelter with Már, so the chieftains “are not able to reach Þorgrímr due to his sorcery and Már’s opposition” (*máttu eigi ná Þorgrími fyrir fjolkynngi hans, en mótgangi Más*, 78). The sorcerer’s intervention into

⁴ All translations of primary sources are the author’s own.

the social relations in the district finally leads to an armed clash, in which Þorgrímr's magic blunts Jökull's sword and makes fallen fighters rise up again. The brothers find Þorgrímr and wound him with a sword, after which the effect of his magic subsides. The local farmers then intervene and stop the fight, the kinsmen are reconciled, their dispute is solved by agreement, and Þorgrímr is expelled from the district. This ending shows the social leaders' superiority over the sorcerer who destabilizes the community. The episode expresses the idea that it is the chieftains' task to suppress the disruption, so that order and harmony can be renewed. If it is understood as social commentary in a broader sense, the sorcery can figuratively represent all kinds of disruptive forces. On the level of cultural concepts, the association of such illegitimate sources of power with witchcraft emphasizes the idea that they are deviant and anti-social, whereas the values embodied by the chieftains accord with the natural order.

A similar contrast between social order and the disruptive role of a sorcerer occurs also in a *samtíðarsaga* ("contemporary saga," a text describing events from the twelfth or thirteenth centuries), *Sturlu saga*. It is the only mention of a magician in the *samtíðarsögur*,⁵ which makes it a unique occurrence of a theme that is otherwise typical of other genres. In this scene, a character named Þórir the Sorcerer (*inn fjölkunngi*, 82) is rightfully accused of mistreating people and stealing. He is captured by the men of the district, and they intend to kill him. When his friend tries to persuade them to set him free, they reply that "there is no chance they would let a thief and a sorcerer go, for he has forfeited his life by his deeds" (*kvað eigi þat efni at láta lausan þjóf ok fjölkunngan mann, en unnit nú til óhelgis sér*, 82). Sorcery, alongside other types of anti-social behaviour, such as thievery, is thus presented as a disruptive activity, due to which the offender is deemed unworthy of being a member of the community. It is contrasted with official power, which is not represented by individual leaders in this case, but rather by the local community as a collective unit, denoted as "the men of Hváll"

⁵ In Mitchell's words, the *samtíðarsögur*, despite their "evident fascination with premonitions and the prediction of things to come," do not contain "any sort of decisive intrusion by sorcerers, witches, or magical practices to set the course of the narrative or turn the tide of events". "The world projected by the *samtíðarsögur* is largely one of power politics, human cruelty, and human frailty, but interestingly, indeed even suspiciously, never one where witches or witchcraft play a significant role" (2011: 98).

(*Hválmenn*). This underlines the idea of their shared responsibility for upholding order in the district. Although they are not chieftains, they represent official power in the sense of the laws and norms that uphold social stability. This stability is threatened by those who disregard the laws and norms, but the community can protect itself by expelling such outsiders and suppressing their secret powers.

In other cases, the sorcerer threatens an individual leader's authority by refusing to abide by his rules. The most striking example is a conflict between King Haraldr and his son Rognvaldr in *Haralds saga hárfagra* (xxxiv) in *Heimskringla*. At the beginning of the episode, the opposition between royal power and magic is highlighted when it is stated that Rognvaldr "learnt magic and became a sorcerer" (*nam fjolkyngi ok gerðisk seiðmaðr*, I: 138), whereas "King Haraldr hated sorcerers" (*Haraldi konungi þóttu illir seiðmenn*, I: 138). When another sorcerer disregards the king's ban of magic, arguing in a verse that ordinary people can be sorcerers when the king's own son is a sorcerer as well, Haraldr realizes how much his son's wizardry threatens his royal authority. He then commands his other son, Eiríkr blóðøx, to kill Rognvaldr, whereupon Eiríkr "burns his brother Rognvaldr in a house together with eighty other sorcerers, and this deed is praised greatly" (*brenndi inni Rognvald, bróður sinn, með átta tigu seiðmanna, ok var þat verk lofat mjök*, I: 139). Having one's own son killed is an extreme act even by the standards of the kings' sagas, so the shocking nature of the episode emphasizes the seriousness of the king's opposition to sorcery. Since Haraldr is not a Christian king, his condemnation of magic is clearly not based on opposition to heathenism. Instead, the episode seems to reflect the idea that a monarch is obliged to protect his kingdom from disruptive forces, here represented by magic, and that he must be willing to disregard even his family ties for the sake of upholding his royal authority that secures stability and order. Again, magic can be understood as a cultural concept that figuratively illustrates the contrast between royal authority as a natural state of affairs and opposition to royal authority as aberrant behaviour.

As can be expected, the opposition between royal power and sorcery is even stronger in the sagas of Christian kings, which are characterized by a "military-like use of magic to prevent the Christianizing king from advancing his hold on Norway" (Mitchell 2011: 191). Many

examples are found in *Óláfs saga Tryggvasonar*,⁶ which describes the Christianization of Norway and the consequent strengthening of royal rule. In this process, the king must defeat opponents who are often presented as heathens and sorcerers. One of them is Eyvindr kelda, “a sorcerer very skilled in magic” (*seiðmaðr ok allmjök fjólkunnigr*, I: 311), a grandson of the aforementioned Rognvaldr. King Óláfr Tryggvason first attempts to burn Eyvindr and his companions in a house (Ixii), but Eyvindr escapes and insists that “he will continue with all his sorcery in the same manner as before” (*hann mun alt fara á sömu leið sem fyrr gerði hann um alla kunnostu sína*, I: 311). The next time they meet (Ixiii), Eyvindr arrives on an island where the king is staying; “he had a longship with a full crew, all sorcerers and magicians” (*hann hafði langskip alskipat; váru þat alt seiðmenn ok annat fjólkynngisfólk*, I: 312).

Eyvindr gékk upp af skipi ok sveit hans, ok mögnuðu fjólkynngi sína; gerði Eyvindr þeim huliðshjálms ok þokumyrkr svá mikít, at konungr ok lið hans skyldi eigi mega sjá þá. En er þeir kómu mjök svá til boejarins á Qgvaldsnesi, þá gerðist ljóss dagr; varð þá mjök annan veg, en Eyvindr hafði ætlat; þá kom mjörkvi, sá er hann hafði gert með fjólkynngi, yfir hann ok hans fíruneyti, svá at þeir sá eigi heldr augum en hnakka, ok fóru alt í hring ok kring.⁷ (I: 312)

The focus of this scene is the sorcerer’s powerlessness against the king, because even his own magic turns against him and blinds his own companions. They are captured, taken to a skerry that is flooded at high tide, and left there to drown; “the place has been called the Sorcerers’ skerry since then” (*Er þat síðan kallat Skrattasker*. I: 312). The contrast between the magicians’ powerlessness and the king’s victory emphasizes the idea that the king’s authority is divinely predetermined, so any attempts at overthrowing it are destined to fail because they oppose the natural order of the world. This is an important element of the broader cultural concept that is presented in the scene. Moreover, the

⁶ The version analysed here is from *Heimskringla*, but the other versions contain similar episodes as well.

⁷ Eyvindr and his companions went ashore and unleashed their sorcery; Eyvindr created helmets of invisibility and a foggy darkness, so that the king and his troop could not see them. But when they arrived near the farm at Qgvaldsnes, it became bright daylight. It went much differently than Eyvindr had intended: the darkness that he had created by magic shrouded him and his followers, so they could see no better with their eyes than with their necks, and they walked around in circles.

scene mentions a placename derived from the event, which highlights its significance: the king symbolically appropriates the land by naming a place after his defeat of the original masters of the place. The position of the place in the far north underlines the idea that the king's power reaches all the way to the remote outskirts of Norway.

Óláfs saga Tryggvasonar contains multiple similar episodes; among the king's heathen opponents described as sorcerers (*fiðlkunnigr*) are Eyvindr kinnrifa or Rauðr the Strong of Hálogaland, who are both tortured to death after rejecting baptism. The frequent repetition of such scenes emphasizes the theme of official power as a force that rids the kingdom of disruptive elements. It is typical of all these episodes that the king always defeats his opponents, establishes firm royal rule in the regions that were previously controlled by sorcerers, and unifies the kingdom by laws and norms based on Christianity. In this context, Christianity is not only spiritually significant—although that is also presented as an important aspect—, but also socially significant. It introduces and reinforces values that increase social stability and strengthen royal power, which in turn is presented as being essential for unity and order. This conceptualization was probably socially relevant not only for the memory of the conversion as a past event, but also for the time when the kings' sagas were written, as royal ideology became more directly derived from the idea of divine predestination than before (see Bagge 1996).

The situation is more complicated in *Óláfs saga helga*,⁸ where the king is also opposed by adversaries who are often described as being magicians or being assisted by magicians, but he does not always defeat them. Also here, however, the motif of magic plays an important role in the narrative construction of a socially relevant image of the historical events. At the beginning of the saga, Óláfr Haraldsson is, just like his namesake Óláfr Tryggvason, victorious. A good example is a scene in which Óláfr is confronted by a group of Finn sorcerers (ix) who “cause a terrible gale and a sea storm by their magic at night” (*gerðu um nóttina æðiveðr með fiðlkynngi ok storm sjávar*, II: 11), but the king's voyage is not thwarted. In the narratorial comment it is concluded that “as ever, the king's luck was more powerful than the Finns' witchcraft” (*mátti þá*

⁸ Again, the examples are taken from *Heimskringla*, but similar scenes are included in the other versions as well.

enn sem optar meira hamingja konungs en fjölkynngi Finna, II: 11). The contrast between the king's luck (*hamingja*) and his opponents' sorcery is significant in the sense that the Christian monarch's luck is associated with the will of God, so royal power is again presented as being divinely predetermined and naturally beneficial.

In the later sections of the saga, King Óláfr Haraldsson is, similarly to Óláfr Tryggvason, opposed by influential adversaries from the northern regions of Norway. His fiercest opponent is Þórir hundr from Hálogaland, who is not described as being a magician himself but seeks the Finn sorcerers' help in his opposition to the king (cxci). He "trades much with the Finns" (*átti margs konar kaup við Finna*, II: 344-45) and "has twelve reindeer furs made for himself with so much witchcraft that no weapon could pierce them any easier than chainmail" (*lét þar gera sér tólf hreinbjálba með svá mikilli fjölkynngi, at ekki vápn festi á ok síðr miklu en á hringabrynju*, II: 345). Þórir then uses these magical furs in the decisive battle of Stiklastaðir (ccxxviii). When King Óláfr hews at Þórir, "the sword did not bite, but it looked as if dust rose from the reindeer fur" (*sverðit beit ekki, en svá sýndisk sem dyst ryki ór hreinbjálbanum*, II: 383). The description is accompanied by a stanza by Sighvatr Þórðarson, which directly refers to the "powerful sorcery of the magic-wielding Finns" (*meiginrammir galdrar [...] fjölkunnigra Finna*, II: 383). In this case, the motif of magic serves as an interpretative device. The defeat of King Óláfr in the battle of Stiklastaðir is a historical fact that cannot be denied or concealed in the saga, but it can be described in a way that does not diminish the king's glory in the audience's eyes. This is achieved primarily by a contrast between the rebels, who turn to dishonourable, illegitimate tools of power, and the king and his allies, who fight by fair means and rely solely on their own skills and on the will of God. The opponents' physical victory over the king is thus overshadowed by their moral inferiority (see Meylan 2014: 84-89). Despite the king's defeat, his power is still presented as a force of order. Like in the previously discussed examples, this can be understood both as part of the narrative portrayal of Saint Óláfr and as a more general image of monarchy as an institution, which was doubtlessly relevant to the interpretation of both the past and the current situation at the time of the sagas' origin.

These examples have illustrated the double function of the literary motif of magic as a story element and as a cultural concept. On the story level, this motif contributes to the characterization of individual antagonists, throws light on the origins of conflicts, or explains the possible (usually temporary) success of opponents who are clearly inferior to the protagonist in all the socially acknowledged qualities. As a cultural concept, magic can construct a general, figurative image of a constant opposition between the natural, divinely planned order and the disruptive forces that threaten it. This image can transcend the meaning of the individual stories and shape the overall interpretation of history in the sagas where the motif is employed.

In the instances discussed here, “it is noteworthy that those who champion witchcraft and paganism in opposition to the heroes of the kings’ sagas are exclusively males” (Mitchell 2011: 191). It has been shown here that the same mostly applies to other saga genres as well, but it must be kept in mind that this is not the only possible image that can be found in the sagas. Interestingly, the sagas also present more ambivalent depictions of the relationship between official and secret power, which show that the medieval Norsemen’s perceptions of the concept of power may have been more complex and nuanced than they seem at the first sight. These multi-layered attitudes to power are the focus of the following discussion of the female magicians’ roles in the sagas.

Female Magicians Using Sorcery to Defend Order

Since “the social evaluation of its outcome, not Christian doctrine, is what determines how magic is ethically viewed” in the sagas (Jóhanna Katrín Friðriksdóttir 2009: 412), the interpretation of sorcery always depends on its effect on society. That applies to the sagas of Icelanders and related texts in general, but the narrative portrayals of female magicians tend to be more varied than those of their male counterparts. Sorceresses can represent the stereotypical image of “evil women” in Old Norse culture (Mitchell 2011: 176-80), in the sense that they disrupt the order that is upheld by official power. In other instances, however, magic is presented as a means through which “a female desire for power, autonomy and subjectivity operates in a patriarchal world

dominated by male violence and a legal system to which women had no formal access,” so the motif expresses “women’s desire to be able to affect events and people, to gain agency through the use of magic” (Jóhanna Katrín Friðriksdóttir 2009: 431).⁹ It can thus be associated with “women arrogating to themselves a level of authority they would not normally exercise” (Tolley 2014: 22). Such elements doubtlessly appear in some depictions of female magicians, but it would be a simplification to assume that magic is always presented in the sagas just as a female counterpart of other, distinctly male tools of power.

Some examples show that women’s sorcery can also be presented as a unique type of power, employed in instances when the official, primarily male sources of power prove insufficient. In these cases, sorceresses use their magic on behalf of men who wield official power, typically in situations when their power is threatened. As mothers or foster-mothers, the female practitioners of *ffjolkynngi* defend the social status of their families, from which their own prestige is derived. Nevertheless, the practice of magic makes the social position of these women ambiguous, because witchcraft—as “that which subverts the established norms” (Tolley 2014: 20)—is inevitably associated with marginality. This combination of official and unofficial power on the same side in a saga conflict can be regarded as a narrative reflection of the complex principles of power in Norse society.

An illustrative example is the story of Hildigunnr Beinisdóttir in *Landnámabók* (H, lxiii). The brief information provided in the text implies that Hildigunnr, as the wife of Sigmundr Ketilsson, an important settler’s son, belongs to an influential family. The family claims local power and must defend it against their rival, Lón-Einarr. In a dispute concerning a whale that is at first stranded on Lón-Einarr’s land but then carried by the sea to Sigmundr’s land, Lón-Einarr claims that this was caused by Hildigunnr’s witchcraft (*talði ffjolkynngi Hildigunnar því valda*, 107) and summons her to court for sorcery (*stefndi Hildigunni um ffjolkynngi*, 107). Her son Einarr responds by a violent attack and defeats the accuser with the help of a shirt from Hildigunnr, which “could not be pierced by iron” (*kyrtíl Einars bitu eigi járn*, 109).

⁹ Jóhanna Katrín Friðriksdóttir relates these formulations to *Fóstbræðra saga* specifically, but they apply to episodes from many other sagas as well.

The characterization of Hildigunnr as an agent of magic is deliberately ambiguous, as the text neither confirms nor disproves the idea that she actually caused the storm that moved the whale. The reality of magic thus seems to be less important than its social implications: the contrast between the woman's high social status and the accusation of practising the illegal art of *ffjolkynngi*. It can be assumed that the primary purpose of the accusation is "the discrediting of mother and son with the probable ulterior motive of taking over their land" (Clunies Ross 1998: 34). The ambiguity of the account then continues in the description of the shirt, which does not contain any word directly denoting magic, only a reference to its special quality. Despite the absence of such a word, however, the narrative obviously shows a paradoxical situation when the shame of an accusation of magic is averted with the help of magic. The former emphasizes the aspect of illegality, the latter the aspect of power: Hildigunnr's supernatural skill confirms her kin's advantage over their opponents (Clunies Ross 1998: 35).

Significantly, the sorceress and the representative of official power are not opponents but share the same side in the conflict. The mother and son defend their privileged status, which is acknowledged by society and defined by its hierarchical structure, by a combination of official means—combat—and unofficial means—sorcery. It is subtly implied, albeit not directly stated, that the son's power would have been insufficient without his mother's covert, inconspicuous help. The episode thus reveals the interrelatedness—or even interdependence—of public and secret sources of power, implying that both are indispensable. This idea transcends the meaning of the individual story and can be understood as a general comment on the concept of power, in which the motif of magic plays a figurative role, representing all kinds of unofficial power.

Other stories are more direct in showing that the wielders of official power are dependent on help from those who have access to secret sources of power, especially when they are facing adversaries who openly disregard social norms. Such episodes typically occur in the sagas of outlaws, where the sorceresses are presented as the outlaws' opponents. In these cases, both the female magicians and the outlaws are portrayed as strikingly ambiguous figures. The outlaws are a disruptive force in society but also the central characters of these sagas, praised for their

courage and tenacity. The sorceresses, as mentioned before, are marked as socially marginal figures due to practising the secret art of witchcraft, but at the same time, they protect the established order from threats by working on behalf of the social leaders or other respectable members of the community.

An example is Þorbjörg in *Harðar saga ok Hólmverja* (xxiv-xxv), who is “very skilled in magic and a mighty witch” (*fjölunnig mjök ok in mesta galdrakona*, 63), but she is a member of an influential family: her son, Refr Þorsteinsson, is “a powerful chieftain and a great fighter” (*goðorðsmaðr ríkr ok garpr mikill*, 63). These are the main types of medieval official power: inherited political influence and prowess in combat. The chieftain must nevertheless turn to the secret power of his mother’s magic when he is dealing with opponents who ignore the social norms and rules: the outlaw Hqrðr and his band of rovers, who cause harm in the district by stealing cattle. The sorceress “relies on her witchcraft” (*treysti hon fjölkynngi sinni*, 63) to protect her family’s lawful property from these otherwise unstoppable thieves. When she “finds out through her magic and prophetic abilities” (*varð hon vís af fjölkynngi sinni ok framvísi*, 66) that they are approaching, she creates magical darkness that blinds the outlaws, so that her son and his companions can attack them. Þorbjörg is later defeated by Hqrðr, who is not affected by her magic due to his own extraordinary abilities. However, what matters to the present study is that the sorceress defends order—represented by legal ownership of property and by her son’s official power—by her secret power that lies beyond society’s borders, just like the power of the outlaw. Due to her witchcraft, she is the only person capable of opposing anti-social forces that are otherwise invincible.

A similar scene is repeated in the following chapter of *Harðar saga* (xxvi). This time the outlaws threaten the property of Þorsteinn of Saurbær, “an influential farm owner” (*mikill bóndi*, 29) and “local chieftain” (*heraðshqfðingi*, 79). Despite his substantial official power, Þorsteinn is helpless against the outlaws who do not respect such power or abide by society’s rules, so he must rely on “his foster-mother Skroppa, who is skilled in magic” (*Skroppa, fóstura hans fjölunnig*, 67) to protect him “by her witchcraft” (*með fjölkynngi sinni*, 67). She performs “visual illusions” (*sjónhverfingar*, 67) to hide herself from the outlaws and to

make them believe that a crowd of armed men is approaching them, but Hǫrðr is not affected by the illusions. He kills the witch in her magically acquired animal shape, the effect of the magic subsides, and the outlaws can see that the armed men are in fact a herd of cattle. Despite her failure, however, the sorceress is presented as the only person who is even considered capable of trying to stop the invincible marauders. That is clearly based on the idea that the anti-social force can only be opposed by another force that lies beyond the usual social mechanisms. Again, the old woman uses secret tools of power to protect the public position of her foster-son. The repetition of the same type of episode in two consecutive chapters of the same saga emphasizes the theme of opposition between different wielders of unofficial power.

A similar opposition between a sorceress and an outlaw is also found in *Grettis saga Ásmundarsonar* (lxxviii). The outlawed Grettir is a threat to the community, so people aim to have him killed. This task is given to Þorbjörn, who is “a big and strong man” (*mikill maðr ok sterkr*, 25) and a brother of the local leader Hjalti, “a chieftain and a very influential and popular man” (*høfðingi ok gøfugmenni mikit ok vinsæll*, 226). Þorbjörn thus represents both aspects of official power—physical prowess and hereditary authority—, and yet he fails to defeat the outlaw, so he must turn for help to his old foster-mother, the sorceress Þuríðr:

Fóstru átti Þorbjörn ǫngull, er Þuríðr hét; hon var mjök gomul ok til lítils fœr, at því er mǫnnum þótti. Hón hafði verit fjólkunnig mjök ok margkunnig mjök, þá er hon var ung ok menn vǫru heiðnir; nú þótti sem hon myndi ǫllu týnt hafa. [...] Ok svá sem Þorbjörn ǫngull var þrotinn at ráðagørðum, leitar hann þangat til trausts, sem flestum þótti ólíkligast, en þat var til fóstru sinnar, ok spurði, hvat þar væri til ráða at taka hjá henni.¹⁰ (245-46)

The text repeatedly emphasizes that people do not expect the old woman to be capable of anything significant, but that contrasts with Grettir’s own perception of her when he predicts that “she and her sorcery will cause me something bad” (*af henni ok hennar fjólkynngi*

¹⁰ Þorbjörn ǫngull had a foster-mother named Þuríðr; she was very old and not capable of much in people’s opinion. In her youth, when people were heathen, she had been very skilled in witchcraft and had known many things. Now she seemed to have forgotten everything. [...] And since Þorbjörn ǫngull had run out of other solutions, he sought help from the person who to most people seemed least likely to be able to help him, and that was his foster-mother. He asked her what advice she would give him.

leiðir mér nökkut illt, 248). The invincible outlaw understands that he can only be defeated by somebody who transgresses the social rules just like he does—and he is right, Þuríðr's magic indeed eventually leads to his defeat and death. It is then stated in the saga that the community condemns the use of magic, even against the publicly despised outlaw—both from a Christian viewpoint and from a social viewpoint based on the dichotomy between public and secret sources of power (see Meylan 2014: 51-57). This underlines the paradox of the sorceress protecting the community from a threat while being perceived as a threat as well.

In both *Harðar saga* and *Grettis saga*, it is of significance that by turning two socially peripheral characters against each other, the narratives underline their ambivalent position. Instead of showing evil villains being defeated by perfect representatives of order, these sagas thus imply that the principles of power are not always so straightforward. In these cases, the sorceresses' witchcraft can be categorized as “hostile magic” (Ellis Davidson 1973)—in the sense of transgressing the rules and norms upheld by official power—but at the same time it is presented as the only available force capable of protecting the community from other disruptive figures who transgress the official norms as well.

Outlaws and sorceresses are specific character types, associated with specific expectations on the story level. On a deeper level of meaning, however, both can be understood as figurative embodiments of the diverse forces that affect society but lie beyond its boundaries, norms, and rules. Such forces are typically automatically perceived as threats, and they are indeed usually potentially disruptive, but they can also be irreplaceable in protecting the community from threats that are resistant to the official defensive mechanisms. Magic thus serves as a cultural concept reflecting the idea that the dominant, public sources of power can be simultaneously threatened and supported by their secret counterparts—and, most importantly, that official power is not always sufficient on its own.

Conclusion

The present study has shown that the saga literature can depict different relationships between magic as a secret source of power and the official tools of power employed in medieval Norse society. In episodes

where the practitioners of magic—typically male sorcerers—oppose or defy the established social leaders, the motif of magic serves as a means of conceptualizing the official power as being synonymous with order and harmony. The central idea is that the leaders—chieftains and kings—unconditionally uphold order, protect society from disruptive forces, and embody values that are naturally beneficial for the community. In a sharp contrast to the leaders, their magic-wielding opponents are unambiguously depicted as a force of chaos that disrupts social harmony. Such a conceptualization is expectable in sources reflecting medieval attitudes, as it supports the established social structures and ideologies of leadership.

Nevertheless, this clear-cut image of a distinct dichotomy between official power as a force of order and unofficial power as a force of chaos is challenged by another type of depictions of magic. Some practitioners of magic—typically female sorceresses—are presented in the sagas as characters who defend the established order by protecting their families' power, property, or prestige from usurpers, thieves, and outlaws. The present analyses of such episodes have shown that the sorceresses, especially in confrontation with outlaws, do not use witchcraft only because the tools of official power are not available to them as women. First and foremost, they turn to magic because the public power of their male kinsmen cannot defend the community from forces to which the social norms and rules do not apply. The texts thus imply that although the secret sources of power always mark their wielders as socially marginal figures, official power is not always automatically superior to secret power, cannot fully replace it, and can even be dependent on it.

These various possible conceptualizations of the principles of power do not, however, necessarily contradict each other. They coexist alongside each other in the sagas, which may imply that they also existed parallelly in the society that produced the sagas. I believe that the narrative depictions of complex and diverse principles of power in the context of magic do not express opposition or distrust toward the official social leaders,¹¹ but that they rather reflect the reality of the official power not being omnipresent. In Iceland, the geographical distances between

¹¹ As suggested by Meylan, who states that “magic became part of the discursive arsenal mobilized by Icelanders in the thirteenth century in response to the Norwegian Crown’s encroachment on their kingless and armyless island” (2014: 126).

individual human settlements were long, and personal contact with the chieftains, or later with the royal representatives, was probably quite scarce. The law held the community together but was certainly not always efficient in protecting individuals from various unpredictable dangers. This means that while the official power was probably generally trusted and relied on, it did not always reach everywhere and could not possibly suppress all threats. The mechanisms of defending the community from threats therefore must have included a broad range of other, less official means as well, but the individual elements were not inevitably mutually contradictory. In the historical reality of the time when the sagas were composed, the central idea probably was that apart from relying on the representatives of public power, all members of society can contribute to defending the community from disruptive forces, each by their own means. In the sagas, these principles are conceptualized with the help of the literary motif of magic and its practitioners, which can thus serve as a significant cultural concept that contributes to the interpretation of real social concerns in the narratives.¹²

Bibliography

- Bagge, S., 1996, *From Gang Leader to the Lord's Anointed. Kingship in Sverris saga and Hákonar saga Hákonarsonar*, Odense, University Press of Southern Denmark.
- Clunies Ross, M., 1998, *Prolonged Echoes. Old Norse Myths in Medieval Northern Society II: The Reception of Norse Myths in Medieval Iceland*, Odense, Odense University Press.
- Davies, W. & Fouracre, P., 1986, «Conclusion», in Davies, W. & Fouracre, P. (eds.), *The Settlement of Disputes in Early Medieval Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 207-240.
- Dillmann, F.-X., 2006, *Les magiciens dans l'Islande ancienne. Études sur la représentation de la magie islandaise et de ses agents dans les sources littéraires norroises*, Uppsala, Kungl. Gustav Adolfs Akademien för svensk folkkultur.
- Ellis Davidson, H. R., 1973, «Hostile Magic in the Icelandic Sagas», in Newall, V. (ed.), *The Witch Figure. Folklore Essays by a Group of Scholars in England Honouring the 75th Birthday of Katharine M. Briggs*, London, Routledge & Kegan Paul, p. 20-41.

¹² This work has been supported by Charles University Research Centre program No. UNCE/24/SSH/026.

- Grettis saga Ásmundarsonar*, 1936, in Guðni Jónsson (ed.), *Grettis saga Ásmundarsonar. Bandamanna saga. Odds þáttir Ófeigssonar* (Íslensk fornrit VII), Reykjavík, Hið íslenska fornritafélag, p. 3-290.
- Harðar saga ok Hólmverja*, 1991, in Þórhallur Vilmundarson & Bjarni Vilhjálmsson (eds.), *Harðar saga* (Íslensk fornrit XIII), Reykjavík, Hið íslenska fornritafélag, p. 1-97.
- Hastrup, K., 1990, «Iceland: Sorcerers and Paganism», in Ankarloo, B. & Henningsen, G. (eds.), *Early Modern European Witchcraft. Centres and Peripheries*, Oxford, Clarendon Press, p. 393-401.
- Heimskringla* (Íslensk fornrit XXVI-XXVIII), 2002, Bjarni Aðalbjarnarson (ed.), 3 vols., Reykjavík, Hið íslenska fornritafélag.
- Íslendingabók, Landnámabók* (Íslensk fornrit I), 1986, Jakob Benediktsson (ed.), Reykjavík, Hið íslenska fornritafélag.
- Jóhanna Katrín Friðriksdóttir, 2009, «Women's Weapons: A Re-evaluation of Magic in the Íslendingasögur», *Scandinavian Studies*, 81, p. 409-436.
- Jón Viðar Sigurðsson, 1999, *Chieftains and Power in the Icelandic Commonwealth*, Odense, Odense University Press.
- Korecká, L., 2019, *Wizards and Words. The Old Norse Vocabulary of Magic in a Cultural Context*, München, Utz Verlag.
- Meylan, N., 2014, *Magic and Kingship in Medieval Iceland. The Construction of a Discourse of Political Resistance*, Turnhout, Brepols.
- Mitchell, S., 2011, *Witchcraft and Magic in the Nordic Middle Ages*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Orning, H. J., 2008, *Unpredictability and Presence. Norwegian Kingship in the High Middle Ages*, Leiden, Brill.
- Schulz, M., 2000, *Magie oder Die Wiederherstellung der Ordnung*, Frankfurt am Main, Lang.
- Sturlu saga*, 2021, in Guðrún Ása Grímsdóttir (ed.), *Sturlunga saga eða Íslendinga sagan mikla I* (Íslensk fornrit XX), Reykjavík: Hið íslenska fornritafélag, p. 72-139.
- Tolley, C., 2014, «The Peripheral at the Centre: The Subversive Intent of Norse Myth and Magic», *Arv, Nordic Yearbook of Folklore*, 70, p. 15-37.
- Vatnsdæla saga*, 1939, in Einar Ól. Sveinsson (ed.), *Vatnsdæla saga. Hallfreðar saga. Kormáks saga. Hrómundar þáttir halta. Hrafn þáttir Guðrúnarsonar* (Íslensk fornrit VIII), Reykjavík, Hið íslenska fornritafélag, p. 1-131.

Once More, with Feelings

Agents of Magic and their Emotions in Egils Saga

◇Gaïa Perreaut

Except for Kirsi Kanerva's dissertation *Porous Bodies, Porous Minds. Emotions and the Supernatural in the Íslendingasögur*, published in 2015, which explores how emotions may manifest themselves in the form of supernatural somatic disruptions, there do not appear to be any work yet articulating conceptions of magic and the study of emotions in Old Norse narratives. This articulation is however attested in other Western medieval sources: Jane Gilbert, for example, asserts that there is a recognized metaphorical relationship between magic and emotion in medieval literature (Gilbert 2015: 21). The study of emotions would prove particularly fruitful for the study of witchcraft, described as a phenomenon motivated by very strong emotions. According to Charlotte-Rose Millar, "[the sources] construct a way of understanding witchcraft that is based on specific forms of emotional interaction and behavior" (Millar 2017:18). These observations led me to consider what might be the relationship between conceptions of magic and emotions in saga literature; a research perspective that would bring a fresh reading to the *Íslendingasögur*¹—

◇ Gaïa Perreaut, Ph.D student at Sorbonne University, gaia.perreaut@gmail.com.

¹ The term *Íslendingasögur* refers to a sub-genre of between thirty-five and forty Icelandic sagas, classified according to modern categories. The *Íslendingasögur* were written by anonymous authors, clerics or educated by the Church for the most part. Originated from oral tradition, the majority of the narratives were recorded in the thirteenth century, with a few exceptions written in the fourteenth and later centuries. The texts are preserved in manuscripts from the fourteenth to seventeenth centuries,

in this case, *Egils saga*—and the topic of magic, that have both already been widely studied².

Conceptions of magic have undergone many changes over the centuries. Ancient writers held conflicting views of magic as a sign of both wisdom and transgression. Over time, magic expanded to include notions of otherness and threat to social order (*maleficus*), referring to everyone “who falls outside the norms of society”; and became firmly condemned (Ankerloo & Clark 2002: 7, 179; Bailey 2006; Kieckhefer 2014; Arnould 2019). With the emergence of Christianity, the negative connotations of magic became even more pronounced. Church fathers and early Christian authors argued that magic is corrupting and founded in pre-Christian thoughts (Flint 1991; Kieckhefer 2014), most notably Augustine of Hippo (A.D. 354-430) who was the first Christian author to develop a theory of magic, according to which demons founded magical arts and taught them to mankind, a definition that prevailed in Christian culture (Flint 1991; Kieckhefer 2014). As a result of Christianization, this paradigm spread throughout Europe and beyond (Bailey 2006: 14).

with the exception of a few fragments dated back to the thirteenth century—but no original copy survived. Mostly written in prose, the sagas are also characterized by their poetic interlacing, in which poetic vocalization serves as a mean to express thoughts and emotions, as we have previously mentioned. The narratives recount events that supposedly took place several centuries earlier and revolve around the feuds of a few Icelandic families of farmers-chieftains, mainly in Iceland (but sometimes in Scandinavia or in the British Isles), during the Commonwealth, from c.930 to c.1030. Indeed, the great majority of the narratives address questions of clan rivalries, family honor, the serious consequences that these quarrels, other offenses or crimes could generate, and their impact on Medieval Icelandic society. A few stories also begin in Norway during the period of settlement of Iceland, c.870-930.

² Many aspects of *Egils saga* have been studied, from poetry (Clunies Ross: 1978, 1989, 2010; Looze: 1989; Sayers: 1995; Tulinius: 2001), gender studies (Falk: 2014; Larrington 2015), depictions of emotions (Tulinius: 2005; Ármann Jakobsson: 2008; Þorgeirsdóttir: 2020) and supernatural motives (Ármann Jakobsson: 2011), memory studies (Byock: 2004; Barreiro: 2021) to psychoanalysis (Looze: 2015; Tulinius: 2014, 2015). The topic of Old Norse magic has also been approached from several perspectives, such as gender studies (Jochens: 1991, 1993; J.K., Friðriksdóttir: 2009, 2013; S.A. Mitchell: 2000; Price: 2013; Ármann Jakobsson: 2013; Korecka: 2021), queer studies (Solli: 1999, 2002, 2008; Ármann Jakobsson: 2011, 2013), memory studies (S.A. Mitchell: 2013), ethnicity (Jochens: 1999), otherness (Lindow: 1995; McKinnel: 2005), sexuality (Jochens: 1996), history of religion (Raudvere: 2002, 2003, 2006), history and folklore (S.A. Mitchell: 1997, 2009), politics (Meylan: 2011, 2014) or more recently monster studies (Merkelbach: 2020).

Despite being rooted in pre-Christian oral tradition, Old Icelandic literature is primarily the work of an ecclesiastical elite. The earliest texts produced bear witness, not to the translation of common Latin terms for magic (*magia*, *maleficus*), but to their adaptation into the emic terms by means of a nuanced vocabulary, to mention a few: *kunnasta*, “knowledge,” and from which derives *fljókynngi*; *magna*, “to empower”; *fróðr*, “wisdom”; *galdr* (pl. *galdrar*), “chant”; *trolldómr*, “deception”; or the infamous *seiðr* (Raudvere 2003; Dillmann 2006; Ármann Jakobsson 2008; Korecká 2019). Most of these vernacular terms existed prior to the conversion but were reclaimed by clerics to convert Latin concepts into indigenous ones, implying the existence of a similar local concept that allowed the two phenomena to be linked (Meylan 2012; Meylan 2014: 29). Although the vernacular terms are removed from their potential original meaning, they prove “the significance of the cultural concept at the time the texts were composed in written form” (Korecká 2019). The emic vocabulary differentiates this extraordinary knowledge from knowledge *per se* (legislative or clerical knowledge), in other words, legitimate knowledge as opposed to illicit knowledge. Contemporaries regarded Old Norse magic as “a set of special abilities,” an exceptional knowledge characterized by its hidden character, that enables individuals to access a power they should not have (Raudvere 2002; Mitchell 2011). Ecclesiastical literature shows the influence of Christian and continental connotations, connotations that were also transmitted in secular literature (Meylan 2012).

The study of the medieval Icelandic legislative sources such as *Kristinna laga þáttur* shows that magic is directly associated with heathenism (worship heathen beings, stones and animals) and *berserk*’s ultraviolence, thus emphasizing its profoundly anti-social character (Dennis, Foote & Perkins 1980: 38-39). It depicts the *mentalité* of medieval Icelandic clerics toward magic, which is regarded as a transgressive and anti-social behavior punishable by exile. The use of magic is viewed as a taboo behavior that has the potential to deeply harm the society. As pointed out by Lucie Korecká, magic lies outside the legal and social structures; in the material, it serves as an othering discourse, a process of marginalization, where the other stands as a potential threat to the society and to Christian order (Korecká 2019: 12 and 17). This prompts us to inquire: in what manner does magic intersect with the depictions of emotions within the sagas?

Considering the presence of both emotional discourses and motifs of magic in *Egils saga*, the study of this saga may shed some light on a possible relationship between magic and emotion in Old Norse literary representations. Composed between 1230 and 1240, *Egils saga Skallagrímssonar* is one of the major *Íslendingasögur* from the golden age of saga writing, and also one of the classical sagas. *Egils saga* follows the history of Icelandic settlers over several generations, including their conflict with the King of Norway. The story focuses on the adventures of Egill Skallagrímsson, a great warrior and poet, and his tussle with King Eiríkr and Queen Gunnhildr. The oldest fragment of the saga is dated back to the mid-thirteenth century. Concerning the entire saga, the text is preserved in three manuscripts from the fourteenth century. The first one, known as the M version—recorded in the manuscript *Mǫðruvallabók* (AM 132 fol.)—is the most complete version of the text, and also the reference version for translators, despite the fact that this version does not include the three poems from the saga (Tulinius 2021, 30). Although incomplete, the second and third versions of the text—W version and K version respectively—have preserved versions of the three long poems, *Sonatorrek*, *Höfuðlausn*, and *Arinbjarnarkviða* (Tulinius 2021, 29). Due to the central importance of poetry in the narrative, as well as the inclusion of over fifty stanzas, the saga is also known as one of the *Skáldasögur*, ‘sagas of skalds’ (Vésteinn Ólason 1993: 333-336).

Based on the idea that magic could be perceived as a form of metaphorical language to communicate complex emotive scripts, and using *Egils saga* as a study case, this article aims to compile a comprehensive inventory of all magical occurrences in the saga, alongside their corresponding emotional interactions to question whether magic can be considered as an alternative discourse of emotions³. We shall begin with a presentation of the different forms of emotional discourse in saga literature, before moving on to the case study. We will present several magical episodes from the saga and comment on their relationship with emotions and their narrative purpose in the text:

³ Sif Ríkarðsdóttir (2019: 253) also refers to the concept of *emotive scripts*, first conceptualized by the psychologist Sylvain Tomkin in the seventies, to define the directives prescribed for appropriate emotional conduct related to discourse in literature. In her own words, she adopted the term to “foreground the performative or behavioral aspect of literary representation of emotions as the textual artefact deals with narrative representation of emotive behavior”.

first, by observing emotions as a magical trigger, then by considering how magic plays a role in altering a character's emotions and somato-psychic state. Finally, we will study the articulation between magic and the saga's predominant emotion, anger, in relation to the fear of loss of control and from the perspective of gender.

Different Ways of Expressing Emotions

For the purpose of this article, we would like to focus on literary representations of emotions. Sif Ríkarðsdóttir argued that the literary analyst does not seek “the emotion of a medieval subject” as an historian might, but rather to question and understand why an author made their character express a specific feeling, as well as what that emotion could have signified (Sif Ríkarðsdóttir 2017: 12). Saga literature is notorious for its lack of emotional expression when juxtaposed with the more emotionally charged European literary works of the time, such as the matter of Britain or French courtly literature. To quote Sif once again, medieval Iceland has a “presumed cultural preference for the suppression or concealment of emotions” (Sif Ríkarðsdóttir 2015: 167).

Yet, within the *Íslendingasögur*, *Egils saga* stands out, exhibiting a high degree of emotional expression and challenging the notion of saga austerity and contributing to a more comprehensive understanding of medieval Icelandic storytelling. The eponymous protagonist, Egill, is depicted as a remarkably complex and emotional character. From the age of seven, he is presented as reckless, hot-tempered, and remarkably violent, a temperament that leads him to commit his first murder after being humiliated at the game. Physically, Egill is described as “hard-featured, and grim when angry”⁴, however, the narrative also portrays him as a sensitive, loving and cheerful man, compassionate and caring: his profound affection for his wife, daughter Þórgerðr and adoptive daughter Þórdís contribute to a more nuanced understanding of his emotional range. The narrative also provides an intimate look at Egill's grief, notably triggered by the deaths of his brother and his sons: after the loss of two of his three sons, Egill becomes overwhelmed by sorrow that he is rendered bedridden, refusing sustenance and drink for days on end. The dichotomy of Egill's impetuous violence and his profound

⁴ *Egils saga*, chapter 55.

emotional ties paints an intriguing portrayal. Thus, *Egils saga* reveals a rich tapestry of emotional articulation.

The first kind of emotional expression is characterized by explicit references of emotions, which are expressed through the employment of substantives and verbs, and convey a first spectrum of feelings: joy, satisfaction, serenity, affection, friendliness; anger, resentment, revenge, annoyance; astonishment, fear, humiliation; regret, spite, sorrow, despair, melancholy, mourning. The great majority of these feelings are mentioned in the body of the narrative, except for a few instances stated in dialogue. While it is the most common and accessible form of emotional expression, the narrative does not solely rely on it as the exclusive literary means of displaying emotions.

William Ian Miller pointed out that, in Norse sources, emotions must often be inferred from the literary context, and more specifically from the action, “which is simply without reason or motive if it is not understood as taking place in a certain emotional environment that gives it meaning” (Miller 1992: 107). We find other references of emotions such as ambition, hope, courage, esteem; disappointment, surprise, frustration, disillusionment, rage and love. The complementarity between the different emotions mentioned suggests that certain emotions might be expressed in a specific way in the narrative, as exemplified in *Egils saga*: when his wife, Asgerd, passes away, Egill delegates the management of his estate to his son and moves to the side of his foster daughter⁵. This seemingly trivial action actually bears witness to Egill’s grief. After reading the material, one knows for fact that Egill loved his wife dearly, but also valued his possessions and inheritance, even defying two Norwegian kings to reclaim them. The act of handing over responsibility for his property to his last living son (whom he holds in low esteem) suggests that the eponymous character is profoundly affected by his wife’s departure to the extent of abandoning properties that defined his identity. Saga narratives convey underlying emotions translated into action, but also expressed through somatic description (sweating, reddening, swelling) or verbal reactions (Sif Ríkarðsdóttir 2017: 62); *Egils saga* also features several examples where somatic descriptions disclose the characters’ emotions, such as during the scene of Böðvar’s death, where Egill’s emotions, probably

⁵ *Egils saga*, chapter 82.

a combination of grief, sadness and anger, are expressed through the swelling of his body⁶. Anger, reassurance, love, sadness, and grief are some of the emotions expressed through bodily reactions in the saga.

In addition, emotions can be expressed through other forms of discourses in Old Norse Literature. For example, several scholars have addressed the function of poetry in saga literature and concluded that poetic language can serve as a medium of emotive expression (Sif Ríkarðsdóttir 2017: 81):

It may be that the *Íslendingasögur* authors needed the verses so that saga characters could express emotions and reactions which would have seemed unnatural when expressed in prose, and which would have been even less appropriate for a saga narrator to use, because they touch on the private affairs and inner life of the characters.

Within the narrative of *Egils saga*, the characters, Egill prominently among them, employ the art of poetry to give voice to their feelings: love, gratitude, pride, disappointment, shame, distrust, anger, grief... In contrast to the previous forms of expression mentioned, poetry has the capacity to mirror the intensity of felt emotions. Moreover, Sif Ríkarðsdóttir also emphasized the role of silence in the saga narratives, as a mean which requires the imaginative emotional involvement of the audience who must project its own emotional experience onto the characters' actions:

The scant information provided by the narratorial voice and the characters' gestures or responses requires the reader to fill in the gaps so to speak. The reader or audience are thus expected to infuse the characters' behaviours and silences with emotive content drawn from their own personal experiences as well as from previous literary encounters and the generically stipulated signifying horizon of the saga world. (Sif Ríkarðsdóttir 2017: 65)

The employment of silence as an alternative emotional discourse is also attested in *Egils saga*. This is manifested when the prose explicitly acknowledges the characters' moments of silence, or when the narrative deliberately leaves actions or dialogues in a suspended state, inviting the reader or audience to project themselves. In her Ph.D dissertation, Kirsi Kanerva rightly raised the question of whether medieval

⁶ *Egils saga*, chapter 80: "hann þrútnaði svá, at kyrtillinn rifnaði af honum ok svá hosurnar" ("he swelled so much that his tunic and his pants tore off"—our translation)

Icelandic conceptions of emotion might not be expressed in literature by additional alternative discourses of emotion. Kanerva suggested that in medieval Icelandic culture, there may have been conceptions of hypocognized emotions, that is emotions for which there was no known word to name or describe them (Kanerva 2015: 21-23). She also argued in favor of several conceptions of emotions both in relation to physical or mental illnesses and to the supernatural (Kanerva 2015). Kanerva's inquiries led us to consider magic as a potential form of alternative emotional discourse within saga literature and prompted us to examine the intricate relationship between magic and emotion within the narrative of *Egils saga*.

Magic as an Emotive Act and Its Implications in *Egils Saga*

The text presents a typology of the various magical episodes that we propose to analyze, in order to find a possible articulation between magic and emotions. The first magical episode under scrutiny takes place chapter forty-four, during a banquet attended by the crew of Egill's brother Þórólfr, King Eiríkr and Queen Gunnhildr. Barðr, host of the banquet, had initially received Þórólfr's men, claiming he could not serve them drinks; but when the royal couple arrived, drinks were served in abundance. Egill, offended by this lie and lack of respect, began to drink heavily, before declaring a few stanzas in which he insults Barðr. Lest the royal couple learns of the disrespect he showed Þórólfr and his men, Barðr goes to Queen Gunnhildr and pretends that Egill brings them great shame. The queen and Barðr mix some poison with the drink, and Barðr signs a drinking horn and took it to Egill. But the latter takes out his knife and slashes his palm; he seizes the horn, carves runes on it, let his blood run down it while reciting a few stanzas to Barðr, and the horn shatters.

This first example thus presents a first relation between emotion and magic through two distinct magical performances. The first magical performance we refer to is the action of signing the horn: While the verb *að signa* primarily means "to sign" in a religious sense, it also possesses magical connotations that we have decided to take into account for our interpretation, considering that the sign made by Barðr

may have concealed the presence of poison in the drink. If we consider this interpretation of *að signa*, then the enchantment of the poisoned horn is indeed triggered by emotions: Barðr has humiliated Þórólfr's men and fears Egill humiliate him in return in front of the king and the queen. The narrative does mention a pretexted emotion, namely shame, *skömm*; however, the genuine emotions of the characters are translated into actions, and in the referred excerpt, into an action of magic. This magical action is not only triggered by, but also expresses, an emotion. Barðr's magical performance is then given as an emotive act by the narrative. The term emotive act refers to any action that may affect the emotional state of the involved parties, be they emitters or recipients; this action translates an emotion and, in doing so, activate, intensify or modify it (Brîndușa Grigoriu 2014; William Reddy 2001: 102-105). The second magical performance is less easy to interpret, as the narrative doesn't explicitly associate any emotion with Egill's response. Given the context, it may be suggested that, since Egill had just insulted Barðr, he expected him to retaliate. The protagonist had a hunch that made him suspicious of his host's gesture, a hunch that led him to use magic to check the drink. Following this poisoning attempt, Egill murders Barðr. This magical episode thus revolves around a main emotion, shame (or more precisely, the refusal to be ashamed) which escalates between the two parties and leads them to resort to magic.

The narrative thus introduces a first representation of magic as the expression of an emotional subject, an emotive act, associated with the concept of shame. While all emotions exist in a social context, fear of shame holds a particular position in an honor-based feuding culture such as Medieval Iceland. To quote William Ian Miller,

shame has its obvious role in the socialization of honorable people and in maintaining social control. In the sagas, the norms of honor, the norms of proper behavior, in fact, are as often expressed negatively in terms of shame avoidance as they are positively in terms of honor acquisition. And shame—as *skömm*'s synonym *óvirðing* (literally un-honor), *svívirðing* (dis-honor), and *ósæmð* (un-honor) indicate—is conceptualized as the negation of honor. (Miller 1995: 119)

Miller also underlines the relationship between honor, shame and cowardice, that he defines as “the refusal to act when right action demands courage” (Miller 1995: 119). As showed in the excerpt under scrutiny, the characters of the narrative are following specific emotive

scripts in order to preserve their honor. Yet, the use of magic, a practice regarded as potentially anti-social, is described as part of these social attitudes. On the one hand, this suggests that a character could resort to any means at their disposal to avoid social shame, including magic; on the other, it also reveals that, although both magical actions are triggered by the same emotional motive (to avoid being humiliated), the motivating intention and context of use differ between the two. It was Barðr who first broke the social contract by lying, and then decided to poison Egill rather than face up to his mistake in the presence of the royal couple. In addition, Barðr's magic was aim to humiliate, perhaps even kill Egill, whereas Egill resorted to magic to protect himself. However, only the audience is aware of these differences, rather it be Barðr's cowardice or Egill's rightful right to call out Barðr's behavior, and then kill him. Especially since the use of poison is also negatively connoted in medieval literature, and associated with cowardice and depravity (Collard: 1998). This remark suggests that the audience of the saga is expected to judge the characters according to both emotional norms and narrative context. As put by Sif Ríkhardsdóttir, "[the audience] infuse the character's action with meaning drawn from their own conceptions of emotional interiority, behavioural codes (cultural as well as literary) and the signifying potential of the narrative framework and context" (Sif Ríkardsdóttir 2017: 74). This first example demonstrated three important things. First, Old Norse conception of magic seems to be more nuanced than we have previously stated; secondly, there appears to have a possible correlation between magic and emotion, where magic serves as an emotive act, simultaneously triggered by and expressing that emotion. Finally, the story relies on the audience's involvement to interpret the characters' actions according to emotional standards, but also to judge the moral implications of magical performances according to the narrative context.

The fifty-ninth chapter brings us to what may be considered the climax of the conflict between Egill and the royal couple. King Eiríkr has declared Egill outlawed from Norway. On hearing the news, Egill becomes furious ("Egill var nú allreiðr") and goes on rampage: he kills three of the king's men with whom he was in conflict; ransacked a farm; and has one of the young princes and thirteen of his royal guards killed. Following this, Egill goes alone to a nearby island, where he performs a

níð-stong: he erects a stake on which he impales a horse's head, which he points inland; he engraves runes on it and curses the king and queen, wishing to drive them away from the Norwegian throne. In this episode, the narrative depicts another representation of magic as an emotive act, this time triggered by anger. In contrast to the previous episode, Egill's magical performance is heavily connoted in this extract. The *níð-stong* is a magical performance that unfolds in a particularly negative social context. Resorting to *níð* was punishable by proscription. Egill was willing to give up his social honor in order to exact revenge on the royal couple—or perhaps he took the risk since he had already been declared outlawed. The audience is once again left to judge the character's behavior. Egill's *níð* is part of a succession of incidents, each as violent as the next, violence that can be difficult for the audience to justify. Egill's acts are a reaction (albeit disproportionate) to a series of injustices experienced by the character: denial of his inheritance, denial of his rights by the Þing, and finally proscription. His anger is understandable to the audience, and his desire for revenge expected. But by what means does one exact vengeance upon a king? According to Nicolas Meylan, while magic was negatively connoted in *Konungasögur*, it may serve as a subversive discourse in *Íslendingasögur*:

Finding themselves in a subordinate and marginal position (...), but in control of textual production, some among the Icelandic text-producing elite recoded magic in positive terms and applied it to their textual proxies. They wrote stories in which an Icelander—or their surrogate—was able to either dispose of an aggressive and unjust king or secure the sort of distant but profitable relationship that Free State Iceland found appropriate, doing so by means of those very magical powers whose efficacy had been so conveniently documented for them by the condemnatory discourses produced by and for the royal circles. (Meylan 2014: 197)

Magic can thus act as an alternative discursive discourse in the saga literature, in relation to political performance. By performing the *níð*, Egill does not secure any advantages in terms of power or social prestige; however, his act stands as part of a continuum of anti-royalist perspectives aimed at several Norwegian kings. This sentiment is initially embodied by Kveldulfr, Egill's grandfather, followed by Skalla-Grímr, and ultimately, Egill himself. Egill's magical act can thus be viewed as a political performance, inscribed in an emotion, anger.

The relationship between magic, anger and politics is also illustrated in another episode. Two chapters later, the saga tells us that Queen Gunnhildr has a magical ritual performed, a *seiðr*, to curse Egill in retaliation for his *nið*. The narrative does not explicitly tell us what emotions or feelings might have triggered the action of the ritual, so we have to turn to the context of the narrative. At this point in the story, Eiríkr and Gunnhildr have been ousted from the Norwegian throne; the royal couple is exiled to Jórdvík, and all the king's attempts to regain his throne or extend his power in England have failed. We also mentioned that Egill was recently responsible for the deaths of many of the couple's allies, but above all, that he killed one of their sons. We can therefore deduce that Gunnhildr is driven by a strong sense of revenge against Egill, and assume that the emotions behind her ritual are grief and anger. In medieval literature, scholars have identified an emotive script known as *ira regis*, royal anger. As mentioned above, the material testifies to a marked anti-royalist sentiment. In this regard, Gerd Althoff remarks that the use of anger in eleventh-century Anglo-Saxon sources serves to reveal *rex iniquus*, when a king has become unjust and must be deposed (Althoff 1998: 67). Although moderately compared to other medieval sources, *Egils saga* depicts royal anger on multiple occasions, whether when Haraldr *hárfagri* demands the heads of Kveldulfr and Skalla-Grímr, or when Eiríkr outlaws Egill⁷. Expressions of anger and royal anger are thus complex emotional scripts, which, in the case of *Egils saga*, and in addition to the subversive connotations of magical discourse, can be interpreted as challenging royal authority. This view also seems to be confirmed by the fact that the author of the saga explains Eiríkr's and Gunnhildr's flight to England as the result of Egill's curse.

How does royal anger relate to the magic performed by the queen Gunnhildr? Just as Egill had recourse to *níð-stöng*, a condemned form of magic, Gunnhildr made use of the *seiðr*, a magic with highly negative connotations in Old Norse literature. In this episode, the royal couple are already poorly regarded by the narrative; and the fact that the queen resorts to magic to take revenge on Egill further exacerbates this perception. The distinction between Egill's and Gunnhildr's use of magic lies in the nature of their actions. Egill's magical act is a reactive response to what he perceives as an abuse of power, whereas Gunnhildr's

⁷ We have identified at least fourteen examples of royal anger in the saga.

magical performance represents an intensification of this abuse of power. This interpretation is validated by another magical performance in the same chapter. While in Jór vík, Egill confronts King Eiríkr and, in order to have his life spared, undertakes the composition of a *drápa* in the monarch's honor; however, at night, Egill is unable to compose his poem, as a swallow stands outside his window and sings. Arinbjörn, Egill's friend, climbs onto the roof and sees a shapeshifter (*hamhleypa*) fleeing from the house. Naturally, this shapeshifter is Gunnhildr, trying to prevent Egill from composing the poem for the king, in order to ensure his execution. Gunnhildr's anger compels her to act against her own king's will, and her transgression, her additional abuse of power is illustrated by her recourse to magic. Moreover, although the narrative is set in a time before the Christianization of Iceland, magic is nevertheless deemed a pre-Christian practice, both by the author and by the audience. This comment leads us to mention Althoff again, who points that expressions of anger have long been considered in medieval literature to be in opposition to the image of a proper Christian ruler (Althoff 1998: 66), further discrediting the Norwegian kings, and Gunnhildr as queen, according to saga standards. The recourse to a pre-Christian custom may thus explain why this articulation between magic and emotion is negatively perceived in this episode. However, it does present us with an argument in favor of magic as an alternative emotional discourse.

Magic, Emotional State & Somatopsychic Consequences

The interaction between emotion and magic in the saga under scrutiny does not seem to be limited to the performance of magic as an emotive act. As established, a magical performance can find its origin in an underlying emotion, contextualized explicitly or implicitly by the narrative. Our focus now shifts from the emotional origin of the magical act to question the potential consequences arising from the practice of magic. To explore this aspect, we intend to revisit the episode of Gunnhildr's *seiðr*:

Svá er sagt, at Gunnhildr lét seið efla ok lét þat seiða, at Egill Skalla-Grímsson skyldi aldri ró bíða á Íslandi, fyrr en hon sæi hann. [...] Egill Skalla-Grímsson sat at búi sínu. En þann vetr annan, er hann bjó at Borg eftir andlát Skalla-Gríms, þá gerðist Egill ókátr, ok var

því meiri ógleði hans, er meir leið á vetrinn. Ok er sumar kom, þá lýsti Egill yfir því, at hann ætlar at búa skip sitt til brottfarar um sumarit. Tók hann þá háseta. Hann ætlar þá at sigla til Englands.

It is said that Gunnhildr asked for a *seiðr* to be made, so that Egill Skalla-Grímsson would never have peace in Iceland until she saw him. [...] Egill Skalla-Grímsson was staying at his estate at Borg. But, during the second winter that followed the death of Skalla-Grímr, Egill became unhappy, and his melancholia was the more the winter wore one. And when summer came, Egill declared that he was going to prepare his ship for departure this summer. He then took the high-seat, and planned to sail to England⁸.

While the narrative withholds explicit descriptions of Gunnhildr's emotions before or after her magical performance, the text does inform us about the emotional consequences provoked by the ritual to the recipient, object of the curse. Following the *seiðr*, the text indicates a significant alteration in Egill's emotional state: Egill becomes *ókátr*, "morose," "unhappy," and is overcome by *ógleði*, "sadness," "melancholy," to the point of wanting to leave Iceland and set sail again. The narrative strategically juxtaposes these two events, implying a direct cause-and-effect relationship between Gunnhildr's magic and the subsequent alteration in Egill's emotional state. This episode suggests that magic can influence the emotional state of an individual, who is its intended target. These consequences, as evidenced in Egill's altered state, imply another additional reading to the relation between magic and emotion in *Egils saga*.

Moreover, the magical episode studied illustrates a new relationship between magic and emotion: by means of her ritual, Gunnhildr ensured that Egill would never find rest/quietness ("Egill Skalla-Grímsson skyldi aldri ró"). This extract implies that magic could also affect an individual's somato-psychic state. We find another occurrence of this interpretation in the saga, when a young woman named Helga is greatly affected by an unknown disease. Egill finds out she is ill due to a magical enchantment that had been poorly performed: a young man in love with Helga carved love runes (*manrúnar*) for her; however, his lack of magical knowledge caused her to fall ill⁹. The two examples

⁸ *Egils saga Skalla-Grímssonar*, chapter 59.

⁹ Chapter 78: « Þá þóttist hann rísta henni manrúnar, en hann kunni þat eigi, ok hafði hann þat ristit henni, er hon fekk meinsemi af »

mentioned exhibit differences: the first act deliberately affects Egill, whereas the second one fails and leads to undesirable consequences for Helga. Nonetheless, these instances shed light on Norse representations of magic as a force capable of influencing an individual's somatopsychic state. The negative influence of magic on the body and mind is well documented in Old Norse culture. Legislative sources do mention the fact that magic can bring about sickness, even death, to people or livestock (Dennis, Foote & Perkins 1980: 38-39). Numerous literary examples also bear witness to the same (Dillmann 2006: 72-87): magic is said to cause impotence (*Kormaks saga* chapter 5; *Njals saga* chapter 6), loss of memory (*Vatnsdæla saga* chapter 44) or reason (*Haralds saga ins harfagra* chapter 25; *Vatnsdæla saga* chapter 26), and even death (*Eyrbyggja saga* chapter 16; *Vatnsdæla saga* chapter 26). As well, *Ynglinga saga* informs us of the extent of Óðinn's magical powers: "In battle, Odin could make his enemies blind, or deaf, or terrified [...] and also bring death, ill-luck and disease to people; and take the strength or the wit from one man to give it to another man"¹⁰. However, it would require further investigation to ascertain whether these examples of magic are also articulated with emotions. *Egils saga* describes Helga's affliction in these terms: "she had been suffering for a long time, and it was a worsening illness; she could not sleep at night, as if she were furious, frantic"¹¹. We note that Helga's illness is exclusively described through emotional vocabulary, vocabulary that relates to anger and fear. According to Kirsi Kanerva, Old Norse culture made "no clear distinction between emotions and physical illness, since emotions could be part of the illness or even the cause of it" (Kanerva 2015: 18-19). Indeed, the Aristotelian renaissance of the twelfth century saw the emergence of new conceptions of affectivity, no longer as a purely spiritual and moral phenomenon, but also as a bodily one. The Hippocratic theory of the humors, which formed the basis of medieval medicine, already recognized the influence of emotions on the balance of soul and body, as a form of disturbance, an imbalance that could be the cause of suffering or illness. In this regard, this last excerpt brings

¹⁰ Chapter 6: "Óðinn kunni svá gera, at í orrostu urðu óvinir hans blindir eða daufir eða óttafullir," chapter 7: "ok at gera mǫnnum bana eða óhamingju eða vanheilandí, svá ok at taka frá mǫnnum vit eða afl ok gefa þǫðrum".

¹¹ Chapitre 72: "hefir hon haft langan vanmátt - ok þat var kröm mikil. Fekk hon enga nótt svefn ok var sem hamstoli væri.";

together conceptions of emotions and illnesses, triggered by a magical performance. If we revisit the excerpt from Barðr's banquet, one could also consider that Olvir and Þorolfr's men, falling ill after consuming beer, had their condition altered by Barðr's magic.

However, the target of the spell is not always the only victim. *Egils saga* also features representations of magic that affect the somato-psychic state of the subject performing the magical action. For example, the magical transformation into a *berserkr*¹², also initiated by an emotion, namely anger, could have serious consequences for the shape-shifter. The narrative specifies that those capable of shape-shifting became so strong that no one could resist them, but that once the frenzy was over, they became weaker "than is normal"¹³. As pointed by Vincent Samson, some saga authors describe the exhaustion that follows the *berskergangr* state as a pathological condition, as evidenced by the repeated use of the term *sótt* ("sickness," "illness," "disease") and its variations, found in legendary sagas such as in *Hrólfs saga Gautrekssonar* or *Hervarar saga ok Heiðreks konungs* (Samson 2011: 197-259). In *Egils saga*, Kveldulfr finds himself so weakened (*ómáttugr*) by his transformation that he has to go to bed, and dies soon after of illness¹⁴. This literary motif is also present in the *Svarfdæla saga*: after fighting in animal form, Þorsteinn svörfuðr finds himself so exhausted that he dies shortly afterwards (*Svarfdæla saga* chapter 19). According to Samson, exhaustion appears as a secondary effect caused by violent outbursts of fury (Samson 2011: 197-259). As a result, it is the emotion of anger, rather combined with the magical act or transformation, that causes exhaustion and, in the case of Kveldulfr, death.

Emotion, Magic, Control and Gender

The various examples mentioned above have allowed us to establish several links between emotion and magic. In addition to the fact that magic is represented as the emotive act, the saga describes

¹² We analyze the figure of the *berserkr* as an agent of magic, given that in Old Norse imaginary, his ability to transform refers to Odinic magic. Furthermore, Lucie Korecká considers the vocabulary associated with the *berserkr* as part of the vocabulary of magic.

¹³ Chapter 27.

¹⁴ Chapter 27.

magic as a force capable of altering the emotional state of a subject, but also of affecting the somato-psychic state of both the practitioner and the recipient. Some emotions, such as anger, are more explicit in the narrative than others, and stand out not only for their intensity, but also for their recurrence. Whether in the context of Egill's or Gunnhildr's anger previously discussed, or the anger that feeds the *berserkir*, the emphasis placed on anger in the narrative prompts us to examine in greater detail the relationship between this emotion and magic. We have briefly addressed the political dimension of anger, but it is a complex emotion with many different social implications. By emphasizing anger, the saga suggests that the manifestation of this emotion could have been problematic in the society contemporary with the writing of the narrative. Indeed, we must bear in mind that Iceland was going through a civil war at the time when most of the sagas were written down. All the examples of anger we have cited from the saga feed into a cycle of vengeance. According to William Ian Miller, "issues of violence and emotion are closely intermeshed in Norse culture, which, it should be stressed, was a blood feuding culture" (Miller 1992: 90). This sociopolitical and historical context stands in stark contrast to the literary context, in which emotional norms favored restraint. In this regard, how should we interpret literary expressions of anger? The examples under scrutiny share a number of common features, besides the expression of anger through means of magic: they illustrate a will for control, and a fear for loss of control.

The loss of control was feared in Western medieval culture, including in Medieval Icelandic culture. Emotional control, through self-mastery, was fundamental: individuals who failed to regulate their emotions would be perceived as dangerous (Millar 2017: 82). In the saga, Skalla-Grímr, enraged, shape-shifts against his will, killing Egill's friend before turning on his own son; Egill is only saved by the intervention of a handmaid, whom Skalla-Grímr also kills¹⁵; in chapter sixty-seven, Egill becomes enraged against his opponent and bites his throat to kill him¹⁶. If we turn to the *Kristinna laga Þáttur*, the Christian law of Icelandic legislation, magic and *berserkism* are mentioned in the same section and are both strongly condemned:

¹⁵ Chapter 40: *La saga d'Egil*, Torfi Tulinius (trad.), 2021.

¹⁶ Chapter 67: *La saga d'Egil*, Torfi Tulinius (trad.), 2021.

If a man falls into a berserk's frenzy, the penalty is lesser outlawry, and the same penalty applies to the men who are present unless they restrain him—then they are liable to no penalty if they succeed in restraining him. But if it happens again, the penalty is lesser outlawry' (Dennis, Foote & Perkins 1980: 38-39).

As mentioned above, the practice of magic and *berserkism* were condemned by law, proving their profoundly anti-social character, perhaps because they illustrated the loss of one's control. While the loss of control may seem more obvious in the case of *berserkism*, it still seems to play an important role in the practice of magic, as exemplified by the vernacular terms in relation to *berserkism* and magic: *hamrammr* conveys a capacity for shape-shifting, but also the idea of being seized with warlike fury; another expression, *eigi einharmr*, also designates extremely furious men (Korecká 2019: 72); the verbs *hamast* and *hamask* convey a very intense emotion of anger: <to rage>, <be seized by a fit of fury>; *trylla*, means on the one hand <enchant>, but also <furious>, <becoming mad>, <demonic>; the term *galinn*, derived from the verb *gala* (to shout, to sing) translates as both <enchanted> and <to be furious, enraged> (Dillmann 2006: 79). Anger then appears as the emotion mostly associated with magical performance, vivid and uncontrollable, capable of causing an alteration of the self: the term *heillaðr*, derived from the verb *heilla* (to enchant, bewitch), also designates <losing one's mind> (Dillmann 2006: 76). Linked to magic, these connotations reflect anger of great intensity, capable of causing one to lose reason or self-control.

In her study of witchcraft in Modern England from the perspective of history of emotions, Charlotte-Rose Millar points out a close link between witchcraft, anger, lack of control and gender (Millar 2017: 82):

At the heart [of] these narratives is a preoccupation with women who are unable to control their emotions, specifically their anger, and who then draw on the Devil's assistance to maliciously act upon this anger to take revenge on those who have offended them. (Millar 2017: 87)

After a survey of English witchcraft pamphlets, Millar argues that the Devil, and by extent the use of witchcraft, was for women a catalyst to express and act on their anger (Millar 2017: 84). Of course, the social context evoked here diverges radically from that of medieval Iceland, and these later conceptualizations of witchcraft cannot be equated with

Old Norse magic. However, this lead us to address the importance of gender in Norse conceptions of emotions. Saga literature presents a plurality of emotive scripts: while some seem to apply regardless of gender (such as concealing emotions), others are coded differently according to the gender of the characters, especially in regard to emotive performativity. Sif Ríkarðsdóttir notes that these scripts tend to “articulate masculinity through emotional masking and femininity as either emotionally expressive or repressive” (Sif Ríkarðsdóttir 2017: 177). Yet, if we take two literary, gendered examples of loss of control from *Egils saga*, we notice that the characters do not conform to their respective emotional scripts. As we have already seen, Egill loses control of himself when he learns of his proscription. Even in the context of a feud society, his behavior seems more than excessive, and he lets his anger and his wish for vengeance get the better of him. This total loss of control, from looting to cold-blooded murder, culminates in the practice of magic, which becomes the final expression of Egill’s anger, in stark contrast to the masculine emotive script highlighted by Sif Ríkarðsdóttir. A similar observation can be made when considering Gunnhildr’s episodes of anger, chapter sixty-one¹⁷. It is true that, on the surface, the narrative doesn’t seem to describe Gunnhildr losing control; on the contrary, it reflects an intention to control the events according to her will: she is the one who drives Egill to Eiríkr, and she tries to prevent Egill from composing his poem for the king. In doing so, Gunnhildr does not conform to the supposed emotional script of her gender, her political role and social class. It is fair to suggest that, as a respectable queen, Gunnhildr should have reacted differently: she should not have bypassed her king’s order to let Egill compose the poem; instead, she could have urged Eiríkr to kill Egill, as illustrated by the many examples of female whetting in other *Islendingasögur*. Scholars, such as Jóhanna Katrín Friðriksdóttir, agree that lament or whetting are the expected female speech acts in Old Norse literature (Jóhanna Katrín Friðriksdóttir 2013: 128). By resorting to magic to express her anger, and more specifically, taking agency through magic, Gunnhildr does not conform to the assumed emotional literary norms, nor follow the gendered emotive script expected of her. As pointed by Sif Ríkarðsdóttir, “the deviation from a script by a male or female character is frequently

¹⁷ Chapter 61 : *La saga d’Egil*, Torfi Tulinius (trad.), 2019.

a sign of an aberrant gendered behaviour” (Sif Ríkarðsdóttir 2017: 139). Gunnhildr’s loss of emotional control is translated by her behavior which fails to conform to gendered and social norms. This suggests that the saga-author intentionally coded Egill and Gunnhildr with their deviant emotional gendered-scripts, perhaps because of their practice of magic, which is frequently connoted with gender or sexual deviance—and this could also imply a loss of control within gender.

Scholars have established that literary representations of magic respond to *topoi* in Old Norse literature. In the context of the study of emotions, commonplaces, patterns and images serve as “socially [true],” emotional cues and thus make it possible to “communicate aspects of emotions to others”. We mentioned earlier that Sif Ríkarðsdóttir interpreted silence as a form of alternative emotional discourse, which the audience of the narrative had to “infuse” with their own emotions to give it meaning. In that respect, the connection between the desire for control, emotions and magic could be interpreted as a form of catharsis for the audience of the saga, all the more so in a cultural context where the loss of control was feared, and the practice of magic ambivalently connoted.

Conclusion

Although this article is only a preliminary work that requires further research, we were able to demonstrate a clear correlation between emotions and magic in *Egils saga*. In the first part of the analysis, the examples under scrutiny have illustrated a connection between magic and emotion, where magic serves as an emotive act, simultaneously triggered by, and expressing an emotion. The same examples also suggest that the narrative relies on the saga audience’s involvement to interpret the character’s actions according to emotional standards and to judge the moral implications of magical performances according to the narrative context. Secondly, the common points between magic and emotion—and more specifically, anger—have been addressed through their political connotations. Based on the works of Meylan and Althoff, the saga extracts analyzed have illustrated one possible interpretation, that could be subversive discourses challenging royal authority in the narrative, presenting us with an argument in favor of magic as an

alternative emotional discourse. In addition, the analysis of *Egils saga* demonstrated additional connotations of magic in relation to emotion. Depending on the examples, magic can be presented as a force able to influence the emotional state of an individual, but can also affect the somato-psychic state of both the practitioner and the recipient. In the last part of our analysis, we have discussed the relationship between magic, emotion and the notion of control, which proved to be really interesting in the context of an honor-based society where loss of emotional control was feared, and by extension, the loss of political/social control. All the excerpts under scrutiny have illustrated a different relationship to control, from controlling others' emotions to remain in control of a political feud, always by means of magical performance. We have thus suggested the duality of the representation of magic, which becomes an instrument for channeling emotions, but also feeds on the loss of emotional control. In a society where emotional norms favored restraint, we suggested that the emphasis on anger and control might reflect the social anxiety of contemporaries, and proposed that magic be interpreted as a form of alternative emotional discourse, as a cathartic metaphor. However, this line of analysis has to be evaluated by being applied to a larger corpus. If we move beyond *Egils saga*, are the relationships between magic and emotions articulated in the same way? Is anger also predominantly represented, or is it overshadowed by other emotions? Do the narrative use of magic and emotions respond to the same political or gender patterns? Are the connotations associated with magic similar, or do they differ? An in-depth study of other sagas will allow us to put the results of this article to the test.

Bibliography

- Bailey, M. D., 2006, "The Meanings of Magic" in: *Magic, Ritual, and Witchcraft*, vol. 1, p. 1-23.
- Bengt, A. & Clark, S. (eds.), 2002, *Witchcraft and Magic in Europe. The Middle Ages*, London, The Athlone Press.
- Boquet, D. & Nagy, P., 2015, *Sensible Moyen Âge. Une histoire des émotions dans l'Occident médiéval*, Seuil.
- Boquet, D. & Nagy, P., 2018, *Medieval Sensibilities: A History of Emotions in the Middle Ages*, Polity Press.
- Boyer, R., 1987, *Les Sagas Islandaises*, trans., Paris, Gallimard.
- Collard, F., 2003, *Le Crime de poison au Moyen Âge*, Paris, PUF.

- Dennis, A., Foote, P. G. & Perkins, R. (eds./trans.), 1980, *Laws of early Iceland: Grágás, the Codex Regius of Grágás, with material from other manuscripts*, I, University of Manitoba Press, Winnipeg.
- Dillmann, F.-X. 2006, *Les magiciens dans l'Islande ancienne: études sur la représentation de la magie islandaise et de ses agents dans les sources littéraires norroises*, Kungl. Gustav Adolfs Akademien för svensk folkkultur.
- Egils saga Skalla-Grímssonar*, éditons Íslensk Fornrit, 1955.
- Flint, V. 1994. *The Rise of Magic in Early Medieval Europe*, Princeton University Press.
- Friðriksdóttir, J.K., 2013, *Women in Old Norse Literature: Bodies, Words, and Power*, Palgrave MacMillan.
- Friðriksdóttir, J.K., 2015, "Gender, Humor, and Power in Old Norse-Icelandic Literature" in: *Laughter, humor, and the (un)making of gender*, p. 211-228.
- Garrison, M., 2003, "The study of emotions in early medieval history: some starting points" in: *Early Medieval Europe*, 10 (2), p. 243-250.
- Gilbert, J., 2015, "Being-in-the-Arthurian-World: Emotion, Affect and Magic in the prose Lancelot, Sartre and Jay." In: *Emotions in Medieval Arthurian Literature: Body, Mind, Voice*. D.S. Brewer. p. 13-30.
- Grigoriu, B., 2014, «Émotions littéraires médiévales: une approche émotionologique» in: *Anastasis Research in Medieval Culture and Art*, vol. 1, p. 35-51.
- Guðni Jónsson (ed.), 1946, *Egils saga Skalla-Grímssonar*.
- Jakobsson, Á. 2008, "The Trollish Acts of Þorgrímr the Witch: The Meanings of Troll and Ergi in Medieval Iceland" in: *Saga-Book* 32, p. 39-68.
- Kanerva, K. 2015, *Porous Bodies, Porous Minds. Emotions and the Supernatural in the Íslendingasögur*.
- Kieckhefer, R., 2014, *Magic in the Middle Ages*, Cambridge (reprint).
- Korecká, L., 2019, *Wizards and words: the Old Norse vocabulary of magic in a cultural context*, München: Utz Verlag.
- Meylan, N., 2011, "Magic and Discourses of Magic in the Old Norse Sagas of the Apostles" in: *Viking and Medieval Scandinavia*, vol. 7, Brepols, p. 107-124.;
- Meylan, N., 2014, *Magic and kingship in medieval Iceland: the construction of a discourse of political resistance*, Turnhout.
- Millar, C.R., 2017, *Witchcraft, The Devil, and Emotions in Early Modern England*, London, Routledge.
- Miller, W. I., 1990, *Bloodtaking and Peacemaking: Feud, Law, and Society in Saga Iceland*, Chicago Illinois.
- Miller, W. I., 1992, "Emotions and the sagas" in: *From sagas to society. Comparative approaches to early Iceland*, p. 89-109.
- Miller, W. I., 1993, *Humiliation*, Ithaca, New-York.

- Mitchell, S. A., 2011, *Witchcraft and magic in the Nordic Middle Ages*, University of Pennsylvania Press.
- Ólason, V., 1998, *Dialogues with the Viking Age: narration and representation in the Sagas of the Icelanders*, Reykjavík.
- Pahl, K., 2009, "Emotionality: A Brief Introduction" in: *MLN*, 124, n° 3, p. 547-554.
- Page, S. & Rider, C., 2019, *The Routledge History of Medieval Magic*, Routledge.
- Pulsiano, P. & Wolf, K. (eds.), 1993, *Medieval Scandinavia. An Encyclopedia*, Routledge.
- Otto, B.-C. & Strausberg, M., 2014, *Defining Magic. A Reader*. Routledge.
- Raudvere, C., 2003, *Kunskap och insikt i norrön tradition: mytologi, ritualer och trolldomsanklagelser*, Lund, Nordic Academic Press.
- Reddy, W. M., 2001, *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions*. Cambridge University Press.
- Rikhardsdóttir, S., 2015, "Translating Emotion: Vocalisation and Embodiment in Yvain and Ivens Saga" in: *Emotions in medieval Arthurian literature: Body, Mind, Voice*, D.S. Brewer, p. 161-180.
- Rikhardsdóttir, S., 2017a, "Medieval emotionality: the 'feeling' subject in medieval literature" in: *Comparative literature. The official journal of the American Comparative Literature Association*, vol. 69, p. 74-90.
- Rikhardsdóttir, S., 2017b, *Emotion in Old Norse literature: translations, voices, contexts*, Cambridge.
- Rikhardsdóttir, S., 2019, "Empire of Emotion: The Formation of Emotive Literary Identities and Mentalities in the North" in: *Crossing borders in the insular Middle Ages*, Turnhout, p. 249-278.
- Rosenwein, B. H. (ed.), 1998, *Anger's Past: The Social Uses of an Emotion in the Middle Ages*, Cornell University Press.
- Rosenwein, B. H., 2001, "Writing without fear about early medieval emotions" In: *Early medieval Europe*, vol. 10, p. 229-234.
- Rosenwein, B. H., 2002a, « Émotions en politique. Perspectives de médiéviste » in: *Hypothèses*, vol. 5, p. 315-324.
- Rosenwein, B. H., 2002b, "Worrying about Emotions in History" in: *The American Historical Review*, vol. 107, p. 821-845.
- Rosenwein, B. H., 2004, "Identity and emotions in the early Middle Ages" in: *Die Suche nach den Ursprüngen. Von der Bedeutung des frühen Mittelalters*, p. 129-138.
- Rosenwein, B. H., 2006, *Emotional communities in the early Middle Ages*, Ithaca, New York.
- Rosenwein, B. H., 2015, *Generations of Feeling. A History of Emotions, 600-1700*, Cambridge University Press.
- Samson, V., 2011, *Les Berserkir. Les guerriers-fauves dans la Scandinavie ancienne, de l'âge de Vendel aux vikings (VI^e-XI^e siècle)*, Septentrion presses universitaires.

- Sère, B. 2017, « Histoire des émotions : l'heure des synthèses » in: *Revue de l'histoire des religions*, 234/1, p. 119-132.
- Stearns, P. N. & Stearns, C. Z., 1985, "Emotionology: Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards" In: *The American Historical Review*, vol. 90, n° 4, p. 813-836.
- Tulinius, T. H., 2015, *The Enigma of Egill. The Saga, the Viking Poet, and Snorri Sturluson*, Cribb, Victoria (trans.), Cornell University Library, Division of Rare & Manuscripts Collections.
- Tulinius, T. H., 2021, *La Saga d'Egil*, trans., Lettres Gothiques, Le Livre de Poche.

La « magie runique » et ses protagonistes dans la littérature norroise

◇ Alessia Bauer

Le présent article représente le prolongement par écrit d'une communication donnée dans le cadre d'une journée d'études consacrée aux agent·e·s de la magie dans la littérature scandinave médiévale, qui a eu lieu à Paris en novembre 2021. Les œuvres prises en considération dans la contribution sont surtout les sagas, en particulier celles des Islandais, qui livrent un témoignage assez vaste sur l'emploi – réel ou imaginé, comme nous aurons l'occasion d'y réfléchir – de l'écriture runique dans la société islandaise. Un autre genre littéraire pris en considération est celui des poèmes eddiques.

Dans son ouvrage datant de 2006, François-Xavier Dillmann a traité le sujet de la magie, en particulier des « agents de la magie dans l'Islande ancienne », de façon approfondie, analysant tous les types de magie ainsi que leurs protagonistes, qui ont été décrits en détail et replacés dans leur contexte social. Pour cette raison, nous n'envisageons pas de répéter ce qui a déjà été énoncé et écrit, mais nous entendons plutôt nous focaliser sur un type particulier de magie, à savoir celle qui prévoit l'emploi de runes.

Le fait de définir la magie comme « imaginée » s'avère central dans notre argumentation, et l'on essaiera de démontrer que, déjà au Moyen Âge central, il est légitime de parler de phénomènes de réception – sans qu'il faille attendre le début de l'époque moderne pour cela. En

◇ Alessia Bauer, directrice d'études, École pratique des hautes études, études scandinaves et runologiques.

revanche, la dichotomie entre les imaginaires chrétien et païen ne joue guère de rôle en ce qui concerne les runes, car, contrairement à la croyance répandue dans l'opinion publique, cette écriture n'était pas nécessairement liée à une culture païenne ; en réalité, en Scandinavie – en particulier en Norvège – ainsi que dans les îles britanniques, on a trouvé nombre d'inscriptions runiques liées au monde du clergé. Le fait que les sagas des Islandais aient surtout pour cadre l'époque postérieure à la colonisation implique automatiquement que les agents de la magie runique dans ces textes agissaient d'abord dans un horizon plutôt païen, car à ce moment-là le processus de christianisation n'en était qu'à sa phase initiale. Les poèmes eddiques, dont les protagonistes sont les divinités païennes, sont également inclus dans la culture préchrétienne. À ce propos, il faut pourtant être conscients que tous les textes norrois ont été mis par écrit à une époque bien postérieure à l'introduction du christianisme et que souvent ils s'avèrent une projection chrétienne sur le passé païen ; mais dans les textes les deux religions ne sont pas représentées comme des pôles opposés – au moins pour ce qui concerne la magie runique. Le but de notre enquête sera donc de vérifier s'il s'agit d'une représentation vraisemblable ou bien d'une construction créée *ad hoc* pour reproduire un passé païen qui n'était plus tangible aux auteurs médiévaux chrétiens.

Les agents de l'épigraphie runique

Avant d'analyser la situation rencontrée dans les textes médiévaux, il importe de commencer en se posant les questions suivantes : Qui était capable d'utiliser l'écriture runique, à l'origine et à l'époque dont traitent les sagas ? Les personnes ayant cette compétence faisaient-elles partie de la catégorie des magiciens tout court, ou constituaient-elles une catégorie séparée ?

Le début de l'épigraphie runique

Commençons du début, en faisant brièvement le portrait des agents de l'écriture runique en général : à l'époque la plus ancienne des attestations runiques, c'est-à-dire aux premiers siècles après Jésus-Christ, on trouve des inscriptions dans lesquelles les maîtres-des-runiques semblent avoir joui d'un statut privilégié, remplissant conjointement

une sorte de fonction à la fois sacrée et militaire. Pour citer Vincent Samson (2023: 356) «la fonction de l'*erilar* semble avoir revêtu une double dimension sacrée et martiale, étroitement liée à la divinité à laquelle la tradition mythologique scandinave attribue l'origine des runes» [à savoir Odin]. Bien avant, François-Xavier Dillmann (2003: 542) avait postulé l'existence d'une sorte d'organisation culturelle, tout à fait élitare, des maîtres-des-runas, en particulier de ceux surnommés *erilar*, et Klaus Düwel (2000: 33) avait remarqué que leur particularité et leur statut social élevé étaient liés à la capacité d'écrire, autrement dit à leur alphabétisation. Étant donné que cet appellatif d'*erilar* apparaît assez souvent en conjonction avec le verbe *haiteka* «je m'appelle», l'historien des religions Anders Hultgård (2009: 235 sq.) a affirmé qu'il pourrait s'agir d'une autoprédication divine prononcée au sein des fonctions culturelles. Le mot proto-nordique *erilar/irilar* a été identifié avec certitude dans une douzaine d'inscriptions qui remontent toutes à l'Âge des grandes migrations des peuples germaniques, c'est-à-dire à la phase initiale de l'épigraphie runique, dans la graphie du *fupark* dit ancien, dont voici la liste :

- 1) fibule de Bratsberg (KJ 16, Telemark, v^e-vi^e siècle)
- 2) hampe de lance de Kragehul (KJ 27, Fionie, v^e siècle)
- 3) amulette en corne de Lindholmen (KJ 29, Scanie, v^e siècle)
- 4) rocher de Veblungsnes (KJ 56, Møre og Romsdal, v^e siècle)
- 5) pierre de Rosseland (KJ 69, Hordaland, iv^e-v^e siècle)
- 6) pierre de Järsberg (KJ 70, Värmland, vi^e siècle)
- 7) pierre de By (KJ 71, Buskerud, v^e siècle)
- 8-9) bractéates d'Eskatorp et Väsby (KJ 128 = IK 241/1 et 241/2, v^e-vi^e siècle)
- 10) bractéate de Trollhättan (IK 639, Västergötland, v^e-vi^e siècle)
- 11) fragment de pierre de Strängnäs (Södermanland, probablement v^e siècle)
- 12) pierre de Rakkestad Øverby (Østfold, v^e siècle)

Les inscriptions de cette époque, très peu nombreuses en regard du développement qu'elles connurent ensuite dans le Nord, sont caractérisées par des textes assez brefs et pas toujours compréhensibles. Il se trouve que certaines parmi elles présentent un contenu lié à la magie, mais celles-ci ne représentent qu'une partie minime du corpus et il est douteux qu'elles aient été produites par un groupe séparé de maîtres-des-runas. On pense ici à l'inscription de Lindholmen, en

¹ Les bractéates sont des médaillons en or attestés pendant un siècle en Europe du Nord (en particulier au Danemark) à partir du v^e siècle.

Scanie (KJ 29, DR 261), dans laquelle on retrouve l'autoprédication du maître-des-runes liée à une série non lexicale et au mot *alu* considéré comme ayant une fonction apotropaïque².

Le développement à l'Âge des vikings

À la différence de ce que l'on observe dans la phase initiale de l'écriture runique, aux époques suivantes, à partir de l'Âge des vikings, tout en conservant des compétences particulières et non communes au sein d'une culture encore essentiellement orale, les maîtres-des-runes semblent avoir perdu la « sacralité » dont ils jouissaient à l'origine pour devenir une catégorie d'artisans spécialisés – on pense par exemple aux nombreuses pierres runiques signées par des maîtres-des-runes au moyen de la formule *NN risti rúnar* « NN grava les runes ». Øpir, auquel Marit Åhlén a consacré en 1997 une monographie, était le plus productif d'entre eux. Il nous semble dès lors pertinent de comparer les maîtres-des-runes de cette époque aux tailleurs de pierre des églises médiévales de Gotland, comme Sighraf, Byzantius ou Majestatis, c'est-à-dire une sorte d'artisans/artistes dotés de connaissances supérieures à la moyenne, lesquelles ne sont pourtant pas spécifiquement liées à l'emploi de la magie.

La coutume d'ériger des pierres runiques commença au début du ix^e siècle au Danemark, mais c'est en Suède qu'elle se développa le plus, alors qu'en Norvège n'est seulement attestée qu'une cinquantaine d'inscriptions. Ces chiffres vont jouer un rôle important plus loin au sujet du développement de l'écriture runique en Islande.

Si l'on parvient à saisir le statut des mandants qui faisaient ériger les pierres pour leurs proches, il n'est guère possible d'en savoir davantage sur les « artisans » des runes. Même si des attestations montrent que les femmes pouvaient bien également commander des pierres runiques – pour leur mari, leurs fils ou filles, etc. –, nous ne connaissons pas de signature de femmes maîtres-des-runes. Pour cette raison, il est difficile, voire impossible, avec les données à notre disposition, de développer un discours portant sur le genre. Les maintes inscriptions du sud de l'Allemagne, datant du vi^e-vii^e siècles, indiquent que les hommes

² À propos du mot *alu* et d'autres attestés sur les bractéates de l'Âge des grandes migrations, voir Heizmann 2001.

comme les femmes de la couche supérieure se servirent des runes, mais pour l'heure il n'est pas possible de savoir s'ils les gravèrent eux-mêmes, ni de définir avec certitude leur identité.

Par ailleurs, si l'on considère la catégorie des maîtres-des-runas de l'Âge des vikings, on n'associerait pas d'emblée ces derniers à la magie, mais plutôt à des connaissances et à des compétences spéciales. Contrairement à l'idée qui a cours à l'époque moderne à propos des runes, souvent associées à la sphère ésotérique (et au « mystère »), cette écriture n'a pas été créée dans le but spécifique de recourir à la magie. Les runes sont plutôt un système sémiotique destiné à exprimer la pensée humaine dont la magie en fait partie, au titre d'expression culturelle. Bien que dans l'épigraphie ancienne et plus récente soient attestés des exemples de textes magiques, ceux-ci ne représentent pas la majorité des inscriptions. Düwel (2015: 229 sq.) présente les principes permettant d'identifier une inscription comme magique à partir de ses formules. Il identifie, par exemple, les inscriptions de Björketorp (DR 360), de Stentoft (DR 357), d'Eggja (KJ 101), de Noleby (KJ 67), ainsi que l'amulette de Lindholmen (KJ 29) et la plupart des bractéates comme contenant des éléments connectés à la magie. Récemment, Michael Schulte (2020) a également consacré des études aux formules magiques, non nécessairement liées exclusivement aux runes, mais attestées plusieurs fois dans le corpus runique. Une formule récurrente est celle du carré magique *Sator*, contenant le palindrome *sator arepo tenet opera rotas*; une autre est *pistil-mistil*, etc. Ces deux formules, sans avoir un sens lexical précis, bénéficient en outre d'une composante visuelle particulière³, de telle sorte que Schulte parle à leur propos de « formules censées être écrites ».

Le changement au Moyen Âge

À la transition entre l'Âge des vikings et le Moyen Âge s'opéra un changement dans la compréhension et dans la fonction de l'écriture et de l'alphabétisation (*literacy*): on assiste en effet à l'extinction progressive de la pratique élitiste d'ériger des pierres runiques et, dans le

³ Le carré magique *Sator* peut être lu dans toutes directions; la formule *pistill-mistill* consiste souvent à écrire les initiales dans un premier groupe puis à répéter les lettres de la séquence *-istil* en nombre équivalent à celui des initiales, par exemple *þmk iii sss tt iii iii* (= *pistil, mistil, kistil*) sur la pierre de Gørlev (DR 239).

même temps, à l'instauration de cette écriture comme moyen commun de communication. Les pierres monumentales furent remplacées par de petits bâtonnets en bois – que l'on appelle en norrois *rúnakefli* – qui offrent une gamme bien plus large de textes, relevant moins de formules et de communications publiques et monumentales que de communications privées. Pour cette raison, le cercle des personnes capables d'écrire au moyen des runes s'est trouvé considérablement élargi et il devient plus difficile de le circonscrire précisément. Du fait du contenu des textes, il est clair qu'une partie était produite par le clergé (prières, bénédictions etc.), une autre par des marchands (cf. les inscriptions de Bryggen à Bergen, de Trondheim ou Tønsberg). En outre, la découverte d'inscriptions montrant des pratiques d'apprentissage telles que celui du latin indique qu'au Moyen Âge la connaissance des runes n'était plus une compétence limitée à un groupe élitiste. À partir de ce moment, l'écriture runique remplit en Norvège la fonction d'un moyen de communication, alternatif à l'alphabet latin, avec lequel on produisit un large éventail de textes, notamment des lettres, des déclarations d'amour, des prières, et naturellement aussi des incantations. Les amulettes médiévales en plomb présentent une forme de religiosité populaire que l'on pourrait définir comme de la « magie blanche », à savoir protectrice, qui a pour but de diriger la volonté de Dieu et des saints en faveur du requérant qui est en possession d'une amulette⁴. Le fait que l'on trouve de telles amulettes écrites parfois avec des runes, parfois avec des lettres latines, nous fait comprendre que la liaison entre les runes et la magie n'était pas intrinsèque, mais plutôt aléatoire⁵. Comme l'affirma Klaus Düwel (2015: 223), aucun élément probant n'indique une relation ontologique entre l'écriture runique et la magie.

Il est bien évident – mais il faut le souligner – que notre évaluation dépend de l'état de conservation des attestations ainsi que du hasard. Cela signifie que la meilleure des thèses peut à tout moment perdre sa validité à la suite de nouvelles fouilles. D'un autre côté, il est difficile de vérifier une argumentation *ex negativo*, et, pour cette raison, il vaut mieux à notre avis continuer à évaluer la situation en partant des données et en excluant le plus possible les conjectures.

⁴ À ce sujet, voir Bauer (2020).

⁵ Cf. Imer & Olesen (2018).

L'épigraphie runique en Islande

Suivant les prémisses qui viennent d'être énoncées, il faut donc vérifier si en Islande sont attestées des inscriptions runiques et quel en est leur contenu pour les comparer avec les sources littéraires. La situation actuelle des trouvailles épigraphiques islandaises ne permet pas, à notre avis, de postuler une tradition runique très développée⁶. Par rapport à ce qu'il en est en Scandinavie, cette écriture ne semble jouer qu'un rôle minime en Islande et il faut souligner que les quelques inscriptions épigraphiques ne livrent pas de témoignage évident de magie.

Si l'on considère les régions depuis lesquelles la tradition runique aurait pu être importée en Islande au moment de sa colonisation, l'endroit le plus vraisemblable serait la Norvège. Mais seules une cinquantaine d'inscriptions datant de l'ère viking proviennent de ce pays, c'est-à-dire que même en cette région, l'emploi de l'écriture runique n'était pas très répandu⁷. De même, en Irlande et dans les colonies des îles britanniques – les autres endroits d'où venait une partie importante des colons –, le nombre d'inscriptions demeure limité. De l'époque la plus ancienne, qui s'ouvre avec la colonisation de l'Islande, commencée à la fin du IX^e siècle, on ne connaît qu'une poignée d'inscriptions dont la datation présente une grande marge d'incertitudes. Une des inscriptions découvertes récemment au centre-ville de Reykjavík (dans la zone de l'Alþingi) est placée sur une fusaïole en grès provenant de la couche de sol datant de 871 à 1226. L'inscription, bien lisible, est interprétée comme une sorte d'étiquette (*Vilborg á mik*, « Vilborg me possède ») dont on connaît de nombreux parallèles en Norvège du point de vue typologique. Cependant, ce type de textes, en Scandinavie, remonte au XIII^e siècle et non à l'Âge de la colonisation de l'Islande.

Afin d'affirmer un emploi extensif des runes sur le sol islandais, en l'absence de témoignages épigraphiques, les savants ont souvent recouru aux sources littéraires, en particulier aux sagas et à la poésie

⁶ Tout autre avis exprime Þórgunnur Snædal (2023), selon laquelle l'écriture runique était largement répandue en Islande. Cependant, dans sa récente édition, elle ne recense que 108 inscriptions couvrant une période d'environ 1000 ans, ce qui, à notre avis, affaiblit considérablement sa thèse.

⁷ Les inscriptions de Bergen sont plus tardives ; elles datent de la fin du XII^e siècle jusqu'au XV^e siècle, dont la majorité appartient à la période 1250-1330.

eddique⁸, qui mentionnent à maintes reprises les runes, associées dans la plupart des cas à la magie et à des incantations. Même si l'on accepte une datation très ancienne des trouvailles – qui est pourtant difficile à vérifier et à notre avis assez invraisemblable –, il paraît surprenant qu'il n'y ait guère de correspondance avec l'usage des runes attesté dans la littérature. Le fait le plus étonnant par rapport à l'emploi qu'on aurait pu faire des runes en Islande nous semble l'absence totale de pierres runiques qui auraient pourtant pu servir en tant que marqueurs d'espace dans la phase de colonisation – usage que l'on trouve d'ailleurs très répandu en Suède.

En ce qui concerne les agents de l'épigraphie runique, la typologie du nombre infime d'inscriptions ne permet pas d'en définir ni les maîtres (producteurs), ni la couche sociale pour laquelle elles étaient censées avoir été produites. À ce sujet, on ne peut assurément que partager l'opinion de Lucien Musset qui, dans son *Introduction à la runologie* (1965, 294 sq.), affirma que :

Elle (=L'Islande) ne fit pas [...] à l'épigraphie runique une place considérable : sans doute fut-elle colonisée trop tôt, à une époque où la Norvège elle-même ne gravait guère d'inscriptions suivies. Le matériel islandais est tardif [...], peu abondant [...] et, au total, d'un intérêt limité. [...] Tout semble indiquer qu'il n'y a pas de continuité véritable entre les textes conservés et la tradition runique de l'âge des vikings. Le *fupark* des inscriptions islandaises ne dérive pas de celui qu'ont pu apporter les colons des ix^e et x^e siècles, mais bien de celui qui était en usage au xiii^e siècle en Norvège occidentale [...].

En outre, les quelques fragments de textes ne semblent pas confirmer l'emploi des runes pour la magie.

Les runes et la magie runique dans les sources littéraires norroises

En ce qui concerne les sources littéraires, le constat est exactement inverse : elles attestent une connaissance répandue des runes. Certains savants – à savoir Björn M. Ólsen (1883), François-Xavier Dillmann (1996) et Þórgunnur Snædal (2011, 2023) – estiment que cela reflète de façon véridique la situation pendant la période de la colonisation.

⁸ Björn M. Ólsen (1883 : 5).

En revanche, d'autres, dont nous faisons partie avec Finnur Jónsson (1884), Helmut Arnzt (1944) et plus récemment Michael Barnes (1994), pensent que les Islandais n'en ont eu connaissance et ne les ont utilisées qu'à partir du XII^e ou XIII^e siècle.

Aux messages transmis par l'épigraphie médiévale ne correspondent pas ceux pour lesquels sont employées les runes dans les sources littéraires, lesquels se limitent dans la plupart des cas au contexte magique et culturel⁹. De fait, on constate que la mention de cette écriture est souvent utilisée comme motif symbolique pour marquer le « surnaturel ».

Les poèmes eddiques

Contrairement à l'épigraphie, ces sources nous donnent des indications assez précises sur les agents de la magie runique : dans les poèmes eddiques, les runes sont associées à Odin et à d'autres dieux païens (par exemple Rígr dans la *Rígsþula*), ou encore à des êtres mineurs de la mythologie, comme les valkyries¹⁰. La liaison avec Odin connote le motif de l'écriture comme instrument de pouvoir et suggère un discours élitiste, plutôt qu'elle ne marque seulement l'aspect magique. En revanche, dans l'épigraphie scandinave, le seul dieu auquel on associe les runes est Thor, qui apparaît dans la formule *Þórr vígi kumbl/rúnar*, « Thor consacre le monument/les runes », par exemple sur la pierre de Virring (DR 110), la pierre de Glavendrup (DR 209) ainsi que la pierre de Veland (Vg 150).

L'association littéraire avec Odin figure d'abord dans le poème eddique *Hávamál* (str. 138 et suiv.) qui raconte l'invention des runes par le sacrifice d'Odin à lui-même. Bien que ces vers évoquent la « création divine » des runes, ils ne fournissent ni description de leurs formes, ni explication précise de leur fonction. Ce texte sert surtout de mythe étiologique pour expliquer la provenance surnaturelle de l'écriture runique ; il prend place au sein de la tradition de maints mythes

⁹ En ce qui concerne le culte, on pourrait penser aux inscriptions d'*erilar* qui cependant, comme nous venons de le voir, s'arrêtent après la première phase.

¹⁰ Dans l'épigraphie, le lien avec Odin est moins évident et il est éventuellement plus tangible sur les bractéates qui, selon une partie des chercheurs, présentent une iconographie liée à la figure du dieu le plus puissant du panthéon germanique, cf. Hauck (1992) et Heizmann & Axboe (2011).

relatifs à l'invention ou à la découverte de systèmes d'écriture par un dieu, ce qui leur donne une légitimité. De cette manière, l'aristocratie germanique liée à Odin et utilisatrice des runes en ressort renforcée. Déjà à la str. 80 la nature divine des runes (*inar reginkunnu*) est mise en évidence¹¹ ainsi que leur emploi dans l'art divinatoire : elles ont été créées par les dieux et peintes par Fimbulþulr (=Odin), apparemment pour l'oracle (*Þat er þá reynt, er þú að rúnum spyrr*, « Tout ce que tu demandes aux runes s'avérera vrai »).

La *Rígbula*, poème eddique préservé en dehors du manuscrit principal de l'*Edda* poétique (Codex Regius 2365 4to), confirme la connaissance et l'emploi des runes par l'élite politique, qui en serait à la fois l'agent et le destinataire : le dieu Rígr les enseigne notamment à son fils *Kong ungr* (jeu de mot pour « roi »), qui se trouve au sommet de la société norroise.

Parmi les poèmes héroïques de l'*Edda* se distinguent les *Sigrdrífumál*, dans lesquels la valkyrie Sigrdrífa donne des renseignements à Sigurðr sur de nombreux charmes. Bien qu'elle associe les charmes à des « runes », celles-ci ne semblent pas avoir la valeur de « lettres » qui servent à rédiger des textes. Elles semblent plutôt être exclusivement au service de la pratique magique ou bien de la science médicale (la limite entre les deux domaines n'est pas toujours clairement définissable). La valkyrie dresse une liste de signes/symboles créés *ad hoc* afin de pratiquer de la magie en faveur de tous ceux qui s'en servent. Ici, il est nécessaire de souligner qu'un pareil emploi n'est pas connu dans l'épigraphie runique. Les prétendues runes s'appellent *sigrúnar*, *qlrúnar*, *biagrúnar*, *brimrúnar*, *limrúnar*, *málrúnar*, *hugrúnar* tout comme *bócrúnar* (> *bótrúnar*, corrigé grâce à l'inscription runique sur un bâtonnet de Bergen B257), à savoir « runes de la victoire, de la bière, pour l'accouchement, du ressac, d'amour, du langage, de la sagesse, pour la guérison ». Ces signes seraient une des composantes – mais pas la seule – nécessaires à l'obtention de l'effet souhaité ; en outre, il faudrait effectuer certaines actions ou bien graver les « runes » sur des objets spécifiques. À titre d'illustration, la strophe 10 sert à l'accouchement :

¹¹ Nature divine de cette écriture, répétée également à la str. 142.

str. 10: Bjargrúnar skaltu kunna, ef þú bjarga vilt
 ok leysa kind frá konum;
 á lófa þær skal rísta ok of liðu spenna
 ok biðja þá dísir duga¹².

« Les runes de la délivrance tu dois connaître, si tu veux aider femme en travail et la délivrer de l'enfant, sur les paumes il faut les graver et les entourer autour des poignets et prier les Dises afin qu'elles aident¹³. »

En guise de bilan préliminaire et provisoire, nous pouvons donc affirmer que les poèmes eddiques proposent un emploi des runes qui diverge de celui attesté dans l'épigraphie islandaise et les associent à la classe supérieure de la société norroise, qui seule en aurait eu la connaissance, car ses membres avaient été initiés (cf. Kon ungr par Rígr dans la *Rígbula*¹⁴). Les *Sigrdrífumál* donnent une clé de lecture pour la compréhension des signes appelés « runes », dits aussi *líknstafa* (« signes salutaires »), qui – comme l'affirme la strophe 6 – étaient liées à des *ljóð* (« incantations magiques ») et à des *galdrar* (« charmes, sortilèges »):

str. 6 [...] fullr er hann líóða oc líknstafa,
 góðra galdra oc gamanrúna¹⁵

« [la corne] est remplie de chants magiques et de signes salutaires,
 de bons charmes et de runes d'amour. »

L'association de signes particuliers inscrits dans le contexte de rituels plus vastes fait fortement penser aux grimoires datant du Moyen Âge tardif ou encore davantage à ceux du début de l'époque moderne, préservés nombreux en Islande, qui établissent une interaction entre des symboles et des incantations – c'est-à-dire entre un élément visuel et la communication verbale, qu'elle soit écrite ou orale¹⁶. À noter que dans ces grimoires, les symboles utilisés sont souvent appelés *rúnar* (dans le sens général de « signes/symboles »). Il faut pourtant souligner que les (*galdra*-)*stafir* (« signes magiques ») attestés dans ces recueils d'incantations ne correspondent jamais à de véritables runes¹⁷. Le

¹² *Sigrdrífumál*, p. 315.

¹³ Traduction de R. Boyer 1992 : 626 (ici str. 9).

¹⁴ Cet emploi et ses agents correspondent en revanche à l'épigraphie runique de la première période (II^e-VI^e siècles), attestée en *fupark* ancien.

¹⁵ *Sigrdrífumál*, p. 314.

¹⁶ Nous verrons plus en bas que cela correspond à un emploi fait dans un épisode de la *Grettis saga*.

¹⁷ À ce sujet voir Bauer & Pesch 2023.

plus ancien exemple de *galdramyndir* (« figures magiques ») remonte à l'époque autour de 1500. Le manuscrit sur parchemin AM 434 a 12mo transmet un livre médical, qui a été rédigé par deux copistes. Le traité – aujourd'hui conservé que comme fragment – s'inscrit dans la tradition du traité médical du Danois Harpestræng; mais tout au début, il contient un ajout inconnu avec des *galdramyndir* (fol. 1r–6v)¹⁸.

Si l'on accepte l'identification des *sigrúnar* et des autres types de « runes » du poème eddique comme des symboles magiques, cela signifie alors que l'auteur des *Sigrdrífumál* aurait transposé dans les runes ses connaissances en matière de rituels magiques. Or cela s'avérerait n'être possible, à notre avis, qu'à la condition que les runes ne fassent pas partie intégrante de la culture islandaise des origines et que l'on ait pu dès lors leur donner de nouvelles significations, les charger de nouvelles connotations, comme cela se produit dans des cas de réception. En ce qui concerne leur datation, les poèmes cités ci-dessus semblent assez récents, c'est-à-dire que l'emploi des runes qui y est montré pourrait bien représenter une projection imaginée, bien éloignée de la réalité de l'âge de la colonisation.

Voici un argument de confirmation en faveur de notre thèse : dans deux poèmes eddiques qui relatent la même matière, précisément *Atlakviða* et *Atlamál*, seul le deuxième et plus récent fait référence aux runes utilisées comme moyen pour que Guðrún puisse avertir ses frères Gunnar et Högni du piège. Dans l'*Atlakviða* – le plus archaïque des deux et probablement l'un des plus vieux poèmes eddiques –, Guðrún envoie une bague avec un poil de loup pour indiquer le danger (la connotation renvoie clairement au loup Fenrir de la mythologie nordique). Dans les *Atlamál*, composés vraisemblablement peu avant la mise par écrit du codex Regius au XIII^e siècle, Guðrún utilise un *rúnakefli* comportant un message en runes, dont il convient également de noter que celles-ci ont été écrites par une femme, qui était en outre membre de l'aristocratie. Selon notre avis, la date du poème correspondrait à l'époque où l'intérêt pour l'écriture runique se serait développé en Islande, aux XIII^e siècle,

¹⁸ On connaît des grimoires, tels que la *Galdrabók* datant d'environ 1600, qui recourent à différents systèmes sémiotiques (à savoir des textes, des signes et des actions combinés), lesquels grimoires rappellent fortement la situation des protagonistes des sagas. La *Galdrabók* se limite à l'énumération d'instructions pour la magie protectrice ou bien pour les sortilèges, mais elle ne nous informe pas sur les agents d'une telle matière. Par conséquent, il n'est pas possible d'identifier le groupe des gens qui la maîtrisaient.

comme le montre le 3^e traité grammatical rédigé par Óláfr Þórðarson, qui propose une section dédiée aux runes, probablement inspiré en cela par la Norvège¹⁹. Si les runes étaient aussi répandues dès le début de la colonisation – comme l'affirme Björn M. Ólsen –, la question se pose alors de savoir pourquoi l'*Atlakviða* ne présente pas ce motif narratif très efficace et bien attesté dans les sagas.

Magie runique dans les sagas

Les sagas présentent un scénario différent de celui propre aux poèmes eddiques mais qui, encore une fois, diverge des attestations épigraphiques. En ce qui concerne les agent·e·s de la magie runique, le témoignage des sagas nous suggère qu'il n'existait pas une catégorie établie d'artisans/artistes telle que celle qui est connue à partir des pierres runiques suédoises à la même époque, mais que tous – jeunes et vieux, femmes et hommes – pouvaient s'en servir, ce qui correspond encore une fois plutôt à la situation médiévale mais n'est pas forcément valable pour l'Âge des vikings.

L'exemple le plus fameux est tiré de l'*Egils saga Skalla-Grímssonar*, dans laquelle plusieurs passages concernent les runes. Au chap. 44 du récit est présentée une strophe (*lausavísa*) qui conte que le scalde Egill a pu conjurer la mort par empoisonnement grâce à la magie runique. Sur une corne remplie d'une substance empoisonnée, Egill grave des runes qui déploient un effet protecteur.

Egill brá þá knífi sínum ok stakk í lófa sér; hann tók við horninu ok reist á rúnar ok reið á blóðinu. Hann kvað: Rístum rún á horni | rjóðum spjöll í dreyra...²⁰

«Egill sortit alors son couteau et se l'enfonça dans la paume. Il prit la corne, grava des runes dessus et y fit couler son sang. Il déclama : Gravons des runes sur la corne, Rougissons de sang les signes²¹. »

La conséquence de cette action est que la corne éclate en morceaux et qu'Egill évite l'empoisonnement. Le lecteur n'apprend rien sur le contenu de l'inscription ni sur la forme spécifique des « signes » (comme

¹⁹ Cf. Kålund 1908.

²⁰ *Egils saga Skallagrímssonar* : 109.

²¹ Traduction par Régis Boyer 1987 : 77.

on pourrait traduire le norrois *spjoll*), mais il acquiert l'impression que les runes s'avèrent en soi plus puissantes que d'autres formes de magie.

Dans un autre passage de la même saga (chap. 72), Egill sauve une jeune femme qui était tombée malade à cause de runes gravées d'une façon incorrecte. Le protagoniste accomplit alors une série d'actions que l'on retrouve presque à l'identique dans les grimoires d'époques plus récentes (par exemple brûler un objet, le remplacer par un autre et le poser sous l'oreiller ou le matelas sur lequel dort la personne à laquelle la magie est destinée). Dans ce cas-ci non plus, le lecteur n'est pas amené à connaître le contenu des runes gravées pour sauver la malheureuse, de telle manière que l'énoncé ne joue pas le rôle principal et que l'action revêt la seule fonction narrative de souligner les compétences extraordinaires du personnage principal.

Avant de tirer des conclusions, nous proposons un deuxième exemple similaire avec un passage qui a pour protagoniste une femme, la magicienne Þúriðr, en train d'effectuer un sortilège dans lequel des « runes » jouent manifestement un rôle central. En tant que *fóstra* (« nourrice ») de Þorbjörn ǫngull, l'ennemi de Grettir le Fort, elle utilise des pratiques magiques pour aider son protégé à triompher de son adversaire :

[S]íðan tók hon kníf sinn ok reist rúnar á rótinni ok rauð í blóði sínu ok kvað galdra. Hon gekk ǫfug andsælis um tréit ok hafði þar yfir mǫrgum ummæli. Eptir þat lætr hon hrinda trénu á sjá ok mælti svá fyrir, at þat skyldi reka út til Drangeyjar, ok verði Gretti allt mein at.²² (chap. 79)

« ... puis elle prit son couteau et grava des runes sur la souche, les rougis de son sang et chanta une incantation magique dessus. Elle fit le tour de la souche à reculons, dans le sens inverse de la marche du soleil en prononçant des charmes puissants. Après cela elle fit rejeter la souche dans la mer et prescrivit qu'elle devait échouer à Drangey et causer à Grettir toutes sortes de maux²³ ».

La *fóstra* est introduite dans la saga peu juste avant ce passage, au chap. 78, et décrite d'une façon plutôt négative telle une vieillearde (norr. *kerling*) païenne et devenue guère utile qui, dans son passé, avait bien maîtrisé l'art de la magie (norr. *fjolkunnig, margkunnig*²⁴).

²² Grettis saga Ásmundarsonar : 250.

²³ Traduction par Régis Boyer 1987 : 932.

²⁴ Du point de vue lexical il existe une association fort intéressante entre la maîtrise de la magie et la connaissance ; voir à ce sujet Dillmann 2006 : 194-198.

Dans la présentation, rien n'est dit de son appartenance à une couche sociale spécifique²⁵ ni de ses connaissances des runes, qui apparaissent seulement au moment où elle les utilise à l'occasion du sortilège contre le protagoniste. Cependant, dans ce cas-ci, l'association avec la religion païenne et la magie noire donne une connotation négative aux runes mêmes. Dans le passage en question les runes gravées s'inscrivent dans un rituel plus vaste et sont accompagnées d'une incantation (*galdr*), exactement correspondant aux *galdramyndir* des grimoires plus récents. On pourrait donc se demander, s'il s'agit de véritables runes ou plutôt de « signes magiques », désignés par le terme générique de « runes ».

Dans son ouvrage *Wizards and Words* (2019), Lucie Korecká mentionne toute une série de passages dans les sagas qui proposent des exemples de magie runique – qu'elle soit en faveur ou contre quelqu'un –, et elle met en évidence un point qu'il nous paraît très important de souligner :

Some specific features [...] are repeated in the accounts (= in the sagas), and they seem to have been a standard part of the *idea of runic magic*. Whether or not they reflect some known aspects of a real tradition, as *narrative stereotypes* they underline the concept of runic magic as a complex lore that one had to learn in its entirety [...] » (Korecká 2019 : 234, nous soulignons)

Les sagas ne portent donc pas un témoignage sur la magie runique elle-même, mais plutôt sur l'idée que les auteurs médiévaux se faisaient d'une possible magie runique, qui l'utilisent comme motif narratif pour faire progresser l'intrigue. De même Ryder Patzuk-Russell (2021 : 43) confirme cette opinion, en affirmant que la référence aux runes et à la magie runique paraît exister tout simplement pour des raisons littéraires (« in many cases such references seem to exist mostly for literary convenience »). Les mots-clés au sein de leurs argumentations nous paraissent dès lors être « idée » et « conceptualisation », c'est-à-dire que l'on rencontrerait dans les sagas des projections de l'image que l'on se faisait du passé recourant aux propres catégories de pensée des auteurs. Il est vrai que, dans une culture écrite comme l'était déjà celle médiévale, il devait résulter une difficulté à imaginer l'oralité : écrivant de leur point de vue d'individus ancrés dans une société désormais

²⁵ Le fait d'être une *fóstra* représente pourtant un ancrage dans un niveau social assez bas.

alphabétisée, les auteurs paraissaient connaître le concept de la « magie des écritures », telle qu'elle est attestée dans les formules écrites connues au Nord (cf. ci-dessus). D'un autre côté, ils étaient conscients que la seule forme d'alphabétisation envisageable à l'Âge des vikings aurait été runique, et pour cette raison ils transférèrent leurs concepts sur les runes²⁶.

Divergence entre épigraphie et sources littéraires

Si l'on refuse de fonder son argumentation sur une hypothétique perte de toutes les inscriptions épigraphiques islandaises datant de l'Âge des vikings, il faut assurément chercher d'autres explications pour justifier la disparité entre les sources littéraires et les sources archéologiques.

Si les runes avaient connu une vaste expansion dès la colonisation, comme les sagas et les poèmes peuvent nous le laisser croire, alors le premier grammairien islandais (au début xii^e siècle), en traitant de l'orthographe islandaise, aurait bien dû en parler, mais cela n'est pas le cas. La présentation de la lettre <þ> pour la consonne fricative dentale, qui à l'origine était une rune mais qui fut introduite dans l'alphabet latin islandais à partir de l'alphabet des Anglo-Saxons, confirme notre postulat. L'auteur ne semble pas être conscient de cette origine et il fait remonter le signe à l'alphabet anglo-saxon en l'appelant *þorn*, selon le nom de la rune anglo-saxonne :

Staf þann sem flestir menn kalla *þorn*, þann kalla ek af því helldr *the* [...] ²⁷
« La lettre que la plupart des gens appellent *þorn*, moi je l'appelle plutôt *the*... »

Le nom norrois de la rune était *þurs*, attesté de façon continue depuis le ix^e siècle (dans *l'Abecedarium Nordmannicum*) jusqu'au xix^e siècle²⁸.

²⁶ D'une façon similaire, Hanna et Barbera, les auteurs de la série télévisée d'animation *The Flintstones* (1960-1966), ont créé des frigidaire et des voitures en pierre pour les ancêtres de l'humanité à l'âge de la pierre au lieu d'imaginer la manière dont ils auraient authentiquement pu vivre et se déplacer; ils emploient une technologie équivalente à celle du xx^e siècle, familière à leur auditoire et tout à fait anachronique d'un point de vue historique. Dans ce cas, il est cependant clair qu'ils voulaient obtenir un effet comique, ce qui n'était pas le but dans les sagas.

²⁷ Hreinn Benedicsson 1972 : 242.

²⁸ Cf. l'édition de *Runica manuscripta* nordiques par Bauer & Heizmann (sous presse).

On ne peut donc guère comprendre pourquoi le premier grammairien n'aurait pas utilisé le nom norrois établi pour ce signe et conservé pendant un millénaire si les runes faisaient bel et bien partie de son horizon culturel. À notre avis, la différence de désignation témoigne clairement de ce qu'à ce moment-là l'écriture runique n'était en Islande qu'un phénomène liminal.

Ce n'est qu'au XIII^e siècle qu'Óláfr Þórðarson hvítaskáld proposa un chapitre sur l'écriture runique dans le 3^e traité grammatical. C'est à cette date assez tardive – période dite de la Renaissance nordique – que les runes acquièrent de l'importance en Islande et furent mises en valeur par les auteurs des sagas. Dans le même contexte se développa progressivement la coutume de graver les pierres tombales avec des runes. Mais il s'agit manifestement d'un phénomène secondaire imitant la tradition latine et adaptant la formule *hic requiescit* en islandais *hér hvíllir* (« ici repose... »)²⁹.

Conclusion

Pour conclure, notre intention était de montrer que, en ce qui concerne les runes, la représentation que nous donnent les sources littéraires norroises ne semble pas correspondre à leur emploi dans l'épigraphie. Les quelques inscriptions islandaises à notre disposition – fragmentaires et difficiles à dater – ne prouvent pas d'une façon convaincante que l'écriture runique ait été bien établie en Islande au moment de la colonisation, alors que d'après les sources littéraires les colons l'utilisaient dans plusieurs buts (magie, rédaction écrite de poèmes, moyen de communication privée, etc.). À ce sujet, nous sommes en total désaccord avec la chercheuse islandaise Þórgunnur Snædal, qui affirme que la connaissance et l'utilisation des runes ont été courantes dans la vie quotidienne des Islandais dès le début et pendant des siècles³⁰.

²⁹ Þórgunnur Snædal (2023) n'en recense que 108 dans son édition, datant, selon elle, du IX^e au XIX^e siècle. Il est d'ailleurs important de noter qu'elle ne distingue pas entre une tradition authentique et une réception tardive du phénomène.

³⁰ Voir l'affirmation de Þórgunnur Snædal (2023 : 5) : « ... að segja hina margþættu og löngu sögu rúnanna á Íslandi og gera grein fyrir því hversu mikilvægur þáttur þær voru í daglegu lífi hér um aldaraðir. »

En ce qui concerne les pratiques runiques décrites dans les sagas, on observe par exemple qu'elles correspondent à l'utilisation des runes au Moyen Âge central, c'est-à-dire à l'époque de la production de ces textes, plutôt qu'à celle des vikings; les sources épigraphiques norvégiennes, à savoir celles provenant de Bergen, de Trondheim et de Tønsberg, valident ces observations. De même, le fait que dans les textes on ne distingue pas une « classe » de maîtres-des-runers existant pourtant dans la Scandinavie continentale confirme que ces représentations correspondent à une date plus tardive, c'est-à-dire à l'époque médiévale.

Les sources littéraires, composées ou mises à l'écrit au Moyen Âge, fournissent des indices divergents: les poèmes eddiques associent les runes (et la magie runique) au culte odinique et les considèrent comme un phénomène d'élite, dont les agents seraient membres de l'aristocratie politique. En revanche, les sagas suggèrent qu'il n'y avait pas de distinction de sexe – hommes et femmes pouvaient également maîtriser l'art des runes magiques –, ni d'âge ou de classe sociale. Ces sources transforment la vérité historique et reproduisent une réalité imaginée par les auteurs, qui n'est confirmée ni par l'épigraphie ni par la littérature grammaticale produite en Islande. De surcroît, étant donné que la représentation est probablement fictive, il n'est pas justifié de projeter ces représentations littéraires sur les réalités historiques ni de déterminer leurs agents avec certitude.

Bibliographie

Sources

- B+ numéro= numéro de catalogue d'une inscription runique de Bryggen (Bergen), enregistrée, mais pas contenue dans l'édition *Norges Runeinnskrifter med de yngre Runer*
- DR = *Danmarks Runinskrifter*, 2 vol., Jacobsen, Lis & Moltke, Eric, København, Munksgaard, 1941-1942.
- Egils saga Skalla-Grímssonar* (Íslenzk fornrit 2), Sigurður Nordal (dir.), Reykjavík, Hið Íslenzka fornritafélag, 1933.
- The First Grammatical Treatise. Introduction, Notes, Translation, Vocabulary, Facsimiles*, Hreinn Benediktsson (dir.), Reykjavík, Reykjavík Institute of Nordic linguistics, 1972.
- Grettis saga Ásmundarsonar* (Íslenzk fornrit 7), Guðni Jónsson (dir.), p. 1-29, Reykjavík, Hið Íslenzka fornritafélag, 1936.
- Hávamál = Eddukvæði I. Goðakvæði* (Íslenzk fornrit), Jónas Kristjánsson & Vésteinn Ólason (dir.), p. 322-355, Reykjavík, Hið Íslenzka fornritafélag.

- KJ = *Runeninschriften im älteren Futhark*. Mit Beiträgen von Herbert Jankuhn (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Phil.-Hist. Klasse, 3, Folge, Nr. 65), Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1966.
- Runica manuscripta: die nordische Tradition* (Ergänzungsbände zum RGA 131), Bauer, Alessia/Heizmann, Wilhelm. Berlin/Boston Boston, De Gruyter (sous presse).
- Sígrdrífumál = Eddukvæði II. Hetjukvæði* (Íslenzk fornrit), Jónas Kristjánsson & Vésteinn Ólason (dir.), p. 313-321, Reykjavík, Hið Íslenska fornritafélag, 2014.
- Den tredje og fjerde grammatiske avhandling i Snorres Edda: tilligmed de grammatiske afhandlingers prolog og to andre tillæg* (STUGNL 12). Kristian Kålund (dir.), København, Knudtzon, 1908.
- RGA = *Reallexikon der Germanischen Altertumskunde*, Zweite, völlig neu bearbeitete und stark erweiterte Auflage, Heinrich Beck *et al.*, Berlin/New York, De Gruyter, 1973-2008.

Littérature

- Åhlén, M., 1997, *Runristaren Öpir en monografi – The rune master Öpir* (Runrön 12), Uppsala, Uppsala universitet.
- Arnzt, H., 1944, *Handbuch der Runenkunde*, 2. Auflage, Halle/Saale, Niemeyer.
- Barnes, M., 1994, *The Runic Inscriptions of Maeshowe Orkney* (Runrön 8), Uppsala, Uppsala universitet.
- Bauer, A., 2020, « Magic as a manifestation of folk belief in the North: Manuscripts from the late Middle Ages and the post-Reformation time », in Kjesrud, K. & Males, M. (dir.), *Faith and Knowledge in Late Medieval and Early Modern Scandinavia* (Knowledge, Scholarship, and Science in the Middle Ages 1), Turnhout, Brepols, p. 269-296.
- Bauer, A., Pesch, A., 2023, « Guidance from ancient symbols: “*Vegvísir, ægishjálmur* and other *galdramyndir*” », Heizmann, W. & van Nahl, J. A. (dir.), *Germanisches Altertum und Europäisches Mittelalter* (E-RGA 142), Berlin/Boston, De Gruyter, p. 33-54.
- Björn, M. Ó., 1883, *Runerne i den oldislandske Literatur*, København, Knudtzon.
- Boyer, R., 1987, *Sagas islandaises*, Paris, Gallimard.
- Boyer, R., 1992, *L'Edda poétique*, Paris, Fayard.
- Dillmann, F.-X., 2006, *Les magiciens dans l'Islande ancienne. Études sur la représentation de la magie islandaise et de ses agents dans les sources littéraires norroises*, (Acta Academiae Regiae Gustavi Adolphi 92), Uppsala, Kungl. Gustav Adolfs Akademien för svensk folkkultur.
- Dillmann, F.-X., 2003, « Runenmeister », in Beck, H. *et al.* (dir.), RGA 25, Berlin/New York, De Gruyter, p. 537-546.
- Düwel, K., 2015, « Magische Runenzeichen und magische Runeninschriften », in Simek, R. (dir.), *Klaus Düwel. Runica minora. Ausgewählte kleine*

- Schriften zur Runenkunde* (Studia Mediaevalia Septentrionalia 25), Wien, Fassbaender, p. 223-238.
- Düwel, K., 2000, «Jarl, § 2 Runologisches», in Beck, H. et al., *RGA* 16, Berlin/New York, De Gruyter, p. 33-34.
- Hauck, K., 1992, *Der historische Horizont der Götterbild-Amulette aus der Übergangsepoche von der Spätantike zum Frühmittelalter*, Bericht über das Colloquium vom 28.11.-1.12.1988 in der Werner-Reimers-Stiftung, Bad Homburg (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-Historische Klasse 3/200), Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Heizmann, W., 2011, «Die Formelwörter der Goldbrakteaten», in Heizmann, W. & Axboe, M. (dir.), *Die Goldbrakteaten der Völkerwanderungszeit. Auswertung und Neufunde* (Ergänzungsbände zum *RGA* 40), Berlin/New York, De Gruyter, p. 525-601.
- Heizmann, W. & Axboe, M. (dir.) 2011. *Die Goldbrakteaten der Völkerwanderungszeit – Auswertung und Neufunde*, (Ergänzungsbände zum *RGA* 40). Berlin/Boston, De Gruyter.
- Hultgård, A., 2009, «Formules de théophanie, de la Scandinavie à l'Iran», in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Séances de l'année 2009, janvier-mars*, Paris, p. 205-240.
- Imer, L. M. & Olesen, R. S., 2018, «In the Beginning was the Word... new finds of lead amulets in Denmark», in Bauer, A., Kleivane E. & Spurkland, T., *Epigraphy in an intermedial context*, Dublin, Four Courts Press.
- Korecká, L., 2019, *Wizards and Words*, München, Utz Verlag.
- Musset, L., 1965, *Introduction à la runologie*, Paris, Aubier-Montaigne.
- Patzuk-Russell, R., 2021, *The Development of Education in Medieval Iceland*, Berlin/Boston, De Gruyter.
- Samson, V., 2023, «D'Øverby à Kragehul. Remarques sur le proto nordique *erilar*», in van Nahl, Jan & Heizmann, Wilhelm (dir.), *Germanisches Altertum und Europäisches Mittelalter. Gedenkschrift für Heinrich Beck* (Ergänzungsbände zum *RGA* 142), Berlin/Boston, De Gruyter p. 355-373.
- Schulte, M., 2020, «The Thistle-Mistle Formula of Buslubæn and Versatility in Runes», in Bauer, A. & Waxenberger, G. (dir.), *Wege zur Konfiguration der Zeichen-Phonem-Beziehung*, (LautSchriftSprache 3) Wiesbaden, Reichert, p. 223-236.
- Snædal Þórgunnur, 2011, «Rúnum ristir gripir frá Alþingireitnum or urriðarkoti», in *Árbók hins íslenska forleifafélags* 102, p. 167-185.
- Snædal Þórgunnur, 2023, *Rúnir á Íslandi*, Reykjavík, Árna Stofnun Magnússonar.

The Wizard and the Soothsayer

Prophecies, Apparitions, Protecting Spirits, and Evil Demons in Oddr Snorrason's Óláfs Saga Tryggvasonar

◇ Francesco Sangriso

The first true Christian king of Norway, Óláfr Tryggvason, never had the glory and veneration bestowed on the holy king Óláfr Haraldsson. In the literature dealing with his figure, however, Óláfr Tryggvason is depicted as the ruler synthesising the earthly monocratic power and its Christian legitimacy. In this context, the foundation of royal power is not the result of the military supremacy, associated with the claim by right of blood, but it is based on the very nature of the king as a man of God and incarnation of a superior eschatological plan. Despite some contradictions, this concept finds its fulfilment in Oddr Snorrason's *Óláfs Saga Tryggvasonar* (Munch 1853, Finnur Jónsson 1932, Guðni Jónsson 1957, Holtsmark 1974, Ólafur Halldórsson 2006).

Even though this work contains several references to the Bible and to hagiographic literature, the presence and the influence of a pre-Christian background are also significant. In this study, the linguistic analysis of the saga will be used to highlight the contribution of those ancient religious practices and heathen rites in building the royal holiness, characterising the king. In the saga, the semantic re-elaboration of these elements, which does not obliterate their original meaning, is the most peculiar feature of the source, where linguistic complexity becomes the most evident proof of the deep travail experienced by Nordic society before the new Christian faith.

◇ Francesco Sangriso, University of Genoa.

We have little biographical information about the author of the saga, (Guðni Jónsson 1936: 270, Jakob Benediktsson 1986: 199) who is named in the text (Ólafur Halldórsson 2006: 358, 374; see also Ólafur Halldórsson 1958-2000, III: 66). Oddr was a monk in Þingeyrar, a Benedictine monastery that became one of the main cultural centres in Iceland. Oddr Snorrason's saga about Óláfr Tryggvason was originally written in Latin, (Guðbrandur Vigfússon & Unger 1860-1868, I: 516, Ólafur Halldórsson 1958-2000, III: 64) around 1190 and certainly after 1170. In fact, the saga contains a narration concerning Saint Sunnifa, (O'Hara 2009) whose relics were moved from Selje to Bergen in 1170. Furthermore, the text mentions Sverrir Sigurðarson, king of Norway in 1177. He became the only ruler after the battle of Fimreite in 1184. (Finnur Jónsson 1923: 391-392, Turville Petre 1953: 192).

The translation of Oddr Snorrason's Latin text should have been made in Iceland at the beginning of the 13th century because the saga is considered one of the main sources of Snorri Sturluson, who died in 1241, for his saga about Óláfr Tryggvason, in the *Heimskringla* (Finnur Jónsson 1923: 388, Turville Petre 1953: 83, 192, 225).

The Latin text of Oddr Snorrason's work did not survive, while there are three witnesses of the translation: the MS. *AM 310 4to* (AM), drawn up in Norway in the second half of the 13th century, the MS. *Stockholm perg. 4to n° 18* (S), of Icelandic origin and dating back to the early 14th century, and the MS. *De La Garde 4-7* (U), drawn up in Norway in the mid-13th century (Finnur Jónsson 1923: 385, Finnur Jónsson 1932: I-XXXIII, Gordon 1938: 17-18, Turville Petre 1953: 191, Andersson 2003: 26-27). It is believed that the original Latin text had a first translation and that the versions contained in the three witnesses stem from it. (Finnur Jónsson 1923: 385-386, Finnur Jónsson 1932: VIII, Gordon 1938: 18, Turville Petre 1953: 192). The MS. AM, without the initial part, is considered the closest to the original, as highlighted by expressions in Latin¹ not present in the text of the MS. S, which is also more concise and with fewer references to the oral tradition.

¹ E.g.: *Pro sustentatione rationem assumunt* (Ólafur Halldórsson 2006: 219). Saint Martin's name is translated by *Martinus* in the MS. AM, while in the MS. S it becomes *Marteinn* (Ibid.: 212, 231) In both witnesses a stanza in Latin is found, but the verses are attributed to Oddr only in the text of the MS. S (Ibid.: 308).

The existence of literary material in Latin and in Old Norse, concerning the king who had introduced the Christian faith in Iceland, highlights two different but converging purposes. The drafting in Latin gives a universal value to the figure of the ruler, and makes it possible for the whole Christian community to use the text, even outside the Scandinavian area.

In the translation of Oddr Snorrson's Latin text this purpose is indirectly highlighted when the meaning of some Old Norse words is explained:

*Þat bauð Óláfr konungr at allir fjölkunnigir menn ok þeir er með fornan átrúnuð fóru ok einkanliga þeir allir, hvárt er váru konur eða karlar er Norðmenn kalla seiðmenn [...] Þá var gefit nafn skipinu á norræna tungu ok kallaðr Ormr hinn langi. En á latinutungu heitir hann Longus draco eða serpens.*² (Ólafur Halldorsson 2006: 232, 275-276)

The presence of a translation denotes a precise strategy of use of the text. The work could be understood even outside the restricted circle of ecclesiastical scholars and, therefore, was an important tool for the creation of a widespread worship, an essential element for a holy king in which the Icelandic community could recognise itself (Lönnroth 1963, Fidjestøl 1997, Antonsson 2005, Bagge 2006, Phelpstead 2007, Dubois 2008, Antonsson 2012, Grønlie 2017, Lubik 2020, Brégaint 2021, Lebouteiller 2021, Phelpstead 2021, Wanner 2021).

The content of the narration is summarised by the author,

*Þat kalla menn at Óláfr Tryggvason hafi haft þrjár tíðir á sínum dögum. Var sú hin fyrsta er hann var í miklu ófrelsi ok áþján ok óvirðing. Önnur tíð aldrs hans skein með birti mikilli ok farsælu. Hin þriðja tíð með tign ok frægð ok mikilli áhyggju fyrir mörgum at bæta.*³ (Ólafur Halldorsson 2006: 209)

This tripartite structure, a sort of narrative trinity ruled by a precise chronological scan, does not summarise the content of the text, which is

² "King Olaf banished all those who practiced magic arts and the old superstitions, and most particularly those, whether men or women, whom the Norwegian call sorcerers [*seiðmenn*] [...]. Then a Norse name was given to the ship, and it was called the Long Serpent. In Latin is called *longus draco* or *serpens*" (Andersson 2003: 85, 103).

³ "People say that Olaf Tryggvason's life was divided into three periods. During the first he was unfree and in great oppression and disgrace. The second period of his life shone with great brightness and good fortune. The third was a time of honour and fame, and a great desire to do reparations for many wrongs" (Ibid.: 74).

much more complex (Zernack 1998) and highlights all the effort of the translator of the original to mix biographical elements and the purpose of the work, Óláfr's celebration as instrument and witness of the divine omnipotence.

The supernatural events related to Óláfr Tryggvason, even before his birth, are ascribable to both heathen superstition and the Christian faith. Óláfr Tryggvason's birth is the subject of prophecy, like the coming of Christ,⁴ but is announced by a *spákona*, a seeress. The content of the prediction is depicted in a very different way in the two main witnesses of the saga:

Í þenna tíma réð fyrir Garðaríki Valdamarr konungr með miklum veg. Svá er sagt at móðir hans var spákona, ok er þat kallat í bókum phitonis andi er heiðnir menn spáðu. Þat gekk mjök eptir er hon mælti, ok var hon þá á ørvasa aldri. Þat var siðr þeira, at jólaaptan hinn fyrsta skyldi bera hana á stóli fyrir hásæti konungs. Ok áðr menn tæki til drykkju, þá spyrr konungr móður sína ef hon sæi eða vissi nökkvorn háska eða skaða yfir gnapa sínu ríki, eða nólask með nökkvorum ófriði eða ótta, eða aðrir ágirtisk hans eigu. Hon svarar: „Eigi sé ek þat, son minn, er ek vita þér horfa meinsamliga eða þínu ríki, ok eigi ok þat er skelfi þína hamingju. En þó sé ek mikla sýn ok ágætliga. Nú er borinn á þessum tíðum einn konungsson í Nóregi ok á þessu ári, sá er hér mun upp fæðask í þessu landi, ok sjá mun verða ágætligr maðr ok dýrligr hofðingi [...] Ok mun hann konungr vera ok skína með mikilli birti [...] Beri mik nú á brott, því at ek mun nú eigi frammar segja, ok ærit sagt er nú.“⁵ (Ólafur Halldorsson 2006: 144-145; MS. AM)

⁴ “Therefore the Lord himself will give you this sign: the virgin shall be with child, and bear a son, and shall name him Immanuel” (*Isaiah* 7, 14). “For a child is born to us, a son is given us; upon his shoulder dominion rests. They name him Wonder-Counselor, God-Hero, Father-Forever, Prince of Peace” (*Isaiah* 9, 5). “As the visions during the night continued, I saw One like a son of man coming, on the clouds of heaven; When he reached the Ancient One and was presented before him. He received dominion, glory, and kingship; nations and peoples of every language serve him. His dominion is an everlasting dominion that shall not be taken away, his kingship shall not be destroyed.” (*Daniel* 7,13-14). “But you, Bethlehem-Ephrathah too small to be among the clans of Judah, From you shall come forth for me one who is to be ruler in Israel; Whose origin is from of old, from ancient times” (*Micah* 5,1).

⁵ “At this time King Valdimarr ruled Russia with great honour. We are told that his mother was a prophetess, and that is called in books a Pythian spirit when heathen men prophesied. Things turned out much as she predicted. At that time she was aged. It was their custom on the first evening of Yule to carry her on a chair to the king's throne, and before the drinking began, the king asked his mother whether she could see any peril or threat looming over his realm, or whether any war or other grounds for fear

Nú á þessi tíð réð austr fyrir Garðaríki Valdamarr konungr, ok var hann ágætr maðr. Móðir hans var spákona, ok sá hon marga hluti fyrir, ok gekk þat eptir er hon mælti. Hon var ørvasa, ok var þat siðr hennar at hon var borin í hqllina hvern jólaaptan ok skyldi segja hvat þá væri tíðenda um heiminn, ok sat hon á stóli fyrir hásæti konungs. Ok er menn váru komnir í sæti sín ok búnir til drykkju, þá mælti konungr: „Hvat sér þú, móðir, eða er nqkkut háskasamligt mínu ríki?“ Hon mælti: „Þat sé ekki, at eigi standi þitt ríki með sóma ok veg. Hitt sé ek, at á þessi tíð er borinn í Nóregi konungsson með björtum fylgjum ok hamingjum, ok er mikit ljós yfir honum [...]. Ok er hann er kvaddr af heimi, þá liggir fyrir honum miklu meiri dýrð en ek kunna um at tala, ok berið mik nú á braut, ok mun ek nú eigi segja framar.“⁶ (Ibid. MS. S)

The prophecy pronounced by a female figure is typical of heathen worship, as demonstrated by the *Völuspá* in the *Poetic Edda* (Kuhn 1983: 1-16), and by the figure of Hulð in the *Ynglinga Saga* (Bjarni Aðalbjarnarson 2002, I: 31). In this respect, in the text of the MS. AM we find the expression *phítonis andi*. In Greek mythology Python is the dragon-serpent, son of Gaea, killed by Apollo at the oracle in Delphi. Apollo takes possession of the oracle and the priestess, endowed with divinatory powers, takes the name of Pythia (Kerenyi 1951: 135-136). The Latin term, *pythonissa* (“prophetess”), has precise biblical references: in the *First Book of Samuel*, according to the *Vulgate*, we read that Saul, before the battle of Gélboe against the Philistines,

were in the offing, or whether other men coveted his possessions. She replied: “I do not see anything, my son, that I think will turn out ill for you or your realm, nor do I see anything that will shake your good fortune. But I do see a great and momentous sight. At this time in this year has been born a prince in Norway who will be fostered in this land. He will become a distinguished man and a glorious leader [...] He will be a king and shine brightly [...] And now carry me away, for I will say no more” (Andersson 2003: 44).

⁶ “At this time King Valdamarr ruled Garðaríki, in the east, and he was a distinguished man in many respects. His mother was a prophetess, and she foresaw many events, and things turned out as she predicted. She was aged, and it was her custom that she should be carried into the hall every evening of Yule and should tell what was going on in the world. She sat on a chair before the king’s throne. When the people had been seated and were ready for drinking, the king said: “What do you see, mother, is there any peril looming over my kingdom?” She said: “I don’t see anything that doesn’t reveal the glory and honour of your kingdom. I see this: in this period of the year the son of a king was born in Norway, followed by bright protective spirits and beneficial tutelary geniuses, guardians of his fate, and there is a great light on him [...] When he takes leave of this world, so great will be his glory, that I can’t describe it in words, and now carry me away, I will say no more” (My translation).

“inquired of the Lord, but the Lord did not answer him by dreams or Urim or prophets” (“Consuluitque Dominum, et non respondit ei neque per somnia neque per Urim neque per prophetas” *First Book of Samuel* 28, 6). Saul then says to his attendants: “Find me a woman who is a medium, to whom I can go to seek counsel through her” (“Quaerite mihi mulierem habentem pythonem, et vadam ad eam et sciscitabor per illam” *Ibid.* 28,7).

It is significant that this woman (The Witch of Endor) is defined *kono er hafi phitonis anda* (Unger 1862: 491; “woman who has a Pythian spirit”) in *Stjórn*, a translation of biblical material written in the fourteenth century. The spirit appears to Saul announcing defeat in battle and death: “Thus Saul died because of his rebellion against the LORD in disobeying his command, and also because he had sought counsel of a necromancer” (“Mortuus est ergo Saul propter iniquitatem suam, eo quod praevaricatus sit mandatum Domini, quod praeceperat, et non custodierit illud, sed insuper etiam pythonissam consuluerit” 1 *Chronicles* 10, 13).

In the holy Bible there are female figures endowed with prophetic virtues, who are entrusted with proclaiming the word of God, such as the prophetess Culda (2 *Kings* 22, 14-19). In Luke’s Gospel we read of the prophetess Anna, a woman consecrated to God and able to reveal the divine plans (*Luke* 2, 36-39).

The announcement of Óláfr’s birth takes place at an extremely significant moment, the celebration of the winter solstice, following a custom established by tradition and during the ceremonial, before men begin the ritual libations.

In the MS. S, the protective spirits embodied in Óláfr are indicated with the noun f. *fylgja*, which defines a spirit following someone (see vb. *fylgja*). In Oddr’s text this meaning is found when Eiríkr, father of Óláfr’s mother, announces that Hákon jarl is coming: *En ek vilda eigi at þér yrðið hér hǫndum tekin, ok munum vér hér mæta í dag Hákon Sigurðarsyni, því at hér eru nú komnar hans fylgjur* (Ólafur Halldorsson 2006: 131).⁷ The *fylgja* often takes a theriomorphic shape, and appears above all when the fate of the human being followed by the spirit must

⁷ “I would not wish you are captured. We will encounter Hákon Sigurðarson today because his fetches have appeared” (Andersson 2003: 39).

be fulfilled (see *Brennu-Njáls saga*, Einar Ól. Sveinsson 1954: 64, 107, 170 and *Vatsndæla saga*, Einar Ól. Sveinsson 1939: 111).

In the Christian perspective, *fylgjur* become angelic entities, as in *Brennu-Njáls saga*, where Saint Michael is *fylgjuengill* (Einar Ól. Sveinsson 1954: 257; “guardian angel”). Their presence reveal that the future king is a living testimony of the power of the Christian God.

Óláfr is also followed by tutelary geniuses who ensure him a good fortune (*hamingjur*). It has to be noted how the term *hamingja* (about the meaning of *hamingja* in Old Norse literature see Hallberg 1971) takes different meanings in the two texts of the saga: in the text of the MS. AM it means “luck”, “propitious fate”, and is referred to King Valdamarr. In the text of the MS. S, there is no royal fortune related to King Valdamarr, and the term, exclusively used to depict Óláfr Tryggvason, appears in the plural form (*hamingjur*), and defines premonitory elements that do not predict a fate but express the full identity between the fate of the future king and God’s providential plan.

In the text of the MS. S, moreover, is recurring the issue of light that follows Óláfr Tryggvason and it’s the heathen propheticess, who announces the founding principle of the new faith: “the LORD will be your light forever” (*Isaiah* 60, 19) as we read in Isaiah, and “I am the light of the world” (*John* 8,12) says Jesus in Jon’s Gospel.

In the text of the MS. S the heathen seeress foreshadows a real Ascension of Óláfr Tryggvason, a hieratic representation, that heralds what will be read in the text of the saga about the mysterious disappearance of the king, wrapped in a bundle of light during the fatal battle of Svölðr:

Þá sá allir þeir er þar váru koma yfir lyptingina ok konunginn himneskt ljós, bæði mótstøðumenn hans, þeir er með jarli váru ok svá konungsmenn þeir er á lífi váru. Ok menn Eiríks jarls hjoggu í ljósit ok ætluðu at vega þann er Guð vegsamaði með ljósinu. Ok er á brott hvarf ljósit, þá sá þeir hvergi konunginn, ok leituðu þeir hans allt um skipit ok umhverfs hjá skipinu, ef hann væri á sundi. Ok finna þeir hann eigi.⁸ (Ólafur Halldorsson 2006: 345-346)

⁸ “Everyone who was there, both his adversaries who followed the jarl and the king’s men who remained alive, saw a heavenly light descend on the poopdeck. Jarl Eiríkr’s men struck into the light, thinking to slay the man whom God honored with His light. When the light vanished, they could not see the king anywhere, and they searched for

Also in this case there are clear biblical references: “As they walked on conversing, a flaming chariot and flaming horses came between them, and Elijah went up to heaven in a whirlwind” (2 Kings 2, 11). “As he [Jesus] blessed them he parted from them and was taken up to heaven” (Gospel of Luke 24, 51). “So then the Lord Jesus, after he spoke to them, was taken up into heaven and took his seat at the right hand of God” (Gospel of Mark 16,19). “When he [Jesus] had said this, as they were looking on, he was lifted up, and a cloud took him from their sight” (Acts 1, 9).

The glory that surrounds Óláfr is so intense that it prevents the prophetess from go on with her prophecy, as the seeress questioned by Óðinn about the fate of his son Baldr in the *Baldrs draumar*, mythological poem contained in the *Codex Arnarnagæanus* (MS. AM 748 I 4^a) a manuscript written at the beginning of the 14th century: *Nauðug sagðac, nú mun ec þegia* (Kuhn 1983: 279); “Reluctantly I told you, now I’ll be silent” (Larrington 2014: 236). Similar words are pronounced, in the *Legendary Saga* dedicated to Óláfr Haraldsson, by the seeress who was asked to foretell the fate of the future holy king: *Nu er mer æigi læyft, mæira at sægia* (Heinrichs 1982: 64); “Now I am no longer allowed to add anything else”.

The second prediction concerning Óláfr’s birth is also formulated within the traditional worship, by men with prophetic powers (*spámenn*):

Í þenna tíma váru í Garðaríki margir spámenn, þeir er vissu fyrir marga hluti. Þeir sögðu af sínum spádómi at komnar váru í þetta land hamingjur nokkvors gófugs manns ok þó ungs, ok aldri fyrr höfðu þeir sét né eins manns fylgjur bjartari né fegri, ok sönnuðu þeir þat með mörgum orðum, en eigi máttu þeir vita, hvar hann var. En svá sögðu þeir mikils háttar vera hans hamingju at þat ljós er yfir henni skein, at þat dreifðisk um allt Garðaríki ok víða um Austrhálfu heimsins.⁹ (Ólafur Halldorsson 2006: 150)

him everywhere in the ship and around the ship on the chance that he was in the water. But they did not find him” (Ibid.: 131).

⁹ “At this time there were many seers in Russia who could see clearly into the future. On the basis of their prophetic powers they said that the fetches of a distinguished, albeit youthful, man arrived in the country. Never before had they seen brighter or fairer fetches of any man. They confirmed that at length, but they could not tell where he was. But they said that his genius was so great that shone above it extended over all Russia and broadly over the eastern half of the world” (Ibid.: 47).

The young Óláfr is followed by fetches (*hamingjur*) and by intense and luminous protective spirits (*fylgjur hjartari*), from which comes a light that radiates over the eastern half of the world, just as those who were called to be the first witnesses of Jesus' birth were enveloped by the light: "The angel of the Lord appeared to them and the glory of the Lord shone around them, and they were struck with great fear" (*Gospel of Luke 2, 9*). Here we find the same linguistic material of the prophecy delivered by the mother of King Valdamarr present in the text of the MS. S. The prediction entrusted to men endowed with prophetic powers (*spámenn*) confirms the prophecy delivered by the seeress (*spákona*): the male and female elements find their synthesis, in which the magical aspect of pagan worship merges with the transcendent one of the Christian faith.

The prediction is also present in pivotal moments of Óláfr's life. The saga tells of a Lapp, as such a master of magic and sorcery (Page 1962, Mundal 1996, Pálsson 1999, Mundal 2000, Tolley 2006, Tolley 2009, Mitchell 2011) to whom the Christian king turns twice to obtain, thanks to the occult powers of which the Lapp is endowed, both the healing of his dog and news of his future fate:

Fíðrinn veit nú fyrir ferð þeira ok lýkr upp durum húss síns, at þeir mætti hitta byggð hans. Ok er þeir sá þangat ljós, þá hitta þeir leið sína þangat. Ok Finnrrinn mæltisk innan fyrir ok sagði svá: „Veit ek, Óláfr, hverr þú ert, eða hvers þú leitar eða hverr þú munt verða. En ekki þarft þú at ganga í hús mín, ok þungt hefir mér verit í dag fyrir þér, síðan er þú komt við land, ok eigi fara litlar fylgjur fyrir þér; því at í þínu foruneyti eru björt guð, en þeira samvistu má ek eigi bera, því at ek hefi annarskonar natúru. Ok fyrir því skalt þú utan fyrir mælask.“ Þá mælti Óláfr: „Seg nú, Finnrr, hvat vér skolum at hafask eða hvat tíðenda verða mun um vár viðskipti, eða hvárt mun ek fá ríki þetta eða eigi.“ Finnrrinn svaraði: „Á morgin árla mun Þórir heimta þik á tal ok biðja þik ganga á land ok vilja eiga við þik leyndartal, ok hann mun beiða at þér setizk niðr; hann mun ok leita at velja sér hæra sæti en þér. En þú skalt þat eigi vilja, fyrir því at tveir menn hans eru í skógi leyniliga, ok þegar er hann gerir þeim nokkvot mark munu þeir fram hlaupa ok drepa þik. En þú lát vera tvá þína menn í skógi með þessum hætti, ok þegar er þú gefr þeim mark hlaupi þeir fram ok drepi Þóri. Ok með þessum hætti mun Þórir veiddr verða í þeiri snöru er hann ætlaði þér, ok ferr þá sem makligt er. En litlu eptir þetta mun Hákon vera drepinn, en þú munt eignask ríkit. Ok er þetta er fram komit, er nú segi ek, at þú stýrir Nóregsveldi, þá munt þú bjóða nýjan sið

*ok ókunnan í þessu landi [...] Ok fór þetta allt eptir því sem Fiðrinn hafði sagt.*¹⁰ (Ólafur Halldorsson 2006: 188-190)

As well as the seeress and the prophets of Garðaríki, the Lapp also detects the protective spirits of the Christian king, indicated in the text as *fylgjur*, in a remarkable and, in some ways, extraordinary synthesis between the virtues of the magician of the shamans' earth and those of the Christian prophet.

The Lapp warns Óláfr of an ambush that will be set against him, saving his life, and announces that Óláfr will be the architect of a great evangelising mission: another fascinating ambivalence in the evaluation of the shamanic world, both a source of salvation for the Christian king and an expression of the powers of the evil one. Óláfr's behaviour appears, in fact, in every respect, contrary to Christian precepts, which would impose to trust only in the divine providence and not in the powers of one who, given his "different nature" (*annarskonar naturu*), declares that he opposes the Christian message, a rejection expressed in the text by the impossibility for the Lapp to endure the light.

The Christian religion is defined by the term *siðr*, in Lapp's words. In the pre-Christian tradition, *siðr* expresses the osmosis between the sacral element of ritual behaviours, which constantly renew the relationship with the deities, and customs and traditions of the community, regarded

¹⁰ "The Lapp had foreseen their trip and opened the door of his house so that they could find his dwelling. When they saw the light from it, they found their way. The Lapp spoke from inside and said: "I know, Olaf, who you are, what you are looking for, and what you will be. But you do not need to enter my house, for I have had a dire foreboding today since you landed, and you are not preceded by insignificant fetches. Accompanying you are bright spirits and I cannot endure their presence because I am of different nature. For that reason you should say what you have to say outside". Then Olaf spoke: "Tell us, Lapp, what we should do and what is likely to happen, and whether or not I am likely to acquire this realm". The Lapp replied: "Early tomorrow morning Þórir will take you aside and ask you to go ashore to have a confidential talk. He will ask you to sit down and will try to sit a little higher than you. But you will not wish to allow that because two of his men will be hidden in the forest, and as soon as he gives them a sign, they will rush out and kill you. But you should have two of your men posted in the forest in such a way that, when you give them a sign, they will rush forth and kill Þórir. In this way Þórir will be trapped in the snare that he has laid for you, and that is as it should be. A little later Hákon will be killed, and you will acquire the realm. And when what I am now saying happens and you are ruling Norway, you will proclaim a new and unknown religion in this country" [...] Everything turned out as the Lapps had said" (Ibid.: 66).

as compulsory, because they exist since time immemorial, and their constant repetition reasserts both their strength and their immutability.

This meaning occurs frequently in the text (Ólafur Halldorsson 2006: 144, 165, 206, 211, 212, 216, 221, 222, 236, 237, 238, 264, 271) where, however, *siðr* indicates, as in the words of the Lapp, also the Christian faith and the worship related to it (Ibid.: 165, 174, 189, 206, 212, 216, 221, 223, 232, 248, 271).

This double meaning occurs, for example, when the author depicts the difficulties faced by King Óláfr in the work of evangelisation:

*En eigi var þess at ván at fólkit myndi verða hlýðit með siðum eða fullri trú við Guð, því at stundin var skömm, en fólkit hart ok styrkt í ótrunni ok vildi seint láta sið frænda sinna.*¹¹ (Ibid.: 271)

The polysemy of the linguistic element, mirrors and summarizes again, in the celebration of the Christian hero, the full coexistence of the values of the new faith and those expressed by the communities devoted to traditional worship.

It must be highlighted that the meetings with the Lapp take place after Óláfr's baptism, an event in which, instead, the Christian characterisation of the prophecy becomes apparent:

*Þess er getit at Óláfr heyrði sögur frá einum ágætligum manni er var í eyju nokkvorri, er Syllingar heita; þat er skammt frá Írlandi. Sjá var prýðdr gipt mikilli ok spáleiksanda almáttigs Guðs.*¹² (Ibid.: 166)

The abbot who baptises the future king has, according to the text, “great natural ability” (*gipt mikilli*) and “the prophetic spirit of Almighty God” (*spáleiksanda almáttigs Guðs*). The great natural ability of the abbot is defined by the term *gipta*, etymologically connected to the verb *gefa* (“give,” “grant”; Cleasby & Guðbrandur Vigfússon 1874: 193-194, Ordbog: *gefa*), and refers to something that has been given or assigned to someone. This is the hallmark that the abbot has received as a gift from God his extraordinary qualities, and, in this sense, the *gipta*

¹¹ “But it was not to be expected that the people would be compliant in their ways and their total faith in God, because time was short and the people recalcitrant and hardened in false belief and reluctant to abandon the religion of their kinsmen” (Ibid.: 102).

¹² “We are told that Olafr heard reports of a distinguished man on a certain island called Scilly, not far from Ireland. He was gifted with great natural ability and the prophetic spirit of Almighty God” (Ibid.: 55).

summarizes the grace granted by God. The text highlights that it is not an embodied quality of the man endowed with divinatory powers, as in the case of the seers of traditional religion. In the Christian perspective, instead, the prophetic element has its source in the divine omnipotence, of which the seer is an instrument.

Alongside the Christian and heathen prophets, in the saga there is also the presence of a seer who has the features of the soothsayer present in the classical myth. He is “an old man who was blind” (Andersson 2003: 113; *Einn gamall maðr ok blindr* (Ólafur Halldorsson 2006: 302), who predicts the tragic outcome of king Óláfr’s military expedition, which will end with the fateful battle of Svǫldr: *Mikill skaði mun hér at höndum koma, er konungr várr mun a brott fara* (Ibid.).¹³

In Oddr Snorrason’s saga all the predictions mentioned above turn out to be true, and the text does not discriminate between the prophecies formulated by the witnesses of the Christian message and those coming from the followers of the traditional religion or, even, the outcome of arcane magic. In the text written by the monk Oddr Snorrason there is unconditional acceptance of the predictive element, unlike biblical teaching, where we find a clear distinction between divinatory powers and prophecy:

Let there not be found among you anyone who immolates his son or daughter in the fire, nor a fortune-teller, soothsayer, charmer, diviner, or caster of spells, nor one who consults ghosts and spirits or seeks oracles from the dead. Anyone who does such things is an abomination to the LORD [...]. I will raise up for them a prophet like you from among their kinsmen, and will put my words into his mouth; he shall tell them all that I command him. If any man will not listen to my words which he speaks in my name, I myself will make him answer for it. But if a prophet presumes to speak in my name an oracle that I have not commanded him to speak, or speaks in the name of other gods, he shall die. (*Deuteronomy* 18, 10-22)

In the predictions announcing his coming and his fate, Óláfr Tryggvason is always linked to the light, and bright deities he meets during a worship, as reported by Þorkell, Óláfr’s friend:

¹³ “A great misfortune will come upon us now that our king is about to depart” (Ibid.: 114).

*Ok þá kom yfir hann ljós mikit, svá at varla kvazk hann í móti mega sjá. Ok þá kvazk hann sjá tvá menn skryðda dýrligum klæðum ok leggja hendr sínar yfir hofuð konungi.*¹⁴ (Ólafur Halldorsson 2006: 269)

The mystical radiance is the feature of Óláfr's life and the bright glory that surrounds Óláfr is also witnessed by the physical appearance; the brightness of his gaze is a recurring element in the text: *Hann hefir ok augu svá snqr ok fōgr* (Ibid.: 155).¹⁵

The light is the symbol of "the inexpressible and primal Power" ("lo primo e ineffabile Valore"; Dante Alighieri 2002: 173). In skaldic poetry on Christian subjects, from the twelfth to the fourteenth century, God is "the light of the world" (*ljós heims*; Einarr Skúlason, *Geisli*, composed in 1153) and "the light of the sun of holy faith" (*ljós sólar heilags síðar*; *Ibid.*), and Jesus is "living light" (*lifanda ljós*; Anonymus, *Lilja*, composed between 1340 and 1360) (Clunies Ross 2007: 8-9, 588, Cheadle 2015: 128, 170). The spirits accompanying Óláfr are "bright" (*bjartar*; Ólafur Halldorsson 2006: 150), and in skaldic poems God's words are "brighter and fairer than gold" (*bjartari ok fegri gulli*; Anonymus, *Líknabraut*, composed in the second half of the thirteenth century), and Jesus is "the bright sun" (*bjartr rōðull*), born from "the bright star of the sea," the Virgin Mary (*bjartri stjörnu flæðar*; Einarr Skúlason, *Geisli*) (Clunies Ross 2007: 8, 237, see also Cheadle 2015).

As witness of the light, Óláfr fights against the darkness of pagan superstition, whose evil force manifests itself through the *fiqlkyngi*, the skill in witchcraft and magical arts, often depicted in the saga as expression of evil one's powers.

The prefix *fiql* derives from the Indo-European root **pel* (Pokorný 1959: 799-801; "to fill") and means "much, manifold" (Cleasby & Guðbrandur Vigfússon 1874: 158) and the substantive *kyngi*, properly "knowledge", it's only used with reference to magic, *Ibid.*: 366). The corresponding adjective *fiqlkunnigr* literally defines who knows a lot, who has extensive knowledge and this is a virtue held by Óðinn: *Óðinn*

¹⁴ "There came over him [Óláfr] so great a light that he [Þorkell] said he could scarcely look at it. Then he said that he saw two figures clad in beautiful garments laying their hands on the king's head" (*Ibid.*:101).

¹⁵ "He also has eyes that are so sharp and fair" (*Ibid.*: 50).

var forspár ok fjölkunnigr (*Ynglinga saga* V, Bjarni Aðalbjarnarson 2002, I: 14).¹⁶

In Oddr Snorrason's work, sorcery is evil's hallmark: the queen Gunnhildr, by using her sorcery, tries to kill Óláfr as soon as he was born (Ólafur Halldorsson 2006: 131). Gunnhildr was probably the daughter of the Danish king Gormr and, therefore, sister of Haraldr Gormsson, in turn father of Sveinn named 'forkbeard' (*tjuguskegg*), one of the architects of Óláfr's fall. According to *Fagrskinna*, instead, she lived with the Lapps: *Þá var hón á fóstri ok at námi með Mǫttul Finnakonunungi; sá var allra fjölkunnigastr* (Bjarni Einarsson 1985: 79).¹⁷ In Snorri Sturluson's *Heimskringla* Gunnhildr says that she has been staying with the Lapps *at nema kunnostu af Finnum tveim* (Bjarni Aðalbjarnarson 2002, I: 135).¹⁸

Also in Oddr Snorrason's saga Gunnhildr is a native from north-Norway: *Gunnhildr var dóttir gǫfugs manns, Qzurar tota, norðan af Hálogalandi* (Ólafur Halldorsson 2006: 127).¹⁹ We find, therefore, in Oddr's work, a sort of *Coincidentia Oppositorum*: a woman fostered by Lapps tries to kill Óláfr and a Lapp, as we have seen, saves his life. This denotes, again, a deep ambivalence towards magic, and this interpenetration of witchcraft, worship of heathen deities and powers of the evil one, is pointed out in the text in exemplary events, in which the Christian king fights those who use the arcane forces of evil to oppose his evangelising mission.

All those who practice magic arts (*fjölkunnigir menn*; Ibid.: 232), called *fornan átrunuð* (Ibid.)²⁰ are faithful custodians of the ancient religion: *Eyvindr kelda [...] kunni mesta fjölkyngi [...] með véllum djöfuligrar íþróttar* (Ibid.: 234).²¹ Eyvindr's nickname is *kelda* ("bog")

¹⁶ "Óðinn had prophetic and magical powers" (Finlay-Faulkes 2011: 8).

¹⁷ "She was being fostered and educated then with Mǫttul, king of the Finns (Lapps); he was very skilled in magic" (Finlay 2004: 60).

¹⁸ "In order to learn witchcraft from two Lapps" (Finlay & Faulkes 2011: 78).

¹⁹ "Gunnhildr was the daughter of a distinguished man from the north in Hálogaland, Qzurr toti" (Andersson 2003: 36). *Toti* means literally "teat" (Finlay 2004: 54). Hálogaland was the northernmost of the Norwegian districts, extending between the Namdalen valley in Trøndelag county and the Lyngen fjord in Troms og Finnmark county.

²⁰ "Old superstitions" (Andersson 2003: 85).

²¹ "Eyvindr [...] was the most adept at magic [...] with the trickery of devilish arts (Ibid.: 85).

and is very significant: according to some sources (Storm 1880: 13, Bjarni Einarsson 1985: 15, Þorleifur Hauksson & Marteinn Helgi Sigurðsson 2018: 25) the queen Gunnhildr, when arrived in Denmark, was taken and sunk in a bog. In Cornelius Tacitus' *De origine et situ Germanorum*, is reported that, among Germanic peoples, plunging into the mire of a bog is death penalty for cowards, unwarlike and men stained with abominable vices (Canali 1991: 16).

Other opponents of the Christian king as Eyvindr *kinnrifa* ("Torn Cheek") and his fellows are *blótmenn miklir ok vildu eigi láta sið frænda sinna* (Ólafur Halldorsson 2006: 237).²² Actually, Eyvindr *kinnrifa* is a spirit created by exercise of magic and, before dying, utters these words:

*Faðir minn ok móðir váru saman langa hrið með lögligum hjúskap ok áttu ekki barn [...] Fóru þau síðan til Finna með mikit fé ok báðu þá gefa sér nokkvorn erfingja af fjölkynngis íþrótt. Finnar kölluðu þá til hofðingja þeira anda er loptit byggja [...] ok sjá andi sendi einn óhreinan anda í þessa hina dökku myrkvastofu er at sonnu má kallask minnar móður kviðr. Ok sá hinn sami andi em ek, ok holdguðumk ek svá með þessum hætti, ok síðan sýndumk ek með mannligri ásjá [...] ok fyrir því má ek eigi skírask at ek em eigi maðr.*²³ (Ibid.: 257)

The constituent with which the text indicates Eyvindr's embodiment is the verb *holdgask*, which in Christian literature defines the union of human and divine nature in Christ at the moment of his conception, as we read in *The Icelandic Homily Book*, (De Leeuw van Weenen 1993: 61v-62v)²⁴ and in the *Mariu saga* (Unger 1871: 46).

The text doesn't just report events in which the supernatural element is a devilish device to oppose the holy mission of the Christian king, but also contains an extremely important assessment of an epistemological and philosophical kind:

En þó at þvílíkir hlutir sé sagðir frá slíkum skrímslum ok undrum sem nú var sagt, þá má slíkt víst ótrúligt þykkja [...] En þessa hluti, er vér segjum

²² "Confirmed heathens and did not want to abandon the religion of their kinsmen" (Ibid.: 87).

²³ "My father and mother spent a long time together in lawful wedlock and had no children [...] Then they visited the Lapps with a great deal of money and asked that they grant them an heir with the exercise of magic. The Lapps then called on the chief of their spirits, who dwell in the sky [...] The spirit sent an unclean spirit into the dark dungeon that in fact may be called my mother's womb. The same spirit am I, and I was incarnated in this way and then appeared in human form [...] I cannot be baptised for the reason that I am not a man" (Ibid.: 96).

frá slíkum hlutum ok dæmisögum, þá dæmum vér þat eigi sannleik at svá hafi verit, heldr hyggjum vér at svá hafi sýnzkt, því at fjándinn er fullr upp flærðar ok illsku.²⁴ (Ólafur Halldorsson 2006: 259; MS. AM)
En allir vitu hvé mǫrg undr ok sjónhverfingar fjándinn hefir gert við sína menn, en trúum vér því af slíku sem oss sýnisk til þess fallit.²⁵ (Ibid.; MS. S)

It is worth noting the occurrence in the MS. S of the substantive *sjónhverfing*, not found in the MS. AM. The compound is formed by *sjón* (“the view”) and by *hverfing*, whose meaning can be traced back to both the strong verb *hverfa* (“have a circular motion” but also “disappear”) and the weak verb *hverfa* (“turn”). It is the same constituent that in *Gylfaginning*, the first part of Snorri’s *Edda*, indicates the devices put in place by the Æsir to deceive King Gylfi, as well as those implemented by Útgarðaloki against the god Þórr (Faulkes 2005: 7, 42). In Christian literature, *sjónhverfing* defines, as in the text of the saga, the evil apparitions created with magic against the witnesses of the Christian faith, so in the case of the pharaoh’s magicians in the biblical narrative (Unger 1862: 267, 269), and the devil tormenting Saint Martin (Unger 1877: 563). These remarks, both in the MS. AM and in the MS. S, need to be clearly highlighted, because they have a precise theoretical value, which helps to define the purpose of edification underlying the narration about the Christian king: sensitive knowledge is misleading and deceitful, and, indeed, becomes an instrument of evil to deceive believers in the true God. This is an evaluation that indirectly recalls one of the founding principles of scholastic philosophy, *fides quaerens intellectum* (Migne 1864: 225).

The holy mission of Óláfr is hampered by the apparitions of pagan deities, Óðinn and Þórr, living personifications of the evil one, as pointed out in the text of the saga (Ólafur Halldorsson 2006: 249-252 and 288-290), but in Oddr Snorrason’s work, symbolic and epiphanic visions are above all aimed at strengthening Óláfr’s role as man chosen by God

²⁴ “The sort of tales about such phantoms and prodigies as have just been related may surely seem less than credible [...] The matters that we have related with respect to such tales and exempla we do not judge to be true in the sense that they happened, but rather we believe that they appeared to happen because the devil is full of deceit and evil” (Ibid.: 97).

²⁵ “Everyone knows with what prodigious events and optical illusions the evil one has manifested itself to his followers, and we believe in these phenomenal manifestations based on the forms that appear and are perceived by the senses” (My translation).

to spread the light of the Christian faith. He is allowed to have a vision of the bliss of heaven and the cruel sufferings of hell (Ibid.: 162-164), just as of the angels of the Lord (Ibid.: 269) and of Bishop Martin, the most important holy fighter of the Christian tradition:

Ok er Óláfr konungr kom vestan, þá lá hann við ey þá í Noregi, er Mostr heitir. Ok um nótt, þá vitraðisk honum hinn helgi Martinus byskup ok mælti við hann: „Þat hefir hér verit siðr í þessu landi at gefa Þór eða Óðni eða qðrum ásum minni at veizlum. En nú vil ek at þú skiptir hinn veg til at mér sé minning ger at veizlum, en hitt falli niðr er áðr hefir verit. En ek heit þér því í móti, at ek skal tala með þér á morgin ok styrkja þitt orendi, því at margir ætla nú í móti at standa.”²⁶ (Ólafur Halldorsson 2006: 212)

In the apparition, Martin gives the king a direct order: the saint must be venerated in the same way in which the deities of the ancient heathen religion were worshipped. Here is the toast a significant element (Cahen 1921), as can be seen from the precise regulation of the ritual, described in the *Hákonar Saga Góða* included in the *Heimskringla*: *Skyldi fyrst Óðins full – skyldi þat drekka til sigrs ok ríkis konungi sínum – en síðan Njarðar full ok Freys full til árs ok friðar* (Bjarni Aðalbjarnarson 2002, I: 168).²⁷

The pattern is a symbolic expression of the basic functions within any community: sovereignty, military power and fertility (Dumézil 1959). It's a representation that reiterates, in essence, the same coexistence of a pre-Christian ritual and precise references to the new faith present in the saga. Bishop Martin, whose life was a model for all missionaries in medieval times, offers its help to the standard-bearer of the new faith, by imposing a ritual fully respectful of the same pagan superstition, that will be vehemently attacked by King Óláfr himself, as reported in *Ágrip af Nóregskonunga sogum*, where the same syncretism is found: *Felldi blót ok blótdrykkjur ok lét í stað koma í vild við lýðinn hátíðadrykkjur*

²⁶ “When king Olaf came east, he anchored by the Norwegian island that is called Mostr. That night he was visited by the sainted bishop Martin, who addressed him as follows: “Here in this country it has been the custom to celebrate drinking feasts for Thor, Odin, and the other Æsir. But now I wish you make a change in such a way that the drinking feast is for me and that the previous custom is abandoned. But I will promise you in return that I will lend you speech tomorrow and strengthen your delivery, for there are many who intend to oppose you” (Andersson 2003: 75).

²⁷ “First would be Óðinn's toast—that was drunk to victory and to the power of the king—and then Njarðr's toast and Freyr's toast for prosperity and peace” (Finlay-Faulkes 2011: 98).

jól ok páskar, Jóansmessu mungát ok haustöl at Míkjálsmessu (Bjarni Einarsson 1985: 22).²⁸

Thanks to Martin's help, King Óláfr's opponents are unable to oppose the preaching of the king, because they lose the ability to speak. The physical impossibility to reply to Óláfr's Christian message symbolically depicts the power of the word of God uttered through Óláfr himself. The enemies of the Christian king are defeated thanks to divine intervention, just as Óðinn neutralises his opponents on the battlefield:

Þat kann ec it þriðia, ef mér verðr þorð mikil haptz við mína heiptmogo: eggjar ec deyi minna andscota, bítað þeim vápn né velir [...] Þat kann ec it fimta, ef ec sé af fári scotinn flein í fólki vaða: flýgra hann svá stint, at ec stöðvigac, ef ec hann síonom of séc (Kuhn 1983: 42).²⁹

A similar story deals with the already cited Eyvindr *kelda*, who becomes blind as soon as he sees the church where there is the Christian king:

*Ok nú ganga þeir af skipum sínum ok upp á eyna ok til þeirar kirkju er konungr ok byskup ok allt kristit fólk var þá at statt. Ok er Eyvindr sá heilaga kirkju, þá varð hann blindr ok allir hans menn.*³⁰ (Ólafur Halldorsson 2006: 252-253)

The blindness affecting God's enemies is present in the Holy Bible, as in the aggression against Lot: "But his guests put out their hands, pulled Lot inside with them, and closed the door; at the same time they struck the men at the entrance of the house, one and all, with such a blinding light that they were utterly unable to reach the doorway" (*Genesis* 19, 10-11). Even in this case, however, the references in the mythical universe are

²⁸ "He abolished pagan feasts and sacrifices, in place of which, as a favour to the people, he ordained the holiday feasts Yule and Easter, St John's Mass ale and an autumn-ale at Michaelmas" (Driscoll 1995:31-33).

²⁹ "If there's great need for me that my furious enemies are fettered; the edges of my foes I can blunt, neither weapons nor cudgels will bite for them [...] If I see, shot in malice, an arrow fly amid the army: it cannot fly so hard that I cannot hinder it if I see it with my eyes". (Larrington 2014: 33).

³⁰ "They disembarked and went up onto the island to the church where the king and the bishop and all the Christian people were in attendance. But when Eyvindr saw the holy church, he and his men became blind" (Andersson 2003: 94).

also precise, as we read in *Ynglinga Saga*: *Óðinn kunni svá gera, at í orrostu urðu óvinir hans blindir* (Bjarni Aðalbjarnarson 2002, I: 17).³¹

Other divine interventions to the rescue of Óláfr take place in ways similar to Óðinn's powers (Lassen 2021), as in the representation of the dominion over natural elements and meteorological conditions: a fierce opponent of the Christian faith, whose name is Hróaldr, is depicted as *blótmaðr [...] svá mjök var þessi maðr blekkðr affándans teygingu at guðin veittu honum svqr fyrir sínar fórnir* (Ólafur Halldorsson 2006: 235).³²

Óláfr tries to meet Hróaldr but each time he prepared to set out, he encountered such a headwind that he could not reach the island where Hróaldr lived. According to the saga's text, Óláfr knew that the winds "were sent against him by the power of the devil" (Andersson 2005: 86).³³ The king called on God and immediately a helpful breeze sprang up, but out on the sea two countervailing winds arose.

Here is found the symbolic representation of the clash between opposing supernatural powers; both can unleash the natural elements or appease them. In the MS. S this strife is depicted as if it were a battle in the open:

*Þá kómi saman á sjáinn tvennir vindar. Annarr var eptir þeim, góðr byrr, en annarr í móti þeim, ok sem vindarnir berðisk. Ok sá sigraðisk er þeim var hagfeldri.*³⁴ (Ólafur Halldorsson 2006: 236)

Christian religion's establishment requires not only a choice of faith, but also and above all tangible signs that reveal the superiority of the Christian God over the forces of evil. The power over natural elements and meteorological events is, however, in the mythical universe, a prerogative of the supreme deity, as Óðinn says: *Ef mic nauðr um*

³¹ "Óðinn could bring it about, that in battle his opponents were struck with blindness" (Finlay-Faulkes 2011: 10).

³² "Heathen [...] so deceived by the temptation of the devil that the gods responded to his sacrifice" (Andersson 2003: 86). In the text of the MS. S. there is a full identity between the heathen deities and the devil: *Hann blótaði mjök guðum, ok svá veitti fjandinn honum svnr fyrir guðin* (Ólafur Halldorsson 2006: 235) "He often sacrificed to the gods and the devil responded to him on behalf of the gods" (Andersson 2003: 143).

³³ *Gerr var í móti þeim affándans krapti* (Ólafur Halldorsson 2006: 236).

³⁴ "Then two windy currents formed on the sea at the same time. One was behind them and it was a favourable wind, and the other, instead, was moving against them. It was as if the windy currents were fighting each other and the one for them [Óláfr and the bishop] more favourable prevailed" (My translation).

stendr, at biarga fari míno á flóti: vind ec kyrri vági á oc svæfic allan sæ (Kuhn 1983: 43).³⁵

This problematic coexistence of mythical elements and biblical references makes useless the attempt to ascribe the saga of Oddr Snorrason to a particular category and, especially, to establish whether it falls under the scope of the sagas of kings or of the lives of saints.

The *Óláfs Saga Tryggvasonar*, written by the monk Oddr (and by his translators), is a work with uncertain boundaries, and the discussion regarding its belonging to a literary genre appears fruitless. It also threatens to overshadow the true meaning of a text whose hallmarks are precisely its tendency not to follow established patterns, its intrinsic contradictory nature, and its unfulfilled entelechy (ἐντελέχεια), highlighted by the persistent semantic ambivalence of the most significant constituents, by the bizarre syntax, not rarely baroque, and by the lexical kaleidoscope that moves in a geometric Brownian motion into the medium of the text, among courtly anachronisms, Viking reminiscences, and biblical quotations.

The saga, although it deals with a religious problem, does not reject the contribution of tradition and myth. Probably the author and the translators did not feel a drastic rift with the pre-Christian world, such as to justify a full and disdainful refusal. The image of the warrior king, who fearlessly faces his fate of death, knowing that he will not survive the battle, reflects the most original and archaic *amor fati* of the heroic tradition, permeated with desolate pessimism. In the saga, this pattern is contiguous with that of the Christian king, to whom, however, eternal salvation is given by the Almighty, after a death in bliss in the penitential hermitage.

Bibliography

- Andersson, T. M. (trans.), 2003, *The Saga of Olaf Tryggvason. Oddr Snorrason*, Ithaca and London, Cornell University Press.
- Antonsson, H., 2005, "Saints and relics in early christian Scandinavia," *Medieval Scandinavia*, 15, p. 51-80.

³⁵ "If I am in need, if I must save my ship when afloat; the wind I can quieten upon the wave and lull all the sea to sleep" (Larrington 2014: 34).

- Antonsson, H., 2012, "Salvation and Early Saga Writing in Iceland: Aspects of the Works of the Þingeyrar Monks and their Associates," *Viking and Medieval Scandinavia*, 8, p. 71-140.
- Bagge, S., 2006, "The making of a missionary king: the medieval accounts of Olaf Tryggvason and the conversion of Norway," *The Journal of English and Germanic Philology*, 105, p. 473-513.
- Bjarni Aðalbjarnarson, (utg.), 2002. *Snorri Sturluson, Heimskringla*, I-III, Reykjavík, Hið Íslenska Fornritafélag.
- Bjarni Einarsson, (utg.), 1985, *Ágrip af Nóregskonunga Sögum – Fagrskinna*, Reykjavík, Hið Íslenska Fornritafélag.
- Brégaint, D., 2021, "Kings and aristocratic elites: communicating power and status in medieval Norway," *Scandinavian Journal of History*, 46, p. 1-20.
- Cahen, M., 1921, *Études sur le vocabulaire religieux du vieux-scandinave: la libation*, Paris, Champion.
- Canali, L. (a cura di), 1991, *Tacito, Germania*, Pordenone, Studio Tesi.
- Cheadle, R.E., 2015, *Representations of Christ in Christian Skaldic Poetry*, Doctoral thesis, London, University College.
- Cleasby, R. & Guðbrandur Vigfússon, 1874, *An Icelandic-English Dictionary*, Oxford, Clarendon.
- Clunies Ross, M. (ed.), 2007, *Poetry on christian subjects*, Turnhout, Brepols.
- Dante Alighieri, 2002, *La Divina Commedia. Paradiso*, Firenze, Le Monnier.
- Driscoll, M. J., (ed. and. transl.), 1995, *Ágrip af Nóregskonunga sögum*, London, Viking Society for Northern Research.
- Dubois, T.A. (ed.), 2008, *Sanctity in the North: Saints, Lives, and Cults in Medieval Scandinavia*, Toronto, University of Toronto Press.
- Dumézil, G., 1959, *Les dieux des Germains*, Paris, P UF.
- Einar Ól. Sveinsson, (utg.), 1939, *Vatnsdæla saga*, Reykjavík, Hið Íslenska Fornritafélag.
- Einar Ól. Sveinsson, (utg.), 1954, *Brennu-Njáls saga*, Reykjavík, Hið Íslenska Fornritafélag.
- Faulkes, A., (ed.), 2005, *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning*, London, Viking Society for Northern Research.
- Fidjestøl, B., 1997, "Óláfr Tryggvason the missionary. A literary portrait from the Middle Ages," in Haugen O.E. & Mundal E. (eds.), *Bjarne Fidjestøl, Selected Papers*, Odense, Odense University Press, p. 201-228.
- Finlay, A., (trans.), 2004, *Fagrskinna, a Catalogue of the Kings of Norway*, Leiden-Boston, Brill.
- Finlay, A. & Faulkes, A., (eds.), 2011, *Snorri Sturluson, Heimskringla*, volume I, *The Beginnings to Óláfr Tryggvason*, London, Viking Society for Northern Research.
- Finnur Jónsson, 1923, *Den oldnorske og oldislandske litteraturs historie. Andet Bind*, København, Gad.

- Finnur Jónsson, (udg.), 1932, *Saga Óláfs Tryggvasonar af Oddr Snorrason munk*, København, Gad.
- Gordon, E., 1938, *Die Olafssaga Tryggvasonar des Odd Snorrason*, Berlin, Verlag Rudolph Pfau.
- Grønlie, S.E., 2017, *The Saint and the Saga Hero. Hagiography and Early Icelandic Literature*, Cambridge, Brewer.
- Guðbrandur Vigfússon & Unger C.R., (udg.), 1860-1868, *Flateyjarbók I-III*, Christiania, Mallings.
- Guðni Jónsson, (utg.), 1936, *Grettis saga Ásmundarsonar – Bandamanna saga – Odds þáttir Ófeigssonar*, Reykjavík, Hið Íslenska Fornritafélag.
- Guðni Jónsson, (utg.), 1957, *Konunga sögur vol. I. Óláfs saga Tryggvasonar eftir Odd munk; Helgisaga Óláfs Haraldssonar; Brot úr Elztu sögu*, Reykjavík, Íslendingasagnaútgáfan.
- Hallberg, P., 1973, "The concept of gipta, gæfa, hamingja in Old Norse literature," in Foote P., Hermann Pálsson & Desmond Slay D. (eds.), *Proceedings of the First International Saga Conference*, London, Viking Society for Northern Research, p. 143-183.
- Heinrichs, A., et al., (hrsg.), 1982, *Olafs Saga ins Helga. Die Legendarische Saga über Olaf den Heiligen (Hs. Delagard. saml. nr. 8¹¹)*, Heidelberg, Winter.
- Hermann Pálsson, 1999, "The Sami People in Old Norse Literature," *Nordlit* 5, p. 29-53.
- Jakob Benediktsson, (utg.), 1986, *Íslendingabók, Landnámabók*, Reykjavík, Hið Íslenska Fornritafélag.
- Kerényi, K., 1951, *The Gods of the Greeks*, London/NewYork, Thames and Hudson.
- Kuhn, H., (hrsg.), 1983, *Edda, Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern*, Heidelberg, Winter.
- Larrington, C., (trans.), 2014, *The Poetic Edda*, Oxford, Oxford University Press.
- Lassen, A., 2021, *Odin's ways: a guide to the Pagan God in the medieval world*, New York, Routledge.
- Lebouteiller S., 2021, "Prosperity and Peace: Glorification of Rulers in Medieval Scandinavia," in Jezierski W., Esmark K., Orning H.J., Jón Viðar Sigurðsson (eds.), *Nordic elites in transformation, c. 1050-1250 volume III, Legitimacy and Glory*, New York, Routledge, p. 61-83.
- de Leeuw van Weenen, A., (ed.), 1993, *The Icelandic HomilyBook, Perg. 15 4° in the Royal Library, Stockholm*, Reykjavík, Stofnun Árna Magnússonar á Íslandi.
- Lubik, M., 2020, "Some Remarks on the Ambiguous Portrayal of Olaf Haraldsson in Snorri Sturluson's Narrative," *Sredniowiecze polskie i powszechne*, 16, p. 11-26.
- Lönnroth, L., 1963, "Studier i Olaf Tryggvason saga", *Samlaren* 84, p.54-95.
- Migne, J.P., (ed.), 1864, *Patrologiæ Latinæ Tomus CLVIII, S. Anselmus, Cantuariensis, Archiepiscopus*, Paris, Garnier.

- Mitchell, S.A., 2011, *Witchcraft and Magic in the Nordic Middle Ages*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Munch, P.A., (udg.), 1853, *Kong Olaf Tryggvesöns Saga af Odd Snorreson*, Christiania, Brøgger & Christie.
- Mundal, E., 1996, "The perception of the Saamis and their religion in old Norse sources," in Pentikäinen, J., (ed.), *Shamanism and Northern Ecology*, Berlin, De Gruyter, p. 97-134.
- Mundal, E., 2000, "Coexistence of Saami and Norse culture, reflected in and interpreted by Old Norse myths," in Barnes G. & Clunies Ross M. (eds.), *Old Norse myths, literature and society: The proceedings of the 11th International Saga Conference, 2-7 July 2000, University of Sydney*, Sydney, Centre for Medieval Studies, University of Sydney, p. 346-355.
- O'Hara, A., 2009, Alexander O'Hara, "Constructing a saint: the legend of St. Sunniva in twelfth-century Norway," *Medieval Scandinavia*, 5, p. 105-121.
- Oltsmark, A. (udg.), 1974, *Olav Tryggvasons saga etter AM 310 qv.*, Oslo, Selskapet til Utgivelse av Gamle Norske Håndskrifter.
- Ordbog over det norrøne prosasprog*, 1989-, København, Den arnamagnæanske kommission, accessed February 14, 2022; <http://www.onp.ku.dk>.
- Ólafur Halldórsson, (udg.), 1958-2000, *Óláfs saga Tryggvasonar en mesta*, København, Munksgaard.
- Ólafur Halldórsson, (utg.), 2006, *Færeyinga saga. Óláfs saga Tryggvasonar eptir Odd munk Snorrason*, Reykjavík, Hið Íslenska Fornritafélag.
- Page, R. I., 1962, "Lapland Sorcerers", *Saga book of the Viking Society for Northern Research*, 16, p. 215-232.
- Phelpstead, C., 2007, *Holy Vikings: Saints' Lives in the Old Icelandic Kings' Sagas*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.
- Phelpstead, C., 2021, "Canonizing Kings: Nordic Royal Hagiography as Legitimation and Glorification," in Jezierski W., Esmark K., Orning H.J., Jón Viðar Sigurðsson (eds.), *Nordic elites in transformation, c. 1050-1250* volume III, *Legitimacy and Glory*, New York, Routledge, p. 39-61.
- Pokorny, J., 1959, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, Bern/München, Francke.
- Storm, G., (udg.), 1880, *Monumenta Historica Norvegiæ*, Christiania, Brøgger.
- Tolley, C., 2006, "The *Historia Norvegiæ* as a shamanic source," in McKinnell J., Ashurst D., and Kick D. (eds.), *The Fantastic in Old Norse/Icelandic Literature: Preprint Papers of the 13th International Saga Conference, Durham and York 6th-12th August 2006*, Durham, Centre for Medieval and Renaissance Studies, p. 951-960.
- Tolley, C., 2009, *Shamanism in Norse Myth and Magic I*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica.
- Turville-Petre G., 1953, *Origins of Icelandic Literature*, Oxford, Clarendon.

- Unger, C.R., (udg.), 1862, *Stjorn: Gammelnorsk Bibelhistorie fra Verdens Skabelse til det babyloniske Fangenskab*, Christiania, Feilberg & Landmark.
- Unger, C.R., (udg.), 1871, *Mariu saga : Legender om Jomfru Maria og hendes Jertegn 1-2*, Christiania, Brøgger & Christie.
- Unger, C.R., (udg.), 1877, *Heilagra Manna Sögur : Fortællinger og Legender om hellige Mænd og Kvinder 1-2*, Christianie, Bentzen.
- Wanner K.J., 2021, "Kings, Gods, Poets, and Priests: Varieties and Transformations of Circuits of Charismatic Legitimation in Norway," in Jezierski W., Esmark K., Orning H.J., Jón Viðar Sigurðsson (eds.), *Nordic elites in transformation, c. 1050-1250* volume III, *Legitimacy and Glory*, New York, Routledge, p. 83-105.
- Þorleifur Hauksson & Marteinn Helgi Sigurðsson, (utg.), 2018, *Jómsvíkinga saga*, Reykjavík, Hið Íslenska Fornritafélag.
- Zernack, J., 1998, "Vorläufer und Vollender. Olaf Tryggvason und Olaf der Heilige im Geschichtsdenken des Oddr Snorrason Munkr," *Arkiv för nordisk filologi*, 113, p. 77-95.

Giants, Witches, and Giant Witches

Comparing the Agents of Magic in the Gesta Danorum and the Heimskringla

◇ Jules Piet

Saxo Grammaticus's *Gesta Danorum* (c. 1208) and Snorri Sturluson's *Heimskringla* (c. 1230) have often been compared. In many regards, these two works are quite similar: both were written during the first half of the thirteenth century and are monumental compilations that retrace the history of the Nordic kingdoms of Denmark and Norway respectively, starting with their legendary pagan pasts, and ending in the twelfth century. Various aspects of these two works have been compared: their prologues (Friis-Jensen 2010), their representations of power (Bagge 2010), their depictions of myths (Clunies Ross 1992), to name but a few. Despite continued interest in comparisons between Saxo's and Snorri's works, their respective representations of magic have remained largely unexplored. In this paper, I will compare the two authors' representations of agents of magic. I will show how beyond their similarities, Saxo's and Snorri's magician figures proceed from different conceptions of magic and play markedly different roles in each narrative. To do so, I will start by analyzing Saxo's and Snorri's respective vocabulary with regard to magicians and magic. Only then will I describe and compare the actual occurrences of magic and magicians within these respective works.

◇ Jules Piet, docteur de l'Université de Strasbourg et de l'Université d'Islande.

Saxo's Typology of Magicians

Both Saxo and Snorri use varied vocabularies to describe the agents of magic and magic in general. The most obvious distinction between their respective vocabularies of magic is the language: Saxo wrote in Latin, while Snorri wrote in Old Norse. As we shall see, the differences between the two authors' treatment of magic extend further. I will proceed chronologically and first study Saxo's vocabulary of magic.

The *Gesta Danorum* is a history of Denmark composed of sixteen books and finished around 1208 by the Danish cleric Saxo Grammaticus for his two patrons, the successive Archbishop of Lund, Absalon († 1201), and Anders Sunesen († 1228). Saxo is the first Scandinavian author to have produced lengthy narratives about the Scandinavian pagan gods. In this regard, he used the theory of euhemerism (Piet 2023). This ancient theory, named after Euhemerus of Messene, a Greek author from the third century BC, postulates that the pagan gods were in fact human impostors. For Saxo, these impostors were not ordinary human beings, but sorcerers who were especially gifted in the art of illusion. In the first book of the *Gesta Danorum*, Saxo explains the nature and powers of these sorcerers who deceived pagans in ancient times by providing a typology of three distinct kinds:

Quorum summam opera perstricturus, ne publice existimationi contraria aut ueri fidem excedentia fidenter astruere uidear, nosse opere pretium est, triplex quondam mathematicorum genus inauditi generis miracula discretis exercuisse prestigiis.

Horum primi fuere monstruosi generis uiri, quos gigantes antiquitas nominauit, humane magnitudinis habitum eximia corporum granditate uincentes.

Secundi post hos primam physiculandi solertiam obtinentes artem possidere Phitonicam. Quid quantum superioribus habitu cessare corporeo, tantum uiuaci mentis ingenio prestiterunt. Hos inter gigantesque de rerum summa bellis certabatur assiduus, quoad magi uictores giganteum armis genus subigerent sibi non solum regnandi ius, uerumetiam diuinitatis opinionem consciscerent. Horum utrique per summam ludificandorum oculorum peritiam proprios alienosque uultus uariis rerum imaginibus adumbrare callebant illicibusque formis ueros obscurare conspectus.

Tertii uero generis homines ex alterna superiorum copula pullulantes auctorum suorum nature nec corporum magnitudine nec artium exercitio

respondebant. His tamen apud delusas prestigiis mentes diuinitatis accessit opinio. (Friis-Jensen 2015: I.5.2-1.5.5)¹

For Saxo, there are three types of agents of magic. All three belong to the broader category of the *mathematici* (mathematicians, astrologers). The first category is that of the *gigantes* (giants), while the second is attributed with those who have the *physiculandi solertia* (competence of haruspices) and possess the *ars pythonica* (prophetic art). While Saxo represents the giants as being remarkable due to their size, he also notes that they were skilled in disguise and illusion, just like the individuals in the second category. The third category is composed of the first two categories' offspring, though little is known about them aside from their lack of talent compared to their progenitors. In his edition of Saxo's text, Karsten Friis-Jensen (2015: I.5.2. note 1) argues that:

Among Saxo's three classes of gods the two first no doubt reflects the distinction in Scandinavian mythology between Giants and Æsir; the third class cannot be identified, but it may refer to another group that fought with the Æsir, the Vanir.

Indeed, Saxo's description seems to reflect the opposition between the Old Norse gods and the *jǫtnar* (giants) to the degree that it is perceptible in eddic poems, as well as in Snorri's *Edda* written in the 1220's. The Old Norse word *jǫtunn* is often synonymous with "giant," and Saxo's second category evidently refers to the Old Norse pagan gods, as he contends that they were thought to be divinities. However, it is unlikely that the third category corresponds with the Vanir. Saxo defines the

¹ I intend to touch briefly on their activities, but, in case I should seem like a brash inventor of fantastic tales which strain men's credulity, it is worth telling you that at one time there were three amazing species of wizard, each practising their own miraculous illusions. The first of these were fellows of monstrous size, whom the ancients called giants, far surpassing human beings in their extraordinary bodily stature. In second place were those who obtained the leading expertise in haruspicy and were masters of the Delphic art. Although they yielded precedence to the former in their frame, they nevertheless excelled them just as much in their brisk acuteness of intellect. Between these and the giants there were interminable battles for supremacy, until the soothsayers won an armed victory over the monster race and appropriated not only the right to rule but even the reputation of being gods. Both these types, being superlatively dexterous in deceiving the eye, were clever at counterfeiting different shapes for themselves and others, and concealing their true appearance under false guises. The third class, bred from an intermingling of the other two, reflected neither the physical size nor the magic arts of their parents. Nevertheless minds deluded by their legerdemain believed in their deity.

individuals from the third category as descendants from the first two who lack magical abilities. This description is not in accordance with what is known of the Vanir in Old Norse sources: the Vanir are never designated as the descendants of gods and giants, and they are said to be competent magicians, perhaps even more so than the Æsir.

In fact, there is good reason to believe that Saxo was unfamiliar with the concept of the Vanir. The *Gesta Danorum* is older than Snorri's *Edda*, and as Rudolf Simek (2010: 10-19) argues, one cannot exclude the possibility that the dichotomy between the Æsir and the Vanir is Snorri's invention, resulting from a 13th-century interpretation of Eddic poetry. If this were true, Saxo's typology of magicians has little to do with traditional Old Norse partitions of deities between the Æsir, the Vanir, and giants, and one should refrain from applying Snorri's conceptions of deities in the *Edda* to Saxo's text.

In this sense, it is useful to analyze Saxo's Latin vocabulary and its sources. *Mathematicus*, *gigans*, and *ars pythonica*, are all concepts found in one of the most important encyclopedic works of the Middle Ages, the *Etymologies* (c. 625) of Isidore of Seville. The ninth chapter of the eighth book of this work is dedicated to magicians (*magis*), (Canale 2004: VIII.9.21-27). For Isidore, all agents of magic fall within the category of *magi*, which is also the term that refers to the wise men who offered gifts to the newborn Jesus (Matthew 2) in the Vulgate translation of the Bible. According to Isidore, various subcategories of magic exist within this group. Among them are the *Pythonissae* who, according to Isidore, were named after Apollo Pythian because he was "the inventor of divination."

Isidore pursues his account with the *Genethliaci*, individuals who predict the lives of others based on the twelve signs of heaven and the observation of the stars. These *Genethliaci*, he states, were once called *magi* but are now only referred to as *mathematici*. Hence, for Isidore, the term *magus* carries two meanings. First, it is employed as an umbrella term to designate any kind of magician, and second, it is used as a synonym for a subcategory of magicians: the *mathematicus* or "astrologer". As Jean-Patrice Boudet (2006: 205-206) remarks, the conflation between the *mathematici* and the *magi* is a medieval phenomenon that began with Isidore.

We may note that the adjective *pythonicus* (prophetic), as well as the related terms "*python*" (seer, or prophetic spirit) and *pythonissa*

(seeress) are also found in the Vulgate translation of the Old Testament in passages that condemn the consultation of seers and magicians. For instance, the Witch of Endor, whom king Saul consulted to communicate with the spirit of the prophet Samuel, is referred to as a *pythonissa* (1 Chronicle 10:13). As Boudet (2006, 231) notes, in both biblical and medieval tradition, the art of the *pythonissa* was especially perceived as an invocation of the devil.

As for the word *physiculandi*, it is not found in the *Etymologies*. It is an alternative spelling of the genitive gerund form of the verb *fissiculo* (to divide the entrails of a sacrificial victim). This verb is found twice—with the *fissiculo* spelling—in *De nuptiis Philologiae et Mercurii* [On the Marriage of Philology and Mercury], written circa 410 by Martianus Capella: once in I.9 and again in II.151 (Willis 1983: 6, 46). Contrary to what Saxo's spelling suggests, this word has no connection with the Greek φύσις (nature) but is cognate with the verb “*findere*” (to split) and the substantive “*fissio*” (the act of splitting). In classical Latin, *fissiculo* refers to the act of dividing the entrails of a sacrificial victim to produce oracles.

The first category of Saxo's typology of *mathematici* is clear: the giants are systematically identified as giants within the texts. The second and third categories, however, are not as transparent. According to Saxo, the individuals in the latter two categories were both thought to be divinities. The ones from the second category are said to have waged war against the giants. In this regard, these characters are similar to the Old Norse gods, who often fight against giants in both Snorri's *Edda* and in Eddic poetry. Furthermore, as Jonas Wellendorf (2018: 75) notes, Saxo describes the most important of his pseudo-gods, Othinus (Odin), as a soothsayer, which would situate him within the second category. As for Sigurd Kværndrup (1999: 126) and Inge Skovgaard-Petersen (1981: 121), they suggest that several different characters appear under the identity of Othinus. For them, the Othinus from book I is not the same as the Othinus from book IX. Indeed, the events in book I take place before the birth of Christ, while book IX recounts events from the ninth century. However, it is unclear whether the later appearances of Othinus are to be understood as descendants of the first one, as demons, or simply as the same character who would have lived an unnaturally long life. We may nonetheless note that in his *Edda*, Snorri gave a similar explanation for the longevity of the pseudo-gods

within Scandinavian history: for him, the gods from historical times are distant descendants of the original pseudo-gods of the same names who came from Troy (Anthony Faulkes 1982: 4-5).

In summary, Saxo's typology of the *mathematici* comprises three types of magicians. Only two of these types are indubitably described as agents of magic: the giants are skilled in the art of disguise, and the pseudo-gods also possess the gift of prophecy in addition to disguise. As we shall see in the following discussion, Saxo's typology does not actually reflect his depiction of agents of magic within the narratives of the *Gesta Danorum*. Prior to this, however, I will discuss Snorri's vocabulary to describe magic.

The Vocabulary of Magic in the *Heimskringla*

The *Heimskringla* (c. 1230) is a compilation of sixteen sagas that recounts the history of the Norwegian kings from the dynasty's legendary origin to the reign of Magnús Erlingsson (1161-1184). Like Saxo, Snorri recounts the pagan past of Scandinavia and describes the pagan pseudo-gods as agents of magic. However, contrary to Saxo, Snorri does not produce a typology of the magician figure, though he nonetheless uses the theory of euhemerism and describes the pagan pseudo-gods as magicians. For Snorri, the pseudo-gods were initially from Asia Minor, and thus were named the *Æsir* (sing. *Áss*), a word that Snorri interprets to mean "Asians." The *Æsir* later moved to Scandinavia, for they were chased from their country by the Roman Invasions. The first agent of magic introduced by Snorri in the *Heimskringla* is Óðinn, the leader of the *Æsir*. This pseudo-god appears in the second chapter of the *Ynglinga saga*, the first saga of the *Heimskringla*, which takes place in the legendary pagan past of Scandinavia. Here is one of the first passages where Óðinn practices magic:

Þá tóku þeir Mími ok hálshjoggu ok sendu höfuðit Ásum. Óðinn tók höfuðit ok smurði urtum þeim, er eigi mátti fúna, ok kvað þar yfir galdra ok magnaði svá, at þat mælti við hann ok sagði honum marga leynda hluti. (Aðalbjarnarson 2002a: 13)²

² Then they took Mímir and beheaded him and sent his head to the *Æsir*. Óðinn took the head and smeared it with herbs that prevented it from decaying, and recited spells over it and imbued it with magic power so that it spoke to him and told him many secret

Here Snorri uses two words related to magic to describe Óðinn's action: one substantive, "galdr" (pl. *galdrar*) and one verb, "magna." *Galdrar* refers to magic songs and in this case is used in combination with the verb *kveða*, which means to say, utter, to recite. As for the verb *magna*, it signifies to charm or to strengthen by spell. Here, the narrator links Óðinn's magic to the act of speaking: the pseudo-gods cast spells by uttering formulas aloud in order to make a dead man's head speak. This association is unsurprising, as Óðinn is widely regarded as a god of poetry who is particularly gifted in poetry and wisdom.

This episode regarding Mímir's head occurs before the Æsir learn *seiðr*, another type of magic. *Seiðr* is introduced later in the same chapter when the Æsir encounter another family of pseudo-gods, the Vanir. Among them is Freyja who, according to the narrator, was the first to teach *seiðr* to the Æsir: "Dóttir Njarðar var Freyja. Hon var blótgyðja. Honn kenndi fyrst með Ásum seið, sem Vönum var títt."³ In both the *Heimskringla* and in other texts, we may note that Freyja is a character associated with immoral sexual behaviors, as she used to practice incest, and who is equally described as "fickle" (Aðalbjarnarson 2002a:13, 25). As we shall see, the dangerous sexuality of the agents of magic is a recurring theme in the *Heimskringla*. The narrator does not immediately explain what *seiðr* is, but he is more explicit in chapter seven, when he describes Óðinn's power:

Óðinn skipti hómum. Lá þá búkrinn sem sofinn eða dauðr, en hann var þá fugl eða dýr, fiskr eða ormr ok fór á einni svipstund á fjarlæg lǫnd at sínum ørendum eða annara manna. Þat kunni hann enn at gera með orðum einum at slökkva eld ok kyrra sjá ok snúa vindum hverja leið, er hann vildi, ok hann átti skip, er Skíðblaðnir hét, er hann fór á yfir hof stór, en þat mátti vefja saman sem dúk. Óðinn hafði með sér hofuð Mímis, ok sagði þat honum mǫrg tíðendi ór ǫðrum heimum, en stundum vakði hann upp dauða menn ór jörðu eða draugadróttin eða hangadróttin. Hann átti hrafna tvá, er hann hafði tamit við mal. Flugu þeir víða um lǫnd ok sögðu honum mǫrg tíðendi. Af þessum hlutum varð hann stórliga fróðr. Allar þessar íþróttir kenndi han með rúnum ok ljóðum þeim, er galdrar heita. Fyrir því eru Æsir kallaðir galdrasmiðir.

things. (Finlay and Faulkes 2011: 8). All translations from the *Heimskringla* are from Alison Finlay's and Anthony Faulkes' three volumes translation. (Finlay and Faulkes 2011, 2014, 2015).

³ Njörðr's daughter was Freyja. She was a sacrificial priestess. She was the first to teach the Æsir *seiðr*, which was customary among the Vanir. (Finlay and Faulkes 2011: 8)

Óðinn kunni þá íþrótt, svá at mestr máttur fylgði, ok framði sjálfr, er seiðr heitir, en af því mátti hann vita orlog manna ok óorðna hluti, svá ok at gera monnum bana eða óhamingju eða vanheilendi, svá ok at taka frá monnum vit eða afl ok gefa oðrum. En þessi fjolkynngi, er framið er, fylgir svá mikil ergi, at eigi þótti karlmönnum skammlaust við at fara, ok var gyðjunum kennd sú íþrótt. Óðinn vissi um allt jarðfé, hvar fólgt var, ok hann kunni þau ljóð, er upp lauksk fyrir honum jorðin ok björg ok steinar ok hraugarnir, ok batt hann með orðum einum þá, er fyrir bjoggu, ok gekk inn ok tók þar slíkt er hann vildi. Af þessum kruptum varð hann mjök frægr.⁴ (Aðalbjarnarson 2002a: 18-19)

As is evident from this description, Snorri's version of Óðinn possesses more powers than that of Saxo, and Snorri uses a broader vocabulary to describe his magical abilities. Like Saxo's Othinus, Óðinn is a soothsayer, a power that the narrator connects with *seiðr*, which, according to him, is a practice traditionally reserved for women and seen as inappropriate or perverse for men. As Nicolas Meylan (2014: 42-43) notes, this judgement is not unique to Snorri, and *seiðr* is a practice widely regarded as both immoral and powerful within the Old Norse corpus. The idea that Óðinn, the chief among the Nordic gods, practices a form of magic that renders him unmanly has been

⁴ Óðinn changed shapes. Then his body lay as if it was asleep or dead, while he was a bird or an animal, a fish or a snake, and travelled in an instant to distant lands, on his own or other people's business. He also knew how to put out fire or calm the sea or turn the winds in any direction he wished with words alone, and he owned a ship called *Skíðblaðnir*, on which he sailed over high seas, but it could be folded together like a cloth. Óðinn kept Mimir's head by him, and it told him much news from other worlds, and sometimes he awakened the dead from the earth or sat himself under hanged men. Because of this he was called *draugadróttinn* ('lord of ghosts') or *hangadróttinn* ('lord of the hanged'). He had two ravens which he had trained to speak. They flew over distant countries and told him much news. From these things he became extremely wise. All these skills he taught along with runes and those songs that are called *galdrar* ('magic spells'). Because of this the *Æsir* are called *galdrasmiðir* ('magic makers'). Óðinn knew, and practised himself, the art which is accompanied by greatest power, called *seiðr* ('black magic'), and from it he could predict the fates of men and things that had not yet happened, and also cause men death or disaster or disease, and also take wit or strength from some and give it to others. But this *fjolkynngi*, when it is practised, is accompanied by such great perversion that it was not considered without shame for a man to perform it, and the skill was taught to the goddesses. Óðinn knew about all the treasure of the earth, where it was hidden, and he knew songs which would make the earth and cliffs and rocks and grave-mounds open up before him, and with words alone he would bind those who were in them and go in and take from there whatever he wanted. He became very famous because of these powers. (Finlay and Faulkes 2011: 10-11)

the subject of numerous interpretations. Ármann Jakobsson (2011: 13) commented that “A god who is queer is not queer.” We may note that in *Ynglinga saga*, Óðinn is not a god but a king and a cultural hero, though Ármann is certainly right to remark that the figure of Óðinn appears to be more than human. As I will discuss in part IV, Óðinn is not the only figure of authority who breaks social rules.

In this passage, the narrator refers to *seiðr* as being *ffolkynngi* (sorcery). As such, Snorri does not produce an explicit typology of magicians as Saxo did, but he implicitly describes *seiðr* as a subcategory within the broader category of *ffolkynngi*. However, this categorization of magic is implicit and appears to be of little importance to the author. The narrator’s main preoccupation when describing magic becomes clearer at the end of his description of Óðinn, which is in the same chapter as his description of how Óðinn passed his knowledge of magic on to his followers:

*En hann kenndi flestar íþróttir sínar blótgoðunum. Váru þeir næst honum um allan fróðleik ok ffolkynngi. Margir aðrir námu þó mikit af, ok hefir þaðan af dreifzk ffolkynngin víða ok haldizk lengi. En Óðin ok þá hqfðingja tólf blótuðu mennn ok kqlluðu goð sín ok trúðu á lengi síðan.*⁵ (Aðalbjarnarson 2002a: 19-20)

In fact, the *Heimskringla* is not as much about defining *seiðr* and *ffolkynngi* as it is about explaining the story of their transmission and their impact on society. In the *Heimskringla*, Snorri describes an unbroken chain of transmission for the knowledge of *seiðr*. According to Snorri, *seiðr* first became known via Freyja and was then taught to Óðinn, who subsequently passed his knowledge on to his priests. In doing so, Snorri develops the idea that *ffolkynngi*, *seiðr*, and paganism are intimately connected. As we shall see, this idea is an essential aspect of the author’s conception of magic throughout the *Heimskringla*.

As is evident from the previous discussion, both Saxo and Snorri introduce the concept of magic early on in their respective works. Both authors use varied vocabularies to describe magic and to associate it

⁵ And he taught most of his skills to his sacrificial priests. They were next to him in all lore and magic. And yet many others learned much of it, and from there heathendom spread widely and lasted for a long time. And people worshipped Óðinn and the twelve rulers and called them their gods and believed in them long afterwards. (Finlay and Faulkes 2011: 11)

with the pseudo-gods of pre-Christian Scandinavia. Nonetheless, we can already observe significant differences between their respective treatment of the agents of magic. Saxo's *mathematici* are experts in illusion and use their power to pass as gods, for the *mathematici* deluded human minds. In contrast, the narrator of the *Heimskringla* never depicts Óðinn as using his magical abilities to deceive humans into worshipping him as a god. Instead, he willingly shares his knowledge of magic with his priests.

This distinction between the pseudo-gods of Saxo, who keep their knowledge of the magical arts for themselves, and the pseudo-gods of Snorri, who share their knowledge with others, is reminiscent of, though not identical to, the distinction made between “witches” and “sorcerers,” as conceptualized by Africanists. Witches refer to those agents of magic who inherited their power from birth, while sorcerers are individuals who have learned this art. Stephen Mitchell (2003: 132-141) applies these anthropological conceptions to the Old Norse sagas and notes that the Old Norse agents of magic often acquire their power by learning. In the case of the *Ynglinga saga*, Snorri puts great emphasis on the acts of teaching and learning magic. One consequence of this emphasis is that most of the agents of magic in the *Heimskringla* are not the pseudo-gods themselves but ordinary beings who learned magic, either by way of the pseudo-gods or from another source. On the contrary, Saxo speaks very little about the acquisition of magic power, and his agents of magic appear to have been born magicians. Consequently, almost all agents of magic in the *Gesta Danorum* are either giants or pseudo-gods rather than ordinary human beings.

Conjurors of Cheap Tricks: Agents of Magic in the *Gesta Danorum*

The first agents of magic that Saxo describes in his typology of *mathematici* are the giants. These beings are also the first magicians to appear in the *Gesta Danorum*, in which they are represented as antagonists to the Danish heroes of ancient times. Not all giants in the *Gesta Danorum* act as agents of magic. In the first book, Saxo recounts the life of the legendary Danish hero, Gram. As recounted in I.4.2-I.4.10, the Swedish king, Sigtrygg, wishes to marry off his daughter, Gro, to a giant. Gram is revolted by this idea and refers to such a union as:

“*indignam regio sanguine copulam*”⁶ (Friis-Jensen 2015: 1.4.2). To save the princess, Gram impersonates a giant. Unaware that her savior is actually a man and not a giant, Gro laments about her condition and utters the following stanza:

*Que sensus exors scortum uelit esse gigantum
Aut que monstriferum possit amare thorum?*⁷ (Friis-Jensen 2015: 1.4.9)

Surprisingly, Gram has entrusted a giant, Vagnhofth, to protect and raise his own son, Hadingus, who is one of the most important characters in book I.⁸ Later, Vagnhofth’s daughter, Harthgrepa, who is also Hadingus’ wet nurse, as well as his foster sister, tries to seduce the young hero. Hadingus, who is initially unconvinced by the proposal, remarks that the difference in size between the two of them is too important:

*Quo corporis eius magnitudinem humanis inhabilem amplexibus
referente, cuius nature contextum dubium non esset giganteo germini
respondere: ‘Non te moueat’, inquit, ‘insolitus mee granditatis aspectus.
Nunc enim contractioris, nunc capacioris, nunc exilis, nunc affluentis
substantie, modo corrugati, modo explicati corporis situm arbitraria
mutatione transformo. Nunc proceritate celis inuehor, nunc in hominem
angustioris habitus ditonec componor.’*⁹ (Friis-Jensen 2015: I.6.3)

Ultimately, the giantess convinces the hero with a poem that ends with the following words: “*maiore feroces territo, concubitus hominum breuiore capesso*”¹⁰ (Friis-Jensen 2015: 1.6.3). Shortly after, in I.6.4, Harthgrepa convinces Hadingus to invoke the spirit of a deceased man in order to consult the will of the gods. As soon as he rises from the dead, the spirit starts to curse Harthgrepa, who dies soon after, in I.6.5-6. This episode is reminiscent of the biblical narrative about the Witch of Endor recounted in 1 Samuel 28:3-25, in which the dethroned King Saul asks a woman to invoke a *python* (a prophetic spirit), who in this case is the

⁶ An unwarranted connection of royal blood.

⁷ What woman in her senses wants to be a giant’s whore? / What girl could enjoy his gargantuan couch?

⁸ *Gesta Danorum*, I.5.1.

⁹ When he pointed out that the size of her body was unwieldy for human embraces and the way she was built undoubtedly suggested that she came of giant stock, she replied: ‘Don’t let the sight of my strange largeness affect you. I can make the substance of my body smaller or greater, now thin, now capacious; sometimes I shrivel at will, sometimes expand; at one moment my stature reaches the skies, at another I can gather myself into the narrower proportions of men.’

¹⁰ I become huge to fright the fierce, but small to lie with men.

spirit of the deceased prophet Samuel and whom Saul wishes to consult for advice. As in the case of Harthgrepa, the spirit fails to help Saul but immediately curses him. In this episode, Harthgrepa is implicitly but quite clearly described as practicing *ars pythonica* (prophetic art), an activity which, according to Saxo's own typology of magician, falls within the domain of the pseudo-gods rather than of the giants.

Despite having been seduced by a giantess himself, Hadingus, like his father, saves a princess, this time Regnhild, from being married to a giant. Once again, the narrator portrays the union negatively (Friis-Jensen 2015: I.8.13). Finally, the last giants of the *Gesta Danorum* appear in book VIII, during King Gorm and the Iclander Thorkill's expeditions to the land of the giant Geirrøth in the far north. There, the adventurers meet Guthmund, Geirrøth's brother, who attempts to undermine his hosts' chastity by offering his daughter and her handmaidens to King Gorm and his crewmen (Friis-Jensen 2015: VIII.14.10).

As we may observe in the *Gesta Danorum*, giants are consistently characterized as taking part in unlawful relationships. Their victims may be both male and female humans. Males, such as Hadingus and Gorm's crewmen, are seduced by giantesses, while females, such as Gro and Regnhild, are abducted against their will. As made evident by Gro's complaints, the author abhors the mere idea of a union between a female human and a giant. Saxo does not explicitly express such negative views on the union between a male human and a giantess, but he nonetheless describes such relationships as abnormal: the relationship between Hadingus and Harthgrepa, his wet nurse and foster sister, is almost incestuous, and the giant Guthmund uses his daughter to destroy the virtue of King Gorm. In short, while giants are abductors, the giantesses are dangerous temptresses.

The second type of agents of magic in the *Gesta Danorum* is comprised of the pseudo-gods. As was also the case for the giants, the pseudo-gods are not systematically portrayed as magicians. It is likely, though uncertain, that Othinus' first appearance in the *Gesta Danorum* occurs in I.6.7, when the narrator describes how an anonymous one-eyed individual aids the hero Hadingus.¹¹ The narrator describes this character as an agent of magic who utters a prophecy, carries Hadingus

¹¹ The character is unnamed but, as Karsten Friis-Jensen (2015: I.6.7 n. 15) remarks, his being described as one-eyed makes him similar to the Old Norse Óðinn. Furthermore,

on his horse across the sea, and gives him a potion to bolster his health and strength (Friis-Jensen 2015: I.6.7-9).

Throughout the *Gesta Danorum*, Othinus reappears several times in similar situations, where he seemingly acts as the friend of Danish heroes. In VII.10.3, the pseudo-god confers the gift of invulnerability on Harald Hilditan in exchange for the souls of the men Harald will kill in battle. Surprisingly, in VIII.4.9, the pseudo-god disguises himself as one of Harald's advisors and kills the king for no apparent reason. Later, in IX.4.12, Othinus appears under the alias Rostarus and heals the hero Sigvard, again in exchange for the souls of the men the hero will kill. Just like in Snorri's *Edda* (Faulkes 2005: 21), Othinus collects the souls of dead warriors. However, there is no indication here that Othinus does so in preparation for Ragnarok. Instead, Othinus' proposal to gift earthly goods in exchange for souls is reminiscent of the motif of the pact with the devil.¹²

In these episodes, Othinus appears to be a relatively powerful character, though this is not always the case. One of the most important episodes involving Othinus in the *Gesta Danorum* portrays his failed attempt to woo the Ruthenian (Russian) princess Rinda in book III (Friis-Jensen 2015: III.4.1-8). In this episode, Othinus seeks to avenge his son Balderus who died earlier in book III (Friis-Jensen 2015: III.3.7). For this reason, the pseudo-gods consult a seer who foretells that Othinus will beget a son with the Ruthenian princess Rinda, and that this son will avenge Balderus. The narrator ironically comments that:

*At Othinus, quamquam deorum precipuus haberetur, diuinos tamen et aruspices ceterosque, quos exquisitis prescientie studiis uigere compererat, super exequenda filii ultione sollicitat. Plerumque enim humane opis indiga est imperfecta diuinitas.*¹³ (Friis-Jensen 2015: III.4.1)

To fulfill the seer's prophecy, Othinus infiltrates the Ruthenian king's court by posing as a soldier, ultimately earning the king's trust and rising to the status of a high-ranking general and confidant. As the narrator

Othinus is referred to as one-eyed in II.7.25, and a similar one-eyed wanderer claims to be named "Othynus" in VII.10.6.

¹² On this topic, see Wolfgang S. Seiferth (1952: 283-289).

¹³ Now although Odin was regarded as chief among the gods, he would approach seers, soothsayers, and others whom he had discovered strong in the finest arts of prediction, with a view to prosecuting vengeance for his son. Divinity is not always so perfect that it can dispense with human aid.

states, Othinus' subterfuges are not merely a disguise but instead stem from his magical abilities: "*Ita prestigiarum peritis uersili uultu uarios habitus pre se fe rendi promptissima quondam potestas incesserat. Quippe preter naturalem corporis speciem cuiuslibet etatis statum simulare callebant*"¹⁴ (Friis-Jensen 2015: III.4.4). Despite these efforts, however, Othinus fails to win Rinda's affection, which leads to a series of rejections. In a desperate effort after all his disguises have proven futile, Othinus resorts to using a tree bark inscribed with formulas (Friis-Jensen 2015: III.4.4) to cast a spell on Rinda, which makes her ill. Disguised as a female physician, Othinus subsequently rapes the princess. Othinus thus fulfills the prophecy, but the other pseudo-gods deem his actions so dishonorable that they banish him and replace him with Ollerus (Friis-Jensen 2015: III.4.12). As we have observed, Saxo's depiction of Othinus contradicts his own typology of the *mathematici*, according to which the pseudo-gods are competent soothsayers. In effect, Saxo's only reference to soothsaying with regard to Othinus is to underscore Othinus' lack of skills in this domain.

In summary, in the *Gesta Danorum*, the two main groups of agents of magic are the giants and the pseudo-gods, among whom Othinus plays the principal role. The giants are indeed shapeshifters, as can be seen in the episode where Harthgrepa seduces Hadingus, but they may also embody the role of soothsayers. On the contrary, Othinus is not a soothsayer but a master of disguise who regularly hides his identity. His reasons for doing so may vary: it may be a means to trick heroes into offering him the souls of dead warriors, or to betray and kill them. The lengthiest narrative about him practicing magic is the one in which he courts Rinda, and none of his disguises work as intended. Most notably, nearly all of Saxo's *mathematici* are predatory toward the opposite gender: giants are abductors, giantesses are seductresses, and Othinus is a rapist. As we shall see, magic in the *Heimskringla* is, among other things, connected to sexuality.

¹⁴ At one time gifted sorcerers had the ability to change their aspect instantaneously and present different images of themselves.

The Rebels and the *Finnar*: Agents of Magic in the *Heimskringla*

As we saw in the *Heimskringla*, the pseudo-gods are the originators of magic within Nordic society. However, contrary to the *Gesta Danorum*, in the *Heimskringla*, the pseudo-gods teach their arts, and ordinary humans continue to practice magic after them. As I will now argue, the narrator of the *Heimskringla* consistently describes sorcery as a tool used by the powerless, the wronged, the rebels, and, more generally, by those who cannot or do not wish to employ more honorable or legitimate means of defending themselves, be it through violence or legal procedures.

This notion, that magic is the weapon of the weak, is not unique to the *Heimskringla* and is also found in the *Íslendigasögur* (sagas of the Icelanders). As Jóhanna Katrín Friðriksdóttir remarks, magic is one of the weapons used by women in the *Íslendigasögur* to attain their objectives (Friðriksdóttir 2009: 425). As one of the tools available to the vulnerable and the powerless, magic is also understandably depicted as a vector of social troubles. This characterization of magic as a means of causing disorder is explicitly expressed in chapter 14 of *Ynglinga saga*. This chapter recounts how King Vísburr and his first wife sired two sons, who the king then repudiates. The two disinherited sons later return to their father to claim their rightful part of their inheritance, but Vísburr refuses. In retaliation, the two sons curse their father and hire a sorceress to cast a spell on their behalf:

Þá var enn fengit at seið ok siðit til þess, at þeir skyldi mega drepa fjoður sinn. Þá sagði Hulð völv þeim, at hon myndi svá síða ok þat með, at ættvíg skyldi ávallt vera í ætt þeira Ynglinga síðan. Þeir játtu því. Eptir þat sǫmnudu þeir liði ok kómu at Vísbur um nótt á óvart ok brenndu hann inni.¹⁵ (Aðalbarnarson 2002a: 30)

In this episode, the wronged sons of Vísburr use witchcraft to pursue their reasonable claim to the inheritance that the king wrongfully

¹⁵ Then more black magic was brought into play, and a spell cast that would enable them to kill their father. Then the witch Hulð told them that she would bring this about by spells, and along with it that there would always be killing of kindred in the line of the Ynglingar after that. They agreed to this. After that they gathered a troop and took Vísburr by surprise at night and burned him in his house. (Finlay and Faulkes 2011: 17-18)

refuses them. Here, the narrator acknowledges the unlawful behavior of the powerful and the mistreatment of the powerless. Yet, this does not indicate that the narrator sides with the rebels. In fact, the narrator depicts rebellion, and the use of magic, as dangerous and harmful actions: the two sons agree to curse their own family line for eternity, a decision that proves disastrous for later generations.

In short, the narrator does not encourage rebellion but acknowledges the responsibility of bad rulers in the occurrence of rebellions. In this narrative, the poor management of one's inheritance is the main cause of family strife, a subject which remains one of the main themes in the *Heimskringla*, as well as in the later sagas of the compilation. The thirteenth saga of the compilation, *Magnúss saga blinda ok Haralds gilla*, is largely about the events that led to the beginning of the civil war. According to Snorri's depiction of these events, King Sigurðr jórsalafari († 1130) attempted to convince his people to accept his son Magnús († 1139) as his successor instead of another potential heir, Sigurðr's half-brother, Haraldr gilli († 1136) (Aðalbjarnarson 2012: 266, 278). Initially, the two heirs had ruled conjointly, but the civil war (1130-1240) began when Magnús tried to seize power and waged war against Haraldr gilli's. In this perspective, the episode of Hulð's malediction acts as an intradiegetic explanation for the pervasive practice of parricide and family strife in later Norwegian history, and magic is represented as the vector of social disorders, as well as a historical force that bridges Norway's past and present.

The association between sorcery, family strife, parricide, and rebellion is found again in two other sagas from the *Heimskringla*: *Haralds saga hárfagra* and *Óláfs saga Tryggvasonar*, the third and sixth sagas of the compilation, respectively. *Haralds saga hárfagra* contains a narrative in which the narrator explains how the *Finnar* (Saamis) introduced the practice of sorcery within the family of King Haraldr. According to this saga, King Haraldr, the first king to unify Norway, married the princess Snæfríðr Svásadóttir, the daughter of a *Finnr* king. The narrator recounts her encounter with Haraldr:

Þar stóð upp Snæfríðr, dóttir Svása, kvinna fríðustm ok byrłaði konungi ker fullt mjaðar, en hann tók allt saman ok hǫnd hennar, ok þegar var sem eldshiti kvæmi í hǫrund hans ok vildi þegar hafa hana á þeiri nótt. En Svási sagði, at þat myndi eigi vera nema at honum nauðgum, nema konungr festi hana ok fengi at lögum, en konungr festi Snæfríði ok fekk

*ok unni svá með ærslum, at ríki sitt ok allt þat, er honum byrjaði, þá fyrir lét hann.*¹⁶ (Aðalbjarnarson 2002a: 125-126)

The narrator implicitly describes the source of Snæfríðr's appeal as supernatural: mere contact with the king's hand was enough to seduce him immediately. It is certainly significant that Snæfríðr's magic worked by touching the king. Just as the eloquent Óðinn from *Ynglinga saga* used speech-related magic, so the magic of Snæfríðr, a seductress, functions by way of sensual means. Haraldr's attraction toward Snæfríðr is unhealthy and destructive, as it causes him to neglect his kingly duties. Snæfríðr's demonic nature is made clear after her death, when several critters swarm from her decaying body: "*Blánaði áðr allr líkaminn, ok ullu ór ormar ok eðlur, froskar ok pøddur ok alls kyns illyrmi.*"¹⁷ Significantly, in *Óláfs saga helga*, the seventh saga of the compilation, the same animals are said to escape from the idol of the god Þórr which Saint Óláfr destroyed (Aðalbjarnarson 2002b: 189). This parallel reinforces an idea that had already been introduced in the *Ynglinga saga*, that sorcery and paganism are closely connected and are two aspects of the same demonic influence on orderly society.

The harmful influence of Snæfríðr on Norwegian society persists after her death: one of her children with Haraldr is Røgnvaldr réttilbeini who, in chapter 34 of the same saga, becomes a *seiðmaðr* (a man who practices *seiðr*, or a sorcerer.) King Haraldr, who abhors sorcerers, sends his other son, Eiríkr Blóðøx, to kill Røgnvaldr, and thus effectively commits parricide (Aðalbjarnarson 2002a: 139). We may note that although parricide is considered a grave crime in Old Norse society, the narrator of the *Heimskringla* describes Eiríks action as deserving of praise: "*Var þat verk lofat mjök.*"¹⁸ This indicates that Røgnvaldr's transgression was severe enough to justify making an exception with

¹⁶ There Svási's daughter Snæfríðr, a most beautiful woman, rose and served the king a goblet full of mead, and he took all into his grasp, including her hand, and it was immediately as if a fiery heat came into his flesh, and he wanted to have her straight away that night. But Svási said that it should not be except by force, unless the king betrothed himself to her and got her lawfully, and the king betrothed himself to Snæfríðr and married her and loved her so madly that his kingdom and all his duties he then neglected. (Finlay and Faulkes 2011: 73)

¹⁷ Before that the whole body went black and there swarmed out of it worms and adders, frogs and toads, and all kinds of nasty maggots. (Finlay and Faulkes 2011: 73)

¹⁸ This deed was greatly praised.

regard to the prohibition of parricide. The union between Haraldr and Snæfríðr effectively leads to an enduring division within the line of Haraldr hárfagri. In Óláfs saga Tryggvasonar, King Óláfr Tryggvason, the great grandson of Haraldr hárfagri, fights and kills another magician, Eyvindr Kelda, who is himself the great grandson of Haraldr through Rögnvaldr. See figure below:

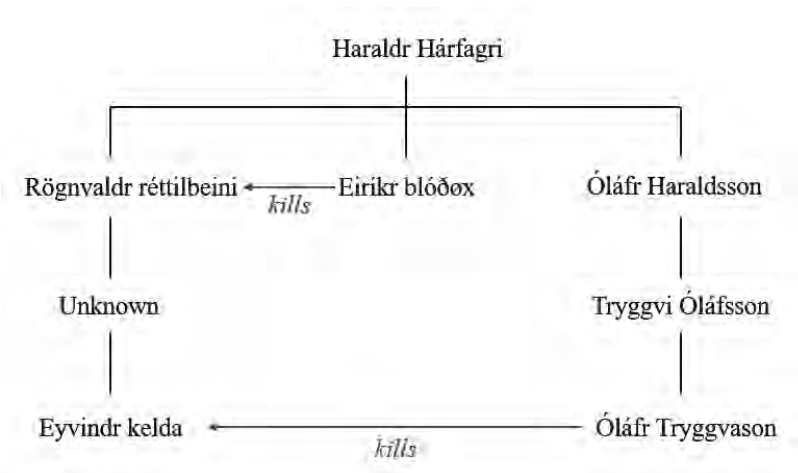


Fig. 1: Family strife within the line of Haraldr hárfagri.

As such, Snæfríðr, introduced magic into the family of the Norwegian kings, just as Freyja introduced magic into the society of the Æsir. In this regard, the *Finnar* play the same role in historical times as the Vanir in mythological times. In fact, for Snorri, the *Finnar* do not only introduce sorcery into Norwegian society through intermarriage but also by transmitting their knowledge to the Norwegian people. For instance, this is the case in chapter thirty-two of *Haralds saga hárfagra* for Gunnhildr, Mother of Kings, who explains that she has come to the land of the *Finnar* to learn *kunnasta* (magical lore) (Aðalbjarnarson 2002a: 135). It is significant that Saxo, who also mentions this same character and describes her as an agent of magic, never indicates that she has any relation with the *Finnar* (Friis-Jensen 2015: X.1.7).

Throughout the *Heimskringla*, the *Finnar* are continually associated with magic (Price 2019, 191-196). One of the most notable episodes that shows their connection with sorcery is found in chapter 76 of Óláfs saga Tryggvasonar and recounts how King Óláfr Tryggvason chased and captured another magician who is also named Eyvindr, Eyvindr

Kinnrifa. This is Snorri's account of the meeting between Eyvindr and Óláfr:

Var þá Eyvindr fluttr til tals við Óláf konung. Bauð konungr honum at taka skírn sem qðrum mǫnnum. Eyvindr kvað þar nei við. Konungr bað hann blíðum orðum at taka við kristni ok segir honum marga skynsemi ok svá byskup. Eyvindr skipaðisk ekki við þat. Þá bauð konungr honum gjafar ok veizlur stórar, en Eyvindr neitti öllu því. Þá hét konungr honum meizlum eða dauða. Ekki skipaðisk Eyvindr við þat. Síðan lét konungr bera inn munnlaug fulla af glóðum ok steja á kvið Eyvindr: „Taki af mér munnlaugina. Ek vil mæla orð nokkur, áðr ek dey.“ Ok var svá gort. Þá spurði konungr: „Viltu nú, Eyvindr, Trúa á Krist?“ „Nei,“, segir hann, „ek má enga skírn fá. Ek em einn andi, kviknaðr í mannslíkam með fjölkynngi Finna, en faðir minn ok móðir fengu áðr ekki barn átt.“ Síðan dó Eyvindr ok hafði verit inn fjölkunngasti maðr.¹⁹ (Aðalbjarnarson 2002a: 323)

This narrative is reminiscent of Christian stories in which martyrs who are tortured at the hands of pagan rulers nonetheless maintain their faith. In this perspective, Magnús Fjalldal (2013: 465-468) reads this episode as a criticism of the king's abuse. However, there are several arguments that go against such a view. At a first glance, the author seems to cast king Óláfr as a cruel ruler: Eyvindr, who is the incarnation of a woman-born demon, is evidently designed to be the reverse image of Christ, or a literal antichrist. In this regard, Óláfr is not only similar to pagan rulers who oppressed Christian saints, but his role in the narrative also mirrors that of Satan, who tempted Christ with gifts in the desert (Matthew 4:1–11, Mark 1:12–13, Luke 4:1–13). Like Satan, Óláfr first offers gifts and then tortures his victim, and he is cast as both a tempter and a persecutor. This characterization is unsettling and

¹⁹ Eyvindr was then conducted to an interview with King Óláfr. The king tells him to receive baptism like other people. Eyvindr said no to this. The king asked him with kindly words to accept Christianity, giving him many reasons, as did the bishop. Eyvindr did not change his mind for that. Then the king offered him gifts and great revenues, but Eyvindr refused all this. Then the king threatened him with maiming or death. Even at this Eyvindr did not change his mind. After that the king had a washbowl full of red-hot embers brought in and placed on Eyvindr's belly, and his belly soon burst apart. Then Eyvindr said: 'Take the bowl off me. I want to speak a few words before I die.' And this was done. Then the king asked: 'Will you now, Eyvindr, believe in Christ?' 'No,' says he, 'I cannot receive any baptism. I am a spirit, quickened in a human body by the sorcery of Lapps, for my father and mother were not able to have a child before that.' Then Eyvindr died and had been a man most skilled in magic. (Finlay and Faulkes 2011: 201-202)

raises questions about why the author would draw parallels between his Christian hero and negative figures such as pagan persecutors or Satan himself. The main difference between this particular narrative and traditional stories about Christian martyrs is the reason for which the persecuted character fails to relinquish his faith. In hagiographies, Christian martyrs are able to renounce their religion, but they do not do so, owing to their willpower and the strength of their faith. In the case of this saga, Eyvindr's resistance is not due to his strength but due to his identity as a demon, for he cannot be baptized. As he says himself: "*ek má enga skírn fá.*"²⁰ In this manner, the narrator of the *Heimskringla* casts sorcerers as rebels with whom negotiation is impossible, as they do not even have the freewill necessary to willingly submit to the king's authority. In this sense, Óláfr's actions are not gratuitous acts of cruelty but instead last resort measures against unruly subjects who cannot be subdued otherwise. Far from a criticism of the king's harshness, this narrative justifies his violence and characterizes it as unpleasant yet necessary.

Finally, the last important narratives that involve magic, the *Finnar* and rebellion, take place in Óláfs saga helga, which recounts the deeds of Saint Óláfr Haraldsson, the patron saint of Norway and arguably the most important character in the *Heimskringla*. One of King Óláfr's opponents is Þórir hundr (dog), a Norwegian man with close relations to the *Finnar* and who purchased from them twelve reindeer-skin coats. The narrator states that these coats were made by using magic: "*Hann lét þar gera sér tólf hreinbjálba með svá mikill fjölkynngi, at ekki vápn festi á ok síðr miklu en á hringabrynju*"²¹ (Aðalbjarnarson 2002b: 345). Þórir uses one of these coats at the Battle of Stiklestad (1030). This battle, in which King Óláfr opposes Norwegian farmers, is recounted from chapter 219 to chapter 229 in Óláfs saga helga.

It is because of his magical protection that Þórir is unharmed by Saint Óláfr's sword blow in chapter 228 (Aðalbjarnarson 2002b: 382), thus allowing him to strike Óláfr with his spear soon after:

²⁰ I cannot receive any baptism. (Finlay and Faulkes 2011: 202)

²¹ He had prepared for himself there twelve reindeer-skin coats, using such powerful magic that no weapon could penetrate them, and much less than a coat of mail. (Finlay and Faulkes 2014: 230)

Þorsteinn knarrasmiðr hjó til Óláfs konungs með øxi, ok kom þat hogg á fótinn vinstra við knéit fyrir ofan. Finnir Árnason drap þegar Þorstein. En við sár þat hneigðisk konungr upp við stein einn ok kastaði sverðinu ok bað sér guð hjálpa. Þá lagði Þórir hundr spjóti til hans. Kom lagit neðam undi brynjuna ok renndi upp í kvíðinn.²² (Aðalbjarnarson 2002b: 385)

The narrator designed the narrative of Óláfr's death to imitate the passion of Christ, and Þórir plays an important role in this scene. Like Christ on the cross who cried, "My God, my God, why have you forsaken me?" (Mark 15:34, Matthew 27:46), Óláfr also calls for God's help: "[Hann] bað sér guð hjálpa." ([He] prayed for God's help.) It is at this moment that the king is at his most vulnerable and Þórir kills him. The narrator offers a detailed description of the scene, and he depicts Þórir piercing the king's belly from below. The strike from below is reminiscent of the way in which the Roman soldier pierces Christ's side in John 19:34, but the similarities between Þórir and the legionary go further. In Matthew and Mark, immediately after Jesus' death, the soldier claims that "surely this man was the son of God" (Matthew 27:54, Mark 15:38), making him the first human character to explicitly recognize Christ's divinity in these gospels. In chapter 30 of *Heimskringla*, Þórir hundr is the first individual to recognize the holiness of Saint Óláfr after his wounds are miraculously healed by the saint king's blood. As the narrator states:

Váttaði Þórir sjálf þenna atburð, þá er helgi Óláfs konungs kom upp, fyrir alþýðu. Varð Þórir hundr fyrst til þess at halda upp helgi konungsins þeira ríkismanna, er þar höfðu verit í mótstöðuflokki hans.²³ (Aðalbjarnarson 2002b: 387)

The author's focus on Þórir's role in spreading the news of Óláfr's holiness may be intended to mirror the events specifically narrated in the Gospel of John. In John 19:34, the soldier pierces the side of Jesus, and blood and water flow from the wound. In John 19:35, with regard

²² Þorsteinn knarrasmiðr struck at King Óláfr with his axe, and this blow fell on his left leg just above the knee. Finnir Árnason immediately killed Þorsteinn. But at this wound the king leant up against a stone and threw down his sword and prayed God to help him. Then Þórir hundr thrust his spear at him. The thrust went up under his mail coat and passed up into his belly. (Finlay and Faulkes 2014: 257)

²³ Þórir himself bore witness to this incident when King Óláfr's sanctity became known, before the whole people. Þórir hundr was the first to uphold the king's sanctity of the men of the ruling class that had been there in the host opposing him. (Finlay and Faulkes 2014: 258)

to this miracle, the narrator asserts: “The man who saw it has given testimony, and his testimony is true. He knows that he tells the truth, and he testifies so that you also may believe.”

The narrative about Saint Óláfr’s death illustrates the respective roles of two types of supernatural phenomena: magic challenges royal authority, while miracles reinforce it. Moreover, this narrative also provides a reenactment of the Passion with medieval Norwegian characters. In this play, Saint Óláfr plays the role of Christ, and Þórir that of the Roman soldier. One may wonder whether the *Finnar* play a role in this story. In fact, the *Finnar* do not take part in these events per se, for they were not even aware that the coats they sold to Þórir would help him kill the saint. However, I argue that the narrator portrayed the *Finnar* using medieval anti-judaic tropes, in particular the notion that Jews as a people are responsible for the death of Christ. Richard Cole (2017: 248-253) argues that Snorri’s depiction of Loki’s responsibility in Baldr’s death in the *Edda* could have been partly modeled on the medieval anti-Judaic perception of the Jews’ role in the death of Christ. Scholars such as Arthur Mosher (1983: 313-14) contend that Loki played the role of Satan, while Hǫðr was modelled on the blind Jewish people who were manipulated by demonic forces. This second interpretation is certainly supported by the common medieval anti-Judaic representation of the Jews as a symbolically blind people who could not see the divinity of Christ. However, as Cole remarks (2017: 248-249), Snorri’s narrative is not a *roman à clef* in which every character is a pure representation of a real person or group. Instead, Loki is likely a multilayered character, and I agree with Cole when he acknowledges how Loki displays similarities with medieval representations of the Jews. This interpretation of Loki as being somewhat inspired by the figure of the Jewish authorities, is further supported by its structural similarity with the biblical narrative that describes the Jewish authorities as the instigators of Christ’s murder, while the Romans were the ones who carried out the execution. According to this reading, Hǫðr is not modeled after the Jews, but after the Roman soldier, who, like Hǫðr, pierced an innocent divinity.

We may apply a similar reading to the death of Saint Óláfr. In this case, Óláfr is most like Christ, Þórir like the Roman soldier, and the role of the Jews appears to fall on the *Finnar*. Like Loki in the case of Baldr’s death, the *Finnar* are the ones who provide the magical tool that helps kill the saintly figure. To be sure, this parallel only works to

a certain extent. Unlike Loki or the Jewish authorities in the gospels, the *Finnar* did not incite anyone to kill Óláfr. However, throughout the *Heimskringla*, they endorse roles that are reminiscent of the social positions of European Jews in Christian kingdoms. Cole (2017: 248-253) notes: “Like the Jew amongst Christians, Loki is an ethnic Other, because his father Fárbauti belongs to the race of the *jǫtnar* (giants).” Similarly, in Norwegian Christian society, the *Finnar* are also seen as outsiders. In this sense, it is possible that saga authors like Snorri chose to portray the *Finnar* as dangerous sorcerers not only because they were pagans, but also because the authors were influenced, perhaps unconsciously, by Christian anti-Judaic tropes according to which the Jews had a special relation with the devil.²⁴

Conclusion: Danish Witches and Norwegian Sorcerers

Saxo’s and Snorri’s depictions of the agents of magic display certain similarities: both authors describe Othinus, or Óðinn, as an arch-magician, and they both viewed the agents of magic as generally threatening figures. Both Saxo and Snorri also portray magicians as behaving in a predatory manner toward the opposite sex, or as engaging in immoral sexual behaviors. But beyond these similarities, Saxo’s and Snorri’s agents of magic play markedly different roles in their respective works. Saxo’s *mathematici* never attempt to infiltrate Danish society in the long-term but only to occasionally take advantage of it. They never teach their art, nor do they produce enduring lines of descent with Danish individuals. Consequently, Saxo’s agents of magic remain foreigners who threaten Danish society from the outside. For this reason, their role in Danish history is limited, and they only serve as antagonists in the first books of the work. In doing so, Saxo crafts an image of Denmark’s antiquity according to which the Danes were never fully subjugated by the pseudo-gods and paganism remained a foreign threat.

²⁴ Some of these tropes may date back to the gospels themselves where verses such as John 8:44 “You [Jewish leaders] belong to your father, the devil” had an influence on anti-Judaic sentiments (Adele Reinhartz 2020: 43-52). In the Middle Ages, these prejudices influenced artistic representations of the Jews who were sometimes represented alongside devils or pagan gods. See for instance Frank Felsenstein (1990: 15-26).

On the contrary, the insidious agents of magic in the *Heimskringla* undermine orderly society from the inside and with long-term consequences. Their influence depends on their ability to intermingle with Norwegians or teach their knowledge to the Norwegian people. Throughout the *Heimskringla*, both magicians and magic are characterized as threats to the family structure and, by extension, to all forms of social hierarchy. This threat is so grave that it calls for extreme measures: when fighting magicians, a man may kill his own brother on his father's command, and a king may torture his subjects in the most gruesome of manners. In essence, in the *Heimskringla*, agents of magic can only prosper when the kings fail in their duties, and they can only be eliminated when the kings reassert their authority, often with more brutality than before. In this sense, agents of magic in the *Heimskringla* play an important role in the author's wider discourse on the nature of royal power and its limitations.

In summary, while some of Saxo's agents of magic, such as Othinus, are important characters in the *Gesta Danorum*, Saxo does not produce a consistent discourse on magic and magicians, and sorcery can hardly be considered an important theme in the *Gesta Danorum*. In comparison, Snorri's Óðinn is less important in the *Heimskringla* than Othinus is in the *Gesta Danorum*, and most of the work's other agents of magic are relatively minor characters. Despite the relative unimportance of magician figures, however, Snorri renders magic (and magicians) one of the central themes in the first half of the *Heimskringla*.

Bibliography

- Aðalbjarnarson, B. (ed.), 2002a, *Heimskringla*, vol. I, Reykjavík, Hið íslenska fornritafélag.
- Aðalbjarnarson, B. (ed.), 2002b, *Heimskringla*, vol. II, Reykjavík, Hið íslenska fornritafélag.
- Aðalbjarnarson, B. (ed.), 2012, *Heimskringla*, vol. III, Reykjavík, Hið íslenska fornritafélag.
- Boudet, J., 2006, *Entre science et nigromance. Astrologie, divination et magie dans l'Occident médiéval (XII^e-XV^e siècle)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, <http://books.openedition.org/psorbonne/12587>.
- Canale A. V. (ed. and trans.), 2004, *Etimologie o origini*, 2 vols, Turin, Unione Tipografico-Editrice Torinese.

- Clunies Ross, M., 1992, "Mythic Narrative in Saxo Grammaticus and Snorri Sturluson," in Santini, C. (ed.), *Saxo Grammaticus. Tra Storiografia e Letteratura*, Rome, Il calamo, p. 47-59.
- Cole, R., 2017, "Snorri and the Jews," in Hermann, P, Mitchell, S. A., Schjødt, J.P., Rose, A. J. (eds.), *Old Norse Mythology—Comparative Perspectives*, Cambridge, Harvard University Press, p. 243-268.
- Faulkes, A. 1982, *Edda: prologue and Gylfaginning*, London, Oxford University Press.
- Felsenstein, F., 1990, "Jews and Devils: Antisemitic Stereotypes of Late Medieval and Renaissance England," *Literature and Theology*, 4, 1, p. 15-28.
- Fjalldal, M., 2013, "Beware of Norwegian Kings: Heimskringla as Propaganda." *Scandinavian Studies*, 85, 4, p. 455-468.
- Finlay, A., and Faulkes, A. (trads.), 2011, *Heimskringla Volume I: The Beggining to Óláfr Tryggvason*, London: Viking society for northern research.
- Finlay, A., & Faulkes, A. (trads.), 2014, *Heimskringla, volume II: Óláfr Haraldsson (The Saint)*, London: Viking society for northern research.
- Finlay, A., and Faulkes, A. (trads.), 2015, *Heimskringla, volume III: Mágnus Ólafsson to Mágnus Erlingsson*, London, Viking society for northern research.
- Friis-Jensen, K., 2010, "Saxo Grammaticus' fortale og Snorre," in Jørgensen, J.G., Friis-Jensen, K., Mundal, E. (eds), *Saxo og Snorre*, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, p. 93-111.
- Friis-Jensen K. (ed.) and Fisher, P. (trans.), 2015, *Saxo Grammaticus. Gesta Danorum, The History of the Danes*, 2 vols, Oxford, Oxford University Press.
- Jakobsson, Á., 2001, "Óðinn as Mother: The Old Norse Deviant Patriarch," *Arkiv för nordisk filologi* vol. 126, p. 5-16.
- Kværndrup, S., 1999, *Tolv principper hos Saxo: En tolkning af Danernes bedrifter*, Copenhagen, Multivers.
- Reinhartz, A., 2020, "Children of the Devil': John 8:44 and its Early Reception," in Lange, A., Mayerhofer, K., Porat, D., Schiffman, L. H., *Confronting Antisemitism from the Perspectives of Christianity, Islam, and Judaism*, Berlin, De Gruyter, p. 43-54, <https://doi.org/10.1515/9783110671773-004>.
- Meylan, N., 2014, *Magic and Kingship in Medieval Iceland: The Construction of a Discourse of Political Resistance*, Turnhout, Brepols,
- Mitchell, S. A., 2003, "Magic as Acquired Art and the Ethnographic Value of the Sagas," in Clunies Ross, M. (ed.), *Old Norse Myths, Literature and Society*, Viborg, University press of southern Denmark, p. 132-152.
- Mosher, A. D., 1983, "The Story of Baldr's Death: The Inadequacy of Myth in the Light of Christian Faith," *Scandinavian Studies*, 55, 4, p. 305-315.
- Price, N., 2019, *The Viking Way: Magic and Mind in Late Iron Age Scandinavia*, Oxford, Oxbow Books.

- Piet, J., 2023 *The Self-Made Gods Euhemerism in the Works of Saxo Grammaticus and Snorri Sturluson*, Doctoral dissertation, University of Strasbourg, University of Iceland.
- Seiferth, W. S., 1952, "The Concept of the Devil and the Myth of the Pact in Literature Prior to Goethe," *Monatshefte*, 44, 6, p. 271-289.
- Simek, R., 2010, "The Vanir: An Obituary," *The Retrospective Methods Network Newsletter*, n° 1, p. 10–19.
- Skovgaard-Petersen, I., "The Way to Byzantium. A Study in the First Three Books of Saxo's History of Denmark," in Friis-Jensen, K. (ed.), *Saxo Grammaticus, A Medieval Author Between Norse and Latin Culture*, Copenhagen, Museum Tusculanum Press, p. 121-133.
- Sverre, B., 2010, "Fortelling, Makt Og Politikk Hos Saxo Og Snorre," in *Saxo Og Snorre*, Jørgensen, J. G., Friis-Jensen, K., Mundal, E. (eds.), Copenhagen, Museum Tusculanum Press, p. 167-185.
- Wellendorf, J., 2018, *Gods and Humans in Medieval Scandinavia: Retying the Bonds*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Willis, J. (ed.), 1983, *Martianus Capella*, Leipzig, BSB B.G. Teubner Verlagsgesellschaft.

Þórhalls þáttur knapps

A Re-evaluation of the Portrayal of Magic and Otherness

◇ Solveig Bollig

Readers and researchers of the sagas of Icelanders alike have since long been fascinated by the representations of people with magical abilities and the depictions of magical knowledge that are found in the rich saga literature. The question of medieval magic and witchcraft and, more specifically, the question of Old Norse magic and witchcraft is, however, also one of potentially unreliable sources. The sagas of the Icelanders recount Iceland's Nordic—and pagan—past from around the time of Iceland's colonisation by Norse settlers, the so-called Saga Age, but were written down by Christian saga writers more than 200 years after the sagas' narrated time. The social, religious, and cultural differences between the time portrayed in the sagas and the saga writers' contemporary time are significant. Not only does this constitute a considerable gap in time, but this period also coincides with substantial societal changes in Iceland, such as the collapse of the Icelandic commonwealth following a period of unrest and civil war-like power struggles between families of power brokers and the establishment of a Christian infrastructure that also facilitated the writing of the sagas (Glauser 2011: 13-14). These changes greatly impacted the saga writing and, subsequently, what we can learn about the Saga Age through the lens of saga literature. Although the historicity of saga literature remains a contentious topic, especially the historicity of individual episodes, the consensus is that the sagas of Icelanders are

◇ Solveig Bollig, Umeå Universitet – Institutionen för språkstudier.

neither purely fictional nor entirely historically accurate sources and that saga writers were aware that the literature they were producing was an interpretation and reimagination of the past (O'Connor 2017). This specifically must be taken into account regarding elements of the sagas that do not portray the saga writers' contemporary reality, such as the practicalities of pagan religion or practices tied to certain forms of magic. As Korecká points out in the context of magic in saga literature:

We must indeed doubt that the picture of magic presented in the saga narratives is a trustworthy depiction of historical reality, but on the other hand it is also unlikely that it was seen by the sagas' creators and audience as pure literary fiction. (Korecká 2019: 6)

Whatever we can learn about magic using the sagas as a source is mediated by the Christian saga writers who may or may not have been aware of the truthfulness of their accounts, were simply not concerned with historical realism regarding magic or used magic entirely as a narrative device in the bigger plot of the saga.

Even here, the concession must be made that the question of what magic is and what constitutes magic is nearly impossible to answer. Any approach to defining magic is ultimately grounded in the observer's understanding of what is or is not magic (Mitchell 2020: 341-342). In particular, the differentiation of magic, religion, and medicine is ultimately based on our Western, post-Enlightenment perception of what constitutes one or the other. In the context of Old Norse studies, the question of magic has since long also been treated as a question of Otherness and Othering based on presumed negative conceptions of magic. This article is not the place to discuss the historical accuracy of the accounts of magic and depictions of practitioners of magic in the saga literature, nor is it the place to tackle the long-standing question of what (Old Norse) magic is.

Instead, this article seeks to evaluate the perception and reception of magic and practitioners of magic by the Christian saga writers, and, perhaps more importantly, the perception and reception of magic in the saga literature by modern readers through the narrative of *Þórhalls þáttr knapps* and the lens of Otherness as a starting point for this evaluation. Since the aim of this article is not to explore what the Christian saga writers or the pre-Christian society the sagas refer to understood as magic, more straightforward means of identifying magic

have been used for this article. Magic, or more accurately, practitioners of magic, will therefore be identified using Old Norse terms belonging to the semantic field established for the domain of magic. In the context of this article, the defining term *ffölkunnig*, which has been identified as denoting magical knowledge or “involv[ing] any attempts at affecting reality by supernatural means” (Korecká 2019: 21), has been utilised to identify practitioners of magic.

What is Otherness, and Why is It Magic(al)?

While the question of who the Other is and what Otherness entails is seemingly straightforward and self-explanatory, in reality, it is anything but. The complexity of Otherness and the Other is further exacerbated by the lack of consistent terminology as concepts of Otherness and the Other are used in various academic disciplines but denoted by different terms, such as otherhood, alterity, outsiderhood, or difference (Aalto 2010: 14). Despite the differing terminologies, the various concepts of Otherness simply denote someone or something as strange or different to the beholder. Our conception of what Otherness is and what or who the Other is, is most often established in contrast to the subject (Hylland Eriksen & Sivert Nielsen 2013: 157; Dervin 2015: 2). Most concepts of Otherness and the active process of Othering individuals due to their deviation from what is considered the subject, or the norm, focus on the negativity of this Otherness and Other. The Other is what the subject is not—and this deviance is negative since the subject sees itself as good, or at least as the norm.

In a modern, everyday context, the subject is most often us, ourselves, which within the framework of academia frequently also entails a predominantly white, Western, and potentially binary perspective (Said 2010: 1868, Knight & Merkelbach 2020: 10). In a historical context, especially in a literary-historical context as the Icelandic saga literature, this adds another layer of complexity: are the subject and the Other characters in the literature as they meet and establish boundaries? Is the subject the Christian saga writer from whose perspective some or all saga characters may have been perceived as the Other? Is the subject the researcher to whom both the saga writers and the saga characters are strange and ultimately Other (Gurevich 1992: 49)?

While there are no definitive answers to these questions, they do highlight the need for an awareness of oneself as a subject that constantly negotiates its identity by perpetually establishing boundaries between oneself and others, as well as the need for an understanding that the subject and its identity, and therefore the Other it uses as reference, are highly dependent on the social, cultural, and religious context. Very plainly, what constitutes Otherness and who or what assumes the role of the Other change over time and develop with societal changes and can often be arbitrary and reflect earlier societal or cultural assumptions of Otherness. This change in what Otherness is and the potentially arbitrary perception of Otherness and who or what the Other is creates a problem: if most theories assume that the Other and Otherness are perceived negatively, simply because they diverge from the norm, how can these theories account for arbitrary Otherness and anachronistic reflections of Otherness? Suppose we instead assume that the subject constantly renegotiates its identity by comparing itself to Others and, therefore, is afforded fluidity and change. In that case, we must consider the same to be true for Otherness and Others. Otherness and the perception of the Other should, therefore, not be assumed to be static and purely negative but should be considered to be as fluid, arbitrary, and positive or negative as the subject's identity. This is especially important in the context of historical literary material, as perceptions of the Other and Otherness may be anachronistic, fictionalised, or edited to fit contemporary perceptions and assumptions about this Other.

Otherness in the sagas of Icelanders is often based on the assumption that the Old Norse society described in the literature is based on and functions with strong binaries. Characters either belong to the Norse cultural sphere—or they do not and are therefore Other; they are either (physically) located within the borders of civilisation—or they are outside of civilised society; they are either Christian and thus assumed to be closer to the Christian saga writers and consequently more positively coded—or they are pagan and therefore assumed to be perceived as more negatively coded by the saga writers (Gurevich 1969, Hastrup 1985). This view of the society described in the sagas and the presumed mentality of the Christian saga writers has also influenced how magic and practitioners of magic are perceived. The destructive potential of characters possessing magical abilities and skills, the potential of social and political subversion, and the social marginality of magic

practitioners and, therefore, the Otherness of magic and practitioners of magic have been described by numerous researchers (Lindow 1995, Merkelbach 2019, Dillmann 2006). While these generalised readings are of importance to approach the representation of magic and practitioners of magic across a large corpus of literature and genre boundaries, there is also value in focusing on individual narratives and specific characters within a narrative, especially if these narratives and characters do not seem to subscribe to this generalised Otherness of magic and practitioners of magic.

The following analysis examines Otherness in the context of magic based on the assumption that Otherness is fluid, susceptible to change, and potentially arbitrary and anachronistic.

The Other in *Þórhalls þáttur knapps*

In this article, the presumed conflation of magical knowledge, Otherness and paganism in the sagas of Icelanders is to be analysed intently using the lesser-known short tale *Þórhalls þáttur knapps*. This *þáttur* is part of a compendium of several sagas and *þættir* that are only preserved in *Flateyjarbók*, which was compiled between 1387 and 1390 by two saga writers for Jón Hákonarson, a wealthy farmer in Northern Iceland (Simek & Pálsson 2007: 93).

Þórhalls þáttur knapps tells the story of Þórhallr, who is said to be virtuous and from a good family but heathen, as, according to the *þáttur*, most people were during this time. Þórhallr contracts leprosy and falls sick. According to the author, Þórhallr sacrifices to idols (*skurðgoð*) at the nearby temple that regularly holds sacrificial feasts. One night, Þórhallr encounters a man in his dream, riding a white horse and carrying a gold-decorated spear. The man in his dream approaches Þórhallr and promises him health and happiness, given that Þórhallr follows his instructions. Þórhallr is supposed to build a house “*einum ok sönnum guði til sæmdar*”¹ (Halldórsson 1987: 2266) first thing in the morning, using the wood from the nearby temple and to give up the gods he had been sacrificing to before. Marking the place where Þórhallr is supposed to build the house, the man in Þórhallr’s dream

¹ “in honour of the one true god” (Porter 1997: 462).

vanishes, and Þórhallr, waking up, starts to set his workers onto the task of dismantling the temple.

At the same time, on a neighbouring farm, Þórhildr, who is said to be a “mikil fyrir sér ok mjög fjölkunnig”² (Halldórsson 1987: 2266), wakes up her men and tells them to round up all livestock out from the pastures and to lock all animals securely away as Þórhallr had gone mad, that he “er orðinn og vitlaus” (Halldórsson 1987: 2267) and had started to destroy the temple. According to Þórhildr, the gods that had been worshipped at the temple were now forced to flee from there and were on their way to Siglunes to seek shelter there, but on their way they would destroy what got in their way as their anger raged. All animals, apart from one pack horse—that later is found dead—are locked away, and after completing the building of the house, Þórhallr’s sickness wanes. After riding to the Þing, accepting the Christian faith and being baptised there, he convalesces completely.

This *þáttr*’s narrative is interesting in the context of Otherness and Othering. Þórhallr is ascribed mainly positive qualities: he is virtuous and from a good family. These positive features are contrasted by his heathenism and his willingness to sacrifice to pagan gods. However, the author of the *þáttr* is diligent in pointing out that this indeed was the norm during Þórhallr’s time, which undoubtedly influenced the reader’s judgement of Þórhallr’s person. More importantly, however, Þórhallr suffers from leprosy; various scholars have debated the marginality of individuals suffering from leprosy during the Middle Ages, and more recent scholarship tends to point out that leprosy, although certainly stigmatising for the individuals, may also have been understood as a burden imposed by God that made it possible for the individual to attain salvation (Brenner 2017). The *þáttr* does not go into further detail about Þórhallr’s social standing or if and how his leprosy affects his position in society. Still, since the *þáttr* states that he sacrifices to idols “að sið frænda sinna”³ (Halldórsson 1987: 2265) and since he later enlists the help of his workers to build the house for God, it does not seem as if he was excluded from society. Thus, his social standing does not seem to be remarkably affected by the Othering and potentially ostracising quality of his sickness. It can, therefore, be concluded that Þórhallr’s suffering

² “powerful woman and skilled in magic” (Porter 1997: 463).

³ “like his kinsmen” (Porter 1997: 462).

of leprosy indeed bears a religious association foreshadowing his later salvation from both heathenism and leprosy.

The figure of Þórhallr is contrasted by Þórhildr, who arguably is the more important figure in the context of this article. Joseph Harris interpreted the contrast between Þórhildr and Þórhallr as a didactic tale featuring the good—Þórhallr, dreaming of the arrival of the new God and being rewarded for the acceptance of the new faith, and the evil—Þórhildr, acquiring knowledge of the exodus of the old gods and being punished by losing a pack horse (Harris 1975). This interpretation is too binary and rooted in the assumption that magic per se must have been seen as evil. Instead, the *þáttr* suggests that Þórhildr and Þórhallr are of similar social standing; they are neighbours, she seems to own a considerable number of livestock, has workers to task with rounding up the livestock, and is described as “mikil fyrir sér” (Halldórsson 1987: 2266), as capable or important. Since the *þáttr* mentions that the temple where Þórhallr sacrifices is jointly owned by the people of Fljót, it can reasonably be assumed that Þórhallr and Þórhildr travel in the same social and religious circles. Her social status is undercut by the author stating that Þórhildr is “mjög fjölkunnig” (Halldórsson 1987: 2266). The *þáttr* does not expand upon what constitutes her magical abilities, nor does she perform any action that can be read as some form of active magical skill. Her skill in magic is only expressed in her knowledge of Þórhallr’s dismantling of the temple and the gods’ reaction to the destruction of their temple. Her actions upon gathering this knowledge—however she acquires it—are more telling, though. Her response upon learning that her neighbour is in the process of dismantling the temple that she is socially and religiously connected to is not to try to stop Þórhallr in any way; she instead seems to accept that the destruction of the temple, and with it the arrival of the new Christian God is inevitable. While she evidently condones Þórhallr’s actions, stating that Þórhallr “er orðinn og vitlaus”⁴ (Halldórsson 1987: 2267), she instead focuses on salvaging the situation by making sure that the livestock and thereby not only her own livelihood but that of her dependants is securely locked away. This can be interpreted as a total helplessness of the old faith and magic before the new faith, but the issue appears to run deeper. While the gods that both Þórhildr and Þórhallr worshipped and—at least Þórhallr

⁴ “has gone mad and lost his mind” (Porter 1997: 463).

sacrificed to indeed are banished due to Þórhallr's destruction of the temple, they are not entirely gone. Þórhildr is not only aware of the gods' exodus from Fljót but also knows where the gods are now seeking shelter, namely in Siglunes. The temple's destruction does not entirely remove the gods but merely moves them geographically, which Þórhildr is very aware of.

Similarly, the punishment of evil that Harris sees as a didactic focal point of the *þáttr* in Þórhildr's loss of a horse does seem minor and narratologically primed. Þórhallr dreaming of a white riding horse is mirrored by the pack horse's death, symbolising the advent of something more valuable, namely Christianity, in exchange for something less valuable, namely the belief in the pagan gods. Additionally, while the loss of livestock, specifically a horse, unquestionably is substantial, in the context of the *þáttr*, it does not appear to be a severe punishment. On the contrary, Þórhildr's knowledge of what would happen to the livestock in the region if left without protection saves her livestock, herself and ultimately everyone depending on her from the loss of all livestock left outside. The death of the one horse forgotten outside in the pasture does not suggest a judgement of Þórhildr and her magical abilities and knowledge—which prove to be correct in this instance—but serves as a reminder of the nature of the old gods. This constitutes a parallel to the promise of health and happiness made to Þórhallr for dismantling the heathen temple and erecting a house for the new Christian God; instead of healing and bringing health and happiness to their believers, the old heathen gods kill in their rage even their most loyal believers' livestock and therefore negatively impact their livelihood. The Christian author's and, thus, the audience's judgement is not explicitly directed at Þórhildr but at the heathen gods that, in their rage, react so cruelly to their expulsion from their temple that it risks the lives of their loyal believers. This is then contrasted with the arrival of the Christian God, as Þórhallr's sickness wanes, and his strength improves every day after building a house for the new God. While he is only wholly cured of his leprosy after accepting the Christian faith and getting baptised, the arrival of the Christian God is also the arrival of health and, therefore, life for Þórhallr. Put simplistically, the didactic message of the *þáttr* is that the old heathen gods bring death to their believers and that the new Christian God brings health and life to even those who are not

yet baptised and, therefore, officially Christians but who believe in the vision of prosper brought by the new faith.

That the author's judgement is indeed not directed towards Þórhildr, and her abilities can also be affirmed by examining Þórhildr's and Þórhallr's motives for their actions. Þórhildr's acquisition of knowledge leads her to wake up her men to round up and ultimately save her livestock that she and all her dependents rely upon for survival. Þórhildr states: "Nú vil eg eigi að minn fénaður verði á vegum þeirra því að þau eru svo reið og í beiskum hug að þau munu engu eira því sem fyrir þeim verður."⁵ (Halldórsson 1987: 2267) and that the round-up is necessary "því að það mun ekki líf hafa er hér er úti í högum vorum í dag"⁶ (Halldórsson 1987: 2266-2267). Her primary concern is the survival of her livestock and, therefore, the protection of animals and humans under her care. Þórhildr's motive for her actions, her concern for the animals and ultimately the people under her care is contrasted by Þórhallr's motives. Þórhallr, who initially fears the man that has appeared in his dream and tries to run from this dream apparition, follows the man's orders to follow him to the place where the new house for the new God is supposed to be built after the man refers to Þórhallr's sickness and his wish to convalesce. The man clad in white promises Þórhallr "heilsu ok gleði"⁷ (Jónsson 1947: 347) if Þórhallr does as he says and offers Þórhallr "öruggt heilsuráð"⁸ (Halldórsson 1987: 2266) in case Þórhallr followed him. After having shown the place for the new building that Þórhallr is supposed to erect, the man explains that the God Þórhallr is supposed to build the house for will be made known at the Alþing and promises:

Nú ef þú dýrkar með hreinu hjarta þann guð er þér mun þar boðaður vera þá muntu verða heill og með heilleik líkamans muntu gleðjast í friði ok farsæld þessar veraldar. En í ókominni veröld njóta eilífrar sæmdar og sælu.⁹ (Halldórsson 1987: 2266)

⁵ "I don't want my cattle to be in their path, because they are so angry and bitter that they will spare nothing that gets in their way." (Porter 1997: 463).

⁶ "because any that are out here in the fields today will lose their lives." (Porter 1997: 463).

⁷ "health and happiness" (Porter 1997: 462).

⁸ "a certain cure" (Porter 1997: 462).

⁹ "Now, if you worship with a pure heart the god who is revealed to you there, you will recover your health, and with a healthy body you will rejoice in the peace and

The focus lies distinctly on Þórhallr's personal situation. The man appearing in Þórhallr's dream exclusively references Þórhallr's health and well-being as motivators for the actions Þórhallr is supposed to perform. At no point does the dream figure offer a reward that is directly beneficial for anybody else apart from Þórhallr, and neither does Þórhallr request a reward for dismantling the old temple and building the new house for the new God that would benefit the people in his surroundings as greatly and directly as the reward he is offered for himself. Therefore, Þórhallr's actions seem motivated solely by his desire for health, personal happiness, and honour. The desire for health is universal, predictable, and understandable, given Þórhallr's suffering from leprosy. In his striving for the promised health and happiness, Þórhallr also acts against the wishes of his kinsmen, though. The *þáttr* goes on to say that the workers Þórhallr tasks with dismantling the temple and erecting the new building

En þó að þeir mögðu í mót og töluðu með sér að slíkt væri órar þá þorðu þeir allt að einu eigi móti að mæla hans boðskap ok gerðu fylliliga það er hann hafði fyrir sagt.¹⁰ (Halldórsson 1987: 2266)

This is not in and of itself surprising, as it highlights the predominance of paganism and shows Þórhallr having to overcome the obstacle of differing opinions about the dismantling of the temple and ultimately about Þórhallr's change of faith. This episode inadvertently also shows Þórhallr prioritising his own health and well-being over the opinions of his workers and kinsmen by disregarding their protest against an action that, according to the *þáttr*, has real-life consequences, as illustrated by the threat of loss of livestock due to the anger of the pagan gods. Surprisingly, the *þáttr* does not directly mention Þórhallr's workers changing their opinion regarding Þórhallr's change of faith. Instead, the focus of the last section of the *þáttr* is again on Þórhallr. The *þáttr* describes Þórhallr's improving health after the construction of the new house of God and mentions that Þórhallr indeed goes to the Alþing as the apparition in his dreams had told him to do, where he ultimately accepts the Christian faith and is baptised which causes him to be

happiness of this world. In the worlds to come you will enjoy everlasting honour and bliss." (Porter 1997: 462).

¹⁰ "Although they muttered in protest and told each other it was madness, even so they did not dare to disobey him and they fully carried out his orders." (Porter 1997: 463).

completely cured of his leprosy, “og varð þá hið fyrsta fullkomlega alheill að líkam”¹¹ (Halldórsson 1987: 2267). Thus, the *þáttr* emphasises the positive change the change of faith can bring, even to someone so ill and suffering as Þórhallr had been. Neither Þórhallr’s men nor Þórhildr appear in this last part of the *þáttr* as the narrative ends with Þórhallr returning home “fór hann heim fagnandi til bús síns og dýrkaði alla daga lífs síns með hreinni þjónustu allsvaldanda guð í þeirri kirkju er hann hafði honum helgað”¹² (Halldórsson 1987: 2267). It is to point out that this change of faith only directly influences Þórhallr—the *þáttr* at least does not include any mention of either Þórhallr’s workers or other members of the community, such as Þórhildr, adopting or practising the Christian faith alongside Þórhallr. Even more importantly, neither Þórhallr’s workers nor Þórhildr are reprimanded or punished for their doubt of Þórhallr’s vision or their actions following the old gods’ exodus. The *þáttr*’s writer(s) does, therefore, not seem to condemn the belief in the pagan gods, doubt in Þórhallr’s vision, or magical skills and knowledge in and of itself, but rather seems to emphasise the positive change for the individual that follows the change of faith as a reassurance of the Christian audience.

While the belief in the pagan gods certainly must have had an Othering quality to the Christian writers, it should not be forgotten that most saga writers would have had non-Christian ancestors and that the sagas were a literary exploration of their ancestral beliefs and assumed skills. Having ancestors believing in non-Christian gods and/or being skilled in magic or having other paranormal abilities must have been a very acute reality for Christian writers. It would, therefore, be presumptuous to assume that Christian writers conflated paganism, magic, and negative Otherness. On the contrary, *Þórhalls þáttr knapps* exhibits a very intricate understanding of faith, magic and change of belief systems. Both Þórhallr and Þórhildr are described as heathen or as skilled in magic in the *þáttr*, which potentially would have made them Other in the eyes of the Christian writers. Still, the narrative’s focus does not seem to be the vilification of paganism or magical abilities and skills but rather the potential benefits of adopting the Christian faith

¹¹ “his body was completely cured” (Porter 1997: 463).

¹² “rejoicing [...], and all the days of his life he worshipped almighty God with pure devotion in the church which he had dedicated to him” (Porter 1997: 463).

in contrast to the damage inflicted by the pagan gods. Both Þórhallr and Þórhildr possess traits, skills, or attributes that could potentially be identified as Otherness or as potentially Othering either within the society described in the *páttr* or by the Christian writer(s). Despite this, both characters are depicted as well-established in society, powerful and fully accepted. It can, therefore, only be concluded that it is not the potentially Othering qualities of the characters—such as skills of magic—nor the punishment of pagan individuals or practitioners of magic that are of importance in this narrative, but the value of the Christian faith and the harm done by the pagan gods as a whole. It is not the individual with their traits and transgressions who is at fault but the system of wrong belief.

While an analysis of a larger literary corpus from the perspective of fluid Otherness certainly would yield different and potentially more convincing results, the results of this re-evaluation of Otherness and magic in *Þórhalls páttr knapp*s showcases the need for not only generalised research on magic across a large corpus of Old Norse literature but also the necessity to closely analyse the circumstances surrounding the practitioners of magic within the narrative to not superimpose modern assumptions about how the Christian saga writers viewed magic and its practitioners. Certain types of magic and magical knowledge, as well as religion and social circumstances, were undoubtedly subject to arbitrary and anachronistic assumptions and perceptions, and to generalise the mentality surrounding these factors may misrepresent the intent of the saga writer(s) or the narratological function within the given literary source.

Bibliography

- Aalto, S., 2010, *Categorizing Otherness in the King's Sagas*, publications of the University of Eastern Finland, dissertations in social sciences 10, Joensuu, Itä-Suomen yliopisto.
- Brenner, E., 2017, "Leprosy and Identity in The Middle Ages," in Jackson, M. (ed.), *The Routledge History of Disease*, London/New York, Routledge, p. 460-473, <https://doi.org/10.4324/9781315543420-25>.
- Dervin, F., 2015, "Discourses of Othering," in Tracy, K. & Ilie, C. & Sandel, T. (eds.), *The International Encyclopedia of Language and Social Interaction*, Hoboken, NJ, John Wiley & Sons, Inc., p. 1-9.

- Dillmann, F., 2006, *Les magiciens dans l'Islande ancienne: études sur la représentation de la magie islandaise et de ses agents dans les sources littéraires norroises*, Acta Academiae Regiae Gustavi Adolphi 92, Uppsala, Kungl. Gustav Adolfs Akademien för svensk folkkultur.
- Glauser, J., 2011, *Island — Eine Literaturgeschichte*, Stuttgart J.B. Metzler. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05311-4>.
- Gurevich, A., 1969, "Space and Time in the Weltmodell of the Old Scandinavian Peoples," *Medieval Scandinavia*, 2, p. 42-53.
- Gurevich, A., 1992, *Historical Anthropology of the Middle Ages*, Cambridge, Polity Press.
- Halldórsson, B., 1987, *Íslendinga sögur og þættir: Bd 3*, Reykjavík, Svart á hvítu.
- Harris, J., 1975, "Ogmundar Thattr Dyttis Ok Gunnars Helmings: Unity and Literary Relations," *Arkiv För Nordisk Filologi*, 90, p. 156-182.
- Hastrup, K., 1985, *Culture and History in Medieval Iceland: An Anthropological Analysis of Structure and Change*, Oxford, Clarendon Press.
- Hylland Eriksen, T. & Sivert Nielsen, F., 2013, *A History of Anthropology*, Anthropology, Culture and Society, London, Pluto Press.
- Jónsson, G., 1947, *Íslendinga sögur: Bd 8, Eyfirðinga sögur og Skagfirðinga*, Reykjavík, Íslendingasagnaútgáfan.
- Knight, G., & Merkelbach, R., 2020, "Introduction: Old Norse Alterities in Contemporary Context," in Knight, G. & Merkelbach, R. (eds.), *Margins, Monsters, Deviants: Alterities in Old Norse Literature and Culture*, The North Atlantic World. Land and Sea as Cultural Space, AD 400-1900, 3, Turnhout, Belgium, Brepols Publishers, p. 9-23.
- Korecká, L., 2019, *Wizards and Words: The Old Norse Vocabulary of Magic in a Cultural Context*, München, utzverlag.
- Lindow, J., 1995, "Supernatural Others and Ethnic Others: A Millenium of World View," *Scandinavian Studies*, 67, 1, p. 8-31.
- Merkelbach, R., 2019, „Disruptivität, Transgressivität, Monstrosität: Das Monströse als third term in den Isländersagas“, *Nordeuropaforum – Zeitschrift für Kulturstudien*, p. 85-111.
- Mitchell, S. A., 2020, "Magic and Memory in the Medieval North," *Historisk Tidskrift för Finland*, 105, 3, p. 336-364.
- O'Connor, R., 2017, "History and Fiction," in Jakobsson, Á. & Jakobsson, S. (eds.), *The Routledge Companion to the Medieval Icelandic Sagas*, London/New York, Routledge, p. 88-110.
- Porter, J., 1997, "The Tale of Thorhall Knapp," in Hreinsson, V. (ed.), *The Complete Sagas of Icelanders: Including 49 Tales, II Outlaws, Warriors, and Poets*, Reykjavík, Leifur Eiríksson Publishing, p. 462-463.
- Said, E. W., 2010, "Orientalism," in Leitch V. B. (ed.), *The Norton Anthology of Theory and Criticism*, New York, Norton & Company, p. 1861-1904
- Simek, R. & Pálsson, H., 2007, *Lexikon der altnordischen Literatur*, Stuttgart, Kröner Verlag.

Dossier thématique coordonné par
Claire McKeown et Thomas Mohnike

LES MERS SEPTENTRIONALES DANS LES TEXTES ET LES IMAGES/
NORTHERN SEAS IN TEXT AND IMAGE

Mers du Nord

Un voyage en mer en guise d'introduction

◇ Claire McKeown
◇◇ Thomas Mohnike

Havet

Jag står framför havet.
Där är det.
Där är havet.
Jag tittar på det.
Havet.
Jaha.
Det är som på Louvren.

La mer

Je suis devant la mer.
Elle est là.
La mer est là.
Je la regarde.
La mer.
Mais oui.
C'est comme au Louvre.

Göran Palm (1964)

Dans ce court poème, Göran Palm brosse un tableau bref et saisissant de notre relation avec la mer. En affirmant presque sans paroles (“jaha”) sa puissance mystérieuse, le poème traite avec humour de la tentation d’attacher des significations profondes aux profondeurs aquatiques, transformant la mer en notre propre œuvre d’art intérieure. Regarder la mer est une confrontation avec les profondeurs de soi-même. En même temps, la référence au Louvre nous rappelle que ce moi intérieur ne peut se passer ni de références à la culture incorporée par les pratiques sociales, ni de références extérieures au moi: la mer n’est compréhensible que par les savoirs d’interprétation acquis par la contemplation de l’art. Nos “moi” se réfèrent toujours aux schémas de perception et de compréhension que nous avons assimilés par le biais d’interactions culturelles.

◇ Claire McKeown, Université de Lorraine.

◇◇ Thomas Mohnike, Université de Strasbourg.

LES MERS SEPTENTRIONALES DANS LES TEXTES ET LES IMAGES/
NORTHERN SEAS IN TEXT AND IMAGE

Quelques années plus tard, Lacan propose une exploration parallèle en face d'une autre mer. Dans une anecdote décrivant une expérience avec un groupe de pêcheurs en Bretagne, un pêcheur lui montre une boîte de sardines flottant à la surface : « Tu vois, cette boîte ? Tu la vois ? Eh bien, elle, elle te voit pas ! » (Lacan 1973 : 110). Se sentant soudain mal à l'aise, car cette histoire n'était pas aussi drôle pour lui que pour le pêcheur, il prit conscience de la distance existant entre son propre monde et celui des pêcheurs : « Pour tout dire, je faisais tant soit peu tâche dans le tableau » (Lacan 1973 : 110). Lacan saisit cette occasion pour réfléchir sur le regard en tant que double processus : lorsque nous regardons le monde, il nous regarde aussi puisqu'il reflète notre point de vue, il nous engage, parce que nous l'interprétons ainsi. Cependant, le monde ne nous voit pas, il nous laisse seuls, il nous regarde uniquement à travers l'image que nous en faisons. L'anecdote de pêche de Lacan devient ainsi un récit sur l'identité individuelle en tension avec des pratiques culturelles et un monde fondamentalement désintéressé. Le tableau que je peins est dans mon œil et par ce fait, je suis dans le tableau. Ce « je », ce sujet, se construit ainsi dans la tension entre les tableaux que le sujet crée à partir de ses observations du monde désintéressé, et les tableaux qui sont faits par d'autres de ce même monde, en espérant que celui-ci nous regarde.

La mer est une œuvre d'art dynamique qui nous renvoie à nos identités et nos perceptions. En abordant les aspects intermédiaires des représentations des eaux septentrionales, les articles de ce dossier traitent de la manière dont la mer nous regarde, d'un point de vue culturel, psychologique et esthétique. Les analyses interrogent le rôle de la mer en tant que miroir de soi et de l'autre, participant à la construction de la nation et à la dynamique coloniale, en tant que "zone de contact", zone de malentendu structurel (Pratt 1991) dans la dynamique interculturelle, ou en tant que lieu de liberté individuelle et de découverte de soi.

Les articles explorent les représentations des mers du Nord, en se concentrant sur le contexte européen, avec des textes décrivant la mer du Nord, la mer Baltique, l'Atlantique et l'Arctique. Ils se concentrent sur la façon dont la mer est représentée dans des textes suédois et irlandais, du XIX^e siècle à nos jours, interrogeant la manière dont des espaces à la fois liminaux et sans limites contribuent paradoxalement à la définition

de soi. Ainsi, Roger Marmus montre comment la littérature et la culture suédoises peuvent être liées à la mer afin d'affirmer l'identité nationale. L'article étudie la manière dont un manuel scolaire suédois de 1868 utilise des poèmes et des peintures du canon suédois pour dresser le portrait d'une nation maritime. Marmus montre comment le livre, qui vise à inculquer un sentiment d'appartenance nationale aux enfants dès l'école primaire, glorifie l'image de l'aventurier nordique, à travers le poème *Vikingen* de Geijer, tout en cherchant à domestiquer la mer, en la présentant comme quelque chose de non menaçant, de maîtrisable.

La mer peut aussi jouer le rôle inverse, et l'article de Anders Löjdström montre comment elle peut représenter une puissance inquiétante. Son article propose une étude de l'importance des paysages marins dans *Herr Arne's Penningar* de Selma Lagerlöf. Il montre comment les mers gelées jouent un rôle essentiel dans le récit, s'éloignant des décors naturels plus fréquemment associés à ses textes, les lacs et les forêts du Värmland. Le cadre maritime, sinistre, reflète les thèmes du meurtre et de la romance contrariés, tout en abolissant les frontières entre le personnage et le décor, les états d'âme internes et externes. Löjdström montre comment ce décor glacé et sans frontières introduit des éléments surnaturels dans le texte et, au-delà d'un simple décor, devient une "partie prenante de l'action".

C'est notamment à travers l'ekphrasis que les textes étudiés reflètent le mystère et la puissance des mers nordiques. L'article de Maria Hansson examine la mer dans les passages ekphrastiques de *Pengar* de Victoria Benedictsson. En se concentrant sur la façon dont la protagoniste regarde l'art, elle montre comment les peintures reflètent l'intériorité, l'érotisme et le désir d'émancipation. L'engagement subjectif de la protagoniste avec l'art contient une réflexion plus large sur le statut social des femmes, ainsi qu'une interrogation sur des peurs profondément enfouies, représentées par des créatures marines. L'analyse de Hansson montre comment le traitement intermédial de la mer brouille les frontières entre le sociétal et le psychologique, sondant à la fois les profondeurs inconscientes et les possibilités sociales d'une femme à la fin du dix-neuvième siècle.

L'article de Davide Finco traite également de l'idée de la mer comme défi aux frontières, en se concentrant sur une sélection de romans et d'essais de Björn Larsson. Les textes s'appuient sur l'expérience

personnelle de Larsson, qui a navigué sur diverses mers du Nord, les associant dans ses textes à ses idéaux de liberté. Il navigue entre la Baltique, la mer du Nord et l'Atlantique, mêlant des références aux cultures scandinave, celtique, française et espagnole, ses voyages formant selon Finco une « synthèse critique ». La liberté associée au voyage en mer englobe l'ouverture culturelle et spatiale. Finco montre comment Larsson fait ressortir la dualité des espaces maritimes, à la fois limite et connexion. Le caractère illimité de ces espaces met également en évidence le rôle de la mer comme lieu de confrontation avec soi-même ; les espaces vides encouragent la réflexion méditative et la projection de l'identité.

Dans l'article de Christelle Serée-Chaussinand, la réflexion sur la culture maritime s'associe à des questions d'altérité et de notre rapport à la nature. Le recueil de poèmes de Caitríona O'Reilly, *The Sea Cabinet*, traite de l'histoire maritime et du colonialisme, ainsi que de notre relation à la vie marine. À travers l'image d'un cabinet de curiosités, les poèmes de Caitríona O'Reilly présentent une collection de reliques d'un passé maritime recueillies au musée de la ville de Hull. Ces récits, entre chasse à la baleine et avilissement d'indigènes des régions arctiques, mélangent les sources et les références, ainsi que les thèmes associés à la navigation : héroïsme, cruauté et hubris dans l'exploration et l'exploitation du monde naturel. À travers des changements de perspective, les poèmes interrogent la relation fragile entre les humains et la nature – la nature domine et est dominée – créant une sorte de paysage marin moral.

En nous confrontant à la manière dont la mer reflète nos actes, nos rêves et nos peurs, les textes analysés dans ce dossier permettent ainsi d'explorer ce que Steve Mentz appelle « water's intimate paradoxes » (Mentz 2024 : xiv). Tout comme Göran Palm identifie dans son poème la qualité mystérieuse, indicible, de la mer, Mentz l'aborde comme une énigme :

Gear-slipping shifts between inside and outside, salt and fresh, liquid, solid, and vaporous represent interpretive puzzles. Making sense of disorienting movements across scales and spaces captures the pleasure and ambition of the blue humanities. (Mentz 2024 : xiv)

Ce dossier se propose de saisir l'invitation de Mentz à explorer le champ des Blue Humanities. Chacun à sa manière, multipliant ainsi les

approches et les plaisirs interprétatifs, les cinq articles qui le composent sondent les mystères de la mer.

Bibliographie

Lacan, J, 1973, «La Ligne et la Lumière». In Miller, J.A. (éd), *Le séminaire de Jacques Lacan*. livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Éd. du Seuil, p. 105-119.

Mentz, S. 2024, *An Introduction to the Blue Humanities*, New York, Routledge.

Pratt, M. L., 1991, “Arts of the Contact Zone”, *Profession*, p. 33-40.

Of Whales and Men

Caitríona O'Reilly's *Septentrional Voyage in "The Sea Cabinet"* (2006)

◇Christelle Serée-Chaussinand

In *Culture and Imperialism*, Edward Said underlines the centrality of the construction of imaginative geographies alongside political and military ones and invites us to ponder over mythemes and images associated with land and territories:

Just as none of us is outside or beyond geography, none of us is completely free from the struggle over geography. That struggle is complex and interesting because it is not only about soldiers and cannons but also about ideas, about forms, about images and imaginings. (Said 1994: 7)

Of course, those territories are not just terrestrial but also maritime: seas and oceans, as in-between spaces, are loci of power struggles eminently fertile for ideological constructs as much as fierce armed conflicts and formal treaties. Seas and oceans are not outside or beyond history as Western tradition has sometimes attempted to circumscribe them. On the contrary, as Klein and Mackenthun (2004: 2) note in *Sea Changes*, their impact on history is “enormous” and real: over centuries, they have served as “agent[s] of colonial oppression,” as “site[s] of loss, dispersal and enforced migration” but also as “agent[s] of indigenous resistance and nature empowerment” or sites of subcultural creation. Seas and oceans are typical “contact zones” as defined by Mary Louise Pratt (1991: 34)—that is, “social spaces where disparate cultures meet, clash, and grapple with each other, often in highly asymmetrical relations

◇ Christelle Serée-Chaussinand, Centre Interlangues TIL (Texte-Image-Langage), UR 4182, Université de Bourgogne, christelle.chaussinand@u-bourgogne.fr.

of domination and subordination—like colonialism, slavery or their aftermaths”. A plethora of discordant narratives based on competing ideologies have thus always been sparked by those awe-inspiring and at times terrifying liquid immensities.

In her poetical piece “The Sea Cabinet,” Caitríona O’Reilly confirms the centrality of imaginative geographies next to political and military ones and points to the profusion of stories about oceans and seas, in this case boreal waters. She embarks on a septentrional voyage to explore the Northernness of the Arctic Ocean and complex political and colonial undercurrents at stake around the polar space. As we shall see, her poem combines a strong historiographical component with an ecopoetic one.

Imagination stimulated: museum as “Wunderkammer”

“The Sea Cabinet” is the title poem of O’Reilly’s second collection published in 2006, a collection drenched in the natural world—winds, storms, seas, coasts, lights—and its interactions with the lone self.¹ A poetic polyptych cast in free verse over five sections featuring a variety of poetical forms—“The Ship,” “The Mermaid,” “The Esquimaux,” “The Unicorn,” “The Whale”—it pays tribute to the city of Hull’s past as a major whaling port. As she perambulates through the galleries of the local Maritime Museum, the Irish poet is inspired by all the paraphernalia on display: skeletons of various species of cetaceans, whaler’s tools but also ship models, journals, logbooks, paintings, illustrations and hundreds of examples of the folk art and mythemes of the whaler. Her creation is thus a peripatetic text but also a multi-layered ‘cabinet of curiosities’ in the metaphorical sense in which scrimshawed teeth, tokens of love and therapeutic potions mix with harpoons, marine maps, diaries, posters or oddities like a stuffed mermaid. Stories are numerous in this poetical piece: they range from an inventory of the various species of whales, to maritime mythologies and traditional cosmogonies relying on the figure of the great sea mammal, creating in the end a rich maritime anthropology. O’Reilly picks up on and retells anecdotal and grandiose

¹ Prior to this collection, Caitríona O’Reilly published *The Nowhere Birds* in 2001. *Geis*, her third and latest collection in which she explores the prohibitions and compulsions driving our existences, was published in 2015.

stories about navigation, life at sea, the construction of masculinity in maritime adventure (exciting action, male bonding, individual and collective bravery, the surpassing of oneself, etc.), the attraction for unknown territories, trade and the by-products of the sea. “The Sea Cabinet” also presents many of the distinctive traits to be found in most of O’Reilly’s poetical work. The first trait is her meticulous scholarly documentation and taste for cultural quotation: O’Reilly’s is erudite poetry brimming with literary and historical references, powerful imagery derived from science or the visual arts. Hugh MacDiarmid’s “Krang” features, for instance, as a cardinal reference together with Leviathan and Herman Melville in the incipit of the poem as a whole; “The Whale” opens with an allusion to the Arabic alphabet; in “The Mermaid,” the poet summons up images by classicist painter Herbert James Draper or creatures borrowed from Celtic and Norse mythologies. The second trait is her inventiveness with language and syntax: reading O’Reilly’s pieces turns into a jubilant activity as the reader notices how she cleverly controls the positions of words in the line or the sentence, how she plays on verbal texture, uses subtle internal rhyme, assonance and alliterative techniques, and revels in sophisticated and exotic words like “ambergris,” “kilderkin” which is an obsolete English measure of capacity, or “yat-stead,” a term borrowed from Yorkshire folk talk which designates the part covered by the ‘sweep’ of a gate in opening and shutting. Finally, the third trait that stands out in “The Sea Cabinet” is her predilection for multiple standpoints and minute tell-tale details that deepen our insight into the world around us. As Jefferson Holdridge notes:

[O’Reilly] is constantly seeking the angle on the object which will make it hang fire, trying to capture some original focus or discovery of being—a first infatuation with reality, a flame burning in a secret place, an eye and a mode of seeing which is not ours, which we have only partially experienced, but which suddenly deepens our insight. (Holdridge 2006: 18)

Inventories and traditional cosmogonies are to be found chiefly in “The Whale” and “The Unicorn” in which O’Reilly relishes in listing the sundry species of whales—the blue whale, the rorqual, the humpback whale, the sperm whale, the Arctic beluga, the narwhal—and their specificities. She describes the teeth of the Right Whale like

“a sieve of vertical Venetian blind” (SC, p. 44, l. 13-14).² She spicily alludes to the narwhal’s tusk used as a token of love, a walking cane or a food supplement for “crowned or syphilitic heads” alike (SC, p. 43, l. 5-6). She mentions the whiteness of belugas reminiscent of Ishmael’s appalled obsession with the colour white in *Moby Dick*.³ In the epigraph to “The Unicorn,” she even appropriates an advertisement extolling the almost miraculous merits of a potion made from “true Unicorn’s horn”: from scurvy to King’s Evil or Green Sickness, it seems that no illness is resistant to whale by-products that are literally miraculous. In fact, whatever the species of whale, what prevails is the essentiality of the animal and its status as the symbol or the touchstone of the Earth Ocean, a status that medieval Perso-Arabic cosmogony emblemizes to a degree of unequalled perfection. In fact, in “The Whale” O’Reilly espouses a Persian conception of the universe in which everything that exists rests on the back of a whale: the Earth sits on the shoulders of an angel who stands on a slab of gemstone, which is supported by a giant bull considered as a cosmic beast. The bull itself is carried on the back of the whale Bahamut, suspended in water for its own stability:

[...] God rested the Earth on an angel’s
shoulders, the angel on a rock, the rock on a bull,
and the bull on the back of a whale. Beneath
is water, air and darkness. (SC, p. 44, l. 4-7)

The accuracy of the description allows the reader to trace O’Reilly’s source and confirms the meticulous documentary work that constantly supports her creative writing. Here she most probably cites Zakariya al-Qazwini, a Persian physician, astronomer and geographer of the

² The reference work for citations is the 2006 edition of *The Sea Cabinet* published by Bloodaxe Books and abbreviated as “SC” hereafter.

³ The opening page of Chapter 42 in *Moby Dick* can be quoted here as a reminder: “Though in many natural objects, whiteness refiningly enhances beauty, as if imparting some special virtue of its own, as in marbles, japonicas, and pearls; and though various nations have in some way recognised a certain royal preeminence in this hue [...] yet for all these accumulated associations, with whatever is sweet, and honorable, and sublime, there yet lurks an elusive something in the innermost idea of this hue, which strikes more of panic to the soul than that redness which affrights in blood” (Melville 1851: 207-208).

13th century and his 1283-1284 treatise *Marvels of Things Created and Miraculous Aspects of Things Existing*.⁴

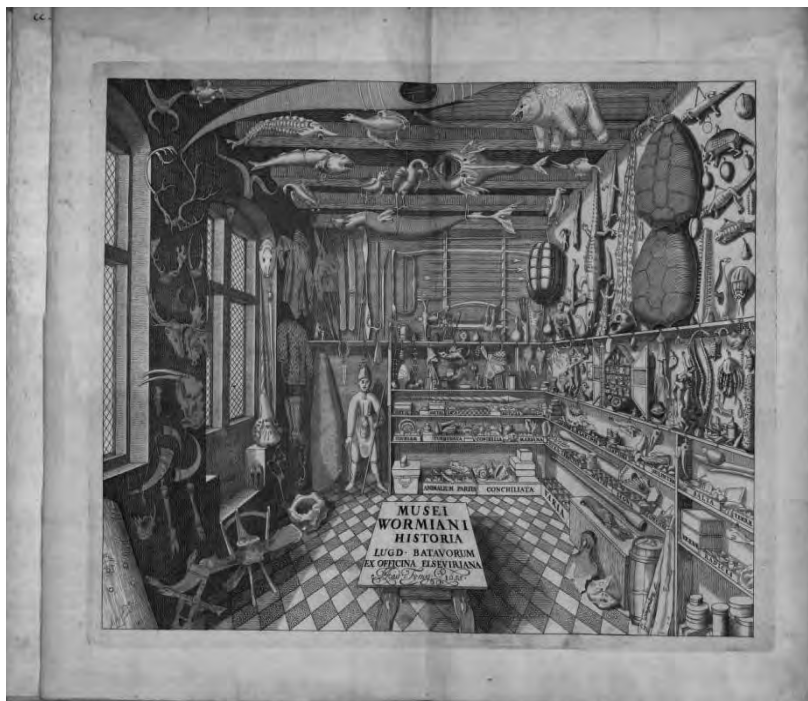


Figure 1: Frontispiece (engraving) from Ole Worm, *Museum Wormianum. Seu historia rerum rariorum, Lugduni Batavorum, Ex officina Elseviriorum, Acad. typograph., Leiden, 1655*. Bibliothèque numérique patrimoniale de l'Université de Strasbourg, <https://cdm21057.contentdm.oclc.org/digital/collection/coll6/id/7748>.

At times, O'Reilly's wandering through the rooms of Hull's Museum resembles the discovery of a cabinet of curiosities or 'Wunderkammer' such as those in which wealthy private collectors of the 17th and 18th century stored and exhibited a wide range of so called "curiosities"—that is, natural objects and artefacts selected not only because they emblematised the variety of God's creation but because they were

⁴ For further reading on Persian cosmogony, see Zakariya al-Qazwini's digitized manuscripts at The Library of Congress (<https://www.loc.gov/resource/plmp.m067>) and at Cambridge University Digital Library (<https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-NN-00003-00074/1>). See also an illustration held at the Victoria and Albert Museum, London (<https://collections.vam.ac.uk/item/O405295/rites-and-festivals-of-muslims-album-page-unknown/>), accessed 5 July 2024.

rare and extraordinary, eclectic or esoteric.⁵ In fact, instead of Hull's Museum, O'Reilly could as well have been walking through Ole Worm's most famous cabinet of wonders featuring shells, exotic fish, a narwhal horn, a taxidermied polar bear, harpoons and a canoe among other *naturalia* and *exotica*.⁶

Wonders and oddities are indeed to be found in "The Sea Cabinet" next to inventoried museum treasures. In "The Mermaid," consisting of 22 lines distributed in 7 rhyming tercets (ABA BCB CDC etc.) plus one isolated line at the end which sounds like an irrefutable axiom, O'Reilly goes into cryptozoology, focusing on a fantastic and somewhat scary animal or rather artefact from the deep: a crudely stuffed mermaid which is less reminiscent of Draper's sirens or the selkies of Celtic and Norse mythology than of the curious beasts and other fairground monsters that made the fortunes of 19th century showmen.⁷ Medusa-like with her "post-mortem hair," her "green glass eyes" and her stolid fixity, the phony sea creature traps visitors in "the net of a stare" (SC, p. 40, l. 6-14). It is interesting to note that, as elsewhere in "The Sea Cabinet," the poet draws our attention to the way exhibits look back at visitors. The latter are watched as much as watching; they are under observation too. Their "voyeurism" is met by the "exhibitionism" and gaze of the objects on display. The reversibility of the gaze, of the seeing and the

⁵ "Wunderkammer" (German for 'wonder chamber') was the term originally used in the 16th century to describe a room containing a private collection of rare natural history specimens such as shells or corals, but also curiosities under the form of *naturalia* (mandrakes, misshapen antlers, narwhal tusks), *artificialia* (antiques, works of art), *exotica* (exotic plants or animals) or *scientifica* (scientific instruments). 'Wunderkammern' or 'cabinets of curiosities' are commonly considered as the predecessors of modern public museums and natural history museums. For further reading, see for example: Mauriès 2019, Schaer 2007.

⁶ Ole Worm (1588-1654) was a Danish physician and polymath. Professor of humanities and later medicine at the University of Copenhagen under the reign of King Charles IV of Denmark, he was a passionate observer of nature, and contributed to several discoveries in the field of natural science based on an empiricist approach. The complete catalogue of his personal collection of wonders was edited and published posthumously by his son William in 1655 with the title: *Museum Wormianum: Seu Historia Rerum Rariorum*—that is: "Worm's Museum. Or a history of rare things."

⁷ In Celtic and Norse mythology, selkies are mythological beings who are able to metamorphose into other animals by means of shapeshifting (this is called "therianthropy") and to change from seal to human form by shedding their skin.

seen, of which children have a naive intuition, proves as destabilising as the “numb roll of the whale” in icy waters on which the poem closes:

[...] In her fixity [...]
Without hearing, or touch, or taste, or smell, or sight
she echoes the numb roll of the whale
in a sea congealed with cold, when it was thought
no beast could be as nerveless as a whale. (SC, p. 40, l. 14-22)

Behind the Scenes of the Whaling Industry

The ambiguity of this false and petrifying mermaid resonates singularly with the ambivalence and grey areas of the whaling industry to which Hull’s Maritime Museum, and O’Reilly’s poem in its wake, pays tribute. As the museum documents, the city’s prosperity has been done and undone by the whaling activity: it began in the 17th century and reached its peak in the first half of the 19th century. By the 1820s, Hull boasted 40% of the UK whaling fleet with 62 ships regularly sailing the Arctic seas, and the city was prosperous thanks to the whale products and industries created to produce them. However, a decline began in the course of the century and the town’s whaling activity virtually ceased in the late 1860s. At the end of “The Whale,” O’Reilly comments upon this decline, emphasizing the permanence of the animal versus the transience of all that is human:

It is they [the whalers] who are in darkness now.
The whale on which their world depended
is elsewhere, free of history, and casts
their antique lives adrift like ambergris. (SC, p. 44, l. 25-28)

In her poems “The Ship” and “The Esquimaux,” the Irish poet refers most specifically to Hull’s last two whalers: on the one hand, the majestic steamer “Diana,” which was trapped in the ice for more than six months in 1866 and then wrecked off the coast of Lincolnshire in 1869; on the other hand, the “Truelove,” the city’s last remaining whaler, which outlasted all the other whalers of its generation.

Of course, it is not the history of the ships themselves that interests O’Reilly, but the history of the men associated with them. Her geography is a human geography based on the images and artefacts seen in Hull’s Museum. O’Reilly thus relates the fate of John Gravill, the captain of the

“Diana,” and beyond that of the whaling crews. She also tells of three emblematic figures from the “Truelove,” whose plaster busts are on display in the museum: Memiadluk and Uckaluk, an Inuit couple from the Arctic Baffin Archipelago, west of the Davis Strait, and Captain John Parker, who brought them back to England on board the “Truelove” in 1847 to show his fellow citizens their living conditions.

Heroism and barbarity

The poem “The Ship,” centred on the story of the “Diana,” exalts the heroism and grandeur of the whalers in a contrapuntal manner. Dominated from the outset by the theme of death, it nonetheless underlines the extraordinary courage of these men who experienced absolute adventure in hostile places on the border between the known and the unknown world, who faced extreme perils in their quest for the world’s largest animal, who braved the sea and the ice, the cold and the solitude. The opening lines chronicle the fate of Captain John Gravill, who died on board the “Diana” when it was trapped in the ice of the Far North. O’Reilly insists on “the giant squeeze of ice” which could shatter the hull of the most powerful ships; she depicts the cold, the terrifying noises, the illnesses, the smallness of the men in the face of the white immensity, their gusto and desire to live on the edge of death:

A panel on his grave depicts the ship,
cruelly beset, aslant inside the giant squeeze of ice.
How many nights did her scurvy crew lie,
possessions tied in gaskets by the bed,
hearing the hull shriek like a diphtheric child in sleep,
waiting for the shout of the watch? She was not crushed
like her Dundee sister Princess Charlotte,
whose crew returned to blast the splintered hulk,
extract whisky like ambergris from a whale’s belly,
and hold a drunken revel on the ice. (SC, p. 38, l. 16-23)

The whaling community thus appears to be a community of heroes, like John Gravill, whose remains were brought back to Hull, greeted by thousands of penitents and to whom a monument was dedicated, paid for by public subscription.

Yet the concise but striking description of the harpooning of a whale in the second part of the poem undermines the initial image

of adventurers and supermen. Like Melville in *Moby Dick*, O'Reilly does not fail to point out the barbarity of this hunt, the immeasurable suffering of the harpooned animal trying to escape, the violence of the fight, the fiendish devices like the fish-hook beard to make the catch secure:

In the empty museum
in Queen Victoria Square, a whaling-boat protrudes
as though from a half-thawed iceberg overhead,
**affording a whale's-eye view of its sharpened harpoon
of dark soft iron, with stop-withers like a fish-hook's beard
for lodging deep in blubber, only to be hacked clear.**
It is spanned on ready for the chase, and seven hundred
fathom's worth of line lies coiled like worsted in the boat.
**A stuck whale is a fast fish, and dives so quick
a pigging pail must quench the fire the friction starts.**
(my emphasis—SC, p. 39, l. 28-36)

The change of perspective that causes the reader to momentarily adopt the point of view of the prey rather than that of the sailor, the attention paid to spine-chilling details like the length of the rope needed for the chase or the sparks caused by the friction of this rope on the ship's rail, the assonance in [r] that prevails in these lines, reflect the savagery, wickedness and peril of the fight between man and animal.

Barbarity goes up a notch when O'Reilly represents the butchering of the sea mammal, all the organs of which (the head, skin, blubber and viscera) fuel a very lucrative trade. This tearing apart of the whale is not depicted directly but suggested by a clever accumulation of terms designating the cutting tools used by the whalers: among these "flensing tools" (l. 36) are tongue and blanks knives, stakes, poles with hooks, spurs for climbing on the back of the colossus, and barrels of all kinds. O'Reilly mimics the intimidating, even threatening power of this league of objects by rhyming them as an "alphabet" in order of battle; but after reviewing them she concludes in the last line on "the whaleman's glossolalia". The shift from "alphabet" to "glossolalia," reinforced by the annotation "spotlit but obscure" applied to the flensing tools, is rich in meaning here: shifting from an ordered set of letters to nonsensical speech as pronounced in a trance or associated with schizophrenic syndromes hints at the hidden flaws of the whaler's trade: the epic and legendary hunt turns into bloody barbarity. Given over to an almost

demented butchery, the animal is debased and desecrated, and with it, the quest of the men who hunt it.

Elsewhere **the flensing tools keep an iron repose,
spotlit but obscure, (...).**

They hang on the walls, looking as though they might fall
from revenge or neglect, **black and contorted as an alphabet:**
whale lances, flensing spades, blubber knives
and tongue knives, blubber pricks and seal picks,
trypots and pewter worms, gaffs and staffs and bone gear,
oil funnels, loggerheads, kilderkins and runlets,
spurs for clambering up the slippery sides of whales;
the whaleman's glossolalia and horizon.

(my emphasis—SC, p. 39, l. 37-48)

The ambivalence of the picture depicted by Caitríona O'Reilly is reinforced by the philosophical dimension she resolutely gives to her text. "The Ship" is indeed a vanity poem in the same way as one speaks of a vanitas or vanity painting. The Maritime Museum in Hull erected to the glory of the whaling industry, Arctic sailors and the mythical aquatic mammal appears to O'Reilly as a vast mausoleum; of all these adventures only objects remain, and she cannot but draw a stark lesson about "the tendency of tools to outlast their forgers, their users, / and even the monsters whose bulk they divided" (SC, p. 39, l. 38-39). As if to confirm this, the opening image of the poem is of collapsed graves, eaten away by lichen, while Gravill's name on his grave marker is corroded by the salt-laden sea air. Altogether, it is a funereal cartography that O'Reilly traces in her poem: she pays tribute to those who distinguished themselves in the whaling adventure but draws our attention to the bloody and fatal dimension inherent in this adventure.

Shady colonial conquest

The second poem, "The Esquimaux," lifts the veil on another reality, related to the whaling activity of the city of Hull: the colonial phenomenon and its coarse value judgements with consequences for the indigenous populations. Like "The Ship" and "The Unicorn," this poem is supplemented by an epigraph. It consists of a reproduction of the header of an advertising poster and provides the key to understanding the poem. The young Inuit couple featured here—Memiadluk (l. 17)

and Uckaluk (l. 15)—were taken from their homeland to be exhibited in front of British crowds curious to see authentic specimens from the Arctic. The motivation of the captain of the “Truelove,” John Parker, who took them to Hull was certainly a commendable one: to draw attention to the miserable living conditions of the indigenous populations and raise money, but the fact remains that to achieve his goal Parker exhibited them like freaks all over the north of England in the same way that hundreds of Indians, pygmies or Africans were exhibited in other times and places in what some colonial historians call “human zoos”.

The poem consists of 6 unrhymed quintils and is structured in 3 parts. In the first two stanzas (first part) O'Reilly takes the point of view of the young couple and allows the reader to feel her empathy. She projects herself into their plaster heads and makes us appreciate Memiadluk's pride and composure, which contrast with Uckaluk's fragility and affliction:

His lower lip's flatness, the sombre planes
of his skull's gradual dome
show a **resolute teenager's warrior calm**,
but his pretty young wife Uckaluk
grimaces [...] salty tears
are squeezed from tight-shut eyes until it is over.
Her upset look suggests it is not over;

(my emphasis—SC, p.41, l. 3-10)

Here, the negative echo between “until it is over” and “it is not over” portends yet more suffering to come.

In the next three stanzas (second part), the poet then describes the opposite point of view, that of Victorian visitors, corseted in principles and prejudices about the superiority of the old world, the soundness of Western morals and mores, the duty of civilisation incumbent on the old world towards indigenous populations. The chasm between the Western point of view and the point of view of the young Esquimaux couple is conveyed in various ways: the highly connoted use of the adjective “proper”; the use of oxymorons as in “savagely innocent” (l. 15) or the use of the adjective “flesh-eating” which sounds less like “carnivore” than “cannibal” from British visitors' point of view (l. 13); the little note about the women in Hull, York or Manchester where the young couple was exhibited wearing whalebone corsets and martingales (l. 12); finally

the reference to the masquerade (literally and figuratively) of displaying a crude stereotype of Greenland Man imprisoned in a museum display case with all his traditional paraphernalia:

The good ladies of Hull shudder lightly **inside**
their baleen martingales and whalebone stays
as Memiadluk, the flesh-eating Esquimaux,
hoists his bow and arrow and strikes a pose
suggestive of **savagely innocent** ways.

Uckaluk is taught the rudiments of household
economy, the **proper** care of glassware, china
and knives, and how to braise a leg of beef
(**of great practical use in the tundra**).

(my emphasis—SC, p. 41-42, l. 11-19)

In these two stanzas, we can sense the divergence in attitude between Memiadluk and Uckaluk, a divergence that will ultimately determine their respective destiny. Whereas Memiadluk willingly lends himself to the game of exoticism arousing the prudish ladies' emotions by performing his role of good savage, his beloved wife undergoes a forced acculturation. Even though they are totally incongruous as emphasized by the unmitigated irony of O'Reilly's aside—"(**of great practical use in the tundra**)" (l. 16-19)—Victorian practices are expected to supplant her traditional habits and customs.

Incidentally it is worth observing that, contrary to earlier, there is no reversibility of the gaze between the seer and the seen here. The voyeurism of the genteel population of Northern England is not met by the exhibitionism of the young couple, suggesting a totally asymmetric and inequitable relationship. To emphasize this, the poet points to the young couple's upset looks and eyes shut: "salty tears squeezed from tight-shut eyes" (l. 4-5); "their eyes closed on a future" (l. 28).

The sad conclusion thus comes as no surprise in the last stanza: it laconically describes the circumstances of the couple's return to their Arctic homeland and Uckaluk's death from measles:

And Memiadluk and Uckaluk
keep their eyes closed on a future in which
she dies on board ship of measles only weeks
from home. Memiadluk went back alone. (SC, p. 42, l. 27-30)

“The Esquimaux” is a tragedy in three acts: death awaits at the end of the journey and for the young woman, the plaster cast of her face ultimately amounts to a death mask. Similarly, the name of the ship on which the two young people travelled takes on a different dimension once the story comes to a close: the couple’s sincere love is incisively contrasted with the ambiguous friendship of the captain and the debatable ethos underlying the conquest and exploitation of Arctic territories.⁸ O’Reilly’s plunge into maritime history thus foregrounds the close association between commerce and colonialism, ethnic prejudice behind the romance of the sea, and subjection and suffering fuelled by the Western ideology of difference.

Conclusion

In “The Sea Cabinet,” a poetic polyptych in constant dialogue with images and artefacts, historiography intersects with literary imagination. Caitriona O’Reilly paints a vivid tableau of Northern waters and their conquest but incisively complexifies it with political and colonial undercurrents. She balances the wonders and dangers of the Arctic, its ambivalence and the ambivalence of its conquerors. She relishes in exploring icy wilderness harbouring extraordinary marine biodiversity; civilization and progress navigating through territories at the edge of, or beyond, culture. But she also draws our attention to adventure and heroism vitiated by covetousness and forgery; she describes conquest fascinated by, but ultimately suppressing, alterity. O’Reilly’s poetical piece reveals the “underside” of traditional maps depicting shipping routes, fishing grounds and the location of Arctic populations’ settlements. She captures the full extent of what the stories, archaeological material, ethnographic objects and artefacts reveal about the deep motivations of the people, their real feelings, their relationships of domination and submission, their greatness and turpitude. O’Reilly’s poem is, in its own way, a map in relief: the poet surveys the museum

⁸ The story of the young Inuit couple inspired another artist, Stefan Gec, who created a sculpture to the effigy of Memiadluk and Uckaluk and that is to be seen in Hull’s harbour, not far from the Maritime Museum and from the place where they landed in 1847. In this piece, unveiled in 2002, the young lovers are forever united on a harbour pole and forever looking North towards their distant Arctic homeland.

space, meticulously inventories and positions its elements on the page, and above all gives us the opportunity to hear as well as to see what they conceal. As Peter Carpenter observes: “O’Reilly’s [poetry] thrives on tensions, centrally via the paradoxes of language [...], but also those stemming from memories, collective and private, the ‘hiding places’ of poetic power” (Carpenter 2006: 104). The transformative power of polar paraphernalia and vestiges on the Irish poet as a visitor of Hull’s Maritime Museum, as a human being and as an artist, ricochets off her text to inform and transform us in our turn.

Bibliography

- Carpenter, P., 2006, “Into Dazzle,” *The Poetry Ireland Review*, vol. 86, p. 104-108, *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/25580769>, accessed 5 July 2022.
- Holdridge, Jefferson, 2006, “Reclaiming the Wilderness: Nature and Perception in Caitríona O’Reilly,” *Études irlandaises*, 31(1), p. 11-25, <https://doi.org/10.3406/irlan.2006.1735>, accessed 5 July 2022.
- Klein B., 2002, *Fictions of the Sea: Critical Perspectives on the Ocean in British Literature and Culture*, Farnham, Ashgate Publishing.
- Klein B., Mackenthun G., 2004, *Sea Changes: Historicizing the Ocean*, New York, Routledge.
- Mauriès, P., 2019, *Cabinets of Curiosities*, London, Thames and Hudson.
- Melville, H., 1851, “The Whiteness of the Whale,” *Moby Dick*, New York, Harper Publishers.
- O’Reilly, C., 2001, *The Nowhere Birds*, Tarsset, Bloodaxe Books.
- O’Reilly, C., 2006, *The Sea Cabinet*, Tarsset, Bloodaxe Books.
- O’Reilly, C., 2015, *Geis*, Hexham, Bloodaxe Books.
- Pratt, M. L., 1991, “Arts of the Contact Zone,” *Profession*, p. 33-40, *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/25595469>, accessed 5 July 2022.
- Said, E., 1994, *Culture and Imperialism*, New York, Vintage Books.
- Schaer, R., 2007, *L’invention des musées*, Paris, Découvertes Gallimard.

On Freedom, Dreams, Wisdom, Life

About Björn Larsson's Northern Sea(s)

◇ Davide Finco

In a survey of contemporary representations of the Northern seas, Björn Larsson's contribution can be relevant from several perspectives: his experience of this geographical (and cultural) area, his realistic account for human life on the sea, his literary and dramatic exploitation of the aesthetical aspect of sea landscapes, with sea playing the role of an inspiring background as well as a lively character.

Björn Larsson and the sea

When investigating Björn Larsson's portrayal of the Northern Seas, some preliminary aspects are to be considered: first, Larsson (b. 1953), a Swedish writer who debuted in the 1980s and has met with success since the 1990s, is not essentially a sea-writer—or at least he does not define himself as such—even though he dedicated some of his most famous works to the sea and, above all, sea plays an important role in his writing, sometimes with the same relevance as a character, as has been acknowledged by reviewers.¹ Secondly, the author has great confidence with sea life, as his existence has been split between the position as a professor of French literature at the University of Lund, promoting tours required by his reputation as a writer and significant periods of

◇ Davide Finco, Université de Gênes.

¹ Larsson mentions with pleasure Michel Bescat's review of *The Celtic Ring* on *Le Monde*, where it is observed that the novel is among the few where landscape, nature and sea are as relevant as its characters and its plot. See *Diario di bordo di uno scrittore*, p. 49.

his life spent sailing. Consequently, his knowledge of the sea, boats and sea life is reliable and allows him to offer a high degree of realism (and use of technical language) in the novels (or short stories) in which he writes about it, from harbour life, and images of safety, calm or anxious waiting connected with it, to the sometimes risky overcoming of a weir, and to the almost metaphysical uncertainty of being in the open sea. Thirdly, likely the most interesting aspect, his personal experience is displayed both literarily and biographically, as he sets his stories in places he has visited and where he occasionally has composed them, and this background has led him to consider the sea as much a place to get lost in as a natural bridge between different places on the opposite shores.

As expressed in my paper title, Larsson's Northern Sea actually consists of a set of seas, and, in particular, its image of the North is wide and involves Sweden, Øresund and Denmark—from Sjælland to Limsfjorden—as well as Scotland, Ireland, the English Channel, but also the Bay of Biscay and the Western French and Northern Spanish coasts. Here, in fact, we have already moved a little too southwards if compared to the usual image of the North; however, the last mentioned places, from Spain to Ireland and Scotland, are united in Larsson's narrative by their common Celtic origin and this justifies an expansion of his imaginative geography of the North Sea. In this contribution, I will make reference to *Den keltiska ringen* (1992, *The Celtic Ring*), *Drömmar vid havet* (1997, *Dreams by the Sea*), *Från Vredens Kap till Jordens Ände* (2000, *From Cape Wrath to Finisterre*) and *Diario di bordo di uno scrittore* (2014, *A writer's Logbook*, originally published in Italian)²: the first two works are novels, whereas the third one is based on personal experiences and displays a collection of memories, anecdotes, observations, and the last one reports his own view of literature as well as events related to some of his works.

In Larsson's writing, the sea is mainly a space for and a metaphor of freedom, a kind of freedom which is deeply human and therefore necessary for most people (even if many of them do not actually experience the sea), and, even more, a precise, concrete freedom, not

² *Den Keltiska Ringen*. Stockholm: Norstedts, 1992; *Drömmar vid havet*. Stockholm: Norstedts, 1997; *Från Vredens Kap till Jordens Ände*. Stockholm: Norstedts, 2000; *Diario di bordo di uno scrittore*. Milano: Iperborea, 2014 (published in Italian only). All translations into English are my own, unless otherwise stated.

a mere aspiration, but rather the acquisition of an awareness that turns into life philosophy. The important thing is not to fix a date for departure, observes Torben, one of the main characters of *Den keltiska ringen*, the important thing is that you can leave when the time has come³. Certainly, this freedom is nourished by contact with other cultures (which the sea has traditionally both divided and connected), which provide new perspectives and views, and with the occasional meeting of other sea travellers; furthermore, freedom comes from a sort of reduction to zero degree of the usual points of reference. On the sea everything is somewhat erased, water streams seem to uniformly lead one to the horizon and yet, they make themselves perceived with the impetus and the strength of the elements, which have human beings measure their own limits.

Sea people and people on (and by) the sea

This return to the essential includes (or often triggers) the solidarity shown by many characters in Larsson's works, both the invented (like in *Den keltiska ringen* and in *Drömmar vid havet*) and the real ones (as in *Från Vredens Kap till Jordens Ände*). Being far from land and towns unites them, foregrounding their choice due to the passion and curiosity for the sea. Actually, hospitality is not the same by everyone: Larsson's character Ulf in *Den keltiska ringen*, who resembles the author and, by the way, whose boat bears the same name of Larsson's, i.e. *Rustica*, likes to highlight the openness of the Scots, for example, against the suspicion and rudeness of Scandinavians. However, the Northern seas in Larsson may even become the background of a quest which is driven by an inner sense for justice or even turn into the theatre of dreams and expectations by the sailing characters who reach the mainland and those who keep waiting for them. These are the two different situations, in many ways opposite, proposed in *Den keltiska ringen* and in *Drömmar vid havet*, respectively. In the first novel, the protagonists Ulf and Torben move away from Scandinavia chasing a Finnish man hunted by a Scotsman against the backdrop of a movement for Celtic independence. They might escape such a risky situation, but they are

³ "Det viktiga är inte att bestämma tidpunkten, knappt ens att resa. Det viktiga är att man kan resa när tiden är inne. Men förberedelserna skall vara genomtänkta." (*Den keltiska ringen*, p. 45).

emotionally, ethically and culturally involved (Torben is an expert in the Celtic culture). In their dangerous search for truth, the sea appears a rough friend, often present in the narration, reliable in its offering them a path to follow, but unpredictable in its mood swings, from one stop to another, westwards, but later farther north- or southwards. And its impetuosity contributes to the dramatic atmosphere of the story. Moreover, Ulf and Torben approach the waters of the North Sea in the middle of winter (as they leave in January), something that provides an aesthetically stimulating but even more peculiar perspective in their engagement as amateur investigators and explorers drawn from everyday life to be cast onto the ocean (with Torben even suffering from seasickness!).

In *Drömmar vid havet*, on the other hand, the sea carries an implicit dimension of gathering individual stories, therefore particular destinies prevail over direct descriptions of sea life: as Larsson himself reports⁴, the idea for this novel came to him one evening when he was in the company of two sailors from Liverpool, who had told him that, right after their arrival, a woman had come and invited them to her house, where they had found themselves at dinner with other sea travellers. The lady kept a register of all her sea guests, in which only their names appeared, no roles or titles. Larsson imagines that this woman, in his book the fictitious Madame Le Grand of Tréguier in Brittany, is not only genuinely passionate about the stories of these seamen, but wants to redeem their destinies, collecting on paper—in her files—their essential data after having asked them “each of you related a pleasant memory, what you believe in and what you wish from life” (“att var och en av er berättade ett trevligt minne, vad ni tror på och vad nu skulle önska er av livet”⁵). The fairness of the guest book is thus integrated and intertwined with the intimate individuality reported in the files, with which she feels she is filling a great gap, which everyone has in common: only the dates of birth and death (sometimes not even those!) are shown on the gravestone, occasionally together with a title or a motto, but most existences flow and end in nothing, whereas she wants them to be more consistent than the ephemeral wake of the sea, to use another essential metaphor in the novel.

⁴ *Diario di bordo di uno scrittore*, p. 77-78.

⁵ *Drömmar vid havet*, p. 24.

In *Från Vredens Kap till Jordens Ände*⁶, Larsson reflects on courage, tiredness, fear and all the moods and feelings that accompany sea travellers, both experts and novices. The places mentioned in the title suggest the reconstruction of a destiny, perhaps the journey of life, and this work allows the author to remember numerous encounters at sea—in a discreet and amused celebration of sea travels—and to observe human beings in their relationship with the sea. The titles of the chapters convey therefore both the features of a narrative work and of a manual for surviving⁷, as if Larsson was trying to order his own experience, between the pleasure of discovery and the sense of limitation and respect for the unknown (both in the sea and in human soul). This affects Larsson's considerations and perhaps contributes to the meditative rhythm of his narration. One might observe that all testimonies and thoughts in this work—which is fundamentally based on recognizing and listening to the others and on the reshaping of relationships in a peculiar and at stances misplacing environment—have a universal value; however, by referring to Larsson's personal experience, they are associated with the waters of the Northern Seas (in the broader sense we pointed out in the beginning), which rise up to the specific space of all practices.

The sea may also nurture human speculations, or even obsessions, by suggesting a suitable metaphor or providing the right condition to develop a thought, like it happens to Pekka—the Finnish man Ulf has the chance to meet and who soon in the novel has sailed westwards (towards his tragic destiny, as Ulf and Torben will later learn)—when approaching the North Sea from Denmark towards Scotland, as Ulf can read in his logbook:

From Hadsund, he sailed to Skagen, and the next morning he was out on the North Sea. *Finally on travel*, he wrote, *on a sea with an unbroken*

⁶ The suggestive title is based on a deliberate mistake in the Swedish translation of the toponym Cape Wrath, actually "turning point" from an etymological perspective, yet literally "Vredens Kap" (sv. *vred* = en. *wrath*). This name was given by the Vikings, who were familiar with Orkney Islands and Hebrides, and identifies a place in the Highlands of Scotland that the author had never reached at that time (differently from the Southern point of this literary journey, Cabo Finisterre, on the Western coast of Galicia, Spain). See *Från Vredens Kap till Jordens Ände*, p. 9.

⁷ Here are a few examples: *Om rot- och rastlöshet och om att ta sig frihet(er)* (About root- and restlessness and about taking freedom(s)); *Om människor* (About human beings); *Om rädsla, oro och ängslan* (About fear, anxiety and worry); *Om trötthet, lättnad och glädje* (About fatigue, relief and joy); *Om lärdomar för livet och om mandomsprov* (About lessons for life and manhood tests).

horizon. *Sula* kept course 271°, straight to Rattray Head, and the wind was favourable, east to southeast. The notes in the logbook were concise. It was only when *Sula* approached land that Pekka became a little more talkative. He had taken note of the first seabird and wondered how far out to sea they flew, if there was any absolute limit that they did not dare to cross, and how they knew they had reached the limit. He also had a thought about our notion of boundaries as infinite lines. This image was wrong, Pekka wrote, nothing was infinite. It was always possible to go to the border, until there, turn off and follow it to finally pass there where it finished. *This also applied to History*, he had added a little further down the page. *Everything lives on and can re-emerge*.⁸

The sea is, furthermore, a noteworthy mentor to have one's senses refined by learning the language of nature and the elements. As MacDuff teaches Ulf, "Darkness is never thoroughly impenetrable. There is always some light."⁹ This apprenticeship has much to do with time and the privilege of travelling at a lower path on sea, as captain Marcel observes: "The strange thing is how clearly you remember days at sea [...] Isn't it the case that you remember more days at sea than on land?' [...] 'I think', continued Marcel, 'that it is because life goes on so slowly at sea. You have time to take in the impressions.' [...] [T]hey quickly agreed on the most important thing, that travelling was a matter of flow of time."¹⁰ On the other hand, sea people know how to balance calm and restlessness, even when calm turns out to be a tense wait. Being helpless in many respects (despite modern technology) or the simple observation of the inconveniences of life on a boat makes one appreciate even more the gestures of generosity that are not uncommon among sea travellers.

⁸ "Från Hadsund seglade han till Skagen och morgonen därpå var han ute på Nordsjön. Äntligen på väg, skrev han, *på ett hav med obruten horisont*. *Sula* höll kurs 271°, rakt på Rattray Head, och vinden var gunstig, ost till sydost. Anteckningarna i loggboken var sparsamma. Det var först när *Sula* närmade sig land som Pekka blev lite mer talför. Han hade noterat den första sjöfågeln och undrade hur långt ut till havs de flög, om det fanns någon absolut gräns som de inte vågade överskrida, och hur de visste att de hade nått fram till gränsen. Han hade också en fundering om vår föreställning om gränser som oändliga linjer. Bilden var fel, skrev Pekka, ingenting var oändligt. Det var alltid möjligt att gå fram till gränsen, ända fram, vika av och följa den för att till slut gå förbi den där den upphörde. *Det gällde också Historien*, hade han lagt till litet längre ned på sidan. *Allting lever vidare och kan återuppträda*." (*Den keltiska ringen*, p. 30).

⁹ "Mörkret är aldrig helt ogenomträngligt. Det finns alltid något ljus." *Ibid.*, p. 15. This consideration evidently acquire a metaphorical meaning in the dramatic context of the protagonists' investigation and, from a narrative perspective, can be set in parallel with Pekka's speculations.

¹⁰ "Det egendomliga är hur tydligt man minns dagar till sjöss [...] Är det inte så att man kommer ihåg fler dagar till sjöss än i land?' [...] 'Jag tror', fortsatte Marcel, 'att det beror på att det går så långsamt till sjöss. Man har tid att ta intrycken till sig [...]' [D]e blev fort rörande eniga om det viktigaste, att resa var en fråga om tidens gång." (*Drömmar vid havet*, p. 46-47).

Image and representations of the sea

The sea described by Larsson is at times a discreet friend which transmits a certain way of life and which, in its irreducible otherness, allows human beings to observe themselves from the outside; nonetheless, it also reveals an inhuman, even violent aspect, linked to the force of the elements: this is of course due to Larsson's realism, yet, we might perceive in it a mirror (and a metaphor) of the human attitude in its collaborative as well as destructive tendencies. After all, Ulf in *Den keltiska ringen* yearns to enter the "true sea," the North Sea, which he can smell more and more as he moves around Denmark, but then he himself speaks of the North Sea as "the largest graveyard for ships in the world"¹¹. Elsewhere, more than once, Larsson's characters outline the heroism connected with sea life and work on the sea, not only and not so much in the celebrated enterprises of professional sailors who may enter the Guinness world records or take part in the literary adventures of a novel, but rather in the daily work on marine platforms or on cargos, where labours are not seen nor admired by readers or spectators; a similar heroism can be even seen in the foolish courage of those who decide to cross the ocean in the least appropriate season, just like Ulf and Torben do.

In *Den keltiska ringen*, the topographical indications are abundant and accompany the protagonists' efforts of organization and orientation. It is possible to follow their journey from docking to docking, and even peek into their nautical chart. Here is a selection of places which are mentioned in the novel: Limhamn, Dragør, Anholt, Hals Barre, Limfjorden, Ålborg, Thyborøn, Monkey Bank, Rattray Head, Fraserburgh, Pentland Firth, Lossiemouth, Burchhead, Findhorn, Nairn, Inverness Firth, Kessock Bridge, Loch Ness, Corrywreckan, Loch Oich, Invergarry Castle; and many others might follow. From this outlook, we clearly see the gradual sliding from a Germanic to a Celtic world, a movement that is, obviously, deeply connected with the quest (the adventure or investigation) proposed by this novel, but that somehow accounts for (or hints at) ancient relationship between those

¹¹ "Nordsjön, 'världens största skeppskyrkogård'" (*Den keltiska ringen*, p. 76). The image of a churchyard had been previously used to describe a harbour without boats (p. 59) and this parallelism effectively illustrates, in my view, the dramatic polarity between danger and absence of emotions which marks sea experiences.

cultural areas. The story focuses on individual (mis-)interpretation of historical processes and violence for private reasons, however, a collective atmosphere is suggested by the approach to these harbours, weirs, channels, following ancient routes with modern equipments.

Through the windows on the street level, you could see straight into the home comfort. Now it felt rather spooky and strange. The candle flames that fluttered here and there fought an unfair battle against the compact darkness. / I passed nearby *Rustica* [Ulf's boat] and continued to the far end of the pier. It was still blowing hard, white foam peaks were torn off the waves like silver strips. But the gusts of wind seemed to have lost some of their power. Out on the Öresund, the flashes from lighthouses and light buoys were seen—Drogden, Nordre Röse, Flinten and Oskarsgrundet. An airplane that went in for landing at Kastrup had lit its headlights, they threw a streak of light all the way to the pier where I was standing. In the middle of the strip, a cargo ship passed on its way northwards. That was one of the reasons why I had chosen Dragør as a winter port. Whenever I saw a ship pass or a plane take off, I was reminded of the world.¹²

Dragør, between Sweden and Copenhagen, at the margin of Denmark, is a small centre in a huge traffic area, with cargos and planes reaching this important passage to the Baltic Sea: here the protagonist Ulf can experience sea loneliness in a not too isolated spot, tracing back to human lights, noise and transportation whenever he needs a stronger link to daily real life. From this perspective, sea displays its nature of an expansion of land business which is also a privileged space to observe reality laterally, maybe in a sort of lateral thinking or more probably to find an inner balance, though temporarily.

In their journey, Ulf and Torben rely on Pekka's logbook, which generally provides details and technical data, but occasionally even short descriptions of sea landscape, like the following:

¹² "Genom fönstren i gatuplanet kunde man se rakt in i hemtrivseln. Nu kändes det snarast spökliskt och främmande. Stearinljusen som fladdrade här och där kämpade en ojämn kamp mot det kompakta mörkret. / Jag gick förbi *Rustica* och fortsatte längst ut på piren. Det blåste fortfarande hårt, vita skumtoppar slets av vågorna som silverstrimlor. Men vindbyarna tycktes ha förlorat en del av sin kraft. Ute på Öresund syntes blinken från fyrar och ljusbojar—Drogden, Nordre Röse, Flinten och Oskarsgrundet. Ett flygplan som gick in för landning på Kastrup hade tänt sina strålkastare, de kastade en ljusstrimma ända in till piren där jag stod. Mitt på strimman passerade ett lastfartyg på väg norrut. Det var ett av skälen till varför jag hade valt Dragør som vinterhamn. Varje gång jag såg ett fartyg passera eller ett plan lyfta blev jag påmind om världen." (*Ibid.*, p. 17).

At 07.00 the next day, Pekka set out from Gilleleje with a course of 275° towards the entrance to Mariager fjord in Jutland. He had watched Hässelö in the sun and commented that it looked like it was “shrouded in mystery”. From Hässelö, *Sula* had benefited from a fresh southerly wind and kept good speed. Mariager fjord was reached at dusk and Pekka had written some lyrical words about the entrance to the fjord, with the setting sun and cows mooing on both sides of the winding channel. At 10.30 pm he moored in Hadsund’s fishing port.¹³

Pekka’s indications and comments, though necessarily short, provide a further human element in their approach to the sea, and his experience both accompanies their journey and expresses, even in a naïve manner, all the inextricable tangle of rough, cold data, mystery and idyll that alternate in a sailor’s mind.

Torben’s approach to life and knowledge, i.e. that of the cautious, rational and still curious explorer in a sort of alter-ego of Ulf, is once expressed by his consideration that faith is the best way to kill the mystery: one has to go to the ground of things, the rest remains a mystery and it is better not to get one’s hands on it without a reason.¹⁴ This position might be applied, in my opinion, to the experience of sea as one of the main modalities in Larsson’s accounts, whose relevance often lies in a detailed representation led by the awareness that reality is ready to display beauty to the attentive viewer, and that an objective description can even turn to be charming or lyrical. While Ulf and Torben converse about the Celts, towards whose lands they are headed and who have never left important writings, relying only on oral tradition and therefore on accessible and living knowledge, a snowy storm surrounds their boat, in a somehow surreal atmosphere that both exalts their mission like a soundtrack and recalls them to

¹³ “Klockan 07.00 nästa dag la Pekka ut från Gilleleje med kurs 275° mot inseglingen till Mariager fjord på Jylland. Han hade siktat Hässelö i soldiset och kommenterade att den såg ut att vara ‘inhöljd i mystik’. Från Hesselö hade *Sula* fått frisk sydlig vind och gjort god fart. Mariager fjord angjordes i skymningen och Pekka hade skrivit några lyriska ord om inseglingen på fjorden, med den nedåtgående solen och kor som råmade på båda sidor om den slingrande rännen. Klockan 22.30 förtöjde han i Hadsunds fiskehamn.” (*Ibid.*, p. 29).

¹⁴ “Tvärtom menade han att tron var det bästa sättet att ta död på all mystik. Det gällde hela tiden att gå rakt på sak. Det som blev över, det var mystiken. Och den skulle man inte tumma på i onödan.” (*Ibid.*, p. 44). Torben’s observations are not related to the sea, on this circumstance, but to unfounded ideas or theories and to people’s credulousness. Yet, I assume that they are pertinent to the intellectual experience of the sea by Larsson (although not his only approach): a humble but effective representation instead of an easy praise or celebration of sea life.

concrete dangers.¹⁵ To this regard, sea descriptions often lead to rapidly changing landscapes, a peculiar way to observe Northern areas in their fascinating and tricky aspect, like in the following passage:

The following morning, when we woke up, I realised how changeable the weather could be in winter. We set out from Anholt in crystal-clear air, a light easterly wind and a pair of degrees below zero. The sea had a sharp sheen that hurt the eyes. It was like sailing on shards of glass. The view seemed endless, as if you saw through what you were looking at.¹⁶

Similar descriptions of the sea in Larsson's works stage a displacement, which in turn hints at a suggestive mixture of fear of being swallowed by an unearthly landscape and desire to lose oneself in such a liberating endlessness. In so nearly a supernatural condition, however usual on the sea, another dimension is paradoxically reinforced, i.e. the privilege of sailors as well as snails, the maximum safety at the top of uncertainty:

In the commotion of the past few days, I had forgotten that *Rustica* was my home. Under normal circumstances, on summer sailings for example, I was constantly reminded that I was actually *living* on board. On deck and in the cockpit, close to the sea and to the waves, everything was as before when the boat had only been a temporary holiday home. But as soon as I had arrived in port and stepped into the cabin I had the peculiar feeling of being at home *wherever I was*. It was a feeling I had never quite come to terms with, one moment being away as you can only be when sailing, and the next moment being more at home than you might be anywhere else.¹⁷

In this voyage, however, Larsson does not intend to create an epic of the North Sea, but rather to bring out the grandeur of the marine experience in its complexity and in its profound humanity; therefore, faithful to his realism, he does not skip his characters' occasional

¹⁵ See *ibid.*, p. 53-57.

¹⁶ "Nästa morgon när vi vaknade gick det upp för mig hur ombytligt vädret kunde vara på vintern. Vi la ut från Anholt i kristallklar luft, lätt ostlig vind och ett par minusgrader. Havet hade en vass glans som smärtade i ögonen. Det var som att segla på glasskärvor. Sikten tycktes oändlig, som om man såg igenom det man tittade på." (*Ibid.*, p. 71).

¹⁷ "Under de senaste dagarnas uppståndelse hade jag glömt bort att *Rustica* var mitt hem. Under normala omständigheter, på sommarens seglatser exempelvis, blev jag hela tiden påmind om att jag faktiskt *bodde* ombord. På däck och i sittbrunnen, nära havet och vågorna, var allt som förr när båten bara hade varit en tillfällig semesterbostad. Men så snart jag hade kommit i hamn och trädde ner i kajutan fick jag den egendomliga känslan av att vara hemma *var jag än befann mig*. Det var en känsla som jag aldrig riktigt hade förlikat mig med, att ena ögonblicket vara borta som man bara kan vara när man seglar och i nästa ögonblick vara mer hemma än man kanske kan vara någon annanstans." (*Ibid.*, p. 73).

disenchantment: "After mooring, rigging the sails and lighting the stove, we walked across the small sandy beach west of the harbour and onto the giant breakwaters to watch the North Sea make its way out. The inspection told us nothing of value; in an offshore wind it was like any other water."¹⁸

Från Vredens Kap till Jordens Ände essentially originated from the same ambition, with the choice, however, of relying on the biographical account (mixed with existential considerations) rather than on fiction and narrative rhythm. The introductory chapter, where Larsson exposes his aims, is significant: to trigger the courage to change one's life, to stimulate one's sensitivity towards the freedom of the sea, to appreciate Harry Martinson, mentor of his experience.¹⁹ This last aspect is particularly enlightening: Larsson reports that, in an advanced state of his writing, he realized that Martinson had already said many of the same things better, and therefore he decided to quote him several times, in particular at the end of the chapters, to make him express in the magic of his prose the essential sense of what was previously illustrated through anecdotes. We therefore find here an opposite movement in relation to the previous one: no longer the literary fiction (by Larsson) which opens up glimpses of real life, but the memory of past experiences that find a reference in the literature (by Martinson). Larsson's marine geography results enriched by numerous new toponyms, whereas anecdotes occasionally offer the author the chance to address nautical issues as well as social debates or existential questions. For Larsson's readers, this work is a sort of outlook on the backstage of his sea novels, on his (and his companions') experience of the sea and its unobvious link to daily life on the mainland.

At the basis of *Drömmar vid havet*, on the contrary, there was the need to write a beautiful book on the saving grace of beauty in life. Related to this project, there lies the question of whether a book can be written that is both good and beautiful. In Larsson's opinion, "[t]here are good, or even excellent, books that do not contain much beauty," and, despite Flaubert's ideal view, "[o]ver the years, I have come to the conclusion

¹⁸ "Efter att ha förtöjt, beslagit seglen och tänt kaminen gick vi över den lilla sandstranden väster om hamnen och ut på de gigantiska vågbrytarna för att se hur Västerhavet tog sig ut. Inspektionen sa oss ingenting av värde; i frånlandsvind var det som vilket annat vatten som helst." (*Ibid.*, p. 75).

¹⁹ *Från Vredens Kap till Jordens Ände*, p. 10.

that one has to decide whether one wants to write—preferably—a good book or a beautiful book.”²⁰ To this purpose, the most natural thing for the author was to invent a character who lived only for beauty, and, a year later, while sailing by Tréguier towards Spain, Larsson returned to the idea of the novel about beauty as a possible or impossible elixir of life.

The first five chapters in *Drömmar vid havet* are introduced by “There were days” (“Det fanns dagar”) and the reference to time and climate before the respective characters enter on stage provides a regularity that should recall, in the author’s intentions, the structure of the precious stones and jewels; the narrative texture outlines several stories that eventually come together in Kinsale, Ireland, when the characters are somehow asked to step out of their dreams and into reality to make them come true. In the meanwhile, these beginnings implicitly link, at least in part, the climate and landscape of these ‘northern’ ports (Sálvora, Vilagarcía de Arousa, Tréguier, Kinsale, Marstal) to the respective characters and their worldview. Moreover, these digressions make a character out of the sea (or weather or nature), which in turn appears both an inert and an active agent. Here are some examples, each one immediately followed by the text in Swedish:

[Ch. 1– Sálvora island, Galice] There were days, on the Atlantic, with an unbroken horizon all around, when sea and sky had the same deep clear blue colour. There were days when a sharp sun lit up masses of water in revolt, when chalk-white breakwaters were blown into foam strips, when the ship tumbled in the huge mountains of waves, when a rock-hard wind whipped up water smoke that made short-lived rainbows flash around the bow. These were the days that some people, even if only figuratively speaking, could give a life for. But they were also such days that most people would surely give anything to avoid experiencing, even if only due to fear of death. Or of life.

(De fanns dagar, på Atlanten, med obruten horisont runt om, då hav och himmel hade samma djupt klarblå färg. Det var dagar då en vass sol lyste upp vattenmassor i uppror, då kritvita vågbrott blåstes till skumstrimlor, då fartyget vältrade sig i de väldiga vågbergen, då en stenhård vind vispade upp vattenrök som fick kortlivade regnbågar att blixtra till runt stäven. Det var sådana dagar som somliga människor,

²⁰ “Ci sono libri buoni, o anche ottimi, che non contengono molta bellezza [...] Con gli anni sono arrivato alla conclusione che bisogna decidere se si vuole scrivere—preferibilmente—un buon libro o un libro bello” (*Diario di bordo di uno scrittore*, p. 75-76).

om än bara bildligt talat, kunde ge ett liv för. Men det var också sådana dagar som de flesta säkerligen skulle ge vad som helst för att få slippa uppleva, om än bara på grund av fruktan för döden. Eller för livet.)²¹

[Ch. 2– Brittany] There were days in Tréguier, in the winter, that were lifeless gray. There were days when every sound replaced silence, when the echo of footsteps between the stone houses seemed tactless, when the sky was so monotonous that one could imagine that it was not present, when the light at dusk was so powerless that the treetops' reflections in the fast flowing water of the river Jaudy could hardly be discerned, when everything was a foggy, damp and for most people hopeless mist.

(Det fanns dagar i Tréguier, om vintern, som var livlöst grå. Det var dagar då varje ljud avlöste tystnad, då ekot av fotsteg mellan stenhusen tycktes taktlöst, då himlen var så enförmig att man kunde få för sig att den inte var tillstädes, då ljuset i skymningen var så kraftlöst att trädkronornas spegelbilder i floden Jaudys snabbflytande vatten knappt kunde skönjas, då allt var ett disigt, fuktigt och för de flesta hopplöst töcken.)²²

[Ch. 4– Ireland] There were days in Kinsale, in the winter, that were windless and gentle. There were days when every sound had time to cease before the next took over, when the smoke from the coal-fired fireplaces and boilers hung in the air like an early morning fog, when the sky was a bluish blush that reflected, floated out and became a marbling in Bandon River as the sun set and the tidal current shifted strength and course. The smell of coal, of dewy grass, of the sea, of food from the many restaurants, of beer and tobacco from the even more pubs enveloped Kinsale in its own distinctive scent.

(Det fanns dagar i Kinsale, om vintern, som var vindlöst blida. Det var dagar då varje ljud hann tystna innan nästa tog vid, då röken från de koleldade öppna spisarna och pannorna hängde kvar i luftrummet som en morgontidig floddimma, då himlen var en blålätt rodnad som speglade sig, flöt ut och blev en marmorering i Bandon River allteftersom solen sjönk och tidvattenströmmen skiftade styrka och lopp. Lukten av stenkol, av daggvätt gräs, av hav, av matos från de många restaurangerna, av öl och tobak från de än fler pubarna svepte in Kinsale i sin egen särpräglade doft.)²³

These lively and effective descriptions, in spite of their shortness, provide eloquent proof of Larsson's aesthetic purpose and of his attempt to make an autonomous actor out of the sea, or, more appropriately, out

²¹ *Drömmar vid havet*, p. 5.

²² *Ibid.*, p. 18.

²³ *Ibid.*, p. 31.

of natural elements and human signs by the sea, suggesting an exchange of life and energy between humans and nature. A rigorous realism supports a lyrical connotation, where life lies in wait and nature plays with human stuff, mixing it with its own.

Not less important, as suggested, is the role of the sea as a mute companion of the artistic creation: Larsson reveals that he wrote some of his works on a boat, moored in some port, or in the stops of some voyage. Here the sea remains outside, yet, actually, it contributes to the privilege and the need for a writer to disconnect, to move away and thus concentrate on the worlds he has decided to (re)construct and evoke. The parallelism between writing and life on sea is in any case recalled several times in the writer's testimonies. For instance, Larsson reports that, before devoting himself to *Den keltiska ringen*, he had in mind Erskine Childers' legendary little classic *The Riddle of the Sands* (1903), the story of two young Englishmen who sail in October among the East Frisian islands and discover the German plan to invade England, and adds: "it was no coincidence that it was precisely that [book] that drew my attention: at that time, my partner and I had moved to live all year round aboard our new second-hand sailboat, the *Rustica*".²⁴ After all, Larsson himself acknowledges that *Den keltiska ringen* is not just about identity and the struggle for independence, but also about sailing and approaching the open sea on a small boat: "I started it in the second winter that I spent on board of the *Rustica*, in the port of Dragør, and I finished it on board of the same boat in the port of Howth, just outside Dublin. In between there were three years of life on a boat and sailing cruises in Celtic waters."²⁵ That is why he decided to describe in a realistic way the life on board of a boat that is at the same time, he writes, accommodation, luggage and a tool at the service of freedom and adventure.²⁶ The same thing, actually, had already been valid for the writing of his novel about Long John Silver (1995), the character taken

²⁴ "E che fosse proprio quella ad assillarmi non era un caso: all'epoca io e la mia compagna ci eravamo trasferiti a vivere tutto l'anno a bordo della nostra nuova barca a vela di seconda mano, il *Rustica*" (*Diario di bordo di uno scrittore*, p. 42).

²⁵ "L'ho iniziato nel secondo inverno che passavo a bordo del *Rustica*, nel porto di Dragør, e l'ho finito sempre a bordo del *Rustica* nel porticciolo di Howth, appena fuori Dublino. In mezzo ci sono stati tre anni di vita in barca e di crociere a vela in acque celtiche." (*Ibid.*, p. 48).

²⁶ *Ibid.*

from Robert Louis Stevenson's novel *Treasure Island* (1883), where the sea is tropical and not Northern:

In 1992, I arrived in Kinsale aboard the *Rustica*, to spend the winter there after four months navigation in Scotland and along the Eastern coast of Ireland. There, while the low pressures coming from the Atlantic were raging, I feverishly wrote *Long John Silver*, almost always lying in the starboard berth. I wrote by hand, with a pencil, on notebooks with red and black covers made in China [...] Whenever I had a few chapters ready, I transcribed them on the computer and sent the disks to my sister Miriam in Stockholm.²⁷

The novel's last draft was written down in Tréguier, on the Northern coast of Brittany, which would later become the setting for part of *Drömmar vid havet*. Larsson is aware that he probably could not have written *Den keltiska ringen* without having experienced summers and winters on a sailboat and having sailed in Scottish waters.



In conclusion, Björn Larsson's portrayals of the Northern Seas build up a unifying map of different waters, ports, landscapes, real people and fictitious characters, spreading from the Germanic to the Celtic cultural area. Here, the representation of North is more our factual assessment and—at the same time—our critical synthesis of the different landscapes he deals with than the author's clear intention of exploring the diverse facets of a presumed North. The choice of this topic, in fact, comes to him as a literary expression of his genuine experience of sailing and as the effort to characterise the sea as a means to understand human beings and their essence while considering them from a particular perspective, where many points of reference disappear or are redefined. Realism and enlightening observations mark his descriptions, in an involving but never rhetorically epic (rather somewhat ironic) representation, where sea may alternatively act as an unobtrusive friend, an empathic spectator, as well as an irreducible otherness and a violent and destroying presence, with its own, pitiless logic. At sea, humans are nearly constantly called

²⁷ "Nel 1992 arrivai a Kinsale a bordo del *Rustica*, per passarvi l'inverno dopo quattro mesi di navigazione in Scozia e lungo la costa orientale dell'Irlanda. Lì, mentre imperversavano le basse pressioni provenienti dall'Atlantico, scrissi febbrilmente *Long John Silver*, quasi sempre sdraiato nella cuccetta di dritta. Scrivevo a mano, a matita, su quaderni con la copertina rossa e nera fatti in Cina [...] Ogni volta che avevo pronti un po' di capitoli, li trascrivevo al computer e mandavo i dischetti a mia sorella Miriam a Stoccolma." (*Ibid.*, p. 68-69).

up to meditate or react, either taking the advantage of solitude and calm or showing off their own heroism, which can even take place in a daily job on the sea.

Long periods on or by the sea have accompanied Larsson's creative moments, providing determined isolation as much as a source of inspiration. In his works, the sea emerges in all its complexity, from technical data and attempted measurements to lyrical responses and existential meditations, and offers carefully expressed perspectives on characters, action, social and aesthetic issues. Far from merely being a beautiful and fascinating background for adventures, Larsson's sea displays all benefits and dangers connected to freedom, as well as the always tempting power of dreaming, which sea life ever triggers and nurtures. Sea life becomes therewith an intense apprenticeship on knowledge and its limits, and on human relationship with the unknown. Larsson's overall treatment of the sea is led by the purpose of both presenting this environment in its real features and accounting for its literary potentiality, scrutinizing human imaginary and expectations in a partly ecocritical attitude, as far as sea rise up as an active and sometimes interacting player, which is worthy lively digressions, stands for nature voice and hosts and witnesses (sometimes mocks) human strives and pursuits.

L'Eau et les rêves

Le Neck et les filles d'Ægir de Blommér vu par Victoria Benedictsson

◇ Maria Hansson

L'imagination n'est pas, comme le suggère l'étymologie, la faculté de former des images de la réalité; elle est la faculté de former des images qui dépassent la réalité, qui chantent la réalité. Elle est une faculté de surhumanité. (Bachelard 1993: 25)

La mer prend une grande importance dans la littérature du XIX^e siècle, des *Travailleurs de la mer* (1866) à *Vingt mille lieues sous les mers* (1870), mais c'est par la peinture qu'elle est présente dans *L'Argent* (*Pengar*, 1885) de Victoria Benedictsson, dans la contemplation d'un tableau, rappelant le gigantesque aquarium d'*À rebours* (1884). *L'Argent*, qui contient quelques-unes des idées les plus modernes sur l'émancipation de la femme nordique à la fin du XIX^e siècle, offre deux *ekphraseis* marines. Selma Berg se fige deux fois devant le même sujet: d'abord chez Axel Möller, un camarade d'enfance, devant une lithographie de *Näcken och Ägirs döttrar* (*Le Neck et les filles d'Ægir*, 1850) de Nils Blommér, ensuite au musée national de Stockholm devant le tableau original. La jeune fille admire un paysage marin, au clair de lune. Au premier plan, le neck, éclairé par la lune, joue de la harpe au milieu des flots. Les belles nymphes, filles d'Ægir qui l'entourent, sont entraînées à sa suite.

Comment la contemplation de ce tableau permet-elle à la romancière de refléter l'identité des espaces nordique et de construire

◇ Maria Hansson, chargée de cours en langue et en littérature comparée, Université Bordeaux Montaigne, maria.hansson@u-bordeaux-montaigne.fr.

des géographies imaginaires? Quels mythes sont associés aux eaux du Nord et comment le traitement littéraire et artistique des mers septentrionales reflète-t-il l'identité complexe de ces espaces? Nous proposons d'étudier une représentation picturale de la mer nordique et d'explorer sa contribution à un récit identitaire afin de mettre en évidence de nouvelles données sur la fonction de l'*ekphrasis*, enchâssée dans un roman réaliste. Nous emprunterons à Gaston Bachelard et au Suédois Alf Kjellén leur typologie des symboles aquatiques.

Le Neck et les filles d'Ægir de Nils Blommér

L'œuvre que nous nous proposons d'étudier est une peinture à l'huile de 114x147 cm, exécutée à Paris en 1850 par l'artiste romantique suédois Nils Blommér (1816-1853). La toile a été achetée par le roi Charles XV et léguée au Musée national (*Nationalmuseum*) en 1872 par testament royal. Elle représente le neck (*Näcken*), une créature masculine, personnifiant l'eau, jouant de la harpe, entourée de nymphes dans une eau sombre au clair de lune. À l'arrière-plan, le spectateur devine la silhouette pittoresque des ruines du château de Stegeborg. Ces vestiges dominent une île située dans un détroit au sud de Stockholm. La ruine pittoresque dont les fenêtres vides se découpent dans le clair de lune équilibre l'ensemble. La nymphe au premier plan s'étire vers la pleine lune et crée une ligne diagonale entre l'astre de la nuit et le neck. La composition incite les spectateurs à se demander ce qu'il adviendra des jeunes femmes enchantées. Où seront-elles conduites par le neck? À quoi songe la belle fille couchée sur le dos du Neck? Au clair de lune, il règne un calme particulier et une harmonie étrange se crée entre les accords de la lyre et le mouvement des flots. Le tableau fait partie d'une suite de saisons nordiques et présente la soirée d'automne, comme en témoignent ses couleurs sombres. La nature est peinte de façon à créer un sentiment de sublime et les peintres romantiques du Nord ont souvent recours aux motifs folkloriques pour traduire des sentiments divers. Pour John Constable, la peinture romantique « n'est qu'un synonyme de sentiment »¹ (Thomæus, Blommér 1922: 36).

¹ Citation tirée d'une lettre à son ami John Fisher en 1821. Texte original: « painting is but another word for feeling ».

Le neck est une créature jouant pour son salut sans jamais pouvoir faire partie des enfants de Dieu. Il faut souligner que le neck n'est pas ici le jeune homme attirant du tableau *Strömkarlen* d'Ernst Josephsson (1882-1883)², mais le neck plus traditionnel du poème «Näcken» (1812) d'Arvid August Afzelius (1785-1871): un homme vieillissant portant une longue barbe et un bonnet rouge; de sa main gauche, il tient la harpe dorée, qui est ornée d'entrelacs, de la main droite il en pince les cordes. Le spectateur se demande où il entraîne les filles d'Ægir. La nymphe au centre de la composition est allongée sur un lit ondoyant, d'abord à peine visible avant de se matérialiser. Ses cheveux se mêlent aux vagues et nagent dans le courant. La liberté retrouvée de la chevelure, l'abandon de tout souci des convenances ne sauraient mieux dire combien l'eau, la labilité des flots est un élément érotique.

C'est en 1842 que Blommér commence à peindre des paysages, inspirés, selon Gustave Thomæus, par le romantisme «au clair de lune» de Belanger-Fahlcrantz ou de la peinture de Schwind: «un ton entièrement bleu-gris, une lune partiellement cachée derrière des nuages brumeux, une eau le plus souvent calme et miroitante, un bateau avec ou sans voile et enfin une ruine, qui rappelle généralement Stegeborg, une forteresse romantique – et voilà la recette³!» (Thomæus, Blommér 1922: 18). Le tableau, avec *La Danse des elfes* (*Älvdansen/ Ängsälvor*, 1850), autre toile d'inspiration mythologique, est le dernier que Blommér envoya en Suède de Paris. Le peintre mourut à Rome sans revoir son pays natal.

Le peintre dira lui-même que «la nature nordique a son propre caractère, elle a, alternativement, son caractère sauvage ou beau» (Thomæus, Blommér 1922: 45)⁴. Il affirme aussi que le Nord n'a pas besoin des motifs classiques pour s'exprimer mais que si «nous parvenons à présenter l'idéal grâce à la nature, nos contes de fées

² Ce tableau est novateur mais s'inspire cependant du neck de la fontaine de Johan Peter Molin (1866) à Stockholm où le neck est représenté comme un bel éphèbe (Brummér 1995: 26).

³ Texte original: «en helt genomgående blågrå ton, en måne, delvis dold bakom dimmiga molnslöjor, ett lugnt speglande vatten, oftast med en båt med eller utan segel och slutligen en ruin, vanligen påminnande om Stegeborg, ett romantikens fäste – se där receptet!»

⁴ Lettre écrite à Paris, le 13 juin 1850, texte original: «Den nordiska naturen har sin egen karaktär, den har sitt vilda och vackra om hvartannat. Nordbons språk och poesi hafva därför också en blandning af djärfva bilder och melodiska ljud».

nordiques pourront ouvrir un champ nouveau aux arts savants, riches de diverses conceptions et spirituels par le lien poétique qui unit l'homme à la nature»⁵ (Thomæus, Blommér 1922: 45).

Le romantisme de Blommér puise dans les croyances populaires en un siècle où elles étaient encore bien présentes, parallèlement aux dogmes du christianisme. Voici ce qu'il écrit à sa fiancée :

Le spectacle [des créatures folkloriques] peut paraître quelque peu fantomatique, quelque chose d'horrible ou d'effrayant, mais je crois que l'idée à la fois de l'apparition de ces êtres dans notre pensée, ainsi que la croyance innocente en leur existence dérivent d'un sentiment religieux et vrai - parce que l'homme à toute époque, dans le bonheur comme dans l'adversité était, pour ainsi dire, plus proche de la nature elle-même libre⁶.

Ainsi, le peintre, loin de les voir comme de simples fantômes, reconnaît, dans ces êtres, une expression du désir et de béatitude de la nature. Rien d'étonnant s'il s'en inspire, comme le fera après lui Arnold Böcklin avec *Dans le jeu des vagues* (*Im Spiel der Wellen*, 1883). Blommér représente ces êtres surnaturels issus des croyances populaires et de l'*Ásatrú*, la religion scandinave, et il décrit ainsi le sujet du tableau : « J'ai à nouveau voulu peindre des sujets de contes de fées [...] Le neck porté par les vagues, les filles d'Ægir⁸ » (Thomæus, Blommér 1922: 45). Dans les croyances populaires, le neck est une créature maléfique qui attire des jeunes gens vers l'eau pour les noyer. Ici, il joue de la harpe aux filles d'Ægir, un géant de la mythologie nordique rattaché à l'élément marin dont les neuf filles, que lui a données son épouse Ran, forment les vagues.

⁵ Texte original : « Lyckas det att sålunda framställa det ideella med naturen, kunna våra nordiska sagor öppna ett nytt fält för den bildande konsten, rikt på olika föreställningar och andligt genom det poetiska sambandet mellan människan och naturen ».

⁶ Citée par Thomæus, Blommér 1922: 44-45. Texte original : « Denna föreställning betraktas kanhända af några som ett spökeri, något hemskt eller afskräckande, men jag tror att såväl idén om dessa varelsers uppkomst i vår take som en osyldig tro på deras varande härleda sig från verklig sann och religiös känsla – emedan menniskan under alla tider såväl under lyckan som motgången stått så att säga närmast till den fria naturen sjelft ».

⁷ *Ásatrú* signifiait littéralement « foi, croyance en les ases » en islandais moderne.

⁸ Lettre datée de Paris, le 13 juin 1850, citée par Thomæus. Texte original : « Jag har nu åter velat måla ämnen från sagan [...] Näcken förd af vågorna, som Ägirs döttrar ».

La toile se concentre sur les éléments marins que la mythologie nordique présente souvent comme des forces destructrices ou séductrices. Les motifs folkloriques étaient mis au service de cette conception :

Lorsque l'esprit de l'homme, devinant la présence divine dans la matière, a cherché à comprendre ce qui se passait dans ses propres sentiments, l'imagination s'est facilement prêtée à la création de tels êtres [...] Depuis, cette idée s'est imposée et nous les appréhendons sous une forme humaine, ils ont été placés au contact des hommes et ont pris une réalité apparente⁹.

La façon dont le tableau mélange les motifs des croyances populaires et de la mythologie nordique était typique de la Guilde des artistes (*Konstnärsgillet*), dont Blommér était le membre le plus actif à côté du président Hyltén-Cavallius. Pour ce dernier, le but de cette guilde était bien de promouvoir le folklore face au classicisme :

On sentait que les conditions d'une vie artistique nationale plus noble manquaient partout, aux beaux-arts et chez les artistes eux-mêmes, et que ces conditions ne pouvaient être réunies qu'en transplantant l'art [...] sur une base nationale¹⁰.

Dans les croyances populaires, les créatures surnaturelles sont des allégories des lieux qu'elles habitent. Selon Mikael Häll, ces créatures, qui représentent l'altérité de la nature, sont une façon de se positionner contre une certaine image de l'ordre (Häll 2013: 520) et Benedictsson touchée par la peinture d'un artiste de sa propre région, semble choisir cette toile pour traduire les sentiments que la mer et ses créatures peuvent facilement exprimer.

Blommér s'inspire des légendes nordiques pour peindre la nature. Mais que symbolise sa peinture aux yeux de la jeune héroïne ? Le tableau

⁹ Axel Gauffin, *Blommérs ängsälvor*, Nationalmusei årsbok 1921, p. 38, cité par Reuterswärd 1995: 207-209. Texte original: « när människosinnet under aningen av det gudomligas närvaro i tingen sökt att för sig tydliggöra det som lefde i deras egen känsla har fantasin lätt lånat sig till föreställningen om sådana väsenden... Sedan denna ideé slagit an och man funnit dem under människoformen begripliga för vår uppfattning hafva de blivit ställda liksom i beröring med människorna och antagit en skenbar verklighet ».

¹⁰ Hyltén-Cavallius, *Nordisk Tidskrift*, 1853, cité par Thomæus, Blommér 1922: 29. Texte original: « Man kände att villkoren för ett ädlare nationellt konstlif saknades öfverallt, hos akademien och hos konstnärerna själfva, och att dessa villkor endast kunde vinnas genom att omflytta konstens exotiska planta på en nationell grund ».

représente non le grand large, mais un détroit assez resserré au sud de la capitale suédoise et le motif, loin de participer à la construction d'un ailleurs, semble viser un retour sur soi. Le traitement des mers du Nord par la peinture de Blommér, dans un sombre paysage, refléterait ainsi l'identité complexe de ces espaces, réputée sauvages, périlleux et brumeux. Trois mythes de la mer sont présents ici, celui du rêve, du désir et celui de la mort.

L'émanation d'un rêve : la première *ekphrasis*

Selon Paul Valéry, « il n'est point de chose insensible qui ait été plus abondamment et plus naturellement personnifiée que la mer [...] L'idée du caractère fantasque et violemment volontaire que les anciens prêtaient à leurs divinités [...] s'impose assez à qui voisine avec la mer » (Valéry 1960: 1134). Dans *L'Argent*, c'est ainsi par la contemplation de ce tableau par l'héroïne que le narrateur introduit la figure du neck. En effet, Victoria Benedictsson évoque à deux reprises ce tableau qu'elle a elle-même admiré. Elle note dans sa correspondance que « le tableau dans la maison d'Axel Möller [est] *Le Neck et les filles d'Ægir* de Blomér »¹¹, est confesse toute l'émotion qu'elle a ressentie en contemplant les toiles de ce peintre :

Tu n'es jamais resté admiratif devant un des tableaux de Blomér, en entrant dans son univers imaginaire ? [...] le jour où j'ai revu le Neck de Blomér, au Musée National, que j'avais jadis admiré dans la maisonnette de son père [*sic* !], je n'ai pas pu me contenir et j'ai éclaté en sanglots¹².
(Benedictsson, Lundegård 1890: 73)

La réaction de la jeune héroïne de *L'Argent* est semblable à celle que Benedictsson dit avoir éprouvée. Nous savons par sa correspondance que l'homme qui a servi de modèle au personnage d'Axel Möller, un camarade qui avait pour nom Axel Lagerberg, était le neveu de Blommér : « Blomér était un Scanien, originaire de la même région

¹¹ Orthographié Blomér par Benedictsson (1890: 128). Texte original : « taflan i Axel Möllers hem [är] Necken och Ägirs döttrar af Blomér ».

¹² Texte original : « Har ni då aldrig hänryckt stått framför någon af Blomér's taflor och skådat in i hans sagoverld? [...] då jag på Nationalmuseum återsåg Blomér's "Necken", som jag förr beundrat i hans faders låga hydda, då – då kunde jag ej beherska mig, jag brast i tårar ».

que moi et il était l'oncle maternel d'Axel Lagerberg »¹³ (Benedictsson, Lundegård 1890: 73).

Selma, très jeune encore, semble attirée par le mystère qui émane de cette toile, comme si le folklore contenait tous ses souvenirs d'enfance. Comme le dit si bien Gaston Bachelard (1993: 80) « l'homme se mire dans son passé, toute image est pour lui un souvenir ». Cette première scène de contemplation du tableau, dans les premières pages du roman, est rapidement esquissée et ne souligne que l'aspect féerique du motif, ouvert à l'imagination, comme pour laisser entendre au lecteur que la jeune protagoniste ne sait pas encore l'interpréter :

La jeune fille demeura immobile, se contentant de regarder. Ce qui la touchait dans ce tableau – elle qui vivait encore à demi dans le monde fabuleux de l'enfance –, c'était l'esprit qui l'habitait. Il était bien vivant, là, avec ses créatures merveilleuses de contes de fées, exaltées, ensorcelantes comme peuvent l'être les nuits d'été. [...] le tableau merveilleux là-bas, avec le clair de lune et le neck¹⁴. (Benedictsson 1885: 10/2019: 16-20)

Jette Lundbo Levy, dans son étude sur l'idéologie et l'esthétique des femmes de lettres de cette époque, considère d'ailleurs qu'« à travers l'image, le souvenir d'un rêve d'enfance encore non socialisée est exprimé. La richesse des possibilités et des besoins de dévouement demeure dans l'expression à la fois douce et ouverte de la nymphe » (Levy 1982: 143)¹⁵.

Ainsi, par son motif et par sa place dans le texte, juste avant que le lecteur n'apprenne que son tuteur est en train de la marier, le passage semble fonctionner comme un avertissement sur la réalité crue qui attend Selma, alors qu'elle n'est encore qu'une enfant. Le tableau est ici à peine décrit, pourtant il parvient à évoquer en elle tout un univers par les motifs universellement reconnus du paysage aquatique. L'héroïne

¹³ Texte original: « Blomér var skåning, från samma trakt som jag och – han var Axel Lagerbergs morbror ».

¹⁴ Texte original: « Den unga flickan stod stilla och bara såg. Det var sjelfa tanken i denna tafla som slog an på henne – hon, som ännu lefde till hälften i barndomens sagoverld. Der var den ju lifs lefvande, med sköna sagoväsen, svärmiska och förtrollande som sjelfva sommarnatten. Det var någonting för henne! [...] den fantastiska taflan derborta, med mänskenet och necken ».

¹⁵ Texte original: « Genom bilden uttrycks minnet av den icke-socialiserade barndomens dröm. Det kvinnliga barnets rikedom på möjligheter och behov av hängivelse finns kvar i najadens mjuka, öppna ansiktsuttryck ».

est « touch[ée] par le tableau », elle est encore très jeune, vivant « dans le monde fabuleux de l'enfance ». Selma, confrontée à l'eau, ne comprend-elle pas que « la rêverie est un univers en émanation, un souffle odorant qui sort des choses par l'intermédiaire d'un rêveur » ? (Bachelard 1993 : 65). En effet, le tableau sensuel ressuscite un monde imaginaire, comme si Selma enfant, devait avoir le droit de rêver encore quelques années avant de se trouver confrontée à la réalité plus brutale de la sexualité, souvent incarnée par le neck dans la deuxième partie du XIX^e siècle¹⁶.

La peinture de Blommér semble être une mise en garde contre les dangers de l'inconnu en général et du mariage en particulier, mais elle ne réussira pas à changer le destin de l'héroïne, car Selma ne quittera jamais la petite ville suédoise de Hörby dans le Sud pour goûter la vie libre d'une artiste à Stockholm.

C'est ainsi par l'*ekphrasis* que le narrateur montre « comment la rêverie sort de la nature, comment la rêverie appartient à la nature ; comment une matière fidèlement contemplée produit des rêves » (Bachelard 1993 : 65). D'ailleurs, le narrateur suggère que c'est un motif qui sied particulièrement à une jeune personne en évoquant « ses créatures merveilleuses de conte de fées », les sirènes sont jeunes comme elle, « exaltées » et « ensorcelantes ». Le motif aquatique, comme toute représentation d'eau, « accueille toutes les images de la pureté » (Bachelard 1993 : 65) et empêche ici la jeune fille ignorante d'y voir, cette fois-ci, l'érotisme latent. En revanche, elle semble reconnaître son rêve le plus cher dans cette toile par le mouvement des personnages. Ce qui émane de la peinture à la première contemplation du tableau c'est le rêve dérisoire d'un monde qui échappe à l'étroitesse de cette petite ville. Une étroitesse qui est celle de ce détroit peint par Blommér.

¹⁶ La référence au neck dans la littérature au XIX^e siècle ne prend pas toujours des connotations érotiques. Signalons le roman *Rosen på Tistelön* (1842) d'Emilie Flygare-Carlén où le jeune Anton, qui est le témoin d'un crime atroce commis en mer par son frère et son père, croit, au fur et à mesure que cet incident lui fait perdre la raison, devenir le neck. Dans ce roman, le jeune homme semble être possédé par l'élément marin sur lequel il évolue.

L'émanation d'un désir : la seconde *ekphrasis*

Le peintre ne doit pas seulement peindre ce qu'il voit devant lui, mais ce qu'il voit en lui. S'il ne voit rien en lui, qu'il cesse aussi de peindre ce qu'il voit devant lui¹⁷. (Caspar David Friedrich 2011 : 126)

La peinture de Blommér figure à une seconde reprise, à la fin du roman, contemplée cette fois-ci par l'héroïne et son époux au Musée National de Stockholm. Quelle différence s'opère entre les deux évocations du même tableau ? Quel désir émane de cette seconde contemplation ? L'association entre l'érotisme et la mythologie constitue un motif courant dans la peinture européenne. Mais est-ce un désir érotique que Selma ressent à travers ce tableau de Blommér ?

Le regard de la protagoniste, cette fois-ci mariée, s'arrête de nouveau sur les nymphes représentées sur le tableau de Blommér, couchées dans les flots. Mais ce qu'elle y voit désormais, diffère de ce qu'elle y voyait enfant et se trouve coloré par sa propre expérience d'épouse. Selma s'identifie cette fois-ci à une des filles d'Ægir, dont le regard l'attire et semble provoquer sa propre introspection. La description est alors bien plus détaillée et permet au lecteur de reconnaître à coup sûr la toile de Blommér :

C'était le même tableau, bien qu'il fût différent de la copie au trait dur, aux teintes blêmes, qu'elle avait admirée autrefois. L'effet qu'il produisit à l'arrière-plan de sa mémoire n'en fut que plus intense ; elle s'arrêta, muette de saisissement, et se contenta de regarder. Le clair de lune illuminait les flots et la silhouette lugubre d'une ruine se découpait dans le lointain. Des vagues roulantes se soulevaient doucement, s'avancant dans un murmure caressant, retombant dans un soupir mélancolique, et revenaient sans cesse en longues ondulations. Des ombres glauques glissaient obscurément à la surface, des rides miroitantes se déroulaient à l'horizon, et, se prélassant dans leur enveloppe liquide et transparente, les filles de la mer rêvaient en écoutant le neck jouer ses notes de musique. L'une d'elles était plus belle que les autres. La tête appuyée sur un bras, elle s'étendait de tout son long sur sa couche ondoïante. Elle fixait le ciel où, à travers une gaze de nuées légères, l'astre nocturne jetait une lueur douce comme un regard de femme, candide comme

¹⁷ Texte original : «Der Maler soll icht bloß malen, was er vor sich sieht, sondern auch was er in sich sieht. Sieht er aber nichts in sich, so unterlasse er auch zu malen, was er vor sich sieht».

un regard d'enfant, il semblait y avoir une seule et grande question¹⁸.
(Benedictsson 1885: 297-298/2019: 253-254)

La question que la jeune vierge se posait encore lors de sa nuit de nocces se lit toujours sur le visage de la belle nymphe, mais cette expression prend une signification très différente pour la femme mariée. Le motif n'a plus rien d'exaltant ni d'ensorcelant, car la silhouette de la ruine est qualifiée de «lugubre» et les ombres qui parcourent la surface de l'eau sont maintenant «obscur».

L'érotisme de la nymphe, suggéré par sa position languide renforcé par ce que traduit son regard, plus longuement décrit. Elle se mire dans «l'astre nocturne» avec «une lueur douce comme un regard de femme», mais il est «candide comme un regard d'enfant». L'érotisme de la nymphe ne semble donc frapper l'héroïne qu'une fois femme elle-même. Cet aspect était resté inaperçu pour la jeune fille, lors de la première contemplation :

Dans l'esprit de Selma, ce réveil de souvenirs sonna comme une mélodie oubliée... un air qu'on reconnaît, qui émeut, qui attendrit... si loin, mais si pur! Oh, Seigneur! En ce temps-là, elle n'était qu'une enfant. Et maintenant, maintenant...¹⁹! (Benedictsson 1885: 297-298/2019: 253-254)

La protagoniste est désormais une femme désillusionnée et malheureuse et le motif retrouvé l'incite à se libérer de l'enfermement que représente pour elle le mariage.

¹⁸ Texte original: «Det var samma tafla, men dock så annorlunda mot den hårda färglösa efterbildning, som hon den gången beundrat. Mot bakgrunden af hennes eget minne blef denna tafla af dubbel verkan; hon stannade i häpen tystnad och bara såg. Öfver vattnet stod månsken, och långt i fjerran löste sig konturerna af en mörk ruin. Rullande böljor häfde sig sakta, sköto fram under smeksamt sorl, sjönko ned i en tungsint suck, men kommo alltid igen i långa dynande slag. Hafsgröna skuggor gled dunkelt öfver djupen, strimmiga dagar sträcktes i böljande vexling, och i sitt genomskinliga våghölje lågo hafvets döttrar och drömde, lyssnande till neckens spel. Det fans en af dem, som var skönare än de alla. Med armen under sitt hufvud låg hon utsträckt på sin gungande bädd. Hennes blick var fäst på himlen, der månen skymtade ned genom ett förtunnadt moln, kastande sitt sken öfver hennes mjuka drag. Drömmande som en qvinna och oskyldig som ett barn, tycktes denna blick vara en enda lång, undrande fråga».

¹⁹ Texte original: «Ur Selmas erinring klang det som en bortglömd ton [...] man känner igen den, röres, bevekes; [...] så aflägsen, men så klingande ren! O Gud, den gången var hon ett barn. Och nu, nu [...]!»

Helena Forsås-Scott oppose l'étirement du corps de la sirène à la posture de Selma dans la dernière page du roman, une fois qu'elle a pris la décision de quitter son époux :

Selma, pénétrée de la sensation enivrante que lui procurait sa force juvénile, se cambra et tendit les bras, de sorte que les contours déliés de son corps dessinèrent une croix sur le fond clair du store. Par ce geste, la beauté de ses formes se révéla soudain, sans contrainte – sans corset pour les sangler, simplement portées par les forces souples de la nature – c'était un corps dans la plénitude de sa souplesse, un corps qu'on sentait prêt à se plier tel un ressort pour se redresser aussitôt²⁰. (Benedictsson 1885 : 326/2019 : 276-277)

Helena Forsås-Scott affirme que dans la discussion avec le mari qui suit, tout est fait pour montrer que « Selma s'éloigne du rôle des femmes passives »²¹ (Forsås-Scott 2005 : 39). Elle refuse désormais explicitement une conception du mariage et une vision masculine qui fait de la femme un simple corps sans personnalité. Selma a formulé ses exigences de liberté et « contrairement aux corps figurant sur les tableaux, cette femme est debout, pleine de force, d'énergie et du désir d'agir »²² (Forsås-Scott 2005 : 39). Mais, contrairement à Helena Forsås-Scott qui considère qu'un espoir d'émancipation est permis, la leçon de *L'Argent* nous paraît plus ambiguë et peut également être considérée comme empreinte d'un profond pessimisme :

Ses yeux brillaient de courage, car elle s'était jetée à l'eau et qu'elle était désormais prête à accepter son sort. Tout son être vibrat de cet égoïsme juvénile puissant qui criait : « Écartez-vous ! Je dois vivre ! » Sur quoi, elle se pencha en avant et souffla sa bougie parce qu'elle voulait se dévêtir dans l'obscurité²³. (Benedictsson 1885 : 335/2019 : 284)

²⁰ Texte original : « I den öfversvallande känslan af ungdomlig kraft, böjde hon sig tillbaka och sträckte ut sina armar, så att den smärta gestalten tecknade sig som ett kors mot den ljusa gardinen. Denna åtbörd visade med ens hela figurens tvångfria skönhet, – icke snörd i korset, utan uppburen af naturens böjliga styrka, – denna fina smidighet, som ger intrycket af att kunna böjas som en stålfeder och springa upp igen ».

²¹ Texte original : « Selma är på väg ut ur den passiva kvinnorollen ».

²² Texte original : « Till skillnad från kropparna på tavlorna står denna kvinna upprätt, full av styrka, energi och handlingsbegär ».

²³ Texte original : « Ögonen lyste af lefnadsmod, ty nu var steget taget, nu fick det komma hvad det ville. Och hela hennes varelse genomströmmades af den ungdomskraftiga egoism, som ropar : "plats", jag måste lefva ! » Så böjde hon sig ned och blåste ut sitt ljus, ty hon ville kläda af sig i mörkret.

Le dernier mot du roman est « obscurité » et semble rappeler les teintes lugubres du tableau. En effet, le neck fonctionnait dans la première *ekphrasis* comme une allégorie ayant pour fonction d'avertir la jeune fille sur le seuil de sa vie d'adulte. Comme dans les contes et les ballades, cette figuration exprime l'angoisse des seuils selon Mikael Häll, autrement dit : « l'anxiété qui entoure les sujets et les périodes difficiles et sensibles de la vie des gens, notamment ce qui concerne des moments de transition comme le mariage, les fiançailles et la sexualité »²⁴ (Häll, 2013 : 522). Les créatures marines sont donc des figurations allégoriques d'une peur difficile à représenter : l'érotisme lié au mariage et finalement les désillusions qu'il entraîne. Ainsi, le détroit représente un passage, un passage de l'état de jeune fille à celui de femme mariée. Le motif marin, qui donne l'illusion d'emmener l'héroïne au loin, la ramène sans cesse vers le mari comme les vagues sur le bord des mers. Selma désire un ailleurs et se force à partir à la fin du roman comme tant d'héroïnes féminines nordiques de cette période.

La différence entre les deux évocations du même tableau a révélé un écart important. Là où, enfant, Selma ne voyait que le motif féerique, elle lit, la seconde fois, toutes les désillusions de l'âge adulte et fond en larmes. En effet, la jeune héroïne qui contemplait la lithographie, ne connaissait encore rien du mariage conclu malgré elle par son tuteur et son futur mari vieillissant. Elle rêvait de devenir artiste et demandera juste après à son tuteur le droit d'aller étudier la peinture. Elle ne savait pas encore qu'il s'y opposerait et que le mariage serait considéré comme un meilleur investissement. La seconde fois, les créatures de la peinture ne lui semblent plus « exaltées » et « ensorcelantes », mais le soupir est « mélancolique » et la « mélodie oubliée » traduit l'état d'esprit actuel de l'héroïne.

Le mariage, union la plus souvent conventionnelle, est pour les filles de la bourgeoisie suédoise des années 1880 le seul avenir et la suite logique d'une existence passée dans le foyer paternel. C'est par une *ekphrasis* que Benedictsson arrive à critiquer cette institution sociale, qui ne prend aucunement en considération la volonté, les désirs ou la personne même des jeunes filles.

²⁴ Texte original : « ångest kring svåra och känsliga företeelser och perioder i människors liv. Inte minst gällde det övergångstillstånd i samband med äktenskap, trolovning, sexualitet ».

Au XIX^e siècle, l'art était sans doute le seul domaine dans lequel les femmes pouvaient acquérir quelque renommée. Or, le mariage signait souvent la fin d'une carrière artistique et d'une activité créatrice. L'exemple de l'artiste suédoise Karin Larsson, qui renonça aux pinceaux quand elle épousa le fameux peintre suédois Carl Larsson et ne se consacra plus qu'à la décoration de son foyer, est significatif de cet état de fait. La femme est avant tout une mère et la maternité était censée primer toute forme de créativité. Jette Lundbo Levy écrit à cet égard que « la sexualité féminine, et la honte, l'absence d'identité et structure qui y sont associées, condamnent l'idée d'une créativité féminine indépendante »²⁵ (Levy 1982: 115).

La mythologie nordique qui fournit aux peintres des images de la mer comme force destructrice et séductrice, ne permet pas de dépeindre les véritables paysages nordiques. Ils les rêvent non pour parler de la réalité extérieure, mais de la réalité qu'ils perçoivent en eux, et traduisent des revendications bien précises. Ainsi, quand Selma rentre du musée, elle remet en cause la loi qui permet à une femme de se marier à seize ans quand l'homme devait attendre vingt-et-un ans et elle ira jusqu'à dire « que la promesse qu'[elle] [a] faite en tant qu'enfant ne [la] lie pas en tant que femme »²⁶ (Benedictsson 1885: 312/2019: 265). Sa critique se concentre donc avant tout sur le manque de liberté symbolisée par la nymphe enlevée par le neck, sur la contrainte qui prévaut dans le mariage:

Pour toi qui es libre, et qui le seras toujours, ce doit être difficile d'imaginer ce qu'on éprouve lorsqu'on a renoncé à tout droit sur sa propre personne tout en ayant conscience d'être un être bien vivant, une créature douée de raison et de volonté²⁷. (Benedictsson 1885: 318/2019: 270).

La leçon de cette *ekphrasis* est finalement la même que celle que formule Bachelard (1993: 96): « l'eau qui est la patrie des nymphes vivantes est

²⁵ Texte original: « Den kvinnliga sexualiteten och den skam, identitetslöshet och strukturlöshet som är knuten till den, blockerar föreställningen om en självständig kvinnlig kreativitet ».

²⁶ Texte original: « att det löfte, jag gaf som barn, icke är bindande för mig som qvinna ».

²⁷ Texte original: « Du, som själv är fri, och aldrig kan bli annat, du har svårt att föreställa dig hur det känns för den som afstått all rätt öfver sitt eget jag, och som ändå vet sig vara en verkligt levande menniska, en tänkande, viljande varelse ».

aussi la patrie des nymphes mortes. Elle est la vraie maladie de la mort féminine» (Bachelard 1993 : 96).

Conclusion

La contemplation de ce tableau marin permet à la romancière de refléter un aspect de l'identité nordique et de construire sa propre géographie imaginaire, celle de la vie étouffante d'une jeune femme mariée dans les années 1880. Trois différents mythèmes associés aux eaux du Nord ont été repérés : le rêve, le désir et la mort et nous concluons que le traitement littéraire et artistique des mers du Nord reflète l'identité complexe des pays scandinaves dans les années 1880. Ainsi, la description d'une représentation picturale de la mer nordique a contribué à un récit identitaire féministe. Sensible à ce monde ancien, comme en témoigne sa correspondance, Benedictsson peut, par l'*ekphrasis*, dénoncer l'absence d'instruction au féminin, l'ignorance dans laquelle sont maintenues les filles à marier. L'imaginaire est mis au service d'idéaux progressistes qui ne tarderont pas à s'imposer dans la Suède du xx^e siècle.

Bibliographie

- Bachelard, G., 1993 [1942], *L'Eau et les rêves*, Paris, éd. J. Corti, Le livre de poche.
- Benedictsson, V., 1885, *Pengar*, Novell af Ernst Ahlgren, Stockholm, Dr. E. Fritze's K. Hofbokhandel.
- Benedictsson, V., 2019, *L'Argent*, traduction de Vincent Dulac, Paris, Cupidus Legendi.
- Benedictsson, V. & Lundegård, A., 1890, «IV. Korrespondens med Edvard Bäckström», in *En självbiografi ur bref och anteckningar*, Stockholm, Ivar Haeggströms boktryckeri.
- Brummer, H.H., 1995, «Två refuseringar – Strömkarlen», *Konsthistorisk tidskrift*, utgiven av Konsthistoriska sällskapet, Stockholm.
- Forsås-Scott, H., 2005, «Makt och text i Victoria Benedictssons Pengar», *Det moderna genombrottets prosa, Sju analyser*, Lund, Studentlitteratur.
- Friedrich, C.D., 2011, *En contemplant une collection de peintures*, édité et traduit par Laure Cahen-Maurel, Paris, José Corti.
- Häll, M., 2013, *Skogsrådet, näcken och djävulen. Erotiska naturväsen och demonisk sexualitet i 1600 och 1700-talens Sverige*. Stockholm, Malört förlag.

- Kjellén, A., 1957, *Diktaren och havet. Drift- och drömsymbolik i svenskspråkig lyrik 1880-1940*, Stockholm, Almqvist & Wiksell.
- Levy, J. L., 1982, *Dobbeltblikket*, 1980, *Den dubbla blicken*. (traduction Ann-Mari Seeberg) Enskede, Hammarström & Åberg bokförlag.
- Reuterswärd P., 1995, «Nils Jakob Blommér: Ängsälvor och ett makalöst porträtt», *Konsthistorisk tidskrift*, utgiven av Konsthistoriska sällskapet, Stockholm, p. 207-209.
- Thomæus, G. & Blommér, N. J., 1922, *Lund, Tidskrift för konstvetenskap*.
- Valéry P., 1960, *Regards sur la mer, Œuvres*, éd. de la Pléiade, t. II.

La mer dans Herr Arnes penningar de Selma Lagerlöf

◇Anders Löjdström

«...havet lär ha lagt sig inte bara i vikar och sund,
utan långt ut till Kattegat.»

De prime abord, Selma Lagerlöf n'est pas une écrivaine de la mer. L'environnement qui lui est le plus intimement associé est la province du Värmland, où se trouve la propriété de Mårbacka, et dont le territoire littéraire s'ouvre au lecteur dès les premières pages de *Gösta Berlings saga* (1891), le grand roman de ses débuts. La forêt apparaît également comme le lieu privilégié du surnaturel lagerlövien, le lieu qui interagit avec les personnages qui y évoluent, qui exerce un pouvoir sur eux et qui instille la sensation d'espace propre à ces récits. La mer n'est pourtant pas absente en tant que cadre des histoires. Lagerlöf situe nombre de ses récits courts sur la côte ouest suédoise ou dans le Sud. Le cadre maritime y reste la plupart du temps un arrière-plan dont le potentiel narratif n'est pas exploité. Deux exceptions notables existent toutefois. D'une part *Bannlyst* [*Banni*] de 1918, d'autre part le récit qui nous occupera ici, l'un de ses plus célèbres et des plus spectaculaires: *Herr Arnes penningar* [*Les écus de Messire Arne*] de 1903).

Selma Lagerlöf écrit cette histoire sombre aux accents gothiques, de fantômes et de vengeance, dont le déploiement emprunte à l'intrigue policière et au mélodrame, à l'automne 1903. Le récit est d'abord

◇ Anders Löjdström, maître de conférences d'études scandinaves, CECILLE ULR 4074, Université de Lille, anders.lojdstrom@univ-lille.fr.

publié sous forme de feuilleton dans la revue *Idun*. En 1904, il paraît chez Bonniers dans une édition de prestige avec des illustrations d'Albert Edelfeldt (Nordlund 2018: 171-172). Ces illustrations sont une des sources d'inspiration de Mauritz Stiller, dans la première adaptation cinématographique en 1919. Une seconde adaptation, de Gustaf Molander, voit le jour au milieu du siècle, en 1954 (Stiller 1919; Molander 1954).

Notre objectif dans ces pages est de montrer comment Selma Lagerlöf exploite, dans *Herr Arnes penningar*, le cadre maritime de façon exceptionnelle, et comment s'y articulent des thématiques essentielles de l'œuvre dans son ensemble, comme l'amour, le sacrifice et la rédemption. Nous évoquerons, pour commencer, l'origine particulière du récit, avec son hypotexte bien précis où Lagerlöf puise des éléments ensuite amplifiés, complétés et dramatisés. Cela se fait notamment au moyen du cadre maritime hivernal, intimement lié au surnaturel lagerlövien, qui joue un rôle déterminant dans le développement de l'intrigue et qui, *in fine*, dissout la frontière entre paysage extérieur et paysage intérieur¹.



L'histoire dans *Herr Arnes penningar* a une origine bien précise. Lagerlöf trouve la trame de son récit dans le *Chorographia Bahusiensis* de Johan OEdman (1746: 185-186), une chronique de la province de Bohuslän où OEdman remonte à l'époque où le territoire appartenait encore au royaume Danemark-Norvège². Dans les pages de la chronique, on note que le motif de la mer en hiver est encore absent.

La chronique évoque la paroisse de Solberga, en énumérant les pasteurs qui s'y sont succédé, le premier étant un certain Herr Arne. OEdman n'est pas certain de la date mais raconte que, dans la nuit, Herr Arne fut assassiné, en même temps que son pasteur assistant, ses enfants et son frère, par trois Écossais, qui se faisaient passer pour des apprentis tanneurs. Dans la ferme voisine du presbytère, Brannehög, ils s'étaient renseignés au sujet du pays et s'étaient mis à aiguiser leurs

¹ Cf. Vinge 1997: 101-102: «väderleken följer händelsernas gång så att det finns en växelverkan mellan människornas agerande och vädrets förändringar» [le temps accompagne le cours des événements, de sorte à créer une interaction entre les actions des personnages et les variations météorologiques].

² D'autres sources ont pu être invoquées mais sans qu'un rapport précis d'hypotexte à hypertexte puisse être aussi clairement établi. Voir Vinge 1966: 111-113.

couteaux, ce qui avait paru bien étrange à leurs hôtes. Dans la nuit, ils se rendent au presbytère, où ils assassinent d'abord les domestiques et ensuite le pasteur lui-même et son assistant, ainsi qu'une jeune fille, qui « avait voulu se cacher dans la cheminée, mais qu'on avait trouvée et tuée aussi, malgré ses plaintes, soupirs, prières et larmes »³. Les assassins emportent ensuite argent et objets précieux dans un traîneau sur la mer prise dans les glaces. En arrivant à Marstrand, ils voient le traîneau et le font couler avec le cheval. Avant de quitter le presbytère, ils l'avaient mis à feu. En voyant les flammes, les paroissiens accourent, et, avant de mourir, l'assistant pasteur leur fait signe qu'il y avait trois assassins. Dans une auberge à Marstrand, les assassins sont ensuite identifiés par une « petite fille, qui, au moment des assassinats dans le presbytère, était couchée au-dessus du four, à leur insu ». Dans l'auberge, elle entend l'un des assassins dire à l'autre : « Bois, mon frère, l'argent de Messire Arne dure encore »⁴, ce qu'elle annonce à la maîtresse aubergiste, qui transmet l'information au magistrat local. Les assassins sont arrêtés et jugés. Ils sont finalement brûlés vifs jusqu'à ce que mort s'ensuive, à Brannehög. L'un d'entre eux aurait exprimé des regrets de ne pas avoir eu pitié de la jeune fille et de l'avoir assassinée.

Lagerlöf s'était déjà servi de ces pages de la chronique comme trame du conte *Hämnd får man alltid* [La vengeance arrive toujours] quelques années plutôt, en 1897. Ce texte ne lui plaisait pas, elle le jugeait ennuyeux et il ne paraîtra que de façon posthume, en 1943⁵. La matière avait un potentiel bien supérieur et le lecteur de *Herr Arnes penningar* reconnaît ici la trame narrative du récit ainsi que plusieurs détails précis dont Lagerlöf a exploité les possibilités. Pratiquement tous les éléments de la chronique sont réutilisés dans la narration mais Lagerlöf leur confère une épaisseur dramatique en resserrant leurs liens, en créant une intrigue et en les incarnant sur la scène où se déroule l'action.

En effet, Lagerlöf crée son intrigue à partir de la relation factuelle de la chronique. Dans un déploiement d'une grande subtilité, elle crée une connivence avec le lecteur, qui n'hésitera jamais sur l'identité des

³ OEdman: « ... en liten Jungfru, som under theta Buller klef up i Skorstenen til at giömma sig, men blef funnen ock jämwäl mördad, utan afseende på hennes Rop, Suckar, Böner ock Tårar ». Sauf indication contraire, toutes les traductions sont de l'auteur.

⁴ *Ibid.*: « ... en liten Flicka, som under denna Mordiska handeln låg i Prästegården them owetande på ugnen... » ; « Drick, min Bror, Herr Arnes penningar wara ännu. »

⁵ Voir Edström 2005 : 147.

assassins du presbytère, identité qui est progressivement dévoilée aux autres personnages. La petite fille, qui échappe aux assassins et qui les identifie finalement, devient une jeune fille, Elsalill, le personnage central de l'histoire. La jeune fille assassinée malgré ses prières devient le spectre qui rôde dans Marstrand et dans l'esprit des deux personnages principaux, pour venger la mort de messire Arne et sa maisonnée. Les trois assassins deviennent des mercenaires écossais, au service du roi de Suède, et qui cherchent à retourner dans leur pays. Leur chef, sir Archie, est le second personnage principal. Lagerlöf introduit également d'autres personnages, dont le marchand de poissons Torarin⁶, qui évolue en marge des événements, mais qui les observe et les comprends et qui devient comme un relais de l'auteur au sein de l'histoire.

L'exécution des assassins n'est pas retenue par Lagerlöf. Ils sortent de l'histoire ligotés et arrêtés par la justice. En revanche, elle ajoute un autre élément : le sacrifice et la mort d'Elsalill. Cette mort s'inscrit dans le cadre d'un ajout important : l'histoire d'amour entre Elsalill et Sir Archie, auquel nous aurons l'occasion de revenir. De même, Lagerlöf crée ce qui nous occupera principalement dans ces pages, à savoir le cadre spatiotemporel spectaculaire. Le fait que Lagerlöf détaille et précise le temps et le lieu est une première indication de l'importance narrative de ces éléments, qui ne fournissent pas simplement un décor mais fonctionnent comme de véritables actants dans l'histoire. Nous verrons notamment le rôle de la mer prise dans les glaces.

Le texte de la chronique ne précise pas la date des événements, mais indique seulement que cela se passe en hiver, « om wintertiden ». Lagerlöf, pour sa part, les inscrit dans un cadre historique dès l'incipit : « À l'époque où Frédéric II du Danemark régnait sur la province de Bohuslän... », indication à laquelle s'ajoute un peu plus loin la mention du roi Jean III de Suède⁷. Cela permet de situer les événements dans les années 1570 ou 1580⁸. Quant au lieu, la chronique mentionne le lieu-dit de Brannehög et surtout la ville de Marstrand, situés dans l'archipel du

⁶ À propos de Torarin et le rôle de ce personnage, voir par exemple Edström 2005 : 147-148, et Vinge 1966 : 113-115, et 1997 : 103.

⁷ Lagerlöf 1903 : 3 : « På den tiden då kung Fredrik den andre af Danmark regerade öfver Bohuslän... » ; p. 19 : « Vi äro skottar, som hafva varit i tjänst hos kung Johan i väl sina tio år... » [Nous sommes des Écossais, au service du roi Jean depuis au moins dix ans...].

⁸ Frédéric II règne sur le Danemark-Norvège entre 1559 et 1588. Le règne de Jean III de Suède s'étend de 1569 à 1592.

sud de la province de Bohuslän, sur la côte ouest maintenant suédoise de la péninsule scandinave. L'île de Marstrand est le dernier rempart avant que ne s'ouvre la mer du Cattégat. Lagerlöf en fait une évocation très fidèle à la réalité au début du chapitre intitulé « Förföljelse » [Persécution] :

La ville, avec toutes ses maisons et bâtiments, se trouvait du côté de l'île de Marstrand qui donnait vers l'intérieur de l'archipel, et qui était protégée par un collier d'îles et d'îlots. [...] Mais sur l'autre moitié de l'île, qui donnait vers la mer à l'ouest, il n'y avait que des rochers dénudés et déserts, et des promontoires rocheux malmenés, qui avançaient dans la mer.⁹

C'est ce paysage maritime et hivernal qui devient le cadre des événements de l'histoire. Lagerlöf l'étend en faisant des déplacements des personnages un élément important de l'intrigue et en plaçant à l'extrême bout les rochers de Paternoster, qui termine l'archipel. Dans *Herr Arnes penningar*, la mer et le paysage côtier hivernal prennent une importance particulière, en interférant dans la vie des personnages et en reflétant leur état d'esprit. Quel est alors le rôle qu'ils jouent dans le récit ?



L'évocation de la mer prise dans les glaces hivernales est un élément essentiel dans le déroulement de l'histoire, et peut être lue comme un commentaire de la situation narrative. La mer est présente dès les premières pages et installe le cadre, qui ne changera pas avant le point final.

Au début du premier chapitre, Torarin, le marchand de poisson, avance, un soir au mois de février, sur la route qui, « de Kunghäll, menait jusqu'à la paroisse de Solberga ». Il parle à son chien Grim, auquel il annonce une situation exceptionnelle. Pendant quelque temps, il a fait beau et froid, et la mer a gelé, « jusqu'au grand large du Cattégat », si bien qu'il « n'y a pas de passage pour les bateaux et les navires entre

⁹ Lagerlöf 1903 : 40 : « På den sidan af Marstrandsön, som vette inåt mot skärgården och låg skyddad af en krans af öar och holmar, fanns staden med alla dess hus och byggnader. [...] Men på den andra hälften af Marstrandsön, som vette västerut mot hafvet och skyddades hvarken af ö eller skär, fanns det inget annat än ödsliga nakna klippor, och sönderslitna berguddar, som stucko ut i hafvet. »

les îles, que de la glace ferme et dure, si bien qu'on peut aller jusqu'à Marstrand et Paternoster en traîneau »¹⁰.

Le paysage s'est immobilisé dans une atmosphère de malaise et malgré le temps calme, un vent froid passe sur le pays et rend le voyage de Torarin désagréable. Ce n'est que dans les dernières lignes du récit que cette situation se voit modifiée et la mer qui se dégage progressivement devient un élément de suspens dans le dénouement de l'histoire. Finalement, les femmes de Marstrand viennent en cortège chercher le corps d'Elsalill, caché sur un navire qui s'apprête à prendre le large et le récit se termine sur une image finale grandiose :

Au fur et à mesure que les femmes avançaient, la tempête et les vagues s'engouffraient derrière elles, en dégageant la glace là où elles venaient de passer, et, lorsqu'elles arrivèrent à Marstrand avec Elsalill, toutes les portes de la mer étaient ouvertes¹¹.

Entre ces deux extrêmes, l'histoire se déroule dans une atmosphère hivernale à la lumière basse et dans un espace créé pour accueillir les événements terribles et leurs conséquences. Au cours du récit, ce cadre, ainsi que les variations météorologiques sont régulièrement rappelés. La qualité exceptionnelle et étrange de cette situation ressort plus particulièrement dans le chapitre « Au clair de la lune », où c'est encore Torarin qui traverse un paysage transformé, où l'opposition entre terre et mer s'efface.

Tout le paysage est recouvert d'une couche de neige, qui vient de tomber : « À perte de vue s'étendaient la même plaine égale et les mêmes collines rocheuses »¹². Torarin contemple et commente ce qu'il voit, en s'adressant à nouveau à son chien, dans une forme de préterition. Comment auraient-ils réagi s'ils avaient vu ceci pour la première fois ? « Sans doute on aurait cru traverser une vaste lande. » Ils se seraient demandé quel est ce pays où on ne trouve ni fossés ni barrière, et d'où sont absents les ruisseaux, « qui d'habitude tracent leur chemin à travers

¹⁰ Lagerlöf 1903 : 3-4 : « ...vägen som från Kunghäll ledde upp mot Solberga socken. [...] långt utåt Kattegat. Det finns ingen väg för båtar och skepp nu mellan skären, det är bara stark, hård is öfver allt, och nu kan man köra med häst och släde ända ut till Marstrand och Paternosterskären. »

¹¹ Lagerlöf 1903 : 95 : « Men allt som kvinnorna framskredo, så bröto storm och vågor in bakom dem och vräkte upp isen, där de nyss hade vandrat, så att, då de voro komna till Marstrand med Elsalill, stodo alla hafvets portar öppna. »

¹² Lagerlöf 1903 : 32 : « Så långt ögat kunde se, fanns intet annat än samma jämna slätt, och samma steniga kullar. »

les plaines blanches, même par le froid le plus rude». Finalement arrive la question rhétorique: «Ne serait-ce pas la mer même? Mais cela semblerait impossible que ce sol ferme ne soit que de l'eau, que les collines rocheuses, en apparence si fermement reliées, ne soient que des îlots et des rochers séparés par les vagues»¹³. La prétérition invite ici à une double interprétation. Le paysage maritime transfiguré par le froid semble irréal alors qu'il est réel. La mer prise dans les glaces obtient une qualité paradoxale.

La mer implique généralement des connotations de mouvement, d'ouverture, de traversée, et la possibilité d'atteindre d'autres rivages. Tous ces éléments sont présents à la fin du récit, comme nous le verrons, mais jusqu'au dernier chapitre, ces connotations deviennent négatives, sous l'effet du froid. Le paysage maritime de *Herr Arnes penningar* est immobile et fermé, empêche un mouvement autre que les déplacements à l'intérieur de l'espace pris dans la glace. Ainsi nous verrons les marins et les pêcheurs, retenus à Marstrand, grimper sur les rochers de l'île, «pour voir si les baies et les détroits n'étaient pas encore débarrassés de leur couverture glacée». Et ils découvrent que «la mer était aussi fermée que jamais»¹⁴. C'est cette situation d'attente qui provoque les événements. Le temps semble exceptionnellement en suspens et l'espace est préparé pour ce qui s'y passe. Cet état dure du début à la fin du récit et devient un sujet d'étonnement pour les personnages, jusqu'à ce que l'intervention divine soit suggérée comme explication.

C'est à la question qu'il pose à Torarin, s'il sait «pourquoi, cette année, Dieu ferme si longtemps tous les passages vers la mer et nous garde tous prisonniers», que le capitaine du navire sur lequel les assassins prévoient de quitter Marstrand, répond lui-même par le récit d'une de ses expériences de marin. Il est resté dans le port de Bergen pendant un mois entier, en raison de vents contraires. Sur un des navires dans le port se cachait un homme voleur des biens de l'église. Grâce à la tempête, on a eu le temps de le trouver et une fois qu'il a été mené à terre, le beau temps et le bon vent se sont installés. Le capitaine sous-entend que des malfaiteurs impies qui se cachent, ont provoqué

¹³ Lagerlöf: «... då skulle vi väl tro, att vi färdades öfver en stor hed. [...] vattubäckar, som eljes brukar draga sina svarta färor fram öfver de hvita fälten, äfven i den strängaste köld? [...] Detta kan väl aldrig vara själfva hafvet, skulle vi till sist säga.»

¹⁴ Lagerlöf 1903: 41: «... stiga upp på klipporna och se efter, om vikar och sund inte hade börjat kasta af sig sitt istäcke.»; p. 67: «... hafvet stod lika stängdt som någonsin.»

la colère divine et qu'il faut les trouver, pour que l'emprise hivernale sur la mer se termine. Le passage rappelle au lecteur que l'argent de messire Arne est maudit. Au début du récit, nous apprenons qu'il s'en est emparé dans « les grands monastères qu'on trouvait dans le pays jadis », et les moines auraient prédit qu'il le plongerait dans le malheur¹⁵. L'idée d'une intervention divine qui permet d'attraper et de punir les coupables anticipe également la résolution de l'histoire, où le capitaine découvre que les trois Écossais assassins se trouvent sur son navire, les fait prisonniers et les rend à la justice. Le motif de la présence divine, liée à la mer et aux conditions météorologique, se file donc tout le long du récit mais il n'est jamais pris en charge par la voix narrative. Le rapport à Dieu est le propre des personnages. Des indices parlent en faveur d'une présence divine mais l'hésitation subsiste pour le lecteur.

L'action dans *Herr Arnes penningar* se déploie ainsi dans un espace transfiguré où la mer prise dans la glace fournit une scène installée au début du récit et qui disparaît à la fin. Cette scène apparaît comme réel et irréel en même temps. La situation d'attente inscrit le récit dans un moment en suspens, qui pourrait avoir pour origine une intervention divine, qui vise l'accomplissement d'une vengeance. Le paysage maritime hivernal devient partie prenante à l'action. Ses qualités exceptionnelles et paradoxales effacent les frontières habituelles – entre la terre et la mer, entre la terre et le ciel – et il devient un lieu privilégié du surnaturel lagerlövien, dont *Herr Arnes penningar* constitue un des exemples les plus spectaculaires.



Il est possible d'invoquer la définition du genre fantastique à propos de l'action. Dans son essai *Introduction à la littérature fantastique*, Tzvetan Todorov (1970: 29) le définit comme « l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturelle ». Le mécanisme narratif qui installe l'hésitation quant à la qualité réelle ou surnaturelle des événements,

¹⁵ Cheri Register (1979) a proposé une lecture féministe du récit, où l'origine de la fortune de messire Arne, la convoitise qu'elle inspire, le crime des mercenaires ainsi que la vengeance qu'il appelle, s'inscrivent dans une logique guerrière et patriarcale, à laquelle s'oppose un nouvel ordre créé par les femmes, fondé sur la paix et la réconciliation. Elsallihl devient l'héroïne qui permettra l'avènement de ce nouvel ordre.

est effectivement mis en place au troisième chapitre, «Den utsända» [L'envoyée] (Lagerlöf 1903: 23-31).

Le lecteur y retrouve Torarin, qui, au premier chapitre, a dîné au presbytère avec messire Arne, juste avant les assassinats. Sur sa charrette, il suit maintenant la même route. Sous l'effet des nombreux bocks de bière qu'il a dû vider en racontant la mort de messire Arne et de sa maisonnée, il s'allonge et somnole sur sa charrette, et le cheval poursuit le chemin à son insu. Quand Torarin se redresse, il se trouve dans la cour du presbytère. Mais quand il s'apprête à repartir, le vieux palefrenier de messire Arne le tape sur l'épaule et l'invite à entrer, le même qu'il « avait vu mort, étendu à côté des autres, une profonde blessure à la gorge ». La voix narrative prend bien soin de signaler que Torarin « ne savait pas s'il rêvait ou s'il était éveillé »¹⁶. Suit une scène qui fait écho à celle du premier chapitre, et où messire Arne désigne la sœur de lait d'Elsalill pour aller dans le monde des vivants et d'accomplir la vengeance des assassinats et du vol. Lorsque messire Arne annonce à la jeune fille qu'elle pourra compter sur le soutien de deux personnes vivantes « qui se trouvaient avec nous autour de cette table, il y a huit jours », à savoir Elsalill et Torarin, ce dernier prend peur et veut protester, mais au « même moment, il semblait à Torarin que messire Arne et le presbytère disparurent dans un brouillard, et qu'il tomba lui-même comme d'une très grande hauteur, et il perdit connaissance »¹⁷.

Quand il se réveille, il se trouve à terre dans la cour du presbytère, et le chapitre se clôt sur ce qui fonctionne comme une antiphrase pour le lecteur. Torarin déclare que tout n'était qu'un rêve qui « m'a fait si peur que je suis tombé de la charrette »¹⁸. Ainsi l'hésitation propre au genre fantastique permet d'introduire le surnaturel dans le récit. Le paysage maritime transfiguré ouvre à l'inconnu et à la confrontation avec ce qui transgresse encore une frontière, celle entre la vie et la mort.

À partir de ce troisième chapitre, le spectre de la jeune fille assassinée devient un élément moteur de l'action, où elle apparaît dans le monde des vivants à des moments clés, afin que la vengeance soit accomplie.

¹⁶ Lagerlöf 1903: 24: «... sett ligga död bredvid de andra med ett stort sår i halsen.»; «Han visste ej om han drömde eller var vaken.»

¹⁷ Lagerlöf 1903: 30: «I detsamma tyckte Torarin, att både herr Arne och prästgården försvunno i en dimma, och han själf sjönk djupt ned såsom hade han fallit ned från en svindlande höjd, och därmed förlorade han medvetandet.»

¹⁸ Lagerlöf 1903: 31: «Men jag har blifvit så skrämde af drömmen, att jag har ramlat af lasset.»

C'est Torarin qui la voit quand elle fait son entrée dans l'histoire au clair de lune, sur la glace, où elle poursuit Sir Archie, son assassin, qui ne la voit pas, en disparaissant et en surgissant dans le jeu des ombres : « quelque chose de fin et étiré, de gris, qui flottait au-dessus du sol sans laisser de traces sur la route et sans faire crisser la neige ». Pris de peur, Torarin, qui comprend d'une part qui est ce revenant, d'autre part qui est son assassin, s'en va à toute allure. C'est ensuite le spectre qui instille le souvenir de l'assassinat de sa sœur de lait dans l'esprit d'Elsalill lorsqu'elle tombe amoureuse de sir Archie. Une mèche de cheveux, qui n'est peut-être qu'un effet de quelques rayons de soleil, apparaît subitement autour de la main du mercenaire. Elsalill la fixe du regard et dit que c'est « de cette façon que les cheveux de ma sœur de lait entouraient la main de celui qui l'a tuée »¹⁹. Le spectre va en effet poursuivre les deux amants, jusqu'à ce que Elsalill comprenne qui sont les assassins. Ceci se passe dans la scène clé de la deuxième partie du chapitre « I Rådhuskällaren » [Dans la cave de l'auberge] (Lagerlöf 1903 : 53-59). Le spectre est à l'origine de cette scène où il joue également un rôle. C'est maintenant que la réplique reprise au *Chorographia Bahusiensis* révèle l'identité des assassins aux yeux d'Elsalill : « Bois, mon frère, l'argent de messire Arne dure encore ».

La dimension surnaturelle est donc essentielle dans la conduite de l'histoire et c'est le paysage maritime hivernal qui fournit le cadre propice à son apparition et à l'intervention des morts dans le monde des vivants. L'élément surnaturel principal, le spectre de la sœur de lait d'Elsalill est intimement lié à ce cadre, par le motif du froid.

Le paysage glacé et immobile implique le froid et ce sont là des éléments par connotation associés à la mort. C'est dans un paysage momentanément mort que l'histoire se déroule et lorsque le spectre fait son apparition, il en devient le représentant. Le spectre, qui évolue dans le monde des vivants et dont les manipulations visent l'accomplissement de la vengeance des assassinats, demande un travail à la femme aubergiste. Cette dernière lui fait laver la vaisselle de son établissement mais lorsque les assiettes lavées doivent être posées sur les tables, elles sont si froides que l'aubergiste a l'impression de « les prendre des mains

¹⁹ Lagerlöf 1903 : 38 : « Han såg något som var långt och tunt och grått och som sväfvade fram öfver marken, utan att sätta fotspår på vägen och utan att komma den hvita snön att knarra. [...] som om den ville hviska något i hans öra. » ; p. 44 : « Det var så, som min fostersysters hår låg snodt kring handen på den, som dödade henne. »

de la mort même». De même, lorsque le spectre guide Elsalill, pour lui faire prendre sa place de laveuse de vaisselle à l'auberge, sa main est si froide qu'Elsalill « sursaute et se mit à trembler d'effroi ». Elsalill, qui a un lien privilégié avec sa sœur de lait assassinée et qui devient le moyen grâce auquel la vengeance pourra s'accomplir, va elle-même devenir le double de sa sœur de lait et lui emprunte la caractéristique du froid mortifère. Ainsi, lorsque Sir Archie s'avance vers Elsalill, dans la cave de l'auberge, celle-ci, qui sait maintenant qui il est, est si pâle et immobile qu'il la prend pour « la morte, qui [le] poursuit jour après jour ». Quand il pose sa main sur la sienne, elle est si froide qu'il « ne pouvait dire si c'était celle de quelqu'un de mort ou de vivant ».

Le surnaturel est donc étroitement lié au paysage dont il emprunte les qualités. L'aspect froid, glacé et mortifère de l'univers où sont enfermés les protagonistes, ressort d'autant plus nettement dans l'opposition qui s'établit avec le paysage maritime dégagé, contemplé à distance par le capitaine du navire encore pris dans les glaces au dernier chapitre. Ce paysage, dont tout élément surnaturel est absent, est illuminé par « le soleil du matin haut sur le firmament » par opposition au clair de lune. La vie et le mouvement envahissent la scène, avec les « navires libérés [qui] allaient et venaient », les oiseaux de mer arrivant « du sud avec des cris de joie », les poissons qui sautent hors de l'eau, « comme étourdis après leur emprisonnement sous la glace », et les essaims de mouettes qui retrouvent leurs lieux de chasse habituels²⁰.

Un paysage transfiguré par le froid, où les frontières s'effacent, accueille ainsi le surnaturel lagerlövien dans *Herr Arnes penningar*. Les éléments surnaturels s'inscrivent à l'intersection de la vie et de la mort, et la scène de l'action devient une zone de contact entre ces deux opposés²¹. Ce contact a lieu dans l'univers de l'histoire lorsque le spectre apparaît sur la scène mais, comme nous allons le voir, il s'agit d'un contact aux allures essentiellement psychiques. Le paysage glacé et

²⁰ Lagerlöf 1903: 92 : Morgonsolen blänkte högt på himmelen [...]. Fram och åter färdades de fria skeppen, och sjöfåglarna kommo flygande söderifrån med glädjeskrin. Fiskarna [...] gjorde höga språng [...], liksom yra efter fångskapen under isen. Måsarna [...] kommo i stora flockar in mot land för att jaga på de kända platserna.»

²¹ Lagerlöf a écrit une seconde fin pour son histoire, sur laquelle est fondée la traduction allemande du récit. Le corps d'Elsalill est alors récupéré par les spectres des victimes de l'assassinat. Le monde des morts interfère ainsi une dernière fois dans celui des vivants avant que la scène de l'histoire ne disparaisse.

mortifère apparaît comme source d'encore une frontière effacée, celle entre l'intériorité des personnages et le monde.



Ce sont les rapports entre le spectre et les deux personnages principaux, Elsalill et Sir Archie, qui permettent de mettre en évidence la dimension intériorisée du paysage.

Lors de l'entrée du spectre de la sœur de lait d'Elsalill sur la scène de l'action, elle poursuit Sir Archie qui avance sur la glace, observé par Torarin. Comme nous l'avons déjà constaté, ce dernier voit le spectre de la jeune fille, alors que le mercenaire écossais ne le voit pas. Le spectre le poursuit de si près qu'il « semblait vouloir lui murmurer quelque chose à l'oreille ». Sir Archie semble percevoir une présence mais, quand il se retourne, il ne voit rien, le spectre immobile restant caché par son ombre. Sir Archie avance, « sourcils froncés et l'air fâché, comme occupé par une seule pensée, qui le contrariait »²². La même situation se répète dans la scène de l'auberge, où c'est Elsalill qui observe, à distance, comment le spectre se tient face au mercenaire. Devant ses camarades et complices, Sir Archie se plaint : « Je la vois tout le temps. Elle me poursuit partout », mais Elsalill comprend qu'il « ne voyait pas la morte » et qu'il parle de quelqu'un « qui occupait constamment ses pensées ». Le spectre instille ainsi le remords et la culpabilité dans l'esprit du personnage, qui devient incapable de penser à autre chose, et qui se demande pourquoi « il faut que je me rappelle un souvenir que je veux oublier »²³. Dans une page remarquable, Lagerlöf fait part au lecteur des réflexions de son personnage, en multipliant les images pour donner forme à ces pensées qui le hantent et qui l'enferment dans un état que le lecteur d'aujourd'hui qualifierait de dépressif. Sir Archie dit que « c'est comme si quelqu'un voulait tisser une toile autour de moi, afin d'attraper toutes mes pensées pour ne m'en laisser qu'une seule ». L'image du tisseur de toile et suivie par celle du peintre, qui fait que Sir Archie voit le même tableau, où qu'il tourne ses regards. Une troisième image évoque un tailleur de pierre : « C'est comme si un tailleur de pierre se tenait près de

²² Lagerlöf 1903 : 38 : « Han gick med sammandragna ögonbryn och såg förargad ut liksom upptagen af en tanke, som misshagade honom. »

²³ Lagerlöf 1903 : 58 : « Jag ser henne alltid. Hon följer mig hvar jag går. » ; « Men Elsalill förstod att han inte såg den döda. [...] om någon, som ständigt fanns i hans tankar. » ; p. 46 : « Hvarför ska jag alltid minnas det, som jag ej vill komma ihåg? »

mon cœur et y faisait entrer, à coups de marteau, le seul sentiment de tristesse. Je ne le vois pas mais, jour et nuit, j'entends le bruit des coups de son marteau »²⁴.

Les qualités du paysage hivernal, étale et immobile, et qui enferme les personnages, se retrouvent ainsi dans l'enfermement psychique de sir Archie, en proie aux remords et à la culpabilité que lui instille le spectre de sa victime. Chez le personnage d'Elsalill, le motif du deuil et de la tristesse envahissante, source d'un état dépressif, est également présent.

L'expérience de la nuit des assassinats et du vol de l'argent pèse sur elle, et, en arrivant à Marstrand, prise en charge par Torarin, elle ne cesse de pleurer, se plaignant d'avoir perdu tous ses proches, et regrettant de s'être cachée et n'avoir pu suivre sa sœur de lait dans la mort. Cet état de deuil se prolonge et, dans la première partie du chapitre « Förföljelse » [Persécution], le lecteur apprend qu'elle a « le cœur malade » : « Ils me semblent tous heureux, ceux qui aspirent à la réalisation de leurs désirs. Pour moi, il n'y a rien au monde qui me semble désirable »²⁵. L'immobilité et l'enfermement autour d'une seule pensée obsédante liée à la mort, se retrouvent donc chez Elsalill mais, à la différence de ce qui se passe à propos de sir Archie, cet état d'esprit ne lui est pas instillé par le spectre de sa sœur de lait. Le contact d'Elsalill avec le spectre confirme toutefois le repli dépressif du personnage. Ainsi, lorsque le spectre lui apparaît – « elle sentit un souffle léger, comme si un vent froid lui était passé sur le front » – elle n'éprouve aucune peur. Quand le spectre lui demande de l'aider dans son travail à l'auberge, Elsalill accepte, avec la sensation qu'un « voile s'étendait sur son entendement. Elle devint incapable de réfléchir, d'avoir une volonté, d'éprouver de la crainte »²⁶. C'est dans cet état second qu'elle va apprendre la vérité sur son bien-aimé.

²⁴ Lagerlöf 1903: 46: « Det är mig så, som om någon spunne ett nät omkring mig [...] för att fånga alla mina tankar och lämna mig denna enda kvar. » ; « Det är mig så, som om en stenhuggare sutte vid mitt hjärta och bultade in där en enda sorg [...] Jag kan ej se den stenhuggaren, men dag och natt kan jag höra hur hans slägga hamrar och bultar. »

²⁵ Lagerlöf 1903: 41: « Hon var hjärtesjuk [...] Jag tycker, att alla de äro lyckliga, som hafva något att längta till. Men jag äger ingenting i hela världen att eftertråna. »

²⁶ Lagerlöf 1903: 53: « ... kände hon ett lätt drag, liksom om en kall vind strukit öfver hennes panna. » ; p. 54: « ... att det drog sig en slöja öfver hennes förstånd. Hon kunde ej mer tänka eller vilja eller känna fruktan. »

La mort, sous la forme du spectre de la sœur de lait d'Elsalill, rôde donc dans le paysage et dans l'esprit des personnages. Les deux personnages principaux se détournent de la vie vers l'obsession de la jeune fille assassinée. Ils ont la mort dans l'âme et l'association avec le froid glacial du paysage maritime fait d'Elsalill et Sir Archie deux âmes prises dans la glace, enfermées dans la culpabilité et le remords. C'est à ce propos que nous pouvons évoquer ces thèmes essentiels dans l'œuvre de Lagerlöf, qui se tissent dans l'histoire et la conduit à son dénouement, à savoir l'amour, le sacrifice et le rachat.

L'amour est toujours difficile et contrarié chez Lagerlöf. Elsalill tombe amoureux de l'assassin de sa sœur de lait, sans savoir de qui il s'agit : « Elle resta bouche bée, à le regarder, les yeux écarquillés. [...] Jamais la pauvre Elsalill n'avait vu un tel homme ». Aussi, après avoir appris de quoi il est coupable, est-elle confrontée à un conflit, que l'on qualifierait, dans un autre contexte, de cornélien, car sa sœur de lait « ne trouvera pas la paix dans sa tombe, [...] à moins qu'[Elsalill] ne trahisse [son] bien-aimé »²⁷. Sir Archie, mercenaire assassin, cynique et violent, mais rongé par la culpabilité et persécuté par le spectre, découvre pour sa part, au même moment, comment échapper à son tourment. Son cœur lui dit qu'il a « mal agi à l'égard d'une jeune fille, [...] c'est pourquoi tu devras te racheter auprès d'une autre de ce que tu lui as fait souffrir. Tu la prendras pour épouse et seras si bon envers elle, qu'elle n'éprouvera jamais la tristesse »²⁸. Le rachat grâce à l'amour, comme on le rencontrera par exemple dans *Körkarlen* [*La Charrette fantôme*, 1912] semble donc possible ici, mais, dans la logique sombre et glacée de *Herr Arnes penningar*, ce n'est pas le cas²⁹. Dans l'espoir qu'il pourra s'enfuir, Elsalill dénonce Sir Archie, qui le comprend et, retrouvant son « ancien état d'esprit », raconte toute l'histoire qui a mené à la nuit des assassinats. En écoutant cette histoire racontée pour lui faire du mal, l'amour d'Elsalill se transforme en haine. Son sacrifice³⁰ met un point final au mélodrame à la fin du chapitre « Sir Archies flykt » [La fuite de

²⁷ Lagerlöf 1903 : 30 : « Hon stod med öppen mun och uppspärade ögon och betraktade honom. [...] Den fattiga Elsalill, aldrig hade hon sett en sådan man i hela sitt liv. » ; p. 62 : « Min fostersyster får ej ro i sin grav, [...] om jag ej förråder min älskade. »

²⁸ Lagerlöf, 1903 : 64 : « Du har förfördelat en jungfru, [...] därför skall du sona mot en annan, hvad du låtit henne lida. Du skall taga henne till din hustru, och du skall vara så god mot henne, att hon aldrig får känna sorg. »

²⁹ Cf. Vinge 1997 : 103-106.

³⁰ Pour une interprétation plus poussée des mobiles de ce sacrifice, voir Vinge 1966 : 120.

sir Archie]. Pour s'enfuir de l'auberge, Sir Archie saisit Elsalill et se sert d'elle comme d'un bouclier humain :

En voyant qu'elle le protégeait de son corps, si bien qu'il était sur le point de s'échapper, elle tendit sa main, saisit une des lances des soldats et la tira vers son cœur. 'Je veux enfin servir ma sœur de lait, pour que cette affaire soit enfin terminée', pensa-t-elle. Et au pas suivant que fit Sir Archie, en montant les marches, la lance transperça le cœur d'Elsalill³¹.

L'amour n'est donc pas rédempteur ici et le tourment qui agite les personnages dans leur enfermement est accompagné en arrière-plan d'une tempête qui n'aura aucun effet sur la mer prise dans les glaces. Comme nous avons pu le voir, c'est l'accomplissement de la vengeance et la récupération du corps d'Elsalill par les femmes de Marstrand qui brisent finalement la glace dans les dernières lignes du récit.

Le paysage hivernal maritime, qui apparaît pratiquement comme un actant de l'histoire, fournit également une scène qui extériorise les mouvements intérieurs des personnages principaux. Le paysage mort, froid et fermé présente les mêmes caractéristiques que les pensées qui obsèdent les personnages. Le tourment de l'amour contrarié qui les anime également, trouve aussi son équivalent météorologique dans la tempête. La mer prise dans les glaces devient un paysage psychique où se trouve extériorisé un état intérieur. Par les analogies et les frontières qui s'effacent entre les opposés, le récit de Lagerlöf s'ouvre vers la psychologie des profondeurs.



À la différence de *Hämnd får man alltid* [La vengeance arrive toujours], fondé sur le même hypotexte, Lagerlöf était très contente du résultat de son travail, cette fois-ci, et *Herr Arnes penningar* est devenu un de ses récits les plus célèbres. L'utilisation somme toute fidèle d'une page bien précise du *Chorographia Bahusiensis* de Johan OEdman donne au récit une qualité quasi documentaire. De même, le paysage maritime de la côte ouest suédoise, que Lagerlöf fait surgir de manière magistrale, correspond bien à une réalité géographique. Dans le récit, ce paysage

³¹ Lagerlöf, 1903 : 84 : "Och då hon nu såg, att hon skyddade honom med sin kropp, så att han var nära att undkomma, sträckte hon ut sin hand och drog till sig ett av spjutet, som knektarna höllo, och riktade det mot sitt hjärta. Nu vill jag tjäna min fostersyster så, att detta ärendet ändtligen lyktas, tänkte Elsalill. Och vid nästa steg, som Sir Archie tog upp mot trappan, trängde spjutet in i Elsalills hjärta."

subit toutefois une transfiguration. Le lecteur découvre un paysage maritime paradoxal, où s'inscrivent les motifs chers à l'écrivaine dans une de ses histoires les plus sombres. Anna-Karin Palm qualifie *Herr Arnes penningar* de «en gåtfullt tydlig berättelse», 'un récit limpide et énigmatique'. Nous y suivons en effet une narration qui progresse de manière imperturbable vers son dénouement. Les différents éléments s'y élucident les uns les autres, et le surnaturel apparaît comme indispensable dans un univers qui renvoie explicitement au nôtre. Le cadre maritime et ses caractéristiques permettent de tracer des lignes thématiques qui relient et resserrent les éléments de l'histoire. Il fait de *Herr Arnes penningar* un des récits les plus denses de Lagerlöf, où le paysage hivernal devient celui de l'âme en proie à la cruauté et au tourment.

Bibliographie

- Edström, V., 2005, «Skuggspelet på isen» in Maria Karlsson, Louise Vinge (dir.), *I Selma Lagerlöfs värld. Fjorton uppsatser redigerade av Maria Karlsson och Louise Vinge. Lagerlöfstudier*, Stockholm/Stehag, utgivna av Selma Lagerlöf-sällskapet, Brutus Östlings bokförlag Symposion.
- Lagerlöf, S., 1903, *Herr Arnes penningar*, Stockholm, Iduns redaktion, 95 p., <http://litteraturbanken.se/>.
- Molander, G., 1954, *Herr Arnes penningar*, Sverige, AB Svensk Filmindustri.
- Nordlund, A., 2018, *Selma Lagerlöf. Sveriges modernaste kvinna.*, Stockholm, Bokförlaget Max Ström.
- OEdman, J., 1746, *Chorographia Bahusiensis. Thet är Bahus Läns Beskrifning Så Til thess Natur, Art och Beskaffenhet Under Fred och Feigd I Gamla urminnes Tider Under Danska Regeringen, Som til thess nu warande Tilstånd Sedan Thet kom, genom Freds=Fördrag Under Sweriges Crono*, Stockholm, Lars Salvius.
- Register, C., 1979, «*Herr Arnes penningar* som feministisk myt», *Ord och Bild*, 88° årgången, 6, p. 27-37.
- Stiller, M., 1919, *Herr Arnes penningar*, Sverige, Svenska biografteatern.
- Todorov, T., 1970, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points.
- Vinge, L., 1966, «Vad händer i *Herr Arnes penningar*», in *Lagerlöfstudier*, Lund, utgivna av Selma Lagerlöf-sällskapet.
- Vinge, L., 1997, «*Herr Arnes penningar*: Kärlek på villövägar», in *Selma Lagerlöf och kärleken*, Karl Erik Lagerlöf (dir.), Stockholm, Selma Lagerlöf-sällskapet och Gidlunds förlagp.

*Till Havs! Till Havs!**

*Appel du large et retour au rivage dans les versions de 1868 et 1899 du manuel scolaire suédois Läsebok för folkskolan***

◇ Roger Marmus

Chaque année, au mois d'avril, les ports de plaisance connaissent, en Suède, un renouveau d'activités. Après de longs mois d'interruption, les quais accueillent les propriétaires d'embarcations qui ont rassemblé tous les amis, les collègues pour procéder à la mise à l'eau des bateaux laissés à quai en hivernage, pour positionner les mâts, ajuster les gréements, régler la hauteur des haubans, etc. C'est une période joviale, affairée où l'on répète les gestes de l'entraide, conduite dans la religion de l'effort et de la discipline. Les virées en mer, la passion des rivages, les manœuvres au large sur les bateaux, voilà des passions nobles qui n'ont pas manqué de former le caractère nordique depuis des siècles. On passera ici sur les antécédents Vikings, lesquels maîtrisaient les techniques de navigations sur mer pour se pencher sur les décennies de la modernité durant la deuxième moitié du XIX^e siècle, celles qui correspondent à une industrialisation du pays et à l'émergence d'une bourgeoisie triomphante dans les grandes et moyennes villes. Pour notre propos, il convient de relier deux événements relevant de cette évolution historique. Le premier concerne la mise en place d'un système éducatif digne de ce nom capable de former à minima l'ensemble d'une population encore très rurale pour lui inculquer les rudiments de la lecture, de l'écriture et du calcul, et dans un registre moins essentiel, la naissance d'une activité

◇ Roger Marmus, chercheur associé de l'Université de Strasbourg – UR 1341, marmus@unistra.fr.

* Allusion au poème de Jonatan Reuter, chanté par le « Caruso du Nord », Jussi Björling.

** Manuel pour l'école populaire élémentaire (notre traduction).

très nouvelle, indissociable d'une prospérité acquise par les classes aisées : le tourisme et la villégiature dans les archipels.

Faisant le lien entre ces deux événements, l'instrument éducatif par excellence au cœur du XIX^e siècle, le manuel scolaire suédois, *Läsebok för folkskolan* (1868), a une part d'implication dans la perception et dans le rendu des images et émotions maritimes qu'ont pu avoir des générations d'écoliers suédois, puis de citoyens, futurs skippers du dimanche. Après une rapide présentation de cet ouvrage essentiel de la construction de la suédisité, nous examinerons les passages qui font état de la vie dans le grand large en ayant à l'esprit des particularités géographiques qui, de facto, donnent une notion toute relative du «large». Sachant que pour une bonne part du pays scandinave l'accès à la mer se fait suivant une modalité bien différente des autres pays nordiques, la notion d'archipel (l'archipel de Stockholm ou l'archipel de Göteborg) joue un rôle presque exclusif dans la cartographie des rivages qui implique d'autres schèmes de vision, voire d'autres écoumènes que ceux qui sont habituellement rattachés à l'idée de rivages tels qu'on peut les percevoir en Normandie, sur les côtes anglaises, pour rester dans les parages du Nord. Nous verrons que ces images et textes engendrent une combinaison toute suédoise de ce qu'Alain Corbin ([1988] 2018) nomme «le désir de rivage», supposant «une nouvelle économie des sensations» propre à un désir de «villégiature maritime» (Corbin ([1988] 2018 : 113). Les Suédois ont soumis leur regard aux conditions naturelles des lieux maritimes autochtones ; la «station sur le rivage» a engendré un «faisceau d'émotions», de «lectures du paysage», de «schèmes rhétoriques», aptes à composer et définir, de manière singulière, ce que l'«on nomme habituellement “la mer”», pour employer les concepts retenus par l'historien des sensibilités (Corbin [2005] 2019 : 41).

Présentation du manuel *Läsebok för folkskolan* (1868)

Alors que le projet d'une école pour tous voyait le jour en Suède (en 1842), s'est vite imposé le constat d'un manque criant de matériel pédagogique en phase avec les besoins de l'époque. La société ne pouvait plus se contenter d'ouvrages principalement versés dans la dévotion protestante – n'oublions pas que le *Petit Catéchisme* de Luther était le manuel principal d'enseignement –, elle cherchait à promouvoir des

savoirs indispensables au citoyen en devenir. Le manuel *Läsebok för folkskolan* est le fruit de cette réflexion et de cette volonté. Il rassemble, sur environ 1 000 pages rédigées dans une langue très riche à la fois factuelle et littéraire, l'ensemble des connaissances (à l'exception des matières trop techniques) nécessaires à l'instruction des jeunes élèves de 9-12 ans, futurs employés, ouvriers, salariés. Les meilleures plumes (parfois des célébrités du monde des lettres) ont été recrutées pour écrire ici des chapitres concernant la géographie, ou l'histoire, là des courtes nouvelles, des poèmes, etc.¹ Suivant les directives de la conférence des inspecteurs pédagogiques de Suède, réunie en 1862, la décision fut prise de confier la direction de l'entreprise à un ecclésiastique, ministre aux affaires religieuses, Fredrik Ferdinand Carlsson, en 1863. Cinq ans plus tard vit le jour la première édition de l'ouvrage. Celui-ci connut un succès immédiat, le premier tirage se faisant à 25 000 exemplaires, pour atteindre les 75 000 trois années plus tard. Avec des modifications substantielles, l'ouvrage fut régulièrement réédité jusqu'en 1932, faisant siennes les critiques, balisant les nouveaux savoirs, épousant les nouveaux modes de pensée. Ce succès s'explique d'autant plus qu'en réalité le livre faisait le lien entre les générations, les adultes issus des catégories ouvrières ou paysannes pouvant également le consulter.

Le manuel à vocation nationale

Les historiens aujourd'hui s'accordent à dire que l'ouvrage fut aussi un outil d'unification de la nation dans la mesure où y étaient mis en exergue les éléments qui lient un peuple à ce qui lui tient lieu de territoire: «À l'aide de textes manifestement patriotiques, les enfants des écoles populaires devaient à la fois prendre conscience de la nation et éprouver de la fierté pour leur patrie» (notre traduction)². Y étaient professées ainsi les valeurs communes, calquées, ou directement issues, du message évangélique, dans sa version luthérienne. Les leçons géographiques cherchaient à limiter les différents espaces, à recenser les différentes populations, à relever les us et coutumes en vigueur. Les cours d'histoire mettaient l'accent sur les origines communes, et

¹ Sur les éléments historiques concernant, voir la postface du fac-similé de l'ouvrage d'origine, *LfF* (1868), écrite et publiée, par Lars Furuland, en 1979.

² Anne Berg *et al.* (2017: 117): «Med hjälp av uttalat fosterländska texter skulle folkskolebarnen samtidigt bli nationalistiskt medvetna och fosterländskt stolta».

sur ce qu'aujourd'hui on a coutume de nommer le « roman national ». Les développements tendaient à faire ressortir les grandes figures historiques, les grands rois, les savants (comme Carl von Linné), sans pour autant faire l'impasse sur l'histoire du monde, y compris dans sa dimension parfois très exotique. On trouvait ainsi des chapitres sur Paris, sur Londres, sur l'Égypte et la Grèce antique, mais aussi sur Tahiti, ou les peuples samoyades.

Dès les premières éditions, c'est surtout la dimension rurale de la Suède qui est mise en valeur. Dans les textes à caractère littéraire, voire scientifique, est magnifiée la figure paysanne ancestrale, porteuse des valeurs d'indépendance, de stabilité, de force aussi, et capable de faire alliance avec le pouvoir en place, en l'occurrence monarchique. Page après page, le manuel exalte les faits de guerre, les événements culturels qui liguent les hommes face à l'adversité, qu'elle soit endogène ou exogène. Il met en garde particulièrement contre les tentations de l'exil (la Suède vit à cette même époque une véritable saignée, celle qui a pris la forme d'une émigration massive vers le Nouveau Monde, vers l'Amérique du Nord). Quel meilleur genre didactique que la fable pour prévenir les enfants sur les dangers du moment. La fable des « membres du corps humains »³ en est un bon exemple. Elle remplit cet office en racontant les tourments qui peuvent apparaître lorsque les pieds et les bras ne font plus cause commune avec les yeux. Le petit récit d'une page s'apparente à une parabole sur les risques d'une dislocation qu'encourt le corps social lorsque certains membres de ce dernier se désolidarisent. La profession de foi d'une bienveillante collaboration suppose toutefois l'idée, d'essence très conservatrice, de statuts sociaux préexistants envers lesquels il est à la fois malsain et vain de lutter. D'autres fables auront un dessein similaire d'alerte sur les périls qui menacent l'existence même du pays. Le texte *Les Oies sauvages*⁴ fait partie de celles qui opposent les oies restées au pays à celles qui, au-delà des mers, « suivant leur instinct, sont amenées à penser que tout ira bien dans le pays lointain⁵ » : une allusion bien entendu à la thématique de l'émigration.

³ *Menniskokroppens lemman*, in *Läsebok för folkskolan* (1868 : 8).

⁴ *Vildgässen*, in *Lff (Läsebok för Folkskolan)*, 1968 : 9-10.

⁵ *Lff* (1968 : 9) : “[...] vi erfara inom oss något, som drifver oss framåt och som säger, attt det skall gå oss väl i det aflägsna landet”.

La Suède n'est pas qu'une vaste campagne, qu'un conglomérat de montagnes désertes, de rivières déchaînées, de plaines luxuriantes, elle jouit également d'une façade maritime donnant sur la Baltique, sur le Kattegatt, et donc sur la mer du Nord. La présence des rivages est ainsi une composante importante du paysage, même si, nous allons l'expliquer, elle ne revêt pas la même importance que chez les voisins scandinaves. Le rapport à l'eau, perçue ici dans sa forme grandiose et étendue, a certes été un marqueur d'identité nationale, mais pas avec la même intensité qu'il pourrait paraître dans ce pays cohéritier du legs Viking.

La Suède et les étendues d'eau

De quelle eau parle-t-on? De quelle étendue est-il question? Ces questions qui semblent *a priori* anodines ont leur pertinence dans l'horizon d'attente scandinave. L'eau salée et l'eau douce, opposition qui a habituellement son importance pour faire la distinction entre le domaine de la mer et l'eau des espaces intérieurs aux pays (les sources, les rivières, les fleuves, les lacs) perd une part de sa pertinence en contexte suédois, où les archipels semblent faire la synthèse, et où certains grands lacs de Suède, comme le Vänern, le Vättern, ou le Mälaren, s'étendent sur de telles surfaces qu'ils paraissent comme des mers intérieures, fréquentées et exploitées par plusieurs corps de métiers, allant du transport fluvial à la pêche, et offrant un ensemble imagé proche du modèle purement maritime, qu'il soit celui du Kattegatt ou celui de la mer Baltique. L'imaginaire de la mer n'a donc pas, en contexte suédois, les mêmes résonances que celles qu'il pourrait avoir sous d'autres latitudes. Point n'est besoin de partir pour des destinations lointaines, comme les terres celtes ou caribéennes, pour expérimenter et comprendre le phénomène maritime d'une autre manière; les contrées voisines offrent aussi d'autres imageries. À quelques encablures, les paysages norvégiens, en particulier ceux des îles Lofoten, entraînent également leur flot de visions propres qui se démarquent de ce que l'on conçoit habituellement lorsque l'on pense « la mer »; ces sites ont suscité d'autres points de vue et ont pu inspirer des auteurs comme Johan Bojer (1872-1959), auteur norvégien d'un roman célèbre, *Le dernier Viking*.

Les rédacteurs du manuel scolaire suédois ont pour leur part pris en compte ces modalités locales dans le sens de la modestie et de la

discrétion. Pour être plus précis, ils ont pris dans l'ensemble acte du fait que le pays compte peu de pêcheurs, et n'a pas les yeux tournés vers les horizons sans fin. Les voyageurs le savent : il est peu de rivages qui donnent sur la vaste mer. Avec un regard perçant, et en prenant un peu de hauteur, on finit rapidement par discerner les côtes opposées qui relient au continent, et ce, qu'on soit dans le Golfe de Bosnie, ou sur les rives du sud de la péninsule. À cette aune, on peut concevoir une autre « métaphysique du bord de mer », telle que la définit le philosophe Pierre Cassou-Noguès, lorsqu'il précise :

Le bord de mer, pour moi, n'est pas un bord au sens des mathématiciens. C'est une zone épaisse, large, où l'influence de la mer s'étend et modifie le paysage, transforme même les caractères que nous attribuons aux choses, et la forme, la structure d'un espace-temps dans laquelle elles s'inscrivent. De sorte que s'y ouvre une autre métaphysique, différente de celle qui règne dans l'intérieur des terres. (Cassou-Noguès 2016 : 99)

La géographie a impliqué une autre perception du paysage maritime, et donc une autre approche du thème de la mer, même si, pour des raisons historiographiques, et comme par exception, il a été tentant aussi de s'approprier la figure quasi mythique du Viking, dans le patrimoine national, au prix d'une entorse avec l'histoire locale. Car, en effet, les ancêtres Varègues, les Vikings suédois, ou encore nommés même si « aussi doués pour le commerce et la navigation que les autres Vikings » (Reynaert 2016 : 236-237), ne restent pas en premier lieu célèbres pour avoir parcouru la haute mer, les océans, comme ont pu le faire leurs frères danois ou norvégiens. Ces « Vikings de la Volga » (Reynaert 2016 : 236) ont cinglé, pour leur part, sur la route de l'ambre, vers les terres slaves, puis remonter les fleuves eurasiens, à l'abri des vents salés.

Le guerrier des mers a pourtant été ainsi désigné, auprès des écoliers suédois, comme un exemple des gloires passées. Cette idée peut se déduire de la présence d'un poème célèbre *Vikingen* (datant de 1811), parmi les œuvres reproduites dans le manuel, dont son auteur, Erik Gustav Geijer (1783-1847), était par ailleurs le fondateur de la Fédération Götique (*Götiska förbundet*), une ligue intellectuelle visant à promouvoir et réhabiliter l'ancêtre du Norseman, du Nordique, et par là même l'unité de la Scandinavie⁶. L'extrait du poème, qui fait

⁶ *Lff* (1868 : 264-267) : « Med häftigt sinne på fjellet jag språng / Och såg i det vida haf. / Mig tycktes så ljuflig böljornas sång, / Der de gå i det skummande haf / De komma från

parler un Viking, ci-dessous retranscrit et traduit, offrait, il est vrai, une image bien plus exaltante de la mer, que ce que laisse espérer la réalité géographique suédoise :

Avec une puissante détermination, j'ai couru vers la montagne pour voir la vaste mer. Le chant des vagues sur l'écumante mer m'apparaissait suave.

Elles viennent de loin, de lointains pays. Elles ne portent pas de chaînes, ne ressentent aucun lien, en mer.

Je m'élançais avec impétuosité au sommet des montagnes. Je regardais vers le vaste Océan, et il me semblait entendre les vagues chanter un chant si doux ! Les vagues qui se précipitent dans la mer écumante viennent d'une terre lointaine. [...] Aucune chaîne ne les retient. Elles ne connaissent aucun lien. Les vagues chantèrent leur chant de joie, et ce chant disait : À la mer ! À la mer ! (Geijer, trad. Xavier Marmier 1842 : 288).

La configuration vécue ou ressentie des rivages suédois étant ce qu'elle est, il n'est pas étonnant que les illustrations d'événements nautiques du manuel scolaire soient donc très peu nombreuses (trois dans la version de 1868) et, quand elles existent, soient sur un mode mineur, comme le compte rendu d'événements nautiques apaisés.

On pourra toutefois noter une progression au fil du temps du nombre d'images associées à la mer. Probablement pour des raisons pédagogiques, les auteurs ont voulu aérer et enrichir les documents en proposant, au fur et à mesure des éditions, des reproductions de photos, ou de tableaux, qui répondent directement à l'écrit. La refonte des textes s'accompagne parfois d'un jeu subtil de renvois censés rendre plus vivants les contenus. La reproduction d'une aquarelle d'Anders Zorn, *Vågskvalp*⁷ (*Clapotis des vagues*), dans une version ultérieure du manuel *Lff* (1899 : 142), qui représente une scène de vie près d'un des nombreux pontons de l'archipel de Stockholm, est le parfait exemple de l'interaction entre l'image et les mots ; le tableau démontre, à lui seul, le calme entre les îles, par la figuration du miroitement tranquille en surface des eaux, et s'insère harmonieusement dans le texte consacré au

fjerran, fjerran land; / Dem hålla ej bojor, de känna ej band / Uti hafvet. / [...] Och böljorna sjunga åter sin sång / Och klinga: till sjös, till sjös! »

⁷ Le tableau, datant de 1887, est exposé au Statens Museum för konst de Copenhague. Anders Zorn (1860-1920) est notamment célèbre pour ses scènes de rivages, très souvent sensuelles.

Stockholm aquatique : *Les chenaux jusqu'à Stockholm (Segellederna till Stockholm)*⁸.

Les chenaux jusqu'à Stockholm/ Segellederna till Stockholm

Arrêtons-nous un instant sur l'un des exemples majeurs du manuel scolaire : une présentation de l'archipel de Stockholm, qui, au fond, résume la situation maritime particulière de la Suède que nous avons mentionnée plus haut. Il faut prendre et comprendre le terme d'approche dans son sens à la fois mental et physique, voire « métaphysique » (au sens où l'entend Pierre Cassou-Noguès, ci-dessus cité). Le texte part sur l'image d'un voilier qui arrive sur le littoral et s'infiltre dans un espace plus incertain, où se multiplient les îles et les îlots : il s'agit d'une approche de Stockholm qui fait la jonction entre la mer Baltique et le lac Mälär. En ressort une indécision quant aux limites, quant aux contours du pays. Le premier paragraphe joue sur cette hésitation, sur ce flottement conceptuel :

Une vue grandiose et changeante apparaît à celui qui par la mer s'approche de Stockholm. Le pays n'est pas immédiatement visible pour le navigateur sur son voilier. [...] Des pilotes, des guides côtiers, interviennent alors. À travers les nombreuses îles, des îlots, des criques, à travers des rochers, des bassins, des baies, souvent si encaissées qu'elles rendent difficiles le passage, les guides orientent les vaisseaux jusqu'à l'entrée des terres⁹.

Il convient ici de commenter la langue et de constater la difficulté de traduction en raison de la profusion de termes spécifiques à la géographie des lieux à cet endroit du texte. Les termes « skär » / « fjärdar » / « sund » (mais aussi plus loin « udde »), sont autant de termes qui ne se comprennent que dans le contexte suédois, difficulté bien connue des traducteurs qui aboutit à une adaptation impuissante ou paresseuse, ou à une appropriation, pour parler comme les traductologues. Le terme « fjord » norvégien n'a plus besoin d'être traduit... La calanque a

⁸ *Lff, Segellederna till Stockholm*, (1899 : 140-145).

⁹ *Lff* (1868 : 154) : « För den, som ifrån hafvet närmar sig Stockholm, framträda storartade och vexlande utsigter. Själva landet visar sig icke genast och på en gång för seglaren. [...] Snart infinna sig äfven lefvande vägvisare : lotsarne. Emellan otaliga öar, holmar och skär, öfver stora fjärdar och genom sund, mången, gång och smala, att de med möda medgifva någon genomfart, föra de skeppet in mot landet » (notre traduction).

définitivement des accents marseillais... Les mots renvoient à une seule réalité. Pour corser le tout, on notera également que le terme « landet » entretient l'osmose, comme dans d'autres langues issues de la branche germanique, entre la notion de « terre » et la notion de « pays » (« This is my land », chantait Woodie Guthrie).

Ce même chapitre a été repris dans la version ultérieure, mais avec des changements importants visant à compléter le texte initial. Ces modifications s'opèrent sur la langue même (on transforme ici l'orthographe des mots, là la syntaxe) et sur la teneur des chapitres dans le sens d'un perfectionnement. Pour exemple, on peut mentionner l'abandon du terme « voilier » pour le terme « navire », qui laisse entendre que les vaisseaux qui fréquentent ces eaux sont désormais des bateaux à vapeur.

La version ultérieure du manuel, de 1899 (la neuvième) s'ingénie à donner une dimension artistique aux descriptions de paysages, offrant « une nouvelle posture spectorale » (Corbin [2005] 2019: 24). Les rédacteurs reprennent ici les procédés littéraires de l'époque qui recherchent une dynamique panoramique héritée d'une tradition d'observation empruntée à la critique en peinture, et d'une manière pionnière, à l'image cinétique, celle des panoramas, voire du cinématographe.

L'ajout d'une image (le tableau du maître Anders Zorn -voir plus haut-) brouille la frontière entre ce qui relève du scientifique (géographique) et ce qui nous transporte dans le rêve artistique.

Le navire contourne une langue de terre ; c'est alors que se déroule l'un des plus beaux tableaux que l'on puisse voir. À droite, entre les chênes et les arbres frondifères se cache un intermédiaire entre la campagne et la ville qui par nature et par plaisir fait le lien entre les deux¹⁰. (notre traduction)

On pourra ici retenir la présence du verbe « se dérouler » (« upprulla sig ») qui suppose l'idée de mouvement (un procédé qui rappelle les nombreuses descriptions vues du train, communes dans la littérature de l'époque), et un terme qui, à lui seul, entretient cette situation

¹⁰ *Lff* (1899: 142) : « Fartyget svänger förbi en udde, och nu upprullar sig en bland de vackraste taflor, som en man kan se. Till höger mellan ekar och andra löfträd gömmer sig en mellanting mellan land och stad med natur af båda och behag af båda ».

particulière de fluctuation géographique et d'incertitude sémantique, le mot « intermédiaire » (« mellanting », mot à mot « entre choses »).

La façade maritime occidentale du pays: le port de Göteborg et les rivages du Bohuslän

a) Göteborg, la mer et les cruels espoirs

La grande ville côtière de Göteborg aurait pu être l'occasion d'un grand développement sur la deuxième ville du pays. Il n'en a rien été. La présentation de la ville est, au fond, assez vite expédiée. Les principaux quartiers de la cité sont mentionnés et font état des principales activités portuaires – Göteborg était alors un grand port –.

Un passage, présent dans une version ultérieure du manuel (*Lff* 1899), mérite l'attention car il est un exemple de minoration d'un fait social essentiel de cette deuxième moitié du XIX^e siècle: l'émigration massive vers le continent américain. Dans un paragraphe peu détaillé, pour ne pas dire escamoté, sans titre, il est fait allusion à ce phénomène que les autorités tentent vainement d'entraver et voudraient bien passer sous silence. L'information se résume à 10 lignes lapidaires, sans ajouts contextuels, où le mot « émigrant » (« utvandrare ») est soigneusement évité, comme si ne pas nommer la chose pouvait aider à conjurer le malheur. La scène de quai ressemble à ces scènes de départ dignes de Mallarmé, dans *Brise Marine* (1866):

Fuir! là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres.
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux! [...]
Un Ennui, désolé par les cruels espoirs.
Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs!

Le propos se caractérise par une leçon de morale (*L'Évangile de Matthieu*, 4:4, est explicitement cité en fin de paragraphe), proche de l'admonestation pour ceux qui ont fait le choix d'abandonner amis proches et famille, pour se lancer dans des aventures sans lendemain.

Les plus gros navires ont jeté leur ancre à l'extérieur du port. L'un d'entre eux attire notre attention. Sur le quai adjacent est rassemblé un agrégat de personnes. Un petit bateau les transporte par groupes jusqu'au navire vert. Certains quittent le rivage avec indifférence, dans le regard des autres on peut lire un surcroît d'insolence, ou alors le doute et l'hésitation au moment à monter sur ces funestes vaisseaux.

Versant des larmes d'amertume, ils se laissent emmener sur le vapeur qui va les porter loin de la mère patrie, des amis et de la famille, loin de tout ce qu'ils ont chéri, pour rejoindre des pays inconnus, où ils ont l'espoir d'une meilleure vie. Ils sont nombreux ceux qui ont été bernés dans cette croyance. Les gens ne vivent pas que de pain¹¹.

b) Les rivages du Bohuslän, jusqu'au fond des criques

La présentation du Bohuslän est, mis à part quelques indications sur les particularités d'ordre topographique, surtout une occasion de présenter les métiers de la mer. La figure du pêcheur y est magnifiée. Le Bohuslän apparaît comme un éparpillement de rochers formant des passages qui donnent sur l'intérieur et non sur le grand large: «le plus souvent le champ de vision se réduit à toutes les faces de ces rochers, et l'on est tenté alors de croire que l'on est devant un quelconque lac de montagne, et non devant la mer»¹².

Le lieu semble parfois, par gros temps, comme un mur d'écume constitué de terribles vagues qui, à l'approche des rivages, transforment l'endroit des rochers en tombe («graf») pour les marins (*LfF* 1868: 196). Au fond des innombrables criques, on trouve des havres de paix, des petites cabanes «mignonnes et agréables» («nätta och trefliga» [*LfF* 1899: 243]); on avance alors dans le récit comme on le ferait avec un bateau, sur des eaux plus calmes, vers des terres plus pacifiques.

Dans la version ultérieure du manuel, celle de 1899, une plus grande place est donnée à la géographie humaine. Tout un chapitre abondamment illustré est consacré aux pêcheurs du Bohuslän qui «vivent simplement et sans forfanterie» («De lefva enkelt och flärdlöst» [*LfF* 1899: 245]), tout en faisant preuve de force et d'endurance pour maîtriser les filets qui vont piéger les harengs. Le manuel fait également

¹¹ *LfF* (1899: 240): «Större fartyg hafva kastat sina ankare i hamnen därutanför. Ett bland dessa fäster vår synnerliga uppmärksamhet. På kajen midt emot det står en hopp mänsikor, och en liten båt för den ena skaran efter den andra af dem ut till det gröna fartyget. Somliga lämna stranden med en viss liknöjdhet, i andras ögon läses ett öfvermodigt trots, andra åter se tveksamma och osäkra ut, andra slutningen gripas av sorg och förtvivlan, då de skola stiga i den ödesdigra båten. Under bittra tårar låta de sig föras bort till den stora ångaren, som skall bära em från fosterlandet, från släkt och vänner, från allt, som varit dem kärt, till ett främmande land, där de, som de hoppas, skulla vinna rikligare utkomst. Stort är deras antal, som blivit svikna i detta hopp, och dessutom lever icke människan endast av bröd».

¹² *LfF* (1868: 196): «Oftast inskränkes synkretsen på alla sidor af dessa klippor, så att man vore frestad att tro sig vara på en obetydlig bergsjö och icke på hafvet».

mention des autres marins qui partent en haute mer, non loin des côtes du Jylland et de la Norvège, pour aller attraper la morue («torsk») ou le maquereau («makrill»). La description ici se double d'un début d'analyse économique accessible aux écoliers. Il est en effet expliqué que les hommes doivent diversifier leurs activités et être en mesure de pouvoir partir au large tout au long de l'année, ce qui implique de posséder des navires adaptés, et assez grands pour fréquenter «la mer ouverte» («öppna hafvet» [LfF 1899: 248-249]).

Mer et poésie

Deux poèmes de facture très réaliste reprennent les représentations iconiques de la vie de ces marins qui sont en proie aux risques de la nuit, du froid, des vagues, du manque de sommeil. Dans *Fiskaren* [Le pêcheur] (LfF, 1868: 205) et *Sjömannen* [Le marin] (LfF, 1868: 219) est proposée une version, certes magnifiée, mais très rude, de la vie des pêcheurs. *Fiskaren* a été écrit par un poète reconnu, membre de l'Académie suédoise, Bernhard von Beskow (1816-1868), inspiré par la mouvance göticiste (voir développements plus haut). Le second, datant de 1829, est un texte plus célèbre d'un autre poète académicien, Johan Olof Wallin, archevêque d'Uppsala, apprécié encore aujourd'hui pour ses psaumes¹³ chantés dans les églises, voire lors des fêtes de printemps.

Puisant dans les mêmes sources d'inspiration que le précédent, le poème a toutefois été simplifié dans sa ponctuation, et résolument dépouillé de toute une longue strophe, apparemment trop explicite pour les jeunes lecteurs. La mention d'un marin qui laisse son embarcation pour aller se délasser sur la plage et les espaces bucoliques, et qui va un temps jouir de la nature et de ses richesses, a sûrement dû être jugée comme incompatible avec l'atmosphère décente d'une salle de classe. Garants de la bonne tenue morale du texte, les éditeurs ont cru bon de supprimer les allusions érotiques gênantes contenues dans les références mythologiques gréco-latines du texte initial, mettant en scène Amor (Éros) et Psyché, où il est question d'un papillon (la figure

¹³ On pense au célèbre : *Den blomstertid nu kommer* [Le temps des fleurs arrive], que tous les écoliers suédois connaissent, car il se chante inmanquablement lors du dernier jour de classe, avant les vacances d'été.

de Psyché) qui invite le marin à boire au calice («käril»), le «nectar apaisant» («söfvande nektar») de la fleur (Wallin 1817: 73-74)¹⁴.

[...] Mon coin fleuri, je t'abandonne. Avec une ferveur sans relâche, je cours vers le large. Ma voie est ouverte. Vole mon yole, vole! Je t'abandonne! Pour aller chercher dans tout l'espace l'aventure. Là où Éros, le papillon chypriote, faseyait dans les brises d'été, m'invitant à m'abreuver du nectar apaisant du calice des fleurs, les pastourelles vinrent à ma rencontre en chantant, créant autour de moi une auréole enchanteresse de feuilles, qui flottèrent avant d'aller mourir sur les ailes du papillon.

Le passage «censuré» touchait par ailleurs une corde très sensible de la mentalité scandinave: le goût pour les voyages, le rêve d'aventures. Si les centaines de pages du manuel scolaire étaient une ouverture sur les champs immenses du savoir, elles devaient néanmoins détourner l'enfant lecteur de la rêvasserie et se gardaient de trop encourager les odyssées et les appels à courir le monde. Naviguer sur les sept mers était certes une noble passion digne de longs détours littéraires, mais pour l'heure un exercice réservé aux adultes!

Conclusion

Läsebok för folkskolan a été un instrument pédagogique essentiel d'une entrée dans le monde moderne des futurs citoyens/sujets suédois. Il a été élaboré comme une tentative de synthèse entre d'un côté les valeurs luthériennes d'abnégation, de fidélité, mais aussi de confiance en un cosmos donné, et de l'autre les exigences civiles d'un ordre social à maintenir. Grâce à cette somme bien illustrée de savoirs, les jeunes élèves suédois ont pu comprendre d'où ils venaient, et où l'industrialisation les embarquait. L'ouvrage a été le reflet d'une vision sinon authentique quant à la réalité géographique et culturelle du pays, du moins sincère pour ce qui est de la volonté d'entretenir un esprit

¹⁴ Extrait supprimé du poème, dans le manuel scolaire: «Jag dig öfvergifver, Blomsterkulle! / Och med rastlös ifver / Ut jag styr. / Öppen är min bana — / Flyg, min julle! Jag dig öfvergifver, / Att kring rymden spana / Äfventyr. / Der fladdrade Amor, den Cypriska fjärl, / På sommarens fläktar, / Och bød mig att dricka ur blommornas käril / En söfvande nektar. / Så kommo Herdinnor och sjöngo, och drogo. (notre traduction) / Förtrollande ringar / Omkring mig af löften, som flögo och dogo / På fjärlens vingar — —»

patriote. Dans ce contexte, les références maritimes n'ont certes pas encombré la suite des pages, mais elles ont existé, faisant en sorte de recentrer les jeunes sur leur bien commun, le Nord, et son territoire. La conception d'une mer comme échappée vers les horizons lointains et dangereux, a certainement été minimisée, au profit d'une approche plus casanière, presque rassurante, mais au fond assez conforme au paysage tel qu'il se manifeste à l'observateur savant, à l'artiste, ou simplement au touriste. Profitant d'une disposition géographique pratiquement fermée aux océans, les textes ont surtout insisté sur la mer comme le lieu d'une aventure domestique, d'un perpétuel retour au foyer :

Le port calme est comme les bras d'une compagne,
J'y retourne le soir en paix ;
Aux sons de notre chant et de notre prière
Le jour sur l'île s'endort,
La bataille de la mer et des vents s'assoupit¹⁵. (notre traduction)

Bibliographie

- Berg, A. et al., 2017, *Utbildningens revolutioner. Till studiet av utbildnings-historisk förändring*, Utbildningshistoriska meddelanden- Uppsala Studies of History and Education, Uppsala, Microsoft Word - utbildningens revolutioner-170317 (diva-portal.org).
- Cassou-Noguès, P., 2016, *Métaphysique d'un bord de mer*, Les éditions du Cerf, Paris.
- Corbin, A., 2018 [1988], *Le territoire du vide. L'Occident et le désir de rivage*, Flammarion, Paris.
- Corbin, A., 2019 [2005], *Le ciel et la mer*, Champs, Paris.
- Furuland, L., 1979, *Postface du fac-similé de l'ouvrage d'origine*, Lff (1868), Gidlunds, Stockholm.
- Geijer, E. G., 1999 [1841], *Vikingem*, in *Dikter*, Atlantis, Stockholm. Erik Gustaf Geijer · Dikter (lb.se). Pour la traduction française : Xavier Marmier, 1842, *Chants populaires du Nord*, Charpentier Librairie Editeur, Paris, https://books.google.se/books?id=RyENAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.
- Läsebok för folkskolan*, 1979, [1868], Fac similé, Gidlunds, Stockholm.
- Läsebok för folkskolan*, 1899, Norstedt & Söners förlag, Stockholm.
- Reynaert, F., 2016, *La grande histoire du monde*, Fayard, Paris.
- Wallin, J. O., 1963 [1817], "Sjömannen", *Dikter/ in Svenska Författare, Svenska Vitterhetssamfundet*, Stockholm, lb7757.pdf (litteraturbanken.se).

¹⁵ Lff (1899:179), *Skärkarlen* [L'homme du rivage], extrait du poème d'Herman Säterberg : « [...] Och en makas famn / är den lugna hamn, / dit jag vänder om kvällen i frid; / vid vår sång, vid vår bön / somnar dagen på ön, / somnar havets och vindarnas strid. »

De la « chambre noire » à la « chambre claire » L'obscurité éclairante de Willem Frederik Hermans

◇ Sasha Richman

Celles et ceux qui connaissent la photographie argentique savent pertinemment que l'obscurité donne à voir. En effet, lors du processus de développement, le papier photosensible trempé dans le bain révélateur fait apparaître les images latentes dans le noir. La nature photosensible du film exige l'usage d'une chambre noire ; toute image produite provient alors de l'obscurité. La photographie renverse ainsi les connotations attribuées habituellement à la lumière puisque l'obscurité n'est plus synonyme d'opacité mais devient, au contraire, vectrice de connaissances. C'est dans cette optique que l'obscurité photographique sert aux personnages de l'écrivain néerlandais Willem Frederik Hermans (1921-1995) à percer à jour l'inconnu. Dans la nouvelle « De blinde fotograaf » [Le photographe aveugle] (1957) ainsi que dans les romans *De donkere kamer van Damokles* [La chambre noire de Damoclès] (1958) et *Nooit meer slapen* [Ne plus jamais dormir] (1966), photographie et obscurité sont intrinsèquement liées.

Si le motif de la photographie est abondamment présent dans les œuvres de Hermans, il a lui-même mené une pratique photographique

◇ Sasha Richman, Université de Strasbourg (UR 1337 Configurations littéraires) et Université de Groningue (Pays-Bas).

Une partie des propos de cette contribution est tirée de ma thèse en cours de préparation intitulée *En quête de sens dans un monde d'images : l'imaginaire photographique dans les œuvres de Willem Frederik Hermans, Wright Morris et Michel Tournier*, préparée dans le cadre d'une cotutelle entre l'Université de Strasbourg et l'Université de Groningue et sous la codirection de Patrick Werly et Mathijs Sanders.

SAVANTS MÉLANGES

tout au long de sa vie. Enfant, il possédait un appareil photo «box»¹, et il avait, dans les années cinquante, essayé de s'affirmer en tant que photographe professionnel (Kegel *et al.* 2019). De son vivant, à l'occasion de la publication de son livre photo *Koningin Eenoog* [Reine borgne] (Hermans 2019: 211-368), une sélection de ses photographies ont fait l'objet d'une exposition en 1986, au musée Stedelijk à Amsterdam². En lien avec cet événement, les critiques se sont attardés sur le parallèle entre l'écriture de Hermans et sa pratique photographique en soulignant que l'étymologie du mot «photographie» signifie «écrire avec la lumière» (cf. Leistra 1986; Reinders 1986). En revanche, les questions de lumière et d'obscurité sont restées pratiquement absentes des recherches portant sur l'œuvre littéraire de Hermans, bien que l'auteur prête une attention toute particulière à la dichotomie entre lumière et obscurité dans ses écrits. Les quelques travaux critiques qui existent sur la photographie dans l'œuvre de Hermans ne considère ni la lumière ni l'obscurité comme des sujets d'étude à part entière, et l'accent est surtout mis sur le rapport entre photographie et réalité. Le motif de la photographie est alors un prétexte pour promouvoir le questionnement ontologique de Hermans (cf. Van Alphen 1995; Herman et Vervaeck 2003; Janssen 1980, 2019; Raat 1998; Richman 2021; Verhaar 1981). Toutefois, il faut souligner qu'à travers une analyse approfondie des techniques narratologiques dans «De blinde fotograaf», Luc Herman et Bart Vervaeck (2003: 160) reconnaissent l'importance des enjeux de lumière et d'obscurité dans la nouvelle lorsqu'ils affirment que «[...] de duisternis is een vorm van licht, ze laat dingen zien»³. L'objectif du présent article sera donc d'élargir le champ des propos de Herman et Vervaeck et de proposer une lecture critique de «De blinde fotograaf», *De donkere kamer van Damokles*, et *Nooit meer slapen* à travers le prisme de l'obscurité⁴.

¹ Un appareil photo «box» ou «box camera» est un appareil photo simple en forme de boîte. Ce type d'appareil a été popularisé par Kodak à la fin du XIX^e siècle.

² L'œuvre photographique de Hermans a également fait l'objet de deux expositions récentes: «Vrij belangrijke foto's» [Des photos très importantes] au Fotomuseum à La Haye (août 2022-janvier 2023); et «Willem Frederik Hermans: Expeditie *Nooit meer slapen*» en ligne, accessible sur le site du Literatuurmuseum.

³ «[...] l'obscurité est une forme de lumière, elle montre des choses» (notre traduction).

⁴ On retrouve également le motif de la photographie dans *De God Denkbaar Denkbaar de God* (1956), quoique dans un rôle très secondaire, et aussi dans le roman court *Geyerstein's dynamiek* (1982). En revanche, le motif de la photographie dans ces œuvres

Avant d'entreprendre notre analyse, il est nécessaire de revenir sur le concept d'intermédialité et les spécificités de la mise en scène littéraire de la photographie. On retrouve le motif littéraire de la photographie à partir du milieu du XIX^e siècle, peu de temps après l'invention de ce nouveau médium. Ce motif permet entre autres aux écrivains de s'interroger sur les processus photographiques (cf. par ex. Champfleury 2006; Cortázar 2008); l'impact social, culturel, artistique et/ou politique de la photographie (cf. par ex. Nadar 2017; Weijers 2014); la mémoire (cf. par ex. Garat 1990; Modiano 1993); les questions de représentation (cf. par ex. Tournier 1978; Houellebecq 2010) et, plus récemment, sur le rôle omniprésent de la photographie dans la vie quotidienne (cf. par ex. Tournier 1986; Serra 2020). L'usage de la photographie dans les œuvres littéraires de Hermans se situe dans le phénomène intermédial qu'Irina O. Rajewsky désigne par «*intermedial references*» [références intermédiales], processus selon lequel un médium évoque ou imite des techniques propres à un autre médium (Rajewsky 2005: 52). Jens Schröter, quant à lui, pousse la conceptualisation de Rajewsky plus loin et qualifie la mise en scène d'un médium par un autre de «*transformational intermediality*» [intermédialité transformationnelle], car un médium n'en contient pas un autre mais le représente (Schröter 2012: 26)⁵. Outre le motif de la photographie, Hermans met en scène l'une des caractéristiques propres au processus de développement de la photographie argentique, à savoir la capacité révélatrice de l'obscurité.

Cette contribution s'attardera sur les représentations de ce motif et tâchera de répondre aux questions suivantes: Qu'est-ce que l'obscurité permet de voir? Autrement dit, qu'est-ce que les personnages parviennent à voir dans l'obscurité qui n'est pas accessible à la lumière? Et s'il est possible de voir dans l'obscurité, comment définir alors dans ce contexte l'acte de voir? Notre analyse s'articulera en trois parties: nous examinerons les spécificités des conditions lumineuses, les informations qui se révèlent dans l'obscurité et les représentations de la cécité qui redéfinissent l'acte de voir.

n'étant pas en lien avec les enjeux de lumière et obscurité, nous avons choisi de les écarter de la présente étude. Cf. Hermans 2008a, 2017.

⁵ Pour davantage de littérature théorique sur les interactions entre texte/littérature et photographie, voir: Louvel 2002; Montier 2008; Rippl 2015.

De l'obscurité totale à la clarté absolue

Dans «De blinde fotograaf» et dans *De donkere kamer van Damokles*, l'obscurité règne en maîtresse. Le premier se déroule dans un lieu privé de lumière, tandis que dans le second, Hermans met l'accent sur l'obscurité de certaines scènes clés où la photographie a un rôle métaphorique. Au contraire, le cadre de *Nooit meer slapen* se caractérise par une lumière omniprésente. Quelle signification donner à ces environnements tantôt caractérisés par un trop-plein de noirceur, ou au contraire, par un trop-plein de lumière ?

Dans «De blinde fotograaf», Appie, narrateur de la nouvelle et chroniqueur d'une rubrique journalistique qui a pour sujet les «personnalités paradoxales», est chargé par son rédacteur en chef de réaliser un entretien avec un photographe aveugle, Guibal. Appie se rend alors dans la maison particulièrement sombre de ce dernier où il échange avec ses parents avant de finalement réussir à rencontrer le photographe qui lui révèle les origines de sa pratique et de son œuvre photographique. Dès son arrivée devant la maison de Guibal, Appie insiste sur l'obscurité du lieu. Coincée entre deux autres maisons, la demeure du photographe aveugle est très étroite et donc peu visible :

Deze blinde fotograaf bleek te wonen in het smalste huis van de stad, dat tussen twee enorme, hoge herenhuizen in lag. Ik zag onmiddellijk dat dit het smalste huis was, smaller dan het huis waar alle gidsen met de Amerikanen naartoe gaan. Op zichzelf een ontdekking dus. Ik maakte een notitie en bekeek het thuis nauwkeurig voor ik aanbelde. Het bestond eigenlijk alleen uit een winkelraam met een winkeldeur ernaast. Dat was de hele voorgevel, er waren geen verdiepingen op gebouwd, ik zag zelfs geen daklijst⁶. (Hermans 2006a : 582)

La maison du photographe n'est pas simplement étroite : elle l'est de manière remarquable et presque risible, à tel point que l'identification même de la maison est un exploit. De plus, lorsque le narrateur s'en

⁶ Toutes les citations du texte original seront issues de cette édition. Les traductions françaises seront les nôtres. «Ce photographe aveugle vivait dans la maison la plus étroite de la ville, située entre deux immenses et hauts manoirs. J'ai tout de suite vu que c'était la maison la plus étroite, encore plus étroite que celle où vont tous les guides avec les Américains. En soi, donc, une découverte. J'ai pris note et j'ai regardé de près la maison avant de sonner. En fait, il ne s'agissait que d'une vitrine avec une porte de magasin à côté. C'était toute la façade, il n'y avait pas d'étage construit dessus, je n'ai même pas vu de corniche.»

approche pour regarder par la « *winkelraam* » [vitrine], il parvient tout juste à discerner les parents du photographe puisque « [v]erblindend witte vitrage maakte ze bijna onzichtbaar »⁷ (*ibid.*). L'article de Herman et Vervaeck (2003 : 160) s'attarde sur cette vitrine qui, ironiquement, ne montre rien, mais nous pouvons approfondir leur analyse, car le choix de Hermans de représenter des voilages, plutôt que des rideaux opaques, semble particulièrement significatif. D'une part, ces rideaux témoignent d'une volonté de pouvoir profiter au maximum de la lumière naturelle tout en préservant une certaine intimité : les voilages obscurcissent ce qui s'y trouve derrière (à condition que la luminosité à l'intérieur soit plus faible qu'à l'extérieur), tout en laissant passer la lumière de l'extérieur. Autrement dit, les rideaux leur permettent à la fois de regarder par la fenêtre et d'empêcher ceux et celles qui essayent, comme Appie, de regarder à l'intérieur de la maison. D'autre part, les voilages servent de métaphore : leur apparente transparence laisse faussement croire au journaliste qu'il serait en mesure de percer la vérité sur le photographe aveugle qui lui échappe néanmoins. Il semble que cette vérité soit à sa portée, mais ces rideaux ne permettent qu'aux parents du photographe de voir à travers, et non l'inverse. En effet, Appie ne voit pas du tout à travers les voilages ; il voit seulement par le trou qui se forme entre les rideaux : « *De gordijnen waren van onderen naar weerszijden opgebonden, zodat beneden in het midden, een stuk van het glas openbleef in de vorm van een schop uit het kaartspel* » (Hermans 2006a : 582)⁸.

Une fois le pas de la porte franchi, Appie se rend compte que l'obscurité se fait davantage sentir à l'intérieur de la bâtisse qui n'a qu'une seule fenêtre et qui est dénuée de tout éclairage. L'absence de lumière artificielle fait la fierté des parents du photographe qui conseillent au narrateur, comme ils l'avaient déjà fait aux précédents visiteurs, d'aller acheter une lanterne au magasin de vélos d'à côté (*ibid.* : 587). Appie s'y rend, et le vendeur lui présente un grand choix de lanternes différentes qui ne fonctionnent pas, car elles n'ont pas de piles. Ainsi, toutes ces lanternes renvoient de la « *zwart licht* » [lumière noire] (*ibid.* : 591). Toutefois, cette « lumière noire » ne fait

⁷ « [d]es voilages d'un blanc aveuglant les rendaient presque invisibles. »

⁸ « Les rideaux étaient attachés du bas vers les deux côtés, de sorte qu'au milieu, un morceau de verre restait ouvert en forme de pique du jeu de cartes. »

pas référence à la lumière «ultraviolet» ou «UV», également connue sous le nom de «lumière noire». Il s'agit plutôt de l'absence de lumière, car les lanternes du magasin n'émettent aucune lumière. Lorsqu'Appie demande au vendeur une pile neuve, celui-ci se montre incapable de lui en fournir une, mais il rassure le journaliste que «[z]wart licht is meer dan voldoende voor wie een blinde fotograaf bezoekt» (*ibid.*: 591)⁹. Cette remarque fait écho à la question que les parents du photographe posent au journaliste: «Waarom wilt u [onze zoon] zien? Hij is immers blind» (*ibid.*: 583)¹⁰. Appie accorde beaucoup d'importance à l'acte de voir, qu'il considère indispensable à l'interview qu'il veut mener: «Hoe wilt u dat ik over uw zoon schrijf als ik hem niet zie?» (*ibid.*: 585)¹¹. En revanche, les parents ne considèrent pas l'acte de voir de la même manière qu'Appie et, en réponse à sa demande, ils proposent de lui raconter tout ce que le journaliste voudrait savoir sur leur fils, comme si leur témoignage pouvait être un substitut valable à un véritable entretien.

Dans *De donkere kamer van Damokles*, Hermans met également l'accent sur l'obscurité, comme le titre en témoigne. L'action du roman est narrée à la troisième personne et suit le personnage principal, Henri Osewoudt. Après sa rencontre fortuite avec le résistant Dorbeck, Osewoudt se trouve mêlé aux affaires de la Résistance, pour qui il réalise des missions diverses et parfois dangereuses, dont des assassinats. À la fin de la Seconde Guerre mondiale, Osewoudt est arrêté, et ses actions sont passées au crible. Contrairement à «De blinde fotograaf», l'action du roman ne se déroule pas entièrement dans le noir, et l'obscurité n'est évoquée que dans certaines scènes décisives comme lorsqu'Osewoudt, fraîchement engagé dans la Résistance, se fait recruter pour développer des pellicules. La remarque de son camarade explicite les pouvoirs révélateurs de l'obscurité: «[...] nergens ter wereld komt zoveel aan het licht als in een donkere kamer!» (Hermans 2010: 102)¹². Ces propos peuvent être interprétés au sens propre puisqu'Osewoudt va développer

⁹ «[I]a lumière noire est plus que suffisante pour celui qui rendent visite à un photographe aveugle.»

¹⁰ «Pourquoi voulez-vous voir [notre fils]? Après tout, il est aveugle.»

¹¹ «Comment voulez-vous que j'écrive sur votre fils si je ne le vois pas?»

¹² Toutes les citations du texte original seront issues de Hermans 2010a. Les traductions françaises seront issues de Hermans 2006b: «[...] nulle part au monde, on ne met autant de choses en pleine lumière que dans une chambre noire!» (p. 119).

et donc mettre au jour les images enregistrées sur les pellicules. Or, il est aussi possible d'y voir le questionnement ontologique de Hermans qui sous-tend le roman.

La mise en scène de la photographie et l'accent mis sur la lumière et l'obscurité semblent justement remettre en question la capacité de l'homme à accéder à la réalité¹³. En effet, dans ses écrits Hermans donne un statut particulier à la photographie qui représente pour lui l'« objectif réalisme » [réalisme objectif], tandis que l'écriture fait partie de la « surréelle subjectivité » [subjectivité surréelle] (Rutten 2016: 230). Comment réconcilier cette opposition dans les textes qui usent du motif littéraire de la photographie ? Cette opposition apparemment paradoxale complique l'interprétation des œuvres de Hermans (*ibid.*), car l'auteur valorisait l'aspect réaliste de la photographie, ce qui contraste avec son écriture, décidément antiréaliste (Van Alphen, cité dans *ibid.*). Bien que Hermans ait d'abord privilégié la photographie pour son rendu réaliste, le médium est finalement devenu ambivalent pour l'écrivain (*ibid.*). Dans « De blinde fotograaf », *De donkere kamer van Damokles*, et *Nooit meer slapen*, les enjeux de lumière et obscurité promeuvent le questionnement ontologique de Hermans et, ce faisant, ils démontrent aussi cette « ambivalence », car la photographie est très souvent trompeuse et rarement en capacité de confirmer la réalité telle que les personnages la perçoivent. Les sorts de ses personnages reflètent la conviction de l'auteur, même si ses écrits témoignent de sa grande sensibilité aux tentatives possibles pour connaître la réalité. Dans cette perspective, la photographie sert de métaphore pour une quête de connaissances dans l'obscurité.

À l'opposé des deux œuvres précédemment analysées, dans *Nooit meer slapen*, l'emphase est mise sur l'absence d'obscurité. Le roman retrace les expériences d'Alfred Issendorf, doctorant néerlandais en géologie qui part réaliser une étude sur le terrain dans le but de trouver des traces de météorites dans le Finnmark, au nord de la Norvège. Son séjour s'avère désastreux puisqu'il ne parvient pas à récupérer les photos aériennes nécessaires à ses recherches et son compagnon de voyage Arne

¹³ Tout au long de sa vie, Hermans mettait au premier plan de son œuvre un questionnement ontologique sur la nature de la réalité. Un grand admirateur du philosophe autrichien Ludwig Wittgenstein, Hermans s'intéressait à la capacité du langage, ainsi que la photographie, de rapprocher l'homme de la réalité.

perd la vie à la suite d'une chute fatale. À cause de la latitude et de la période de l'année, le séjour d'Alfred se caractérise par l'omniprésence de la lumière qui trouble son sommeil, comme déjà annoncé dans le titre du roman, et il lui est impossible de ne pas y penser : « Er zijn zwarte gordijnen voor de ramen, maar je weet toch dat het buiten geen nacht is » (Hermans 2010b : 443)¹⁴. Le motif de la lumière traverse tout le roman, et sa représentation souligne notamment son aspect oppressif. Quelques chapitres plus tard, Alfred l'évoque à nouveau :

Aan het licht kun je nauwelijks zien dat het avond wordt in Tromsø.
Hier wordt het om deze tijd van het jaar helemaal geen nacht meer. Dit
is het rijk waar de zon nooit ondergaat¹⁵. (*ibid.* : 471)

En Norvège, le soleil omniprésent ne laisse aucun répit à Alfred et au lieu de l'éclairer, la lumière dissimule ce qu'il cherche – les photos aériennes et les preuves de l'existence de météorites dans le Finnmark – entraînant ainsi son incapacité à réaliser ses deux quêtes. Dans ce contexte, la lumière, ne symbolise-t-elle pas l'impossibilité d'obtenir des preuves de la réalité ? À travers la lumière, Hermans souligne alors qu'on ne dispose pas des moyens de connaître une vérité ultime (s'il y en a une), et que certains aspects de la réalité resteront insaisissables qu'importent nos actions. Alfred rêve de l'obscurité, et dans ce désir il est possible d'y lire un double sens : « Ik word bevangen door de onzinnige wens dat het helemaal donker zal worden » (*ibid.* : 503)¹⁶. Certes, Alfred, qui dort mal à cause de la lumière, souhaite l'obscurité pour pouvoir enfin se reposer. Or, si la lumière symbolise l'ignorance, ou l'inaccessibilité de la réalité, il est possible de considérer l'obscurité comme étant le cadre qui pourra « mettre en lumière » des informations. Ainsi, quand Alfred rêve d'obscurité, il désire accéder à une réalité qui lui échappe.

¹⁴ Toutes les citations du texte original seront issues de Hermans 2010b. Les traductions françaises seront issues de Hermans 2009 : « Des rideaux noirs masquent les fenêtres, mais cela n'empêche pas de savoir que dehors, il ne fait pas nuit. » (p. 49).

¹⁵ « C'est à peine si la lumière révèle que le soir tombe sur Tromsø. Ici, à cette époque de l'année, la nuit ne tombe plus. C'est le royaume où le soleil ne se couche jamais » (Hermans 2009 : 83).

¹⁶ « Je suis assailli par l'absurde souhait de voir l'obscurité totale se faire » (Hermans 2009 : 122).

Ce qui se révèle dans le noir

Bien que dans «De blinde fotograaf» et *De donkere kamer van Damokles* l'obscurité révèle aux personnages des informations qu'ils ne pourraient avoir autrement, il s'agit d'informations dissimulées par la lumière omniprésente dans *Nooit meer slapen*. C'est en ce sens que la chambre noire réelle et figurée prend toute sa signification. Ainsi, l'auteur remet en question l'acte de voir en fonction de ce qui se révèle ou, au contraire, se cache.

Dans «De blinde fotograaf», c'est par le biais d'un collègue du journal qu'Appie obtient finalement une lanterne avec des piles qui fonctionnent. À la fin de la nouvelle, Guibal lui demande comment il a réussi à obtenir une lanterne fonctionnelle, et Appie révèle que «[z]ijn krant heeft een vrachtauto vol lantarens, dat spreekt vanzelf. Hoe zou de pers anders haar voorlichtende taak naar behoren kunnen vervullen?» (Hermans 2006a: 610)¹⁷. Ici Hermans évoque les connotations traditionnellement attribuées à la lumière, à savoir la connaissance: le journaliste est censé se battre contre les ténèbres de l'ignorance, une mission qu'Appie tend à appliquer puisque son article vise à mettre au jour certaines informations sur le photographe aveugle. C'est alors par la lumière au sens propre qu'Appie s' imagine persévérer dans sa tâche. En revanche, il est nécessaire de souligner que dans son essai «Antipathieke romanpersonages» [Personnages de roman antipathiques] (1960), Hermans dénigre le métier de journaliste et distingue les journalistes des écrivains dont il fait partie lorsqu'il affirme: «De journalist formuleert wat de massa denkt, de schrijver bestrijdt wat de massa denkt en brengt aan het licht wat de massa niet durft te denken» (Hermans 2008b: 130)¹⁸. Il y a donc une dimension profondément ironique dans la représentation d'Appie qui, en tant que journaliste, saurait seulement se plier aux exigences de son lectorat. En effet, dès les premiers paragraphes de la nouvelle, Hermans souligne de manière explicite le manque d'intégrité du personnage qui déclare:

¹⁷ «[s]on journal a un camion rempli de lanternes, ça va de soi. Sinon, comment la presse pourrait-elle remplir correctement son rôle d'information?»

¹⁸ «Le journaliste formule ce que pensent les masses, l'écrivain conteste ce que pensent les masses et met en lumière ce que les masses n'osent pas penser» (notre traduction).

« Natuurlijk geef ik, als elke journalist, het publiek gelijk [...] » (Hermans 2006a : 581)¹⁹.

Malgré l'importance que le journaliste attribue aux lanternes fonctionnelles, l'insistance sur la maison du photographe comme un huis clos dépourvu de lumière – ce qui lui donne toutes les caractéristiques de la chambre noire au sens littéral comme figuré – semble subvertir la conception de la lumière comme victorieuse de l'ignorance, car c'est dans la chambre noire que les images se révèlent. C'est justement dans cette maison-chambre noire qu'Appie apprend des informations sur Guibal par le biais du photographe lui-même et de la mère qui lui raconte les origines de la pratique photographique de son fils. Cependant, selon Guibal, sa mère relate des informations inexactes. Il paraît que cette hiérarchie d'informations, c'est-à-dire la distinction faite entre les paroles de la mère et celles de Guibal, soit dictée par l'éclairage des lieux. Les parents de Guibal ne disposent pas forcément des moyens financiers pour soutenir l'activité artistique de leur fils, mais ils ont pu mettre l'obscurité de la maison à son profit :

Fotograferen is erg duur, het is een sport voor rijke mensen. Maar dat kon ons niet schelen, begrijpt u, alles hadden wij over voor zijn geluk. Wij zeiden: een echte fotograaf, die zit in een donkere kamer! Daarom gaven wij hem het achterste deel van het huis, waar het werkelijk pikkedonker is²⁰. (*ibid.* : 601)

Il est alors possible d'imaginer que la maison est divisée en deux parties : celle occupée par les parents et la partie arrière occupée par le photographe. Les informations les plus importantes, c'est-à-dire celles qui viennent directement du photographe, proviennent alors de la partie la plus sombre de la maison. Dans cette nouvelle, plus l'obscurité règne, plus les révélations ont de la valeur.

Lors de son entretien avec Guibal, Appie se rend rapidement compte que le photographe est beaucoup plus conscient de la réalité qui l'entoure qu'il n'y paraît. Le lecteur apprend que la singularité de l'œuvre de Guibal provient en réalité des astuces techniques mises

¹⁹ « Bien entendu, comme tout journaliste, je suis d'accord avec le public [...] ». »

²⁰ « La photographie coûte très cher, c'est un sport pour les gens riches. Mais nous nous en fichions, vous comprenez, nous ferions tout pour son bonheur. Nous avons dit : un vrai photographe s'assoit dans une chambre noire ! Nous lui avons donc donné la partie arrière de la maison, où il fait noir comme dans un four. »

en place par ses parents pour économiser de l'argent : ils remettaient plusieurs fois de suite la même pellicule dans l'appareil photo, créant ainsi des images superposées sur le film (*ibid.* : 608). Quand bien même ses parents auraient essayé de cacher leurs manigances à leur fils, Guibal est conscient des méthodes qu'ils emploient. Or, il n'explique jamais, en dépit de ses déficiences visuelles, comment il a réussi à le savoir. Il en va de même avec la lanterne du narrateur : Guibal arrive à savoir qu'elle est fonctionnelle malgré le mensonge initial du narrateur. Quelque chose de mystérieux transparait dans cette obscurité qui donne à voir, autant pour le narrateur que pour ce photographe capable de saisir des choses qui devraient se trouver au-delà de sa portée.

Dans *De donkere kamer van Damokles*, c'est l'existence de Dorbeck – celui qui entraîne Osewoudt dans la Résistance et qui lui confie des missions – qui se révèle dans l'obscurité. Tout au long du roman, Hermans fait croire au lecteur que Dorbeck existe, mais le roman s'achève sur l'ambiguïté, car l'auteur remet en question son existence. Au cours du récit, trois scènes évoquent la preuve photographique ainsi que l'obscurité qui finit par donner à voir.

Dans la première, Osewoudt se retrouve dans sa chambre noire, où il développe une pellicule pour Dorbeck. Il y voit des images, dont une photo de Dorbeck :

Tenslotte een kiekje van Dorbeck, voor een huis op straat staand, met zijn armen om twee meisjes heengeslagen. Het was zo duidelijk dat hij het nummer van het huis kon lezen: 32. Natuurlijk dacht hij aan het adres Kleine Houtstraat 32. Om beter te zien hield hij de film vlak bij het lampje. KLEINE HOUT zag hij aan de rand staan, moeilijk, want in spiegelschrift. Maar in elk geval was het hetzelfde hoekhuis, daar viel niet aan te twijfelen²¹. (Hermans 2010a : 48)

L'image photographique sert de preuve documentaire puisque la photo de Dorbeck témoigne de son existence. De plus, la description, qui s'attarde sur les détails de la photo, ne laisse aucun doute sur l'identité

²¹ « Enfin, une photo de Dorbeck, debout dans la rue, devant une maison, les bras passés autour des hanches de deux jeunes filles. L'image était tellement nette qu'il put lire le numéro de la maison : 32. Bien entendu, il pensa au 32 de la Kleine Houtstraat. Pour mieux voir, il plaça la pellicule près de la lampe. KLEINE HOUT, c'est ce qu'il vit sur le bord, non sans peine, car les lettres apparaissaient inversées comme dans un miroir. Quoi qu'il en soit, il s'agissait bien de cette maison à l'angle de la rue, aucun doute là-dessus » (Hermans 2006b : 54).

de Dorbeck parce qu'Osewoudt est capable d'y discerner le numéro de la maison ainsi que le nom sur la plaque de rue. Or, cette preuve potentielle de l'existence de Dorbeck disparaît aussitôt car la mère d'Osewoudt allume la lumière de la chambre noire et détruit ainsi l'image: «[...] toen zag hij dat het [negatief] helemaal zwart geworden was» (*ibid.*: 49)²². L'image de Dorbeck qui s'était alors révélée dans l'obscurité de la chambre noire retourne définitivement dans l'obscurité lorsqu'elle est exposée à la lumière.

Dans la deuxième scène, une photo de Dorbeck apparaît sur un avis de recherche qui est projeté dans une salle de cinéma plongée dans l'obscurité. Cette affiche incite Osewoudt à s'enfuir par peur d'être confondu avec Dorbeck. En effet, depuis qu'Osewoudt s'est fait teindre les cheveux en noir pour mieux dissimuler son identité après avoir commis son premier assassinat, il est devenu le portrait craché de Dorbeck, et il risque d'être confondu avec lui. Pensant qu'il s'agit de l'homme sur l'avis de recherche, la police arrête Osewoudt, mais ce dernier insiste que ce n'est lui l'homme sur la photo :

Ik ben niet die man van dat portret. Ik word verwisseld met een ander. Geloof u mij, ik heb die foto zelf gezien in de bioscoop, daardoor ben ik juist opgepakt. Maar het was mijn foto niet, de man die eropstaat [*sic*] lijkt op mij, maar ik ben het niet. Het was een foto zoals er nooit een van mij gemaakt is²³. (Hermans 2010a: 197)

L'explication d'Osewoudt semble solide: le lecteur suppose qu'Osewoudt devrait être capable d'identifier une photo de lui-même. Cependant, malgré l'affirmation d'Osewoudt selon laquelle il s'agit incontestablement d'une photo de Dorbeck, le doute reste de mise. Il ne suffit donc plus de prouver que Dorbeck existe; il faut prouver qu'Osewoudt et Dorbeck sont deux personnes différentes.

C'est dans cet esprit que la troisième scène où il est question de photographie et d'obscurité prend toute son importance. Osewoudt se retrouve avec Dorbeck dans un lieu sûr, et il souhaite se prendre en photo avec Dorbeck dans le miroir. Même si Dorbeck l'avertit du manque de

²² « Il découvrit que le bout de pellicule était devenu tout noir » (Hermans 2006b: 54).

²³ « Je ne suis pas l'homme de la photo. On me confond avec un autre. Croyez-moi, cette photo, je l'ai vue dans un cinéma, et c'est à cause de ça que je me suis fait prendre. Mais ce n'est pas ma tête à moi; le type de la photo me ressemble, mais c'est pas [*sic*] moi. Personne n'a jamais fait une photo de moi pareille à celle-là » (Hermans 2006b: 235).

lumière en lui indiquant : « Is hier veel te donker [...] » (*ibid.* : 268)²⁴, Osewoudt réalise le cliché. Pour cette troisième photo, comme pour les deux autres, l'obscurité prime puisqu'elle caractérise les conditions dans lesquelles la photo est réalisée et sert également d'explication à la non-apparition ultérieure de l'image à la fin du roman. Bien que cette obscurité « éclairante » confirme à nouveau pour Osewoudt l'existence de Dorbeck, la photographie n'est pas en mesure de corroborer ceci : Osewoudt sera donc incapable de prouver cette information à la lumière du jour.

La lumière omniprésente de *Nooit meer slapen* dissimule plutôt qu'elle ne dévoile. Avant d'effectuer son étude sur le terrain dans le Finnmark, Alfred doit d'abord récupérer des photos aériennes qui lui permettront de repérer les zones où il aura le plus de chance de trouver des traces de météorites, mais il ne parvient jamais à les obtenir. À son arrivée en Norvège, Alfred rend visite au professeur Nummedal, un collègue malvoyant de son directeur de thèse, qui est censé détenir les photos en question. Ses réponses à la requête d'Alfred sont ambiguës : il évite ses questions et il ne le prévient pas tout de suite que les photos aériennes se trouvent probablement au Service de géologie de Trondheim. Alfred se demande s'il aurait dû agir autrement pour obtenir les précieuses photos : « Ik had Nummedal te voet moeten vallen, zodra ik zijn studeerkamer betrad. Nederig, maar welbespraakt! Help mij, had ik moeten uitroepen, verzadig mij met kennis! » (Hermans 2010b : 432)²⁵. Contrairement à Guibal, Nummedal n'est pas aveugle, mais malvoyant. Il porte des lunettes à quatre verres et se sert de plusieurs loupes, dont une qui se distingue par sa taille démesurée : « Dwars over de papieren een leesglas ter grootte van een koekepan » (Hermans 2010b : 416)²⁶. À travers le prisme de la vue un parallèle entre les deux œuvres se dessine : ce sont les personnages malvoyants qui possèdent les connaissances qui échappent aux deux narrateurs Appie et Alfred et qui peuvent les renseigner. Guibal et Nummedal promeuvent donc la réflexion sur l'obscurité de Hermans : dans l'obscurité de la chambre

²⁴ « C'est bien trop sombre ici [...] » (Hermans 2006b : 319).

²⁵ « J'aurais dû me mettre à genoux devant Nummedal, dès que je suis entré dans son bureau. Humble, mais éloquent ! Aidez-moi, aurais-je dû m'écrier, rassasiez-moi de vos connaissances ! » (Hermans 2009 : 37).

²⁶ « En travers des feuilles, une loupe de la taille d'une poêle à frire » (Hermans 2009 : 17).

noire, Guibal révèle à Appie les enjeux derrière son œuvre ; à la lumière du jour, Nummedal renvoie Alfred vers une nouvelle quête à Trondheim qui sera également un échec. En effet, une fois dans le Finnmark, Alfred est convaincu – à raison – que c’est l’un de ses compagnons de voyage, Mikkelsen, qui est en possession des photos. Il parvient finalement à les consulter, mais il n’y voit aucune trace de météorite. Ainsi, dans cette « chambre claire » qui encadre ce séjour en Norvège, Alfred n’arrive pas à accéder à ce qu’il cherche.

En revanche, à la fin du roman, Alfred a une révélation, mais elle n’est pas en lien avec la lumière. Tout au long du séjour, à cause de son manque d’expérience dans un espace aussi hostile que celui offert par le Finnmark, Alfred est persuadé d’être un fardeau pour ses compagnons de voyage. Toutefois, après le décès d’Arne, Alfred fait traduire le carnet de voyage de ce dernier dans lequel il découvre une autre version des événements. Par le biais de cet autre point de vue, Alfred se voit sous un nouveau jour, car Arne y décrivait les épreuves auxquelles Alfred faisait face, et il louait la ténacité et les efforts de son camarade néerlandais. Le carnet d’Arne semble alors témoigner de la complexité de la réalité et de ses facettes multiples, un thème que l’on retrouve aussi dans les autres œuvres : dans *De donkere kamer van Damokles*, Hermans fournit au lecteur autant d’indices pour soutenir l’existence de Dorbeck que son inexistence²⁷ ; dans « De blinde fotograaf », Appie reçoit plusieurs témoignages contradictoires sur le parcours du photographe aveugle, et le journaliste est lui-même prêt à déformer les faits pour plaire à son lectorat.

(Mal) voir

Le handicap visuel occupe une place importante dans « De blinde fotograaf » et *Nooit meer slapen*. Comme cela a été évoqué précédemment, il est question de plusieurs personnages malvoyants : Guibal dans « De blinde fotograaf » est atteint d’une déficience visuelle, tout comme le professeur Nummedal et son portier dans *Nooit meer slapen*. Dès l’incipit, Hermans met le handicap au premier plan du roman puisque la première phrase est « De portier is een invalide »

²⁷ Pour une analyse approfondie de l’impossibilité de déterminer si Dorbeck existe, cf. Smulders 1983.

(Hermans 2010b : 411)²⁸, de la même manière que le titre « De blinde fotograaf » annonce la malvoyance du personnage éponyme. Dans ces deux œuvres²⁹, la mise en scène des personnages malvoyants³⁰ remet en question l'acte et la notion de voir. En effet, ces œuvres s'inscrivent dans la lignée de l'usage littéraire du handicap comme métaphore (cf. Hall 2016 : 36-38). Dans *Literature and Disability* [Littérature et handicap], Alice Hall constate que les représentations littéraires de la cécité servent notamment à soulever des questions sur l'empathie et l'intimité entre personnages, lecteurs et écrivains voyants et malvoyants (*ibid.* : 90). Georgina Kleege, quant à elle, constate qu'au cours de l'histoire de la langue anglaise et dans son usage courant aujourd'hui, le terme « blind » [aveugle] évoque un manque de compréhension ou de discernement, une méconnaissance ou un oubli, et elle déclare même que l'on emploie ce mot beaucoup plus souvent au sens figuré que littéral (Kleege 1999 : 21). Bien que Kleege commente l'usage anglophone de ce terme, les œuvres de Hermans montrent qu'un tel usage métaphorique n'est pas spécifique à l'anglais³¹ : la juxtaposition littéraire de la cécité et de la vue permet à l'écrivain de mettre en scène l'incapacité de ses personnages principaux à saisir et comprendre le monde qui les entoure.

Cécité n'est pourtant pas synonyme de handicap : en dépit de leurs conditions, Guibal, Nummedal et son portier triomphent dans ce qu'ils entreprennent, ils réussissent à réaliser leurs tâches respectives et semblent même capables de savoir des choses qui échappent aux narrateurs. Dans « De blinde fotograaf », Guibal s'affirme comme

²⁸ « Le portier est un handicapé. » Il s'agit ici de notre propre traduction. La traduction de « portier » en « portier » paraît plus adaptée que la traduction de Daniel Cunin (« gardien »).

²⁹ *De donkere kamer van Damokles* sera écartée de cette discussion car la malvoyance ne fait pas partie du roman.

³⁰ On retrouve d'ailleurs d'autres personnages atteints d'un handicap dans les œuvres de Hermans. Par exemple, on peut citer le majordome sourd dans le roman court *Geyerstein's dynamiek* (1982) et le Hitler mutilé dans la nouvelle « Glas » (1953).

³¹ Dans le langage courant, le terme français « aveugle » est très souvent employé au sens métaphorique, de même pour le terme néerlandais « blind », pour lequel la première signification donnée par le dictionnaire *Van Dale* évoque nettement le sens figuré du mot : « *niet in staat tot zien*: blind voor iets zijn *iets niet willen zien*; een blind vertrouwen hebben in iem. » [« ne pas être capable de voir : être aveugle pour quelque chose ne pas vouloir voir ; avoir une confiance aveugle en quelqu'un »]. *Van Dale*, Gratis woordenboek, s.v. « blind », consulté le 2 mai 2024, <<https://www.vandale.nl/gratis-woordenboek/nederlands/betekenis/blind>>.

photographe reconnu, quand bien même la singularité de son œuvre serait due aux manipulations de ses parents. Malgré ses déficiences visuelles, le portier de Nummedal réussit à travailler correctement à l'aide d'une montre-bracelet sans verre qu'il tâte avec sa main. Quant à Nummedal, il est un chercheur vénéré dans le monde entier, et Alfred fournit au lecteur une liste de qualifications aussi exhaustive que comique: «Eredoctoren in Ierland, Kentucky, Nieuw-Zeeland, Liberia, Liechtenstein, Tilburg» (Hermans 2010b: 431)³². Nummedal excelle à tel point qu'Alfred se demande depuis combien de temps Nummedal est malvoyant, car il présuppose que sa condition serait incompatible avec son statut de scientifique brillant.

Bien que ces personnages arrivent à surmonter leurs handicaps, ils disposent de moyens et d'outils qui sont censés améliorer la vue. Toutefois, ces outils ne remplissent pas toujours leurs fonctions, notamment pour le photographe aveugle. Dans la nouvelle, la mère de Guibal énumère les trois outils offerts à son fils: des lunettes, des jumelles et un appareil photo. Le jeune Guibal a d'abord reçu des lunettes spécialement conçues, mais elles ne lui ont nullement amélioré la vue: «[...] de glazen waren zodanig geslepen dat er toch geen licht doorheen kon komen» (Hermans 2006a: 598-599). En raison de l'incapacité des verres à laisser passer la lumière, la mère les qualifie de «[e]cht dus een bril voor een blinde» (*ibid.*: 599)³³, ce qui indique donc que la lumière serait un véritable indicateur de la vue. Puisqu'elles n'améliorent pas la vue, ces lunettes ne servent finalement que d'accessoire. La mère du photographe explique ensuite qu'elle lui a donné des jumelles. Quand Guibal voulait «voir», il passait les jumelles à sa mère, qui lui racontait tout ce qu'elle voyait (*ibid.*: 599). Guibal ne pouvait alors se servir de cet outil que par le biais de sa mère, qui «voyait» à sa place. À travers cette opération, qui semble s'être passée inaperçue pour les personnes autour, l'image visuelle est traduite en paroles par sa mère: «[...] niemand had er erg in dat ik eigenlijk de enige was die zag» (*ibid.*)³⁴. Il est possible

³² «Docteur honoris causa en Irlande, dans le Kentucky, en Nouvelle-Zélande, au Liberia, dans le Liechtenstein, à Tilburg» (Hermans 2009: 35).

³³ La traduction du passage entier est la suivante: «Un professeur lui avait fabriqué une paire de lunettes spéciales en verre clair, mais les verres ont été coupés de telle manière qu'aucune lumière ne pouvait passer à travers. Donc vraiment des lunettes pour un aveugle.»

³⁴ «[...] personne n'a remarqué que j'étais en fait la seule qui voyait.»

que les autres ne leur prêtaient simplement pas attention lors de leurs sorties en public. Or, si les autres ne remarquaient rien, il peut également s'agir d'un univers dans lequel il est normal de traduire le champ visuel en champ lexical. Dans ce cas, au lieu de simplement accepter le visible comme acquis, il serait question de relater et de décrire ce qui est vu. Ainsi, Hermans redéfinit l'acte et la notion de voir, car Guibal arrive à « voir » à travers les paroles de sa mère. Justement, Herman et Vervaeck (2003: 162) soulignent aussi cette « vue de substitution », même s'ils mettent l'accent sur la traduction du visuel à l'acte d'écouter et non du visuel au linguistique : « Luisteren naar wat verteld wordt kan dus een ersatz zijn voor kijken naar wat gebeurt »³⁵.

Enfin, la mère du photographe retrace les débuts de Guibal dans la photographie. La sangle des jumelles pesait trop lourd sur le cou du photographe, alors ses parents les ont remplacées par un appareil photo. Sa mère explique : « Het effect [*sic*] zou hetzelfde zijn. Als er een foto moest worden gemaakt, zou ik dat kunnen doen, net zo goed als ik voor hem door de kijker had gekeken » (Hermans 2006a: 600)³⁶. Il est important de s'attarder sur cet « effet » qu'elle cherche à provoquer. Effectivement, rien ne change pour Guibal : si la mère prend une photo pour lui, on imagine qu'elle lui décrit également ce qu'elle voit à travers l'objectif. Néanmoins, elle semble avoir cherché à dissimuler la malvoyance de son fils, car elle énumère un autre avantage de l'appareil : même si les autres remarquaient que Guibal avait un problème aux yeux, elle imaginait que l'appareil photo donnait l'impression que Guibal s'en servait pour améliorer sa vision. Tout comme les lunettes et les jumelles, l'appareil photo serait alors un accessoire ou même une sorte de déguisement qui ne lui servait pas à mieux voir mais à donner l'impression aux autres qu'il voit.

La mère de Guibal pense que « l'effet » sera inchangé, mais une fois que Guibal dispose de son appareil photo, il ne souhaite plus son aide :

Ik houd het toestel voor mijn buik en de sluiters die vind ik op de tast.
Met de kijker was het wat anders, toen kon jij mij direct vertellen wat je
door de kijker zag. Maar als jij fotografeert, dat komt op hetzelfde neer

³⁵ « Écouter ce qui est raconté peut donc être un ersatz pour observer ce qui se passe » (notre traduction).

³⁶ « L'effet serait le même. S'il fallait prendre une photo, je pouvais le faire, tout aussi bien que j'avais regardé pour lui dans les jumelles. »

als dat ik het zelf doe, want jij kunt mij evenmin vertellen wat er op de foto staat, als dat ik zelf het kan zien. Jij moet wachten, net als iedereen, tot de foto ontwikkeld is en afgedrukt en wie weet is het dan te laat, hoogstwaarschijnlijk ben je het dan zelf vergeten wat het voorstelt, je bent zo stom³⁷. (*ibid.*)

Ici, ce n'est pas la mère du photographe mais l'appareil photo qui vient remplacer l'œil ; Guibal estime ne plus avoir besoin de sa mère parce que la vue est remplacée par la photographie. En effet, sans passer par l'étape du développement, il est impossible de voir l'image photographique de manière immédiate. Dans ce sens, la vue n'aide nullement, et Guibal se passe ainsi de sa mère, car il s'intéresse plus à l'image qui se révélera dans la chambre noire qu'à la vue immédiate. En revanche, la nouvelle n'aborde jamais comment Guibal comptait « voir » les images photographiques une fois développées. L'appareil photo ne peut alors remplacer l'œil que dans une certaine mesure puisque Guibal serait à nouveau contraint de demander à sa mère de lui décrire ce qu'elle voit sur les images.

Guibal redéfinit l'acte de voir car malgré sa cécité, le photographe n'est pourtant pas « aveugle » au sens figuré : « Het is niet dat ik niet kan zien, maar het is dat ik niet kan kijken » (*ibid.* : 610)³⁸. En effet, Guibal est bien conscient des tromperies de ses parents, et c'est lui qui révèle à Appie le secret des images superposées qui ont fait la renommée du photographe. Guibal incarne ainsi l'archétype du « voyant aveugle » qui trouve ses origines dans la mythologie grecque avec des personnages tels que Tirésias, le prophète aveugle. L'absence de vue ne lui empêche pas d'accéder à certaines informations, et c'est en ce sens qu'il est donc capable de « voir ». Dans *Nooit meer slapen*, le professeur Nummedal semble également incarner certains attributs de cet archétype, puisqu'il souffre d'une déficience visuelle mais possède néanmoins des informations précieuses pour Alfred.

³⁷ « Je tiens l'appareil photo devant mon ventre et je trouve l'obturateur au toucher. Avec les jumelles, c'était un peu différent, tu pouvais me dire directement *ce que tu voyais à travers*. Mais si tu *photographies*, ça revient au même que si je le faisais moi-même, car tu ne peux pas plus me dire ce qu'il y a sur la photo que je ne peux le voir moi-même. Tu dois attendre, comme tout le monde, que la photo soit développée et imprimée et, qui sait, il sera peut-être trop tard, tu auras probablement oublié ce qu'elle représente, tu es tellement stupide. »

³⁸ « Ce n'est pas que je ne peux pas voir, c'est que je ne peux pas regarder. »

À l'opposé de Guibal, Nummedal ne compte sur personne pour compenser ses déficiences visuelles, bien au contraire. Lors de leur sortie en ville, c'est même Nummedal qui amène Alfred jusqu'au restaurant :

Op straat voel ik mij een liefhebbend kleinzoon, die met zijn halfblinde grootvader een wandelingetje gaat maken omdat de zon zo mooi schijnt. Maar hij is het die mij naar het restaurant loodst³⁹. (Hermans 2010b: 423)

Quand bien même Nummedal se servirait des lunettes et des loupes, il semble néanmoins pouvoir voir plus clair qu'Alfred, bien que pour Nummedal, l'acte métaphorique de « voir » provienne de son expertise, ou de ses connaissances. La lumière omniprésente semble éblouir Alfred; elle le plonge dans un brouillard métaphorique où tout lui échappe: la disposition de la ville, les photos aériennes, les traces de météorite. Pour Alfred, la lumière connote l'ignorance, mais ce n'est pas le cas pour Nummedal: « Hier buiten, waar de zon fel schijnt, kan [Nummedal], geloof ik, ook beter zien » (*ibid.* : 434)⁴⁰.

Conclusion

Willem Frederik Hermans, qui a entretenu une pratique photographique tout au long de sa vie, témoigne d'une sensibilité prononcée pour l'éclairage dans ses textes. Dans la nouvelle « De blinde fotograaf » (1957) et dans le roman *De donkere kamer van Damokles* (1958), l'obscurité donne à voir aux personnages et devient ainsi vectrice de connaissances, tandis que la lumière dans le roman *Nooit meer slapen* (1966) dissimule. On remarque une progression à travers les œuvres et le temps: Hermans part de l'obscurité totale en 1957 dans « De blinde fotograaf » pour arriver, neuf ans plus tard, à la « chambre claire » bien trop claire dans *Nooit meer slapen*. *De donkere kamer van Damokles* serait alors une sorte de récit intermédiaire qui représente à la fois l'obscurité éclairante et la lumière occultante. Si les connaissances se révèlent plutôt dans l'obscurité qu'à la lumière, il faudrait repenser

³⁹ « Dans la rue, j'ai l'impression d'être un petit-fils aimant, qui va faire une promenade avec son grand-père à moitié aveugle pour profiter du beau soleil qui brille. À ceci près que c'est lui qui me guide vers le restaurant » (Hermans 2009: 26).

⁴⁰ « Ici, dehors, où le soleil est vif, je crois par ailleurs que [Nummedal] y voit mieux » (Hermans 2009: 38).

l'acte de voir, qui est davantage mis en question à travers les personnages malvoyants. Bien que Guibal et Nummedal soient atteints de déficiences visuelles, ils « voient » néanmoins, puisqu'ils connaissent des informations qui échappent aux narrateurs Appie et Alfred. Pour Hermans, l'acte de voir semble passer au-delà de la simple perception visuelle: il englobe aussi la connaissance et la perspicacité. Le motif de l'obscurité promeut alors le questionnement ontologique qui sous-tend l'intégralité de l'œuvre de l'auteur et démontre bien sa conviction que l'homme est incapable de véritablement connaître la réalité, car les moyens dont il dispose pour y accéder sont insuffisants.

Bibliographie

- Champfleury, 2006 [1863], « La légende du daguerréotype », Edwards, Paul (dir.), *Je hais les photographes!: textes clés d'une polémique de l'image*, Paris, Anabet Éditions, p. 245-254.
- Cortázar, J., 2008 [1959], « Les fils de la vierge », trad. Laure Guille-Bataillon, *Nouvelles, histoires et autres contes*, Paris, Gallimard, p. 151-163.
- Garat, A.M., 1990, *Chambre noire*, Paris, Flammarion.
- Hall, A., 2016, *Literature and Disability*, London, Routledge.
- Herman, L. et Vervaeck, B., 2003, « De kunst te kijk gezet: Een narratologische blik op de blinde fotograaf van Willem Frederik Hermans », *Nederlandse Letterkunde*, vol. 8, n° 2, p. 159-179.
- Hermans, W.F., 2006a [1957], « De blinde fotograaf », *Een landingspoging op Newfoundland en andere verhalen*, *Volledige Werken*, vol. 7, Amsterdam, De Bezige Bij, p. 579-611.
- Hermans, W.F., 2006b, *La chambre noire de Damoclès*, trad. Daniel Cunin, Paris, Gallimard.
- Hermans, W.F., 2008a [1956], *De God Denkbaar Denkbaar de God*, in *Volledige Werken*, vol. 2, Amsterdam, De Bezige Bij, p. 301-454.
- Hermans, W.F., 2008b [1960], « Antipathieke romanpersonages », *Volledige Werken*, vol. 11, Amsterdam, De Bezige Bij, p. 129-148.
- Hermans, W.F., 2009, *Ne plus jamais dormir*, trad. Daniel Cunin, Paris, Gallimard.
- Hermans, W.F., 2010a [1958], *De donkere kamer van Damokles*, *Volledige Werken*, vol. 3, Amsterdam, De Bezige Bij, p. 7-408.
- Hermans, W.F., 2010b [1966], *Nooit meer slapen*, *Volledige Werken*, vol. 3, Amsterdam, De Bezige Bij, p. 409-713.
- Hermans, W.F., 2017 [1982], *Geyerstein's dynamiek*, *Volledige Werken*, vol. 8, Amsterdam, De Bezige Bij, p. 635-674.
- Hermans, W.F., 2019 [1986], « Koningin Eenoog », *Volledige Werken*, vol. 18, Amsterdam, De Bezige Bij, p. 211-368.

- Houellebecq, M., 2010, *La Carte et le Territoire*, Paris, Flammarion.
- Janssen, F.A., 1980, «Bedriegers en bedrogenen: Over *De blinde fotograaf*», *Bedriegen en bedrogenen: Opstellen over het werk van Willem Frederik Hermans*, Amsterdam, De Bezige Bij, p. 37-54.
- Janssen, F.A., 2019 [1985], «Schrijven als een fototoestel? Willem Frederik Hermans en de fotografie», *Volledige Werken*, vol. 18, Amsterdam, De Bezige Bij, p. 361-365.
- Kegel, P. et al., 2019, «Kon ik mijn binnenwereld maar fotograferen!’ Het beeldend werk van Willem Frederik Hermans», *Neerlandistiek*, 12 février 2019, consulté le 4 mai 2024, <<https://neerlandistiek.nl/2019/02/kon-ik-mijn-binnenwereld-maar-fotograferen-het-beeldend-werk-van-willem-frederik-hermans/>>.
- Kleege, G., 1999, *Sight Unseen*, New Haven, Yale University Press.
- Leistra, G., 1986, «Hermans’ schrijven met licht en donker», *Nieuwsblad van het Noorden*, 5 septembre 1986.
- Louvel, L., 2002, *Texte/Image: Images à lire, textes à voir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Modiano, P., 1993, *Chien de printemps*, Paris, Gallimard.
- Montier, J.P. et al. (dir.), 2008, *Littérature et Photographie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- Nadar, 2017 [1892], «Photographie homicide», *Quand j’étais photographe*, Paris, Éditions À Propos, p. 75-91.
- Raat, G.F.H., 1998, «De dynamiek van leven en kunst: Over een poëticaal verhaal van Willem Frederik Hermans», *Nederlandse Letterkunde*, vol. 3, n° 4, p. 345-355.
- Rajewsky, I.O., 2005, «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», *Intermedialités / Intermediality*, n° 6, automne 2005, p. 52, <<https://doi.org/10.7202/1005505ar>>.
- Reinders, P.M., 1986, «Schrijven met licht, verduisteren met inkt: vier runderpoten van W.F. Hermans», *De Groene Amsterdammer*, 1^{er} octobre 1986.
- Richman, S., 2021, «La déception photographique et la réalité insaisissable dans *La chambre noire de Damoclès* de Willem Frederik Hermans», *Deshima. Revue d’histoire globale des Pays du Nord*, vol. 15, p. 251-268.
- Rippl, G. (dir.), 2015, *Handbook of Intermediality*, Berlin, De Gruyter.
- Rutten, D., 2016, *De ernst van het spel: Willem Frederik Hermans en de ethiek van de persoonlijke mythologie*, Hilversum, Verloren.
- Schröter, J., 2012, «Four Models of Intermediality», Herzogenrath, B. (dir.), *Travels in Intermedia[lity]: Reblurring the Boundaries*, Hanover, Dartmouth College Press.
- Serra, F., 2020, *Elle a menti pour les ailes*, Paris, Anne Carrière.
- Smulders, W.H.M., 1983, *De literaire misleiding in De donkere kamer van Damokles*, Utrecht, H&S Uitgevers.

- Tournier, M., 1978, «Les suaires de Véronique», *Le Coq de Bruyère*, Paris, Gallimard, p. 139-158.
- Tournier, M., 1986, *La goutte d'or*, Paris, Gallimard.
- Van Alphen, E., 1995, «Geschreven realiteit: Willem Frederik Hermans en de fotografie», Ruiter, F. et Smulders W. (dir.), *De literaire magneet: Essays over Willem Frederik Hermans en de modern tijd*, Amsterdam, De Bezige Bij, p. 178-209.
- Verhaar, H., 1981, «Het gelijk van de fotograaf», *Tirade*, vol. 25, p. 701-721.
- Weijers, N., 2014, *De consequenties*, Amsterdam, Atlas Contact.

*Des mots devenus mouettes**

De l'anglo(pédo)philie selon Benno Barnard

◇ Daniel Cunin

*Dieu a fait de moi un écrivain
tandis que le diable me faisait néerlandais¹.*

Le poète, essayiste, diariste et dramaturge néerlandais Benno Barnard fête en cette fin d'année 2024 son soixante-dixième anniversaire. Soit bientôt quarante-cinq années de publications. La singularité de son parcours – une existence hors des Pays-Bas depuis l'âge adulte et un amour jamais démenti pour l'Angleterre –, comparé à celui de la plupart de ses confrères et compatriotes qui évoluent sur la scène littéraire amstellodamoise, nous a incité à nous pencher sur le pourquoi et le comment de cette anglophilie.



« **P**aradis différé » (Barnard 1987), tel est le titre d'un volume de proses de Benno Barnard. Ce livre qui remonte à 1987 contient des essais et considérations qui portent essentiellement sur la Belgique. Autant d'accointances faites de tendresses et d'algarades avec ce premier pays d'adoption de l'écrivain néerlandais. À l'époque de la parution de cette œuvre, ce dernier

◇ Daniel Cunin, traducteur littéraire. Il travaille à la biographie d'un écrivain néerlandais oublié, Fritz Vanderpyl (1876-1965).

* Tournure qui figure dans Barnard 2009: 9 à propos du poème « Dover Beach » de Matthew Arnold (1822-1888) – « l'un des poètes et essayistes parmi les plus intéressants de l'époque victorienne » –, dont les mots accompagnent B. Barnard comme des mouettes à chacune de ses traversées de la Manche. Lui-même a d'ailleurs composé un poème portant le même titre, que l'on peut lire, en version bilingue, dans l'anthologie *Poésie néerlandaise contemporaine* 2019: 28-31.

¹ L'une des phrases du volume d'essais *Euuwrest (Fragments d'un siècle)*, reprise en épigraphe de Barnard 2013: 5.

SAVANTS MÉLANGES

vivait depuis plus d'une décennie de l'autre côté de la frontière batave, tantôt à Bruxelles, tantôt à Anvers. Puis le vent a tourné une page, une deuxième, bientôt une troisième : près de trente ans se sont ainsi écoulés. Et voilà que, depuis fin 2015, le natif d'Amsterdam peut dire qu'il a enfin au moins un pied au paradis. N'a-t-il pas, « en l'An 17 après Google », en effet concrétisé son aspiration sans doute la plus profonde en s'établissant pour de bon, avec sa petite famille, en pleine Angleterre rurale ? Ceci dans un cottage bâti en 1665, au beau milieu d'un village verdoyant et vallonné du comté du Sussex de l'Est, dans le district de Rother, à 13 km au nord de Hastings – lieu où s'est déroulé la célèbre bataille qui a vu la victoire, en 1066, de Guillaume le Conquérant (1027-1087). Et à 6 km à l'ouest de Rye, un ancien port dessiné jadis par le peintre flamand Antoon Van Dyck (1599-1641), où l'on peut aujourd'hui visiter la Lamb House, demeure où le célèbre romancier Henry James (1843-1916) a passé la dernière partie de sa vie. Brede – tel est le nom de la petite localité en question de 1 800 habitants – est certainement un peu moins emblématique, historiquement, que ses voisines ; elle a toutefois accueilli l'écrivain américain Stephen Crane (1871-1900) ou encore la sculptrice Clare Sheridan (1885-1970), cousine germaine de Winston Churchill (1874-1965), dont on garde une belle et longiligne *Vierge à l'enfant* dans l'église locale. Une dizaine d'années avant ce déménagement, découvrant une autre bourgade des environs, l'auteur l'avait qualifié de « Village Absolu », celui qu'il aurait aimé ne devoir jamais quitter et où il aurait voulu être enterré (Barnard 2013 : 244). Ce village absolu, Brede l'est devenu ; aussi fait-il dorénavant office d'éden. Là, Barnard a l'impression de vivre dans un poème de William Wordsworth (1770-1850) avec, à l'horizon, l'univers de Narnia.

Un pied au paradis

L'écrivain a renoué avec une existence enchantée loin de la ville, tout comme à l'époque de son enfance et de son adolescence passées dans la province de Gueldre – une bonne décennie après le jeune namurois Jean-Claude Pirotte (1939-2014) (Pirotte 2005). Ceci loin de la campagne flamande plutôt hostile et grisâtre où il a vécu durant quelques années avant d'enjamber la Manche pour de bon. Le paradis acquis, c'est entre autres les vieilles pierres, une demeure spacieuse :

Tout les gens de mon entourage aspirent à un logement plus petit, jusqu'à ce qu'il ne leur reste plus qu'un cercueil, alors que moi, je désire une habitation plus grande, ne serait-ce que pour y caser la bibliothèque de littérature anglaise de mon père. (Barnard 2013: 205)

Un bâtiment plus modeste qui s'élève à côté du cottage, dans le jardin attenant, abrite ces deux mille ouvrages en attendant d'être, un jour prochain, aménagé en logement-atelier pour un ami ou un artiste de passage.

Dès la prime enfance, celui qui est reconnu comme l'un des stylistes d'expression néerlandaise parmi les plus brillants de sa génération a cultivé des liens étroits avec le Royaume-Uni en général, et plus particulièrement avec l'Angleterre – on l'aura compris, son second pays d'adoption. Il y a en effet effectué de nombreux voyages, y posant même son landau – au premier étage du 24, Clifton Street à Barry (Pays-de-Galles, avril-octobre 1956: *Oh, to be in England / Now that April's there...*) et au Somerset House Hotel, 6 Dorset Square, Londres (fin novembre-début décembre 1956) –, par la suite sa valise à bien des reprises, en particulier dans le Somerset à l'âge de douze ans, à la Cambridge Road de Plymouth à l'époque estudiantine (1973 puis automne 1975-été 1976) et à Rye (début septembre 2005-fin août 2006). Dans son *Dagboek van een landjonker* (Journal d'un hobereau), le diariste s'adresse d'ailleurs un jour à son bagage pour lui faire partager sa joie de rejoindre le Royaume-Uni: « Je raconte à ma valise pourquoi je suis en train de *la* boucler: "Demain, nous partons en Angleterre, toi et moi... et Joy..."² » (*ibid.*: 321)



Benno Barnard à Paris en 2019, photo: ©D. Cunin.

² Joy est le second prénom de l'épouse de l'auteur, celui qu'il retient dans ses œuvres quand il parle d'elle.

De même que le romancier Eddy du Perron (1899-1940) se disait Français atavique, de même le jeune Benno s'est défini, ceci dès l'âge ingrat, comme un Anglais atavique (Barnard 2009: 8). Le Hollandais porte incontestablement moins la France dans son cœur que le Royaume-Uni. Son affection à l'égard du premier de ces pays se teinte en général d'une ironie assez britannique: «Les Français... pourquoi les fréquenter si ce n'est pour pratiquer la langue française?» (Barnard 2013: 79) Les Le Clézio (°1940) et autres Annie Ernaux (°1940) n'ont pas l'heur de lui plaire; en ce qui concerne les Encyclopédistes – «cette clique gauloise» –, il a tendance à se ranger à l'avis d'un Edmund Burke (1729-1797) et du Wystan Auden (1907-1973) auteur du poème «Voltaire at Ferney» (*ibid.*: 60-61). Ayant avalé des centaines de pages du *Journal* de Julien Green (1900-1998), Barnard se demande, à propos du bilinguisme de l'Américain, comment il est bon sang possible d'écrire en français ce qu'on est à même d'écrire en anglais, une langue à ses yeux «bien plus souple, plus objective aussi et bien plus riche» que celle que défend l'Académie française (Barnard 2019: 130). Mais c'est bien plus l'humour que le préjugé qui transparait dans pareilles assertions. Rappelons tout de même à Benno que Brede doit, semble-t-il, son existence au pays qui s'étend de l'autre côté du Channel – en tous les cas à la Normandie –, puisque l'église Saint-Georges – dédiée au patron de l'Angleterre –, qui s'élève en face de son cottage, a été fondée par l'abbaye de Fécamp. Une église depuis le clocher de laquelle on distingue, par ciel dégagé, au-delà des vagues, l'ennemi héréditaire. Quant au lien qu'il entretient avec ses terres natales quittées depuis bien longtemps, il avoue que le football est «le seul aspect de sa vie d'homme dans lequel il se sent pleinement néerlandais» (Barnard 2013: 28). On pourrait y ajouter une fidélité de toujours à sa langue maternelle, une langue qui, après tout, n'a rien à envier à l'anglais.

Le titre d'un des livres sans doute les plus représentatifs du Hollandais, *Een vage buitenlander*, renvoie à un passage d'*Heures anglaises* du vieux voisin Henry James: «il faut des pèlerins passionnés, de *vagues étrangers*, et autres personnes déshéritées, pour apprécier le “caractère” de cet admirable pays» qu'est l'Angleterre. Ce récit relate une année (1^{er} septembre 2005-fin août 2006) passée à Rye par la petite famille Barnard: Anna, la fille adoptive issue d'un orphelinat de Mère Theresa (1910-1997), Christopher, le fils excellent footballeur, la blonde

épouse américaine Deanne et le père et mari Benjamin, surnommé depuis l'enfance, à son corps défendant, Benno. Ce dernier a obtenu d'un hebdomadaire flamand de séjourner dans cette charmante ville afin d'y tenir une chronique britannique. Pour un auteur qui s'est fait une spécialité d'écrire une autobiographie généalogique à partir des mythes qu'il élabore lui-même depuis l'enfance – souvent dans le sillage de Willem, le père –, les 250 pages de ce volume – 13 chapitres, soit 7 portant des titres différents, entre lesquels s'en intercale systématiquement un qui porte le titre du livre et la mention « Terug naar Engeland » (De retour en Angleterre) – illustrent à merveille sa technique narrative. Et son credo: « Tout art est artificiel; *l'art est ce qui pourrait être*³ » (*ibid.*: 36, 193). À travers l'Angleterre, il ancre son passage ici-bas dans un passé qui remonte à la nuit des temps tout en reliant, au fil de l'écriture, diverses histoires de différentes époques, certaines encore non avenues, qui, toutes, en viennent à former la relation de sa propre vie. Ainsi passe-t-il sans difficulté du moment présent à un épisode du passé ou d'un futur fantasmé comme si ce dernier s'inscrivait toujours dans le présent. En 2005, par exemple, alors que les Barnard gagnent le Royaume-Uni en traversant la Manche à bord d'un ferry, il écrit qu'il n'y a pas à s'inquiéter « puisqu'on est toujours en un été des années soixante » : en d'autres mots, il se sent en réalité tout à la fois à bord du bateau et... d'un train en compagnie et sous la protection de sa mère et de son père (Barnard 2009: 7). Et lui reviennent aussi en mémoire les traversées les plus enivrantes, celles où la famille embarquait à Hoek van Holland pour arriver à Harwich. Impression que tous les événements de l'existence se déroulent en même temps comme dans *An Experiment with Time* (*Le Temps et le rêve*, 1927), livre de J. W. Dunne (1875-1949). L'année à Rye – où leur plus proche voisin n'était personne d'autre que Paul McCartney (°1942) – est en même temps celle du coup de cœur pour les paysages qui bordent la Brede, cours d'eau qui a donné son nom au village où les Barnard devaient s'installer une décennie plus tard. Depuis longtemps, Benno a la nostalgie des paysages inaltérés, ceux non encore défigurés par la révolution industrielle, ceux qui

³ La formule est empruntée à Willem Barnard. Quant à la teneur autobiographique des écrits de Benno, il convient surtout de ne pas tout prendre au pied de la lettre. Il s'agit avant tout de littérature. Son œuvre, a-t-il écrit récemment, n'est pas plus autobiographique que celle d'un Jon Fosse: « Toute vraie littérature est transsubstantiation. » Cf. Barnard 2023d.

ont vu grandir un William Blake (1757-1827) et un John Constable (1776-1837). « À mes yeux, le paysage anglais est un grand *Wind in the Willows*⁴ » (Barnard 2013 : 207).

Saisir les tenants et les aboutissants de l'attachement quasi-viscéral de l'essayiste et poète aux terres insulaires, suppose de marcher dans les pas du père, Willem Barnard (1920-2010), pasteur et théologien, plus connu peut-être sous son nom de poète : Guillaume van der Graft⁵.

Une transmission réussie

Les futurs parents de Benno sont subjugués par l'Angleterre lorsqu'ils y séjournent les premières fois (1948 et 1949). Willem y retourne dès qu'il en a la possibilité. Un jour, lors d'un passage dans le Devonshire, il décide de se laisser pousser la moustache : elle lui confèrera pour le reste de ses jours une apparence de colonel britannique « ayant un faible pour le cherry et la chasse au renard » (Barnard 2013 : 113). En 1956, grâce à une bourse d'études, le jeune papa qu'il est encore passe environ six mois au Royaume-Uni (Barry) avec son épouse, l'ancienne institutrice Christina van Malde (1919-1995) – surnommée Tinka –, leur fille Renata et le bambin. En novembre de la même année, peu avant que le petit Benno ne fête son deuxième anniversaire, l'URSS écrase la révolution hongroise. Ayant vu sa ville Rotterdam anéantie par les bombes nazies en mai 1940, le couple redoute plus que tout une nouvelle guerre. Sans compter que Willem reste traumatisé par la peur et les souffrances qu'il a endurées à Berlin après avoir été réquisitionné par les usines Siemens dans le cadre du STO. Seule issue : s'éloigner de la menace. Alors que les Barnard sont à peine rentrés en Hollande, ils retraversent la mer, dans le sens inverse, cette fois pour se réfugier à Londres. Autrement dit, Benno a plus ou moins appris à marcher sur le sol insulaire et a prononcé, parmi ses premiers mots, des sons shakespeariens. Bien plus tard, dans l'un des volumes de son *Journal*, il imagine qu'il garde de ces premières expériences une certaine nostalgie : celle des plages de galets locales, du

⁴ Un renvoi au célèbre roman *Le Vent dans les saules* (1908) de l'Écossais Kenneth Grahame.

⁵ Dix poèmes de Guillaume van der Graft ont paru en traduction française dans *Deshima*, n° 7, 2013, p. 257-266 et huit autres dans le dossier « 10 Poètes néerlandais » de la revue *Inuits dans la jungle*, juin 2015, n° 6, p. 19-25.

52 de la Clifton Street, des chorales, de la poésie... (Barnard 2019: 27-28) C'est aussi de l'époque de l'agression khrouchtchévienne que date son plus vieux souvenir, celui d'une imposante locomotive noire dont la vapeur emplit une gare, image dont il tirera en partie le poème « De stoomtrein », lequel concrétise l'établissement définitif outre-Manche :

La locomotive à vapeur⁶

À la gare, encore plongée dans ses pensées –
qui va se risquer à blâmer son apathie ?

Astiquée à la brosse à cirage, sa masse
décuple peu à peu sa vitesse : un frisson

traverse l'aujourd'hui ; elle halète. Oui, fadaise
anthropomorphe, mais ai-je pris une seule ride ?

Ô ! peste de toi, présent ! Elle pellette à son aise
de la vapeur blanche par-dessus son épaule.

Les chiens, incapables d'attraper ce mouton,
baissent la tête. Une rare perfection
bucolique s'étend sur la vallée anglaise.

La pente lente qui conduit à Tenterden
la contrarie ; elle n'en est pas moins à l'heure.
Il n'a pas de prix, papa, maman, mon aller simple.

Ce train réapparaît dans l'œuvre ou en appelle d'autres à la rescousse, tout aussi anciens, par exemple le Poudlard Express ou encore le « Night Mail » de W. H. Auden. Mais à un autre endroit de l'œuvre barnardienne, on est en présence d'un second souvenir « premier », une scène située à Barry :

Mon plus ancien souvenir est une chemise qu'agite le vent, sans doute appartenait-elle au père d'un enfant du quartier. L'image est accompagnée d'une voix de femme qui me dit « *Now eat your tea, Ben!* » : probablement Mrs Hood, cette Anglaise qui nous apprend, à ma sœur et à moi, comment, dans son pays, chacun *mange* son thé, car le thé est bien plus qu'un liquide pour les Britanniques qui souffrent d'une affection gastrique. [...] Riche en associations d'idées mythiques, dégoulinante de kitsch, ma petite enfance n'a pas moins été marquée par un décent manque d'argent. Je prends la chemise sur la corde à linge et l'enfile avec précaution. Elle me va bien. (Barnard 2013 : 243-244)

⁶ Traduction française de « De stoomtrein », initialement publiée en regard de l'original dans l'anthologie *Poésie néerlandaise contemporaine* 2019 : 33-34.

Barnard n'hésite pas, au fil du temps, à modifier et nuancer les teintes de ces remémorations, poussant plus loin la légende, un peu à la manière de l'écrivain André de Richaud (1907-1968) ou de son quasi-homonyme, et voisin provençal, le peintre Maxime Richaud (1924-1994). Par moments, le Néerlandais revisite son passé dans la peau, si l'on peut dire, de l'un des fantômes qui se manifestent dans certaines vieilles habitations du Sussex, lesquelles ont, qui sait, en une lointaine époque, abrité des lieux de débauche. Ou de ceux qui hantent le pub vieux de cinq siècles que l'auteur a fréquenté au cours de l'année heureuse vécue à Rye, au début de ce *xxi*^e siècle. Il paraît que des hôteliers britanniques vont jusqu'à souscrire une assurance au cas où l'un de leurs clients serait agressé par un revenant. En conséquence, le clergé anglican de son altesse royale compte dans ses rangs, à l'instar de son homologue catholique sur le continent et ailleurs, des... exorcistes.

Si Tinka et Willem retournent chaque été en Angleterre avec leur progéniture – une petite Marieke est venue compléter la fratrie –, ce dernier ne se définit pas comme anglophile : il préfère, tant ce pays l'électrise, le terme « anglosexuel ». Même si pour un étranger, avance-t-il, faire bon ménage avec l'*anglitude* ne va pas forcément de soi : « Ça reste un peuple marquant, avec sa précision toute latine, sa puissance d'imagination celtique, sans oublier sa dose de bon sens paysan d'origine saxonne⁷. » Willem/Guillaume devance son unique fils en élaborant une généalogie fictive à laquelle la lignée masculine va se plaire à croire : la famille viendrait d'un châtelain Barnard, patronyme dérivé de *berenhart* (cœur d'ours). Tout est parti d'une gravure rapportée, en 1969, du comté de Durham représentant le Barnard Castle⁸, ruine d'un château médiéval ayant appartenu à un Lord Barnard. On ne va certes pas jusqu'à se comparer au stadhouder Guillaume III (1672-1702), devenu roi d'Angleterre, d'Irlande et d'Écosse. Quoique, du côté maternel, ne s'imaginerait-on pas descendre de Richard Cœur de Lion lui-même (1157-1199), certes pas en ligne tout à fait directe ? (Barnard 2023a) Malgré le sang bleu supposé, on se défend de redéterrifier Oliver Cromwell (1599-1658), quand bien même on n'éprouve guère de sympathie pour ce régicide. Et on ne s'identifie aucunement aux frères de Witt – ni à

⁷ Lettre de Willem Barnard à son fils, citée dans Barnard 2009 : 107.

⁸ Voir entre autres *ibid.* : 55-56 et surtout le chapitre « Wandelen naar Barnardshire » (Une promenade jusqu'au Barnardshire), *ibid.* : 175-207.

Johan (1625-1672), ni à l'aîné Cornelis (1623-1672) – entreprenant le raid sur la Medway pour remporter la plus grande bataille navale batave sur la flotte anglaise. Bien au contraire. On suppose plutôt une action militaire en sens inverse : un Barnard qui aurait quitté l'île pour venir en aide au prince d'Orange... Et deux ou trois autres morts quelques siècles plus tard dans les tranchées du côté d'Ypres... Qu'elles soient réelles ou fictives, ces scènes historiques apparentées à l'Angleterre, tirent une larme au père et au fils, à Willem et à Benno (Barnard 2013: 251).

La fibre collectionneuse

Du premier, le second a en réalité hérité tout un patrimoine intellectuel, spirituel, culturel et même « paysagiste », pourrait-on dire. En d'autres mots : la fascination qu'exercent les romans anglais, dont ceux destinés aux jeunes lecteurs ; un amour inconditionnel de la poésie de la trinité anglicane T.S. Eliot (1888-1965) – que Guillaume a rencontré à Londres –, W. H. Auden et W. B. Yeats (1865-1939), mais aussi de celles des poètes métaphysiques, à commencer par John Donne (1571-1631) ; et une réelle passion pour bien d'autres auteurs, artistes, rites, traditions, lieux symboliques, édifices et contrées rurales de différents comtés... Premier livre anglais qui a marqué le fiston Barnard : *The Jack and Jill Book* 1957, album illustré qu'il a reçu, nous dit-il, en guise de cadeau pour son

deuxième anniversaire au Somerset House Hotel de Londres ! Sa mère lui en a fait la lecture en anglais en traduisant tout, phrase à phrase, en néerlandais. Quant à *The Children of Green Knowe*, il en possède un exemplaire que lui a offert son père qui venait de le relire, trois semaines avant de mourir (*ibid.* : 260). S'il aime s'entourer de gravures anglaises et de divers bibelots, l'exilé choie et étoffe surtout peu à peu la collection de ces livres jeunesse que lui a laissée Willem. Une grande partie de cette littérature est une littérature d'évasion, explique-t-il :



Couverture de la version française de *Le service de mariage* (Le Castor Astral, 2019), photo : ©D. Cunin.

voyage dans le temps, magie et sorcellerie, fuite dans un Moyen Âge imaginaire. Je comprends tout à coup pourquoi je collectionne à la fois de tels volumes ainsi que de la poésie moderniste. Fondamentalement, dans *Le Neveu du magicien*, C. S. Lewis fait la même chose que T. S. Eliot dans *The Waste Land*. (*ibid.* : 159)

Dans une édition bibliophilique, rehaussée de photographies prises par son fils Christopher, le Néerlandais présente et commente certains de ces volumes, certaines de ces jaquettes colorées. Le sous-titre de la plaquette *Een inleiding tot de anglopedofilie* (Une introduction à l'anglophobie) parle de lui-même (Barnard 2019)⁹. Non seulement, il enrichit peu à peu cet ensemble – une première édition de *Caxton's Challenge* de Cynthia Harnett (1893-1981), une autre dédiée par Philip Pullman (°1946)... –, mais il relit avec plaisir certains des romans en question, par exemple *The Warden's Niece* (1957) de Gillian Avery (1926-2016), l'un de ses neuf titres préférés (Barnard 2009 : 150). Sa fibre de collectionneur – collectionner, « une manière de jouer un mauvais tour à la mort » (Barnard 2013 : 156-157) – se met tout autant à vibrer quand il prend en main la carte de visite du « plus grand moderniste de la langue anglaise » (Barnard 2015 : 15), T. S. Eliot, au dos de laquelle ce dernier a griffonné quelques mots pour papa Willem. Même chose quand il retrouve par hasard une lettre de la veuve de Nabokov (Barnard 2013 : 218). Autant de reliques de l'univers anglo-saxon qui peuplent désormais le cottage de Brede à côté d'un ou deux inséparables border collies. Un jour de 2012, Benno n'a pas hésité à se rendre, depuis son domicile flamand, dans le Yorkshire uniquement pour y apporter trois des livres que lui a légués Willem et qu'il estimait nécessaire de restaurer (*ibid.* : 277).

Ce n'est pas un hasard si, par l'intermédiaire de *The Ship that Flew* (1939), livre de Hilda Lewis (1896-1974), la littérature jeunesse (en l'occurrence un Oxford Children's Modern Classic) est présente dès la première ligne d'*Afscheid van de handkus* (L'adieu au baisemain, 2023), l'unique roman écrit à ce jour par Barnard. Si l'histoire porte essentiellement sur l'une de ses thématiques récurrentes, enveloppée de nostalgie – à savoir la disparition de la société multiculturelle

⁹ L'élégant éditeur de cette remarquable petite maison, Boris Rousseeuw, nous a quitté début 2024.

de l'Empire austro-hongrois au début du xx^e siècle¹⁰, ébranlement indissociablement lié au sort des populations juives des contrées en question –, l'Angleterre est également présente en toile de fond à travers Oxford. On tient en effet en main une histoire censée être écrite par un historien-bouquiniste de cette ville universitaire, spécialiste justement de la fin de la Double monarchie et descendant d'une famille ayant dû fuir les pogroms de Hongrie. Une fois exilé, Jacob, le père du narrateur, se veut – tiens, tiens... – plus Anglais que les Anglais eux-mêmes. Avant de refermer le chapitre de l'anglophobie, relevons que Benno contrebalance cet amour « contre nature » pour les livres pour enfants par une forme, chaste dirons-nous, de gérontophilie. Car ne s'emploie-t-il pas, parallèlement, à collectionner des Vieilles Dames Anglaises ? Voisines avec lesquelles il aime papoter, femmes raffinées qui lui offrent de boire le thé chez elles, sans oublier les veuves propriétaires de séculaires demeures qui ouvrent leurs portes à ce curieux devant l'éternel...

Willem a par ailleurs légué à son fils toute une série de guides sur les comtés anglais ; il arrive à celui-ci de voyager et de s'égarer, un de ces volumes datés des années trente ou quarante du siècle passé dans son bagage. Une manière de revivre les pérégrinations communes faites à bord d'un bus à impériale. Bien des fois, Benno retourne en effet visiter des localités et des édifices où son père l'avait guidé. En sa compagnie, il a développé, on l'aura compris, une passion inconditionnelle pour le passé du Royaume-Uni. En particulier pour les trésors préservés de l'architecture et les grands jardins aux fleurs et aux essences les plus surprenantes. Chez les Barnard, chacun est membre, de père en fils, ceci, dirait-on, depuis la nuit des temps, du National Trust for Places of Historic Interest or Natural Beauty. On saisit la moindre occasion, le moindre prétexte pour évoquer l'immense cathédrale à trois clochers de Lichfield, le *Triangular Lodge*, l'ancienne résidence des Churchill ou bien celle que la reine Victoria a fait bâtir, en 1847, sur l'île de Wight. À cette immense Osborne House, Benno, qui possède des rayonnages de livres sur l'époque victorienne, consacre un chapitre de son *Vague étranger* en une prose qui offre un très bel équilibre entre descriptions et contexte historique, anecdotes et détails prosaïques, humour et introspection,

¹⁰ Quelqu'un a pu ainsi qualifier l'auteur d'« Anglais de la langue néerlandaise à l'âme habsbourgeoise » (Barnard 2013 : 30).

allusions à des poètes ou à des bibelots, allers et retours entre passé plus ou moins lointain, jour d'aujourd'hui et avenir hypothétique... Les demeures de bien des écrivains et d'autres personnalités l'ont vu passer. Contentons-nous de citer Elizabeth Goudge (1900-1984), Lucy M. Boston (1892-1990), mais aussi Christopher Robin Milne (1920-1996) – le garçon qui a inspiré à son père le personnage de Jean-Christophe et celui de Winnie l'Ourson –, le peintre John Constable ou encore la figure historique controversée John Cromwell. Aux yeux du diariste, le musée consacré au lexicographe Samuel Johnson (1709-1784) est habité « d'une sorte de distinction ironique à laquelle les Français ne sauraient parvenir » (Barnard 2009: 66). Les nombreuses propriétés considérées comme des trésors nationaux depuis qu'elles ont abrité des gens de lettres, amènent le Hollandais à s'exclamer: « Quel prodige, cette vénération des Britanniques pour leur patrimoine littéraire! Toutes ces maisons d'écrivains, tous ces lieux de pèlerinage, disséminés dans les îles britanniques, qui ensemble forment une sorte de Conscience Littéraire Nationale. Pourquoi n'empaillent-ils pas leurs défunts poètes? » (Barnard 2015: 165) Autre legs fascinant, celui des cimetières ruraux, là où l'on a envie d'être enterré ne serait-ce qu'une poignée de jours et où l'écrivain n'hésitait pas, entre les moussues tombes séculaires, à taper dans un ballon de foot avec son jeune fils. À force de contempler pareils endroits, il a l'impression que le temps passe moins vite dans l'archipel qu'ailleurs et que la population semble détenir « une conscience historique collective qu'on ne trouve, pour le reste, nulle part au monde¹¹ » (Barnard 2013: 246).

De Willem, Benno tient aussi le goût du pub. Selon lui, par son allure, sa tenue vestimentaire, le timbre de sa voix, ses réflexions, le père s'inscrivait mieux que personne dans un tel décor. Pour le fils, une évocation de cette institution où l'on se restaure et boit de la bière auprès de l'âtre se transforme bien vite en une suite de digressions qui embrassent ses sujets de prédilection. La *public house* n'est-elle pas le lieu où s'exprime, par excellence, l'ironie britannique, où l'on apprend

¹¹ Relevons que les cimetières ruraux – et le paradis britannique – ne revêtent plus le même charme depuis que les Barnard ont enterré Anna, leur fille adoptive originaire d'Inde, dans celui de leur village. Voir les poèmes « Sur ta tombe » (« Avec le vieux Paul, ta stèle dit en espérant / ne pas se tromper que tous nous pouvons être / adoptés hors du temps, retour à rebours au pays. ») et « Anna dans un rêve », traductions françaises dans *Nunc* 2019 : 79, 81.

le sens de la formule juste, où l'on aime à avouer son attachement à la tradition, à la monarchie... ? Un pub reconstruit en 1667 présentant sur sa façade la liste des souverains qui se sont succédé depuis cette date, fait dire à l'écrivain que ce genre d'établissements produit sur l'organe historique des Anglais le même effet que la pornographie sur le sexe masculin (Barnard 2009 : 59).

Ce n'est pas sans vague à l'âme que Barnard revient sur les pas de son père et sur les siens propres. « À table, Souvenir tient de graves monologues, mais il arrive que ce soit avec Nostalgie, sa sœur certes moins cultivée que lui, que je me glisse dans mon lit; maquillée de façon un tantinet hystérique, elle ne demeure pas moins irrésistible. Elle m'invite à Londres, un rendez-vous au Somerset House Hotel. Là se joue mon propre film sur la Restauration de ma prime enfance. » (*ibid.* : 58) Cet hôtel londonien où l'on avait fêté son deuxième anniversaire, il y est en effet retourné en 2006 : « Je viens, selon toute vraisemblance, fêter des noces d'or avec moi-même : je suis marié depuis cinquante ans avec l'Anglais en moi. » (*ibid.* : 60) Cependant, la désillusion l'attend parfois quand tout a changé entre-temps. Ainsi, de ce lieu de la capitale. Ou encore de l'église Saint-Marc de Plymouth : en 2007 alors que Benno désire revoir le révérend qui, trente ans plus tôt, l'avait accueilli dans son presbytère attendant à cet édifice, il ne trouve, en lieu et place de ses souvenirs, qu'un terrain vague.

Entre poésie et anglicanisme : une œuvre à faire

Pour certains enfants d'artistes ou de célébrités, l'héritage est difficile à porter. Les psys arrivent à la rescousse. Malgré les doutes, les drames et la mélancolie, rien de cela chez Benno Barnard. La psychologie lui paraît tout à fait néfaste. Quant à ce qu'il doit à ses parents, il se montre reconnaissant :

Trois semaines avant la mort de mon père, j'ai écrit une dernière lettre au moribond : « Entre-temps, je sais qu'en sillonnant *ton* et *mon* Angleterre, je ne cesserai d'entretenir Christopher et Anna d'un Autrefois, car chaque voyage renferme tous les voyages précédents, à la manière de l'oignon ses couches, un tel voyage relevant de notre histoire commune, laquelle a commencé bien avant notre naissance... Si je t'écris cela, c'est aussi pour t'assurer une fois de plus que j'ai eu une jeunesse remarquable. Plus qu'une jeunesse heureuse. Ces années m'ont également transmis une mission. Toute la mythologie de notre

maison romantique, les hobbits et les trolls qui habitaient derrière le château, dans le réseau racinaire des vieux feuillus, les longs étés en Angleterre, ces chers livres pour enfants, la religion sous la forme d'une histoire, la notion d'écuyer empruntée à *The Once and Future King* et à *L'Écuyer du Roi* de Tonke Dragt... Ah ! je pourrais continuer longtemps comme ça. Toi et maman avez été des parents formidables et vous ne le saviez même pas. » (Barnard 2013 : 231)

Le Hollandais ne nie en rien sa dette à l'égard du père écrivain dont les goûts et le tempérament l'ont grandement marqué. « Un père écrivain, c'est un père multiple » (Barnard 2009 : 171), écrit-il. Ces différentes facettes lui ont en réalité laissé le champ libre pour évoluer à sa propre manière dans le champ littéraire, et à la différence de Willem en grande partie à l'écart de la Hollande, même s'il publie lui aussi la plupart de ses œuvres dans son pays d'origine. Il ne s'agit pas tant d'imiter que de chaparder, de marauder dans l'œuvre des prédécesseurs, à commencer par celle des auteurs de prédilection, ceux qui finissent par habiter votre

cerveau. Même s'il tient de son père l'habitude de tenir un Journal littéraire – lequel est loin d'être un déversoir d'anecdotes intimes –, même s'il a suivi son exemple en écrivant des poèmes ancrés dans l'univers britannique¹², les deux œuvres sont loin de se confondre l'une avec l'autre. *Een vage buitenlander* est un ouvrage bien différent de celui qu'a laissé Willem trente ans plus tôt sur certains de ses séjours en solitaire au Royaume-Uni – en quelque sorte un journal poétique sur leurs terres d'origine mythique (W. Barnard 1975). Si un tel livre peut être source d'inspiration pour le fils, il est surtout un autre moyen de voyager, non en bus à impériale, mais



La couverture de *Een vage buitenlander* (éd. Atlas Contact, 2009), photo : ©D. Cunin.

sur des phrases et des mots : « Savais-tu que *town* est, à l'origine, le même mot que notre *tuin* néerlandais, notre jardin ? » Willem a aussi

¹² Voir par exemple les tonalités très différentes de poèmes comme « Bakerloo » de Willem et « La caissière » de Benno.

passé le virus « Angleterre » et « anglican » à l'un de ses amis, le poète Jan Willem Schulte Nordholt (1920-1995) (Rijken *et al.* 2015). Il est arrivé aux deux hommes de traverser la Manche ensemble. En publiant *Een tuin in het water. Reizen in Engeland* (Schulte Nordholt 1960), le second a d'ailleurs précédé le premier dans l'écriture d'un livre sur le sujet.

À Utrecht, Willem Barnard a fait le choix, à un moment donné – après avoir renoncé à sa charge de pasteur –, de l'Église vieille-catholique. De son côté, Benno est devenu anglican au plein sens du terme. Cela ne s'est pas fait du jour au lendemain. En pleine adolescence, après une éducation reçue au sein de l'Église Réformée des Pays Bas, il a abandonné la foi, ne fréquentant alors plus, en Hollande, que les Églises wallonne, anglicane et allemande, ceci en vue de faire plaisir à sa mère : y avait-il pour lui meilleure manière d'améliorer sa connaissance du français, de l'anglais et de l'allemand ? (Barnard 2013 : 34) Après une longue période d'athéisme, le retour à une pratique religieuse à la fin du xx^e siècle coïncide avec l'expérience de la paternité et la volonté, partagée avec son épouse, de faire baptiser leur fils Christopher. L'anglicanisme est sans aucun doute une manière de se sentir plus anglais encore dans un pays où maints intellectuels et une partie de l'élite optent pourtant pour le catholicisme. Dès son premier séjour en Angleterre, Willem avait été fasciné par les rituels de la High Church ou encore par la chorale de Canterbury. Benno lui a emboîté le pas tout en adhérant à l'opinion de G. K. Chesterton (1874-1936) selon lequel « la religion est une chose terrible, une force qu'on ne saurait malheureusement éradiquer dans l'homme », mais « que le christianisme, en fin de compte, a réussi à mieux contenir que les autres croyances » (*ibid.* : 160).

Le choix de l'anglicanisme ne se conçoit pas sans la fréquentation des poètes. À Eliot, Auden et Yeats, Barnard consacre de belles pages, en particulier dans *Mijn gedichtenschrift* (Barnard 2015), suite d'essais qui s'arrêtent sur l'œuvre et la vie de quelques dizaines d'auteurs de diverses contrées, allant de la mystique brabançonne Hadewijch d'Anvers (xiii^e siècle) au Hongrois János Lackfi (°1971) en passant par Jacques Brel (1929-1978). Chaque texte s'ouvre sur un poème retenu par le Néerlandais, parfois traduit par ses soins. Bien entendu, il se reconnaît sur bien des points dans Eliot – alors que Benno avait quinze ans, son père lui a lu *The Journey of the Magi*, d'une voix qui l'a tout autant formé que les vers de Guillaume van der Graft –, étranger qui, cherchant à se faire à tout prix britannique, s'est converti à l'anglicanisme. Si le

Hollandais ne partage pas la frilosité de l'Américain à l'égard de la gent féminine, il souligne lui-même plus d'un parallèle avec son prédécesseur : « L'Église a donc nourri son obsession du temps, mais elle lui a aussi offert une tradition poétique, des textes ridés, cet anglais supérieur de la *King James Version* et du *Book of Common Prayer*, qui résonnent dans son œuvre, au même titre que les hymnes de Herbert, d'Isaac Watts, de William Cowper, de William Blake, et tous ces timbres, toutes ces sonorités des formules – cette si remarquable littérature sous forme liquide – qu'on appelle liturgie, mythe vivant. » (Barnard 2002) Pour ce qui est d'Auden, Barnard considère son « In Memory of W. B. Yeats » comme l'un des plus grands poèmes du siècle passé. Quant aux derniers vers de « Church Going » de Philip Larkin (1922-1985) – confrère que Guillaume van der Graft a connu –, ils expriment à ses yeux le charme que peut exercer sur les esprits toute ancienne église de l'Angleterre rurale. De l'avis de Benno, l'anglicanisme – indissociable du poème « Jerusalem » de William Blake – présente un avantage tant sur les différentes autres branches du protestantisme que sur le catholicisme : il s'agit d'une pratique religieuse qui n'a guère traumatisé ses fidèles car elle est étrangère à toute forme de fanatisme. L'attrait qu'exerce la poésie des grands auteurs acquis à cette foi se trouve renforcé par la beauté des chants et de la musique qui retentissent souvent lors des offices. D'autres œuvres musicales affermissent les convictions du Hollandais, ainsi de *King Arthur, or The British Worthy*, le semi-opéra de Henry Purcell (1659-1695) composé sur un livret de John Dryden (1631-1700) : « Le bonheur qu'il y a à entendre une Vénus un tant soit peu douée chanter l'aria *Fairest Isle* fait de quiconque n'est pas sourd comme un pot un anglophile impénitent. » (Barnard 2014)

Même si l'écrivain ne se considère en rien comme un croyant fanatique – loin de là ! –, ses choix font que beaucoup le considèrent comme un « conservateur ». Il avance qu'il préfère, aux attentes utopiques, un ancrage dans un véritable héritage religieux et culturel ainsi que dans *le souvenir*, lesquels se révèlent bien moins dangereux que ces dernières. Lecteur de George Orwell (1903-1950), de Chesterton, de Burke et de Roger Scruton (1944-2020), il se définit en réalité comme un « conservateur de gauche – une créature qui relève de la catégorie des animaux fabuleux, des griffons, des paradoxes bipèdes » (Barnard 2009 : 154). Ses lectures ne s'arrêtent d'ailleurs aucunement à ces auteurs. Outre les poètes qu'il choie, il faudrait énumérer tous

les historiens, philosophes, scientifiques, économistes, théologiens, voyageurs, biographes, diaristes et romanciers qu'il fréquente, en vers et en phrases ou en chair et en os, pour parfaire son *anglitude*, lui dont la couleur préférée, confie-t-il non sans humour dans une interview fictive qu'il donne à Marcel Proust (1871-1922), est le rouge des boîtes aux lettres britanniques (Barnard 2013 : 84), le même que celui du bus à impériale qui s'arrête deux ou trois fois par jour à Brede, entre son cottage et l'église Saint-Georges. « Restons rationnel, assure-t-il, sur ce ton mi-grave, mi-léger qu'il affectionne, pour justifier ses positions. Les Lumières françaises m'ont appris la nécessité de la dérision ; la poésie anglaise, le besoin de formuler ma pensée avec précision. En moi, la raison est la vice-reine de Dieu. Je tiens compte de tout, jusqu'au moment où les décimales, derrière la virgule, se mettent à bégayer. » (Barnard 2023b) Après tout, en Angleterre, la vie ne se résume-t-elle pas à un match de cricket dont Dieu est l'arbitre ? (Barnard 2023c) Cette vie est aussi, bien souvent, synonyme de simple bonheur dans une campagne où l'on côtoie au quotidien des gens cultivés et débordant d'humour avec lesquels il est possible de parler littérature, musique, histoire, famille royale, et de partager le rituel du thé, un bon repas, les rites religieux... De tout bonnement entonner, à la fin d'un dîner, tandis que les dernières bûches se consomment dans la cheminée, des chants ancestraux. Ou de célébrer, au cœur du village, en pleine pandémie, alors que tout rassemblement est interdit, le Remembrance Sunday, les coquelicots en papier fleurissant, contre vents et marées médiatiques, sur les poitrines. La Grande Guerre ayant marqué plus que tout les Britanniques, le Néerlandais commémore avec ferveur l'Armistice. Transposition d'un tel moment par le poète¹³ :

Soldat de deuxième classe Richard Hodd

† 18.9.1916

Tu t'engages, la porte de l'écurie des Flandres s'ouvre :
soldats dociles qui tombent à l'horizon – sur la crête
d'une colline qui non sans mal se dresse, tu vois une épouse
marcher dont le mari mort au combat faisait tourner les ailes
du moulin pas encore canonné ; ses jupes dissimulent
le feu qui va bientôt s'embraser, dès que tu seras là-bas ;

¹³ Traduction publiée dans *Nunc* 2019 : 81.

le cul vivant du cheval devant la charrue qu'elle mène
représente les zéros des chiffres qu'à l'origine l'état-major nie.
Tu aurais pu en faire partie, garçon de ferme, mais la peur
t'a paralysé au moment du départ : aucun Jésus ne t'a sauvé
de toi-même quand tu t'es engagé ici dans la rivière. Oh ! ça !
ce village ne t'oubliera pas tout à fait, tu y as une tombe,
une prière le 11 novembre ; l'Angleterre entière
un *In memoriam*. La nuit, tu rues avec rage dans l'écurie.

Sans doute une citation empruntée au *Vague étranger* restitue-t-elle mieux que toute tentative d'exégèse ou toute paraphrase la teneur du propos de l'écrivain, les confluences qu'il décèle entre passé, présent et futur, entre impérissable poésie et prosaïque quotidien, entre ce que lui inspirait l'Angleterre un demi-siècle après qu'il y avait fait ses premiers pas et prononcé ses premiers mots :

Dieu habite en Angleterre – il est, comme on le sait, de surcroît citoyen britannique. Aucune star de la pop ne possède autant de maisons que lui, lui qui habite plus ou moins en même temps dans ces innombrables briques. N'est-il pas omniprésent, *ubiquitous* – un de ces mots grâce auxquels la bouche anglaise se met à parler latin. Mais là où il habite plus encore qu'ailleurs, c'est dans une timide église de campagne, cernée par une garde endormie de pierres tombales où l'inintelligible vie se rapporte à l'inconcevable non-vie comme l'organique à l'inorganique, comme les hautes herbes – nourries de la chair couvrant des os dont plus âme qui vive ne se souvient – aux pierres et aux mots. Ceci, tous les morts se le remémorent puisque le secret de la rédemption n'est rien d'autre que le souvenir – aucun institut ne s'occupe aussi frénétiquement du souvenir que l'Église, à moins que ce ne soit la littérature. (Barnard 2009 : 117)



Benno Barnard en français

Le Naufragé, recueil de poèmes, traduit du néerlandais par Marnix Vincent, Le Castor astral, 2003 (édition bilingue) ; *Fragments d'un siècle. Une autobiographie généalogique*, traduit du néerlandais par Monique Nagielkopf, Le Castor Astral, 2005 ; *La Créature : monologue* (théâtre), traduit du néerlandais par Marnix Vincent, Le Castor astral, 2007 ; *Le Service de mariage*, recueil de poèmes, traduit du néerlandais par Daniel Cunin, Le Castor Astral, 2019, « Les Passeurs d'Inuit ».

On trouvera dans différentes revues des poèmes traduits par l'auteur du présent article : dossier « 10 poètes néerlandais », présenté par Benno Barnard, *Inuits dans la jungle*, Le Castor Astral, juin 2015, n° 6, p. 77-85 ; « Poèmes », *Deshima*, n° 11, 2017 ; cahier « Poésie néerlandaise », *Nunc*, n° 47, printemps 2019, p. 79-81 ; le cycle « Hors de soi » dans *la forge*, n° 2, février 2024, p. 16-25. Et d'autres encore dans l'anthologie bilingue *Poésie néerlandaise contemporaine*, Le Castor Astral, 2019, p. 24-35.

Bibliographie

- Barnard, B., 1987, *Uitgesteld paradijs* [Paradis différé], Amsterdam, De Arbeiderspers.
- Barnard, B., 2002, «Een Amerikaan tegen de klok in. Over Eliots *Four Quartets*», *Liter*, n° 25, p. 70.
- Barnard, B., 2009, *Een vage buitenlander* [Un vague étranger], Amsterdam/Anvers, Atlas.
- Barnard, B., 2013, *Dagboek van een landjonker. Voorjaar 2008-januari 2013* [Journal d'un hobereau. Printemps 2008-janvier 2013], Amsterdam/Anvers, Atlas Contact.
- Barnard, B., 2014, «Arthur, roi d'une île érotique (sur *King Arthur* de Purcell)», traduction de D. Cunin, *The Space Between the Notes. Schrijvers over muziek/ De la musique et des mots*, Bruxelles, BOZAR.
- Barnard, B., 2015, *Mijn gedichtenschrift* [Mon cahier de poésies], Anvers/Amsterdam, Atlas Contact.
- Barnard, B., 2019a, *Zingen en creperen* [Chanter et crever], Amsterdam/Anvers, Atlas Contact.
- Barnard, B., 2019b, *Vervangen minnaressen. Een inleiding tot de anglopedofilie* (Maîtresses de substitution. Une introduction à l'anglophobie), Kalmthout, De Carbolineum Pers.
- Barnard, B., 2023a, «Geheugen, verzin», 19 avril 2023, <https://doorbraak.be/geheugen-verzin> (15 juillet 2024).
- Barnard, B., 2023b, «De mannetjeszanger. Dagboekantekeningen (86)», 5 juillet 2023, <https://doorbraak.be/de-mannetjeszanger> (15 juillet 2024).
- Barnard, B., 2023c, «O tafel, o bed. Dagboekantekeningen (87)», 22 juillet 2023, <https://doorbraak.be/o-tafel-o-bed> (15 juillet 2024).
- Barnard, B., 2023d, «Wat een feest. Dagboekantekeningen (91)», 25 octobre 2023, <https://doorbraak.be/wat-een-feest> (15 juillet 2024).
- Barnard, W., 1975, *Papier als reisgenoot. Aantekeningen onderweg in Engeland* (Papier, compagnon de voyage. Notes prises en chemin en Angleterre, photos de J. W. Schulte Nordholt), Haarlem, Holland.
- Nunc, 2019, cahier «Poésies néerlandaises», n° 47, printemps.
- Pirotte, J.-C. 2005, *Une adolescence en Gueldre*, Paris, La Table Ronde.
- Poésie néerlandaise contemporaine*, 2019, Bègles, Le Castor Astral.
- Rijken, H., Hoondert M. J. M. & Barnard, M. 2015, «The "Anglican Virus". The Emergence of Anglican Music in the Netherlands», *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie*, n° 54, p. 131-152.
- Schulte Nordholt, J. W., 1960, *Een tuin in het water. Reizen in Engeland* [Un jardin dans l'eau. Voyager en Angleterre], Baarn, Het Wereldvenster, 1960 [édition revue, 1973].

*Jour de chance**

Lucky Day de Nelleke Noordervliet

◇Dorian Cumps

Nelleke Noordervliet (Rotterdam, 1945) appartient à la même génération prolifique d'écrivaines néerlandaises qu'Anna Enquist, Margriet de Moor, Charlotte Mutsaers ou encore Tessa de Loo, toutes plus ou moins bien représentées en traduction française. Auteure de douze romans, de recueils de nouvelles et d'essais ainsi que personnalité active du monde de la culture aux Pays-Bas, Noordervliet demeure méconnue en France alors que son œuvre romanesque, variée, exigeante, riche en strates narratives aux multiples références intertextuelles et également en prise sur les problématiques sociétales contemporaines, mérite assurément d'être considérée comme l'une des plus passionnantes de la littérature néerlandaise actuelle.

Noordervliet a publié des romans historiques: *Tine of de dalen waar het leven woont* (Tine ou les vallées où demeure la vie, 1987), *Het oog van de engel* (L'œil de l'ange, 1991), *Vrij man* (Homme libre, 2012), des romans contemporains dont l'intrigue se greffe sur l'histoire ou alterne séquences historiques et actuelles: *De naam van de vader* (Le nom du père, 1993), *Pelican Bay* (2002) et des romans contemporains tantôt à dominante psychologique: *Millemorti* (1989), *Uit het paradijs* (Hors du paradis, 1997), *Snijpunt* (Entaille, 2008), *Zonder noorden komt niemand thuis* (Sans boussole, point de retour, 2009), *Wij kunnen dit* (Nous en sommes capables, 2022), tantôt orientés vers des questions de société: les interrogations d'une femme politique dans

◇ Dorian Cumps, maître de conférences honoraire, Sorbonne Université.

* Traduit du néerlandais (Pays-Bas) par Sureyya Ozcetin avec Dorian Cumps. La version originale a paru sous le titre «Lucky Day» dans la revue *Kort verhaal* en 2010 («Wraaknummer», winter 2010), puis a été rééditée dans le volume *Spiegelspel* par Nelleke Noordervliet, série Littéraire juweeltjes, B for books, Maartensdijk, 2013, p. 32-59. La traduction est basée sur cette édition du texte. Le traducteur remercie l'auteure pour l'autorisation à publier cette traduction.

Aan het einde van de dag (A la fin de la journée, 2016), la rumeur à l'ère du complotisme dans *De val van Thomas G.* (La chute de T.G., 2020).

Les romans historiques de Nelleke Noordervliet, qui ont assis sa réputation aux Pays-Bas et lui ont valu des récompenses prestigieuses telles que le prix Multatuli et le prix Constantin Huygens (pour l'ensemble de son œuvre) sont aussi des romans d'idées, fruit de réflexions philosophiques sur la responsabilité éthique de l'individu en temps de crises politiques (telle la Révolution française dans *Het oog van de engel*). Ses personnages principaux (féminins, mais pas uniquement) évoluent souvent au cours de périodes de l'Histoire où la liberté individuelle et l'émancipation de la personne sont menacées par les intolérances et les extrémismes, les obligeant à prendre position afin de préserver leur intégrité; de ce fait, il est crucial pour les protagonistes de ses romans comme pour le lecteur de cultiver le questionnement et la prise de conscience de l'Histoire.

Empreinte d'humanisme critique, l'œuvre de Noordervliet aborde aussi sans tabous la société multiculturelle aux Pays-Bas. Le récit dont nous proposons la traduction dans ce numéro évoque la communauté turque déjà au centre de l'intrigue de la nouvelle *Miss Blanche* (2004, du nom d'une ancienne marque de cigarettes). Les deux textes sont placés sous le signe du « mauvais sort » (d'où le titre *Veeg teken* (De mauvaise augure, 2006) d'un volume contenant *Miss Blanche*). Le personnage principal de cette nouvelle, un vieux marchand de tabac Rotterdamois, idéalise une jeune femme d'origine turque, aperçue dans son quartier. Il finit par la rencontrer ainsi que son petit garçon handicapé et par endosser le costume de Saint Nicolas lors de la fête éponyme pour les enfants du quartier, auquel le garçonnet et sa mère participent. Mais pendant ce temps, le buraliste est cambriolé et agressé à son retour, peut être par l'ami brutal de la Turquie. Ainsi, la rencontre de deux mondes prend une tournure amère, également perceptible dans *Jour de chance*, où le thème de la fatalité se décline plutôt sur un mode mi-navrant, mi-ironique, avec une grande sensibilité.



Monsieur Kawani travaille dans un petit pressing où l'on raccommode aussi des vêtements. Cette activité se déroule dans le sous-sol, visible le long d'un petit escalier à droite derrière le comptoir. Parfois, quelqu'un y est occupé à la machine à coudre. À gauche, quatre marches mènent à une mezzanine où sont suspendus des vêtements à repasser, ramassés tous les mardis. Au rez-de-chaussée, on trouve des vêtements propres dans des sacs transparents en plastique, avec une étiquette indiquant des patronymes tels que Koopal, Bestebreur ou Jolanda.

Monsieur Kawani attache beaucoup d'importance à connaître les noms de ses clients réguliers et à reconnaître leurs visages. Chaque fois qu'il parvient à les identifier et qu'il reçoit un sourire en retour, il rayonne d'une joie modeste mais assurée. Cependant, personne ne semble lui demander son nom afin d'établir une certaine réciprocité dans la relation commerciale. Comme il aimerait entendre Madame Zomerlust répondre: «Bonjour Monsieur Kawani» ou encore mieux: «Bonjour Murat» et lui de dire: «Bonjour Anne-Marie.» Kawani pense que cela est dû à son apparence maghrébine: il est petit et brun, ou possiblement turque en raison de sa moustache noire. Il se dit que ce genre de personnes est souvent désigné dans l'esprit des gens par Mohammed, Ali ou Mustafa, en vérité des prénoms anonymes. Le patron de Monsieur Kawani est Turc (Et oui, que veux-tu, dans la vie, on ne peut pas toujours choisir, avait expliqué Murat à sa mère). Les clients l'aperçoivent parfois derrière la machine au sous-sol, occupé à découdre soigneusement une fermeture éclair pour la remplacer par une nouvelle. Il accomplit cette tâche avec une grande concentration, bien que son visage affiche également une moue quelque peu dédaigneuse.

Le patron de Monsieur Kawani passe la majeure partie de son temps dehors, à fumer une cigarette sur le pont ou à déambuler dans la rue, les mains dans le dos. Il n'est jamais pressé ni débordé, car il vient d'une région où les patrons asseoient leur autorité en ne faisant rien. Pour le travail, il y a les employés.

On n'aperçoit Kawani à l'extérieur que lorsqu'il arrive au travail et qu'il en repart. Les clients réguliers ont du mal à le reconnaître dans la rue. «Qui cela peut-il bien être? Son visage me paraît familier». Son apparence est indissociable du décor du pressing. Il ne quitte jamais son poste. Lorsque la boutique semble vide, il apparaît aussitôt au premier signal sonore du détecteur de mouvements sous le paillason et de saluer: «Bonjour Monsieur Zebedeus». Cela fait quinze ans que Murat Kawani vit aux Pays-Bas. Il avait introduit une demande d'asile à l'époque, qui lui avait été refusée. Il est tout de même resté et n'osa plus se présenter lorsqu'une amnistie fut accordée pour une certaine catégorie d'immigrés clandestins. Il ne savait jamais exactement s'il remplissait les conditions et rechignait à se confier à des travailleurs humanitaires qui lui promettaient de lui ouvrir la voie vers la légalité. Il n'y croyait pas.

Pour se faire de l'argent, il effectuait des petits boulots comme la plonge, la cueillette des tomates ou le pliage de boîtes en carton. Il envoyait la plus grande partie de ses ressources à sa famille. Une dizaine de personnes comptaient sur lui. Entre-temps, il apprit le néerlandais. Ce n'était pas facile, car il était entouré d'autres immigrés avec lesquels il communiquait dans un mélange de langues et de gestes. Son 'enseignant' était un jeune Antillais dont l'accent mélodieux n'avait pas entièrement disparu. Dans son pays d'origine, Kawani avait suivi une formation technique appréciable. Et même si le vocabulaire technique est international et qu'il avait été formé pour un travail qualifié d'électricien, son statut illégal l'empêchait d'avoir une vie normale. Plus ce statut durait, plus il devenait difficile d'en sortir. La fierté de Kawani était son plus grand ennemi et l'angoisse sa plus fidèle compagne.

Les petits boulots se firent plus rares ou furent accaparés par des clans de Polonais et de Bulgares; on ne pouvait rien y faire. En fin de compte, Murat Kawani, originaire du Kurdistan, se retrouva employé dans un pressing appartenant à un Turc. Kawani parlait le néerlandais mieux que son patron et pour cette raison, il fut vite promu de l'arrière-boutique à l'accueil. Il s'entend d'ailleurs bien avec le Turc qu'on appelle Cor. Ils ne discutent jamais politique et dissimulent mutuellement leurs identités. Ils papotent du temps qu'il fait – dans ce domaine, ils sont devenus de vrais Néerlandais – ou des taches et des clients insatisfaits. Ils causent aussi du signal sonore sous le paillason qui fait un bruit par trop désagréable et parfois ne s'arrête pas quand il y a trop de clients dans l'étroit local. Ils évoquent aussi les cigarettes d'autrefois, roulées dans du gros papier jaune. Lorsque Cor aborde le village où il a grandi, Kawani se met à sourire un peu et répond que c'était beaucoup mieux avant, beaucoup plus évident et chaleureux dans tous les sens du terme. «Oui, oui, mais le temps passe et tout change».

Au pressing, rien ne change ou si peu. En temps de crise économique, on repasse moins de tenues festives et plus de vêtements du quotidien. Un chemisier n'est plus jeté à cause d'une simple tache. Le seul souci de Cor est que le matériau avec lequel les habits sont fabriqués s'adapte de mieux en mieux aux machines à laver. De plus, les gens se préoccupent de moins en moins de leur tenue vestimentaire. Aussi bien Kawani que son patron portent toujours des tenues impeccables. Kawani une chemise fraîche, repassée sans le moindre pli. En hiver, il enfle un pull par-dessus. Cor porte un costume assorti d'une chemise et d'une

cravate. Il a une préférence pour les chaussettes à carreaux que Kawani ne partage pas. Sur le chemin du tramway vers le pressing, Kawani passe, entre autres, devant un bureau de tabac décrépi, où à la demande de son patron, il achète parfois un paquet de cigarettes. Quelques fois, il cède à la tentation de remplir un bulletin de loterie avec un vague espoir de fortune, mais aussi pour faire plaisir à la buraliste. Il oublie le plus souvent de vérifier s'il avait bien prédit les résultats. Un jour, en passant – un rebondissement digne d'un conte de fées – la propriétaire lui fait signe d'entrer. Elle vient tout juste d'avoir 60 ans, elle a les cheveux blonds platinés et la peau tannée d'une fumeuse invétérée, adoratrice du soleil. (« Nous avons une caravane à Bakkum¹ ». Kawani ne sait pas ce qu'est Bakkum, mais il acquiesce).

« Le gros lot est tombé dans mon quartier », dit-elle, « mais personne ne s'est manifesté. Avez-vous vérifié si vous avez gagné quelque chose ? »

Kawani ne sait pas de quoi elle parle, mais soudain, il commence à y voir clair. Non, il ne l'a pas vérifié.

« Vous devriez le faire ! Ce serait dommage. »

« J'y penserai. »

Le soir, il l'a presque oublié, mais il s'en souvient en regardant une émission de télévision où un conflit familial est résolu dans un restaurant chic. Il cherche le formulaire du Lotto et le met dans sa poche de pantalon, afin de l'avoir sur lui le lendemain. Kawani n'a pas d'ordinateur. Il ne peut pas vérifier lui-même s'il a gagné.

La buraliste pâlit, puis rougit et cherche une chaise en tâtonnant derrière elle pour s'y affaler, le souffle coupé.

« Tu as gagné un million... », lâche-t-elle. « Un million d'euros. »

« Un million. » Voilà un mot dont Kawani savoure le son. La signification lui échappe, disparaissant à chaque fois qu'il essaie de la rattacher au vocable. La commerçante – elle s'appelle Jeanne, prononcé Sjaan – le fixe du regard.

« Tu n'es pas content ? »

« Content ? »

Encore un de ces mots bizarres. « Content. » Il le répète. « Heureux. » C'est comme si son corps et son âme, son cœur et sa raison, ses souvenirs et ses pensées existaient indépendamment les uns des autres, comme

¹ Village côtier au nord-ouest des Pays-Bas (NdT).

si on l'avait démonté et posé en pièces détachées sur le comptoir. Et aucune possibilité de remettre le tout en place.

« Mec! Tu as gagné un million d'euros! Tu dois aller à Rijswijk²! Je vais remplir ton formulaire et l'envoyer en recommandé. Je vais les appeler! Nous devons nous assurer que le prix ne soit pas perdu. Si tu savais combien de fois ça arrive. »

Jeanne commence à rechercher activement des numéros de téléphone tout en évoquant sans interruption chances manquées, formulaires jetés, litières pour chat et poubelles renversées, un zéro de trop ou trop peu, une mauvaise couleur, un autre code. Kawani n'y comprend rien et examine encore les volets de son bulletin. Et l'ensemble de se reconstituer.

« Ça ne marchera pas », reprend-t-il.

« Mais si », réplique Jeanne. « Regarde toi-même, tous les chiffres correspondent ».

« Ce n'est pas ça le problème. Je ne peux pas l'expliquer ».

« Qu'est-ce que tu veux dire ? ».

Kawani hésite, mais finit par avouer : « Je n'ai pas de titre de séjour ».

« Qu'est-ce que tu dis ? ».

« Je n'ai pas de titre de séjour ».

« Et alors ? »

« Je ne peux pas aller récupérer l'argent, je n'ai pas de compte bancaire. Pas de pièce d'identité. Je n'existe pas ».

Et Jeanne de s'exclamer : « Oh merde, c'est con ça ».

Monsieur Kawani, qui n'aime pas les gros mots, estime qu'elle a quand même raison.

« Il faut que j'y réfléchisse », dit-il. Il reprend son bulletin, le replie soigneusement et le fourre dans sa poche de pantalon.

« Un million », dit Jeanne pendant qu'elle vérifie la feuille. « Tu trouveras bien quelque chose ».

C'est ce qu'on verra.

L'esprit de monsieur Kawani est ailleurs, il confond les noms et les visages, il écrit « million » à la place de « pantalon » et rend trop peu de monnaie à son client, si bien que le chaland garde sa main tendue jusqu'à ce qu'il y rajoute un billet de cinq. Bien sûr qu'il pourrait simplement demander s'ils peuvent mettre l'argent dans quelques

² Siège de la loterie néerlandaise (Lotto) en banlieue de La Haye (N.d.tr.).

grandes enveloppes, parce qu'il ne fait pas confiance aux banques d'aujourd'hui.

Sur un bout de papier, il calcule combien de billets de cinq cent euros (des billets de provenance douteuse ou de l'argent blanchi) il y a dans un million... deux mille. Mais il ne peut pas présenter de passeport car le sien est périmé et il n'a pas envie de divulguer son adresse.

En moins de temps qu'il ne faut pour le dire, la loterie aura appelé la police des étrangers et il se retrouvera dans un avion pour le Kurdistan. De plus, le fisc récupérera vraisemblablement une part importante de son gain. Un sans-papier aura-t-il droit à un prix légal, ou son état de clandestin rend-t-il toutes ses actions illégales et ne lui donnera-t-il droit à rien ? Devrait-il demander l'aide d'un avocat spécialisé dans les droits des réfugiés ? Il voit déjà le symbole du dollar apparaître dans les yeux de l'avocat. En un éclair, il aura probablement dépensé une grande partie de son million pour obtenir un titre de séjour, mais il pourra peut-être obtenir un poste d'électricien. C'est son plus grand espoir, même s'il estime que cela ne vaut pas un million. Il n'arrive pas à comprendre qu'aux Pays-Bas, la corruption généralisée n'existe pas. Quoi qu'il en soit, il vaut mieux ne pas lâcher la proie pour l'ombre. En tant que sans-papiers, il ne dispose d'aucun droit, il n'a rien, et malgré cela, il a tout à perdre. Ce paradoxe le déstabilise.

Peut-être pourra-t-il recourir à un prête-nom. Jeanne lui vient à l'esprit ; elle lui semble honnête. Mais son commerce ne marche pas très bien, elle aura donc beaucoup de mal à rester intègre. Pourrait-il demander à son patron d'ouvrir un compte bancaire au nom de Cor lui-même, qui ensuite lui donnerait une procuration ? Quelle que soit la situation, s'il veut encaisser ce million par l'intermédiaire de quelqu'un d'autre, il renonce immédiatement au contrôle et à l'autorité sur son propre argent. Et toujours ce besoin d'une pièce d'identité. La preuve qu'il est bien celui qu'il prétend être... Et que c'est bien son bulletin sur lequel les numéros sont dans l'ordre correct. Il se sent comme un chien affamé à qui on tend une saucisse qu'il ne peut pas saisir. L'enthousiasme face à la richesse soudaine commence à se transformer en mélancolie. Si seulement il n'avait pas...

La nuit porte conseil. Dans les rêves, les solutions les plus surprenantes apparaissent.

Effectivement, il baigne cette nuit dans les pièces d'or, assis à une terrasse au bord de la Méditerranée avec un cigare et du champagne, en compagnie d'une chanteuse voluptueuse qui fait apparaître comme par magie des euros de ses oreilles et rit bruyamment comme un carillon. Il est entouré d'enfants qui lui tendent des bras fins comme des baguettes et pointent leurs doigts vers leurs bouches pour signifier qu'ils ont faim. À présent, il éprouve un sentiment de culpabilité, alors qu'il n'a même pas encore touché l'argent !

Au réveil, la solution n'est pas plus évidente. Il admet que la manière la plus simple pour sortir de son dilemme est de déchirer le formulaire, ou mieux encore : de le brûler et de disperser les cendres dans un parc. Il devra effacer de sa mémoire le souvenir de l'éphémère richesse virtuelle comme il a effacé de son cœur la nostalgie de sa patrie. C'est tellement évident, pense-t-il, qu'un tel mauvais sort m'est réservé, à moi le sans-papiers. Naturellement, il ne pense pas à la « malédiction », mais à un équivalent kurde de ce mot.

Et brusquement, la solution s'impose : il devra épouser une Néerlandaise. Grâce à ce mariage, il perdrait son statut de sans-papiers et pourrait réclamer son argent. Ensuite, il demandera le divorce. Bien sûr, il devra récompenser la femme pour avoir provisoirement vécu à ses côtés. S'il l'épouse avec un contrat de mariage, il peut lui promettre un montant d'environ cent mille euros, ce qui n'est pas mal payé pour trois mois de concubinage chaste, car il tient à lui promettre qu'il ne la touchera pas d'un pouce. Si elle insiste pour une communauté de biens, il lui devra cinq cent mille balles, ce qui serait tout de même assez onéreux. Quand devra-t-il lui parler de son petit avantage ? Doit-il, par exemple, mentir sur la somme et dire qu'il n'en a gagné que deux cent mille ? Elle découvrirait la vérité.

Le plus grand obstacle est d'en trouver une qui soit bien disposée. Une annonce dans le journal ? Via internet dans une bibliothèque publique ? Plus il réfléchit à la solution, plus il voit apparaître d'écueils sur sa route. Il transpire à grosses gouttes. D'ailleurs, pendant combien de temps ce prix reste-t-il accessible ?

En chemin vers le pressing, il fait un détour. Jeanne l'attendra probablement, et elle fera un geste de la tête : « Et alors ? » Il pourrait demander à la loterie de verser l'argent à une bonne cause, peut-être même à une cause kurde ; il pourrait demander à sa famille de lui ouvrir

un compte et y virer l'argent. Mais il imagine alors que ses cousins chômeurs s'en iront avec le pactole et qu'ils investiront ses euros dans des puits sans fond et des kalachnikovs; il connaît ces loustics, pas un centime n'ira à sa vieille mère ou à son père aveugle. Jusqu'à présent, il a envoyé son argent à bonne destination par Western Union. De toute manière, il n'a pas la preuve qu'il est celui qu'il prétend être.

Serait-ce une solution si difficile de s'adresser à Terre des Hommes et d'offrir son million volontairement en échange d'une carte d'identité au nom de Murat Kawani? Et si, avec cet argent, on fournissait à son village natal une maison médicale, un docteur, une école et un instituteur? Il pourrait alors accompagner et superviser ce projet en qualité de responsable officiel salarié. Ainsi, il ferait d'une pierre deux coups. Il réfléchit à cette possibilité en arrivant au pressing.

Le reste de la journée, il passe son temps à rêver de cette nouvelle fonction. Comme il le fait bien, comme tout le monde lui en est reconnaissant, et comme il devient un manager apprécié au siège de l'organisation (En Suisse? En France?), oubliant Cor et Jeanne et Monsieur Zebedeus. Il soupire. La nouveauté est attirante, mais l'ancien n'est pas si mal non plus. Par ailleurs, il reste pleinement conscient de la situation dans son pays d'origine. Non seulement il y avait la crainte de la politique turque d'oppression et d'assimilation forcée, mais il ne se sentait pas en accord avec la mission tacite de ses compatriotes: aimer inconditionnellement sa terre natale, aider sa patrie à devenir indépendante et être prêt à passer sa vie dans une glauque prison turque pour être considéré comme un héros. Kawani aspire à la paix et à la tranquillité. Bien qu'il en ait assez de vivre aux aguets, il doit admettre que dans un état sûr comme les Pays-Bas, il n'est pas vraiment en meilleure situation qu'à la maison. Rester sur ses gardes est devenu pour lui une seconde nature.

Peu avant la fermeture, le signal sonore annonce l'arrivée d'un client. C'est Jeanne.

« Alors? » demande-t-elle.

« Je ne sais pas, » répond Kawani. Il est épuisé par tant de réflexion. « Il n'y a pas de solution. Il me faut une pièce d'identité valable. Et je ne l'ai pas. Mon passeport est périmé. À l'ambassade de Turquie, je ne peux renouveler mon passeport que si je possède un titre de séjour. »

« Dans ce cas, tu vas à Ankara ou Istanbul. »

« Je n'ai pas d'argent. »

« Je l'avancerai. »

« Je n'ai pas de passeport valable. Je ne peux pas partir. »

Cor entre dans le magasin après avoir fumé sa cigarette sur le pont. Il entend les derniers mots de Kawani.

« Toi, tu veux partir ! Pourquoi veux-tu partir ? »

« Je ne veux pas partir, car je ne peux pas partir. »

Kawani rougit. Jeanne les toise. « Écoutez, » dit-elle en posant ses mains sur ses hanches. « Monsieur Kawani a gagné au Lotto. Oui, je le dis tout simplement. C'est une grosse somme, mais il ne peut pas la récupérer, dit-il, parce qu'il est sans papiers. Cela, vous le savez aussi bien que lui. Il nous faut trouver une solution pour qu'il puisse recevoir son argent sans que le service d'immigration ne lui mette le grappin dessus, mais cela semble assez compliqué. »

Cor veut qu'on lui réexplique toute l'histoire. Jeanne ne le fait pas de façon très cohérente, mais le Turc commence à comprendre. Kawani essaie de se faire le plus petit possible. Ce n'est pas ce qu'il voulait. Plus les gens se mêleront de cette affaire, plus difficile deviendra sa position. Cor, contrairement à son habitude – le linge repassé ne peut pas sentir la fumée du tabac – allume une cigarette dans le magasin, la nicotine l'aidant à mieux réfléchir.

« Il s'agit d'une pièce d'identité valable, c'est bien ça ? »

Kawani et Jeanne hochent la tête en signe d'approbation.

« Au nom de Murat Kawani. »

« Affirmatif. »

« Murat Kawani, c'est un nom assez commun. »

« Oui. »

« On va trouver un autre Murat Kawani, avec une pièce d'identité valable ou un titre de séjour. »

Et ensuite ?

« Il vient avec son passeport, et tu l'accompagnes avec le billet de loterie. Et il perçoit l'argent. »

« Mais comment notre Kawani recevra-t-il son dû ? »

« Ah, ça je ne sais pas, l'autre Kawani lui fera un virement. »

« Je n'ai pas de compte en banque. »

« Dans ce cas, il te le donne en liquide. »

« Ça ne se fait pas comme ça, la banque veut savoir d'où vient l'argent et où il va. »

« Alors, il te remet l'argent en petites sommes. »

« Mais comment puis-je faire confiance à l'autre Murat ? » C'est le nœud du problème : la confiance. Kawani ne fait confiance à personne.

« Et si ton passeport avait été volé par un voyou hollandais ? » demande Jeanne, qui entrevoit soudain une lueur d'espoir. « File-moi aussi une cigarette. » Cor lui en présente une d'un paquet qu'elle lui avait vendu. Kawani ouvre la porte du magasin pour évacuer l'odeur de la fumée.

« Dans ces conditions, tu devras déposer une plainte au commissariat de police et apporter le procès-verbal à l'ambassade, et tu devras toujours prouver qui tu es et où tu habites ou résides, » dit Cor.

« Je n'irai pas à la police, » se défend Kawani. « Ce serait me jeter dans la gueule du loup. »

« Mais écoute moi un peu, » Jeanne a plus d'un tour dans son sac. « C'est très simple, tu te laisses expulser du pays en tant que sans-papiers. L'État néerlandais t'offrira un aller simple pour Ankara. Tu demandes un passeport, et tu reviens comme touriste avec ton passeport tout neuf et ton bulletin, tu vas à Rijswijk pour encaisser l'argent, et le tour est joué. » La simplicité de la solution choque Kawani. Faire ce qu'il évite à tout prix depuis quinze ans.

« Je suis désolé, mais ce n'est pas possible. »

« Pourquoi pas ? » Kawani regarde Cor à la dérobée. « Je suis Kurde, en Turquie on m'arrêtera immédiatement. »

Cor manque de faire tomber sa cigarette. Kawani soupire profondément et tente de se tenir au comptoir.

« Je me suis enfui de l'armée », avoue-t-il. « As-tu fait ton service militaire ? Ou ne t'es-tu pas présenté du tout ? » demande Cor.

« Quel rapport y a-t-il avec notre affaire ? » interroge Jeanne.

Cor et Kawani expliquent à Jeanne qu'en cas de désertion, Kawani pourrait faire quelques années de prison, et personne ne souhaite se retrouver dans une prison turque. Ni même dans l'armée turque, ajoute Kawani. Cor le désapprouve du regard.

Donc, s'il n'a pas effectué son service militaire, il ne peut pas retourner en Turquie pour demander officiellement un nouveau passeport.

S'il avait été un Néerlandais d'origine turque, il aurait eu la possibilité de racheter le service militaire. Mais il ne l'est pas. Il n'est personne, il n'existe pas.

Kawani pâlit en repensant à son court séjour dans l'armée, il déteste se battre. Et il n'aime pas les hommes qui aiment se battre. Maintenant que Cor est au courant de sa désertion, il le méprisera pour sa lâcheté. Les choses ne seront plus jamais comme avant.

L'espoir d'obtenir l'argent s'évanouit à chaque nouvel obstacle. Il rebondit sur les parois de l'impossible comme une bille dans un flipper. Rejeté partout.

Jeanne profère quelques jurons puis tire profondément sur sa cigarette. Elle pointe Cor du doigt et déclare :

« Toi, tu es Turc, donc c'est à toi de régler cette affaire pour lui ».

Les deux hommes ne comprennent pas sa logique. Cor recule devant la véhémence avec laquelle Jeanne défend son employé alors que Kawani veut intervenir pour apaiser le débat. « Je vais réfléchir » annonce Cor. « C'est la moindre des choses, » réplique Jeanne en tirant une dernière bouffée ; elle regarde autour d'elle à la recherche d'un cendrier, puis jete le mégot à travers la porte ouverte avec désinvolture. Kawani voit un chien passer et éteindre précisément le mégot allumé avec sa patte avant droite. Jeanne le suit du regard et profère sur un ton presque menaçant, avant de partir :

« Je reviendrai demain pour apprendre ce que cette réflexion a donné ».

Cor a réfléchi et élaboré une solution. Cependant, il n'est pas entièrement sûr de lui. Il y a quelques complications qui pourraient le désavantager. Si le statut de Kawani est découvert, Cor lui-même en subira les conséquences. Les impôts pourraient le taxer pour toutes les années où il l'a employé illégalement, avec une amende en prime. De plus, Kawani sera-t-il en mesure de dédommager son patron pour le risque encouru ? Un faux en écriture – s'il est découvert – priverait peut-être Kawani de tout droit à ses gains. Malheureusement, il n'y a pas d'autre solution. La stratégie repose sur le manque de connaissances qu'ont les autorités néerlandaises du passeport turc. Le contrôle des pièces d'identité se concentre sur le nom, la photo et la date de délivrance. Ce qui y est écrit en turc leur échappera. Ils ne sauront probablement pas si le passeport est conforme ou non. Cor envisage de raturer prudemment

la date d'expiration avec un petit couteau de poche, puis d'appliquer une nouvelle date avec une encre soigneusement choisie, peut-être diluée.

Jeanne est enthousiaste. Voilà la solution. Murat Kawani, en visite aux Pays-Bas dans sa famille, gagne le gros lot et vient récupérer l'argent avec une pièce d'identité valide. Ce passeport en règle lui permet d'ouvrir immédiatement un compte, au besoin dans une banque turque, sur lequel le million d'euros pourra apparaître avec des points d'exclamation. Et ensuite, la vie lui sourirait, car l'argent peut tout acheter.

« Mais pas la tranquillité d'esprit », conteste Kawani timidement.

« Ne sois pas si ingénu, Murat. »

« C'est de la fraude. »

« Que tu ne puisses pas récupérer ton argent légalement gagné est encore pire. »

« Ça ne me dit rien qui vaille », réplique Kawani, hésitant.

« As-tu ton passeport sur toi ? » demande Cor.

En effet, il l'a ; même s'il est périmé, cela lui donne tout de même un sentiment d'identité. Cor attrape le document et le feuillète rapidement. Il est valable jusqu'en novembre 2001. Voilà une bonne nouvelle.

« J'ai juste besoin de transformer le 0 en 1. Ce qui ferait qu'il sera valable jusqu'en novembre 2011, sachant que nous sommes en mars 2010. Ça devrait fonctionner. »

« Laisse Cor faire. Si c'est mal fait, ce n'est pas si grave. De toute façon, il n'est plus valide. Laisse voir. » Jeanne récupère son passeport. « Parfait ! » s'exclame-t-elle. Tout repose désormais sur les talents de falsificateur de Cor. Poser des fermetures éclair est également un travail minutieux. Il a la main ferme.

« Il ne faut pas regarder mes doigts », dit Cor. Il prend le passeport avec lui et descend au sous-sol.

« Maintenant, tout est entre les mains de Cor », fait Jeanne d'un ton quelque peu solennel. Elle retourne dans son bureau de tabac en attendant le résultat.

Heureusement, on est mardi. Il y a toujours beaucoup de clients ce jour-là. Kawani ne veut pas se torturer l'esprit avec le passeport ni s'inquiéter du délit, voire même de la conspiration dont il fait partie. En matière de droit et d'honnêteté, il a quelques reproches à adresser aux autorités néerlandaises. Certains pays ont accueilli des déserteurs

kurdes à bras ouverts. Les Pays-Bas n'en faisaient pas partie, du moins pas lorsqu'il est arrivé.

Et pourquoi avoir choisi les Pays-Bas alors? C'était la première destination pour laquelle il pouvait obtenir un billet d'avion. Il aurait pu aller à Kampala ou Bakou, mais ces endroits ne lui semblaient pas être attrayants à l'époque.

Les Pays-Bas avaient la réputation d'être un pays tolérant et accueillant.

La réalité se révéla plus décevante. Mais d'autre part, il lui faut bien admettre qu'il y mène une existence relativement protégée et sûre; de plus, il gagne sa vie avec un boulot que la plupart des Néerlandais ne voudraient pas accomplir. Oui, il connaît tous les arguments en faveur de l'illégalité, mais il comprend aussi qu'il est un bouc émissaire facile dans les conversations politiques de comptoir. Si seulement il n'existait pas, ce serait la meilleure chose pour tout le monde. Kawani est ébranlé par ses sombres pensées. Alors qu'il est sur le point de devenir riche, il songe à la mort.

« Bonjour, Madame Tjepkema! » Sans saluer en retour, Madame Tjepkema sort un tailleur pantalon froissé d'un sac en plastique de chez Hema. « Un costume », note Kawani sur le reçu. À Rijswijk, ils servent sûrement déjà le champagne et des toasts au saumon. « À votre santé, Monsieur Kawani. Toutes nos félicitations. » Ils connaissent son nom. Ils l'appellent par son nom!

C'est vrai que l'argent fait le bonheur, fantasme Murat Kawani. Il a un compte bancaire. Avec dessus, quelques centaines de milliers d'euros. Il a offert une voiture à Cor, une nouvelle caravane à Jeanne et une veste en cuir à son prétendu professeur de néerlandais antillais. Il a fait agrandir la maison de ses parents afin que sa sœur aînée puisse y habiter pour s'occuper d'eux. Hélas, ils ont dû refuser son invitation à venir passer des vacances aux Pays-Bas, sa mère ayant la phobie de l'avion. Kawani ne peut toujours pas quitter lui-même le territoire néerlandais. Il n'ose pas soumettre une nouvelle fois à dure épreuve la contrefaçon de Cor.

Il a répandu le bonheur autour de lui. Avec une stratégie un tant soit peu économe, il peut vivre longtemps sans devoir travailler, grâce aux intérêts de son capital. Mais il ne songe pas à passer le restant de ses jours dans l'oisiveté. Sinon, la vie voltigera autour de lui comme un cafetan

bon marché, sans direction ni sens. Il a besoin de devoir se lever à sept heures, et de toute façon, sans travail, il se sentirait terriblement seul. Il ne se voit pas passer de longs après-midis dans des cafés pour entretenir sa nostalgie. Pour Kawani, les choses auront donc peu changé. Tous les matins, il passera dire bonjour à Jeanne pour partager un brin de causette (« je vais bientôt arrêter, Murat ; les fumeurs prennent de l'âge comme moi. ») Ensuite, il ouvrira la porte du pressing. Maintenant, il a un téléphone portable même s'il a peu de correspondants.

Un beau jour, son portable sonne tout à coup, à son grand effroi.

« Bas Van der Does à l'appareil, votre banquier privé. »

Mais c'est vrai, son solde conséquent lui donne droit à des services particuliers. Ce Van der Does – un jeune cadre dans un costume noir serré, les cheveux un peu trop longs – lui a proposé d'investir dans des projets intéressants. Les brochures sont prometteuses. Des placements immobiliers à Dubaï. Ça lui paraît intéressant. Le Cheik Kawani. « D'accord, » avait-il répondu à Van der Does.

« J'ai une mauvaise nouvelle à vous annoncer, Monsieur Kawani. » Il déteste Bas van der Does. La façon dont il prononce son nom lui donne toujours le sentiment qu'il connaît son secret, et qu'il va bientôt le faire chanter. À la fin de la conversation, Kawani s'avère être plus pauvre de quelques centaines de milliers d'euros.

« Me reste-t-il encore quelque chose ? » demande-t-il, à peine audible.

« Oui, mais vous en aurez besoin pour l'assistance juridique. Vous allez naturellement intenter un procès pour sauver ce qui reste. »

« Que dites-vous ? »

Son banquier privé trouve cela tout à fait normal.

« Vous aurez de mes nouvelles », reprend Kawani, mais il n'en est pas tellement sûr. Peut-être doit-il laisser tomber. C'est la vengeance de la destinée. Il n'est pas né pour devenir riche. Il n'a pas joué avec l'argent, l'argent a joué avec lui. Lorsque le signal sonore se déclenche sous le paillason, il ne sursaute pas immédiatement. Il s'est assis, abattu, entre des vêtements à repasser qui sentent la sueur de leurs propriétaires.

« Bonjour, il y a quelqu'un ? »

Kawani se lève en soupirant.

« Bonjour, Madame Bladergroen. »

Résumés/Abstracts

Nicolas Meylan

La magie et l'étranger-roi ou comment définir le seiðr

Le présent article se penche sur la conceptualisation du terme vieil islandais *seiðr*, souvent interprété en tant que magie. En premier lieu, il s'agira d'explorer les présupposés de la catégorie 'magie' en partant de l'héritage frazérien, qui l'associe étroitement à la religion et à la science. Après avoir passé en revue des tentatives de s'en distancier, l'article proposera une reconceptualisation de la magie en termes d'*agency* de sorte à instrumentaliser ce concept pour résoudre le paradoxe d'Odin, qui dans la *Ynglinga saga*, pratique le *seiðr* sans pour autant en encourir le blâme usuel.

magie, *seiðr*, James Frazer, *agency*, Marshall Sahlins, étranger-roi

Magic and the Stanger-King, or how to Define seiðr

The present article investigates the conceptualization of Old Norse *seiðr*, a word most often understood as a form of magic. First, it will look at the underpinnings of the category 'magic' by considering the weighty legacy of James George Frazer who so closely linked magic to religion and science. After reviewing some proposal alternatives to Frazer, the article will suggest a reconceptualization of magic in terms of *agency* in order to solve what has been described as the Odin paradox, who in *Ynglinga saga* practices *seiðr* without being blamed for it.

magic, *seiðr*, James Frazer, *agency*, Marshall Sahlins, stranger-king

Lucie Korecká

The Practitioners of Magic and the Old Norse Concept of Power

In the present study, Old Norse magic is analysed as a cultural concept that may have participated in the late medieval Icelanders' interpretation of their history, social reality, and identity. The focus is on episodes in which magic and magicians are explicitly connected to knowledge, where magic is most directly associated with the various possible relationships between public and secret tools of power in medieval Norse society. The present analyses show that these relationships, as depicted in episodes containing magic, are far from uniform. On the one hand, some episodes, typically those involving male sorcerers, present an unambiguous contrast between official power as a force of order and unofficial power as a force of chaos – the legitimate social leaders are portrayed as protectors of social harmony, and their magic-wielding opponents as disruptors. On the other hand, some episodes featuring female sorceresses challenge this clearly outlined dichotomy and show that the principles of power can be more complex. The sorceresses can defend order by protecting the community from

disruptive figures, such as outlaws, but at the same time their witchcraft always remains socially marginal. The co-existence of these different conceptualizations in the sagas implies that secret power can both subvert and support official power, and that both types of power can be indispensable—because public authority is not always sufficient on its own as a means of protecting society from threats that transgress its rules.

Old Norse literature, cultural concepts, magic, magicians, power

Les agents de la magie et les conceptions norroises du pouvoir

Dans cette étude, la magie dans le contexte médiéval scandinave est analysée comme un concept culturel qui pourrait avoir influencé l'interprétation que les Islandais de la fin du Moyen Âge avaient de leur histoire, de leur réalité sociale et de leur identité. L'accent est mis sur les épisodes où la magie et les magiciens sont explicitement liés à la connaissance, et où la magie est directement associée aux diverses relations possibles entre les outils de pouvoir publics et secrets dans la société nordique médiévale. Les analyses montrent que ces relations, telles qu'elles sont décrites dans les épisodes contenant de la magie, sont loin d'être uniformes. D'une part, certains épisodes, généralement ceux impliquant des sorciers masculins, présentent un contraste clair entre le pouvoir officiel, vu comme une force d'ordre, et le pouvoir officieux, perçu comme une force de chaos. Les dirigeants sociaux légitimes sont alors dépeints comme des protecteurs de l'harmonie sociale, tandis que leurs adversaires utilisant la magie sont présentés comme des perturbateurs. D'autre part, certains épisodes mettant en scène des sorcières remettent en question cette dichotomie simplifiée et montrent que les principes du pouvoir peuvent être plus complexes. Les sorcières peuvent défendre l'ordre en protégeant la communauté contre des personnages perturbateurs, comme les hors-la-loi, tout en restant marginales socialement à cause de leur sorcellerie. La coexistence de ces différentes conceptualisations dans les sagas implique que le pouvoir secret peut à la fois subvertir et soutenir le pouvoir officiel, et que les deux types de pouvoir peuvent être indispensables. En effet, l'autorité publique ne suffit pas toujours à elle seule pour protéger la société des menaces qui transgressent ses règles.

littérature norroise, concepts culturels, magie, magiciens, pouvoir

Gaïa Perreaut

Once More, with Feelings. Agents of Magic and their Emotions in Egils Saga

Bien que les recherches sur la magie et les émotions dans les sources narratives norroises soient limitées, quelques chercheurs étudiant les sources médiévales occidentales ont proposé des interprétations pertinentes, soulignant l'importance des émotions comme étant à l'origine de l'utilisation de la magie. Ce constat a ainsi suscité un intérêt pour l'étude de la relation entre les conceptualisations de la magie et des émotions dans les *Íslendingasögur*. Au regard de la présence de discours émotionnels et d'épisodes magiques dans la *Egils saga*, cet article présente une typologie des différents épisodes magiques de la saga et se propose d'examiner les potentielles correspondances émotionnelles, afin de déterminer si les connotations ambivalentes (mais principalement antisociales) de la magie norroise peuvent être révisées. En outre, cet article cherche à déterminer si la magie peut être considérée comme un discours émotionnel alternatif. Analyser la saga sous cet angle pourrait nous permettre d'accéder à une meilleure compréhension de la magie et des émotions dans les représentations

littéraires norroises, et d'apporter un regard neuf sur un texte qui a déjà fait l'objet d'une attention significative.

Íslendingasögur, littérature norroise, littérature des émotions, représentations de la magie

Les agents de la magie et leurs émotions dans la Egils Saga

While there is limited research on magic and emotions in Old Norse narratives, a few scholars studying Western medieval sources have suggested significant insights, emphasizing the importance of emotions as being at the origin of the use of magic. This acknowledgment led to an interest in investigating the relationship between conceptualizations of magic and emotions in *Íslendingasögur*. Given the presence of both emotional discourses and magical elements in *Egils saga*, this article aims to provide an overview of magical occurrences from *Egils saga* and examine their emotional reactions, to discover whether the ambivalent, mostly anti-social connotations of Old Norse magic may be revised. Furthermore, this analysis seeks to determine whether magic may be regarded as an alternate emotional discourse. Analyzing the saga from this perspective could allow us to access a better understanding of magic and emotion in Old Norse literary representations, and provide a fresh viewpoint on a material that has already received significant attention.

Íslendingasögur, Old Norse literature, literary emotionality, connotations of magic

Alessia Bauer

La « magie runique » et ses protagonistes dans la littérature norroise

Dans cette contribution, nous examinons la représentation de la magie runique dans les textes littéraires norrois, en portant tout particulièrement notre attention sur les protagonistes des pratiques magiques. Étant donné que l'écriture runique n'occupe en Islande qu'une place minime dans l'épigraphie médiévale, la tâche que nous nous proposons dans cette contribution consiste à analyser le phénomène tel qu'il apparaît dans la littérature norroise et, en particulier, dans les sagas médiévales, et à voir si la représentation qui en est donnée peut s'avérer vraisemblable ou bien s'il s'agit d'une projection de catégories médiévales sur des pratiques plus anciennes et païennes.

épigraphie, *erilar*, magie, runes, phénomène élitiste

"Runic magic" and Its Protagonist in Old Norse Literature

In this contribution, I explore the representation of runic magic in Old Norse literary texts, with a particular focus on the protagonists of magical practices. Considering that runic writing holds only minor significance in medieval Icelandic epigraphy, my aim is to analyze this phenomenon as it appears in Old Norse literature, especially in medieval sagas, and to determine whether the depiction is plausible or merely a projection of medieval concepts onto older pagan practices.

epigraphy, *erilar*, runic magic, runes, elitist phenomenon

Francesco Sangriso

The Wizard and the Soothsayer. Prophecies, Apparitions, Protecting Spirits, and Evil Demons in Oddr Snorrason's Óláfs saga Tryggvasonar

In the literature dealing with the first true Christian king of Norway, Óláfr Tryggvason, the sovereign is depicted as the ruler perfectly synthesizing the earthly royal power and its transcendent Christian legitimacy. He is “man of God” and incarnation of a superior eschatological plan. This concept finds its fulfilment in Oddr Snorrason's *Óláfs saga Tryggvasonar*. The saga was originally written in Latin around 1190. The translation into Old Norse should have been made in Iceland at the beginning of the 13th century. The Latin text of Oddr Snorrason's work has not survived, while there are three witnesses of the translation. Even though Oddr's work contains several references to the Bible and to hagiographic literature, the presence and the influence of a pre-Christian background is also significant, and the magical element becomes pivotal, as in the prophecies announcing Óláfr Tryggvason's birth, uttered by seers (*spákona—spámenn*), worshipping the ancient pagan religion, or when the Christian king, turns to a Lapp, a soothsayer who can foretell the future. These are two examples, among many others present in the text of Oddr's saga, which demonstrate how the persistence of aspects strongly rooted in the pagan mythical universe is intertwined with the overbearing affirmation of the new Christian faith. In this study, the linguistic analysis of the saga will be used to highlight the contribution of those ancient religious practices and heathen rites and of magic elements, such as divination and apparitions, to the construction of the “royal holiness” characterizing the king. In the saga, the semantic re-elaboration of these elements, which does not obliterate their original meaning, possibly constitutes the most peculiar feature of a source, where linguistic complexity becomes the most evident proof of the deep travail experienced by the Nordic society in front of the new Christian faith.

Olaf Tryggvason, Oddr Snorrason, Medieval Scandinavia, Saints' sagas, Medieval hagiography

Le magicien et le devin. Prophéties, apparitions, esprits protecteurs et démons méchants dans la Saga d'Óláfr Tryggvason d'Oddr Snorrason

Dans la littérature concernant le premier vrai roi chrétien de Norvège, Óláfr Tryggvason, le souverain est représenté comme l'homme qui résume en lui-même tant le pouvoir royal terrestre qu'une légitimité chrétienne transcendante. Il est donc « homme de Dieu » et incarnation d'un plan eschatologique supérieur. Cette notion trouve son accomplissement dans la saga composée par Oddr Snorrason sur Óláfr Tryggvason (*Óláfs saga Tryggvasonar*). La saga a été d'abord écrite en latin vers 1190. La traduction en vieux norrois date du début du XIII^e siècle. Le texte latin de l'œuvre d'Oddr Snorrason n'a pas survécu, alors qu'il existe trois témoins manuscrits de la traduction. Bien que l'œuvre d'Oddr contienne de nombreuses références à la Bible et à la littérature hagiographique, la présence et l'influence d'un arrière-plan préchrétien sont également notables, et l'élément magique devient un aspect crucial, comme pour les prophéties annonçant la naissance d'Óláfr Tryggvason, prononcées par des voyants (*spákona – spámenn*), de l'ancienne religion païenne, ou lorsque le roi chrétien se tourne vers un Finnois, un devin qui peut prédire l'avenir. Il s'agit là de deux exemples, parmi beaucoup d'autres présents dans le texte de la saga d'Oddr, qui montrent comment la persistance d'éléments ancrés dans l'univers mythique païen se mêle à l'affirmation de

la nouvelle religion chrétienne. Dans cet essai, l'analyse linguistique de la saga va être utilisée pour mettre en évidence la contribution de ces anciennes pratiques religieuses et rites païens, et des éléments magiques, tels que la divination et les apparitions, à la construction de la « sainteté royale » caractérisant le roi. Dans la saga, la réélaboration sémantique de ces éléments, qui n'efface pas leur sens originel, constitue le trait le plus particulier d'une source, dans laquelle la complexité linguistique devient la preuve la plus évidente du profond travail vécu par la société nordique devant la nouvelle religion chrétienne.

Olaf Tryggvason, Oddr Snorrason, Scandinavie médiévale, Les sagas des saints, hagiographie médiévale

Jules Piet

Giants, Witches, and Giant Witches. Comparing the Agents of Magic in the Gesta Danorum and the Heimskringla

In this article, I compare the representations of magicians in the *Gesta Danorum* of Saxo Grammaticus and the *Heimskringla* of Snorri Sturluson. My analysis of these two texts shows that beyond superficial similarities, the representations of magicians in Saxo and Snorri stem from radically different conceptions of magic. Saxo envisions magicians as illusionists who deceive mortals to enhance their dominance, while Snorri portrays them as guardians of dangerous knowledge, enabling the spread of chaos within their societies.

Gesta Danorum, Heimskringla, magic, Saxo Grammaticus, Snorri Sturluson

Des géants, des sorciers, et des sorciers géants. Comparaison des agents de la magie dans les Gesta Danorum et la Heimskringla

Dans cet article, je compare les figures de magiciens dans les *Gesta Danorum* de Saxo Grammaticus et la *Heimskringla* de Snorri Sturluson. Une analyse de ces deux textes montre qu'au-delà de similarités superficielles, les représentations de magiciens chez Saxo et Snorri procèdent de conceptions de la magie radicalement différentes. Alors que Saxo conçoit les magiciens comme des illusionnistes trompant les mortels pour mieux les dominer, Snorri les représente comme les gardiens de savoirs secrets et maléfiques qui leur permet de propager le trouble dans la société qu'ils habitent.

Gesta Danorum, Heimskringla, magie, Saxo Grammaticus, Snorri Sturluson

Solveig Bollig

Þórhalls þátr knapps. A Re-evaluation of the Portrayal of Magic and Otherness

The sagas of Icelanders and their descriptions of magic and practitioners of magic have since long been a subject of interest for laymen and scholars alike. This article seeks to (re-)evaluate the perception and reception of magic and practitioners of magic by the Christian writers in Old Norse literature by using *Þórhalls þátr knapps* and the lens of Otherness as a starting point for this evaluation. The assumption is that Otherness is fluid, susceptible to change, and potentially arbitrary and anachronistic. The results of this re-evaluation clearly showcase the need for not only generalised research on

magic across a large corpus of Old Norse literature but also the necessity to closely analyse the circumstances surrounding the practitioner of magic within the narrative to not superimpose modern assumptions about how the Christians viewed magic and its practitioners.

otherness, other, magic, sagas of Icelanders, *Þórhalls þáttur knapps*

Þórhalls þáttur knapps. Une réévaluation de la représentation de la magie et de l'altérité

Les sagas des Islandais et leurs descriptions de la magie et des agents de la magie sont depuis longtemps un sujet d'intérêt pour les profanes comme pour les érudits. Cet article cherche à (ré)évaluer la perception et la réception de la magie et des praticiens de la magie par les écrivains chrétiens dans la littérature norroise en utilisant *Þórhalls þáttur knapps* et la notion d'altérité comme point de départ de notre étude. Notre hypothèse est que l'altérité est fluide, susceptible de changer et potentiellement arbitraire et anachronique. Les résultats de cette étude montrent clairement la nécessité non seulement de mener à bien une recherche généralisée sur la magie dans l'entièreté du corpus norrois. En outre, elle met en lumière mais la nécessité d'analyser de près le contexte lié aux représentations d'agents de la magie dans le récit, afin de ne pas superposer des hypothèses modernes sur la façon dont les chrétiens médiévaux considéraient la magie et ses praticiens.

altérité, autre, magie, sagas des Islandais, *Þórhalls þáttur knapps*

Christelle Serée-Chaussinand

Of Whales and Men. Caitríona O'Reilly's Septentrional Voyage in "The Sea Cabinet" (2006)

The title-poem of Caitríona O'Reilly's second collection—*The Sea Cabinet*—is a sequence of five ekphrastic pieces paying tribute to the city of Hull's past as a major whaling port. As she perambulates through the galleries of the Maritime Museum, the Irish woman poet is inspired by all the paraphernalia on display: skeletons of various species of whales, whaler's tools but also journals, logbooks, paintings, illustrations and hundreds of examples of the folk art and mythemes of the whaler. From one poem to the next, O'Reilly depicts the Northernness of the Arctic Ocean as eerie but bewitching otherness, focusing on illustrations of Captain Gravill's whaling ship ice-trapped in Greenlandic waters, on an aquatic curio and nineteenth century headcasts of Eskimos, not to mention evocations of the mythical narwhal or "sea unicorn", the white beluga and the sperm whale. Explicit allusions to Melville's *Moby Dick*, Hugh MacDiarmid and the Islamic tradition according to which the earth is carried on a whale's back introduce side literary paradigms, expanding and complexifying O'Reilly's vivid tableau of Northern waters and their conquest. This paper proposes to examine how O'Reilly balances the wonders and dangers of the Arctic, its ambivalence and that of its conquerors in her poetic polyptych. It thus aims to explore her interest in icy wilderness harbouring extraordinary marine biodiversity; civilization and progress navigating through territories at the edge of, or beyond, culture; adventure and heroism vitiated by covetousness and forgery; conquest fascinated by, but ultimately suppressing, alterity.

Irish poetry, ekphrasis, Northern seas, alterity, imaginative geographies

Des baleines et des hommes. Voyage en mers arctiques dans « The Sea Cabinet » (2006) de Caitríona O'Reilly

Le poème-titre du deuxième recueil de Caitríona O'Reilly – *The Sea Cabinet* – consiste en une série de cinq poèmes ekphrastiques rendant hommage aux grandes heures de l'activité baleinière de Hull. En parcourant les galeries du musée maritime de la ville, la poétesse irlandaise est inspirée par l'éclectisme des objets exposés : squelettes de diverses espèces de baleines, outils de baleiniers, mais aussi journaux, carnets de bord, peintures, illustrations et créations liées à l'art populaire et aux mythes des baleiniers. D'un poème à l'autre, O'Reilly dépeint le Grand Nord, ses étendues glacées, la rudesse du climat et souligne la fascination mêlée de crainte qu'il suscite ; elle revient sur l'histoire du navire du capitaine Gravill pris dans les glaces des eaux groenlandaises ; elle s'intéresse à une sirène de pacotille et à des enregistrements d'Esquimaux du XIX^e siècle, sans oublier les diverses évocations du béluga blanc, du cachalot et bien sûr du mythique narval, étrange « licorne des mers ». Les allusions explicites à *Moby Dick* de Melville, à Hugh MacDiarmid et à la tradition islamique selon laquelle la terre est portée sur le dos d'une baleine enrichissent et complexifient le tableau vivant qu'O'Reilly brosse de l'océan Arctique, du pôle et leur conquête. Cet article se propose d'étudier la manière dont la poétesse irlandaise navigue entre les merveilles et les dangers de l'Arctique, dont elle décrit l'ambivalence et celle de ses conquérants. Il analyse son attirance pour les immenses étendues glacées et leur extraordinaire biodiversité marine ; il scrute également le regard qu'elle porte sur tous les marins héroïques, représentants du progrès et de la civilisation, qui se sont aventurés aux confins septentrionaux de la planète mus par un irrésistible désir de découverte mais aussi par l'appât du gain, par leur soif de différence et de réalités indigènes mais s'efforçant fondamentalement de les éliminer.

poésie irlandaise, ekphrasis, océan Arctique, altérité, géographie et imaginaire

Davide Finco

On Freedom, Dreams, Wisdom, Life. About Björn Larsson's Northern Sea(s)

In Björn Larsson's novels and essays, Northern seas are experienced as one example of what the sea can offer human beings in terms of freedom from any boundaries and intimate relation with nature; at the same time, however, since his first literary attempts Larsson seems to have pointed out (or built up) an expansion of the Northern dimension when approaching life by and on the sea: this broader image has much to do with the traces of ancient Celts' culture, as well as with his characters' destinies and ambitions and, not least, his own accounts for real sea experiences. This paper provides meaningful examples of Larsson's attitude and contribution to the representation of the Northern Sea, while reflecting on the role of the sea in his works.

Björn Larsson, Northern Sea, Celtic culture, Travel writing, Swedish literature

Sur la liberté, les rêves, la sagesse, la vie. À propos des mers du Nord de Björn Larsson

Dans les romans et les essais de Björn Larsson, les mers du Nord sont vécues comme un exemple de ce que la mer peut offrir aux êtres humains en termes de liberté de toute frontière et de relation intime avec la nature ; en même temps, cependant, depuis ses premières tentatives littéraires, Larsson semble avoir signalé (ou construit)

une expansion de la dimension septentrionale en abordant la vie par et sur la mer : cette image plus large a beaucoup à voir avec les traces de l'ancien culture des Celtes, ainsi que les destins et les ambitions de ses personnages et, non des moindres, rend compte de ses propres expériences. Cet article fournit des exemples significatifs de l'attitude de Larsson et de sa contribution à la représentation de la mer du Nord, tout en réfléchissant au rôle de la mer dans ses œuvres.

Björn Larsson, Mer du Nord, culture celtique, littérature de voyage, littérature suédoise

Maria Hansson

L'Eau et les rêves. Le Neck et les filles d'Ægir de Blommér vu par Victoria Benedictsson

Dans *L'Argent* (*Pengar*, 1885) de Victoria Benedictsson, l'héroïne, comme l'autrice, se destine à être peintre, malgré la volonté des parents qui s'y opposent. L'art reste pourtant un élément important dans ce roman. *En effet, à deux reprises, la jeune héroïne contemple le même tableau, représentant un paysage aquatique peuplé des créatures surnaturelles d'un très grand artiste suédois : Le Neck et les filles d'Ægir (Näcken och Ägirs döttrar, 1850) de Nils Blommér. Cet article propose d'étudier une représentation visuelle de la mer du Nord et d'explorer sa contribution à un récit identitaire. L'eau permet à l'héroïne de comprendre la situation féminine et sa propre place dans la société au XIX^e siècle. Nous verrons que le neck symbolise la peur, difficile à représenter, de l'érotisme accompagnant le mariage. Là où, enfant, l'héroïne ne voyait que le motif féerique, elle lit, la seconde fois, toutes les désillusions féminines de l'âge adulte.*

littérature et art au XIX^e siècle, Victoria Benedictsson, *Ekphrasis*, Nils Blommér, imaginaire

Water and dreams. The Neck and the daughters of Ægir by Blommér seen by Victoria Benedictsson

In *Money* (*Pengar*, 1885) by Victoria Benedictsson, the heroine, like the author herself, is destined to be a painter, despite the wishes of her parents. Art remains an important element in this novel. Indeed, twice, the young heroine contemplates the same painting by a very celebrated Swedish artist, representing an aquatic landscape populated by supernatural creatures: *The Neck and the Daughters of Ægir (Näcken och Ägirs döttrar, 1850) by Nils Blommér. This article sets out to study a visual representation of the North Sea and to explore its contribution to an identity narrative. Water allows the heroine to understand the female situation and her own place in society in the 19th century. I argue that the neck symbolizes the fear, not easy to represent, of the eroticism accompanying marriage. Where, as a child, the heroine saw only the fairy motif, she sees, the second time, all the feminine disillusion of adulthood.*

literature and art in the 19th century, Victoria Benedictsson, *ekphrasis*, Nils Blommér, imaginary

Anders Löjdström

La mer dans Herr Arnes penningar de Selma Lagerlöf

Avec *Herr Arnes penningar* (1903), *Les écus de Messire Arne*, Selma Lagerlöf crée un de ses récits les plus sombres. Le point de départ est la relation strictement factuelle que fait Johan Oedman, dans la chronique *Chorographia Bahusiensis* (1746), de l'assassinat du pasteur de la paroisse de Solberga, à un moment de la seconde moitié du xvi^e siècle. Lagerlöf transforme cette trame narrative, en l'inscrivant dans un cadre spatio-temporel spectaculaire de son invention, où la mer prise dans les glaces joue un rôle de premier plan. L'objectif de cet article est de mettre en évidence ce cadre et le rôle qu'il joue dans le déploiement sophistiqué du récit, où la mer gelée fait s'effacer les frontières, surgir le surnaturel et s'ouvrir les profondeurs de l'âme en souffrance.

Selma Lagerlöf, Herr Arnes penningar, Les Écus de messire Arne, mer, littérature suédoise, études nordiques

The Sea in Selma Lagerlöf's Herr Arnes penningar

Selma Lagerlöf's *Herr Arnes penningar* (1903), *Herr Arne's hoard or The Treasure* in english, is one of her darkest stories. The starting point is Johan Oedman's strictly factual account, in the chronicle *Chorographia Bahusiensis* (1746), of the murder of the parish priest of Solberga, some time in the second half of the 16th century. Lagerlöf transforms this narrative, setting it in a spectacular spatio-temporal framework of her own invention, in which the ice-covered sea plays a prominent role. The aim of this article is to highlight this setting and the role it plays in the sophisticated unfolding of the narrative, in which the frozen sea blurs boundaries, gives rise to the supernatural and opens up the depths of the suffering soul.

Selma Lagerlöf, Herr Arnes penningar, Northern seas, Swedish literature, Nordic/Scandinavian studies

Roger Marmus

Till Havs! Till Havs! Appel du large et retour au rivage dans les versions de 1868 et 1899 du manuel scolaire suédois Läsebok för folkskolan

Pour comprendre l'engouement des Suédois pour les horizons marins, il est bon d'avoir à l'esprit que l'école a joué un rôle primordial dans la présence des mythes liés à la mer; on peut même se demander s'il a existé un agent plus dévoué qu'elle pour encourager, de génération en génération, les vocations maritimes, mais aussi paradoxalement des "désirs du rivage" (Alain Corbin) qu'on rattache aussi à l'esprit scandinave. Publié en Suède en 1868, un manuel se démarque sur le commun des ouvrages d'apprentissage. Destiné aux écoles du petit peuple, il embrasse l'ensemble des savoirs indispensables, à l'exception des mathématiques. Rédigé dans une langue rigoureuse et séduisante émanant des meilleures écrivains du moment (Geijer, Runeberg), et accompagné d'illustrations avenantes, le document, initié par le "département ecclésiastique" (en réalité le "ministère de l'instruction"), a connu un authentique succès. Cet article analyse, dans les différentes éditions de ce livre, les procédés littéraires et iconographiques qui ont permis d'affirmer, non sans arrière-pensées idéologiques "scandinavistes", l'idée d'un peuple dont le destin a aussi partie liée à la mer. Il retrouve, tout au long du manuel scolaire, les différents imaginaires que les étendues d'eau engendrent. De la facade Est du pays, où se distingue l'archipel

de Stockholm, qui met en évidence une unique « métaphysique du bord de mer » (Pierre Cassou-Noguès), à la côte occidentale, qui présente les lieux comme Göteborg, ou le Bohuslän, une variété de paysages offrent une mosaïque d'histoires. La dernière partie du développement s'attarde sur la présence du motif maritime dans les poèmes présentés aux élèves, où s'incarne la dialectique du désir d'ailleurs et de l'amour de la mère patrie.

mer, géographie, paysage, suédois, école

Till Havs! Till Havs! The Call of the Open Sea and Returning to Shore in the 1868 and 1899 Versions of the Swedish School Textbook Läsebok för folkskolan

To understand the Swedes' enthusiasm for marine horizons, it is good to keep in mind that school played a primordial role in the presence of myths linked to the sea; we can even wonder if there was a more dedicated agent than her to encourage, from generation to generation, maritime vocations, but also paradoxically "desires for the shore" (Alain Corbin) which we also link to the Scandinavian spirit. Published in Sweden in 1868, a manual stands out from the common learning works. Intended for schools for the common people, it covers all essential knowledge, with the exception of mathematics. Written in a rigorous and attractive language emanating from the best writers of the moment (Geijer, Runeberg), and accompanied by attractive illustrations, the document, initiated by the "ecclesiastical department" (in reality the "ministry of education"), enjoyed genuine success. This article analyzes, in the different editions of this book, the literary and iconographic processes which made it possible to assert, not without « Scandinavian » ideological ulterior motives, the idea of people whose destiny is also linked to the sea. He finds, throughout the school textbook, the different imaginations that water surfaces generate. From the eastern facade of the country, where the Stockholm archipelago stands out, which highlights a unique "metaphysics of the seaside" (Pierre Cassou-Noguès), to the western coast, which presents places like Gothenburg, or the Bohuslän, a variety of landscapes offer a mosaic of stories. The last part of the development focuses on the presence of the maritime motif in the poems presented to the students, where the dialectic between the desire for elsewhere and the love of the motherland is embodied.

sea, geography, landscape, Swedish, school

Sasha Richman

De la « chambre noire » à la « chambre claire ». L'obscurité éclairante de Willem Frederik Hermans

L'écrivain néerlandais Willem Frederik Hermans (1921-1995), qui portait un intérêt particulier à la photographie, met en scène la capacité révélatrice de l'obscurité, l'une des caractéristiques fondamentales de la photographie argentique, dans trois de ses œuvres littéraires: « *De blinde fotograaf* » (1957), « *De donkere kamer van Damokles* » (1958) et « *Nooit meer slapen* » (1966). À travers une lecture critique des trois œuvres, cet article considère l'obscurité comme étant un moyen qui permet à Hermans d'affirmer ses convictions ontologiques, à savoir l'incapacité de l'homme à saisir la réalité dans son intégralité. Le motif de la chambre noire, au sens propre et figuré, ainsi que les

représentations de la cécité, permettent également à l'auteur de remettre en question l'acte de voir.

Willem Frederik Hermans, obscurité, photographie, littérature néerlandaise, ontologie

From the "Darkroom" to the "Lightroom". Willem Frederik Hermans' Illuminating Darkness

Dutch writer Willem Frederik Hermans (1921-1995), who showed a pronounced interest in photography, represents the revelatory power of darkness, one of film photography's fundamental characteristics, in three of his literary works: "*De blinde fotograaf*" (1957), "*De donkere kamer van Damokles*" (1958), and "*Nooit meer slapen*" (1966). Through a critical reading of the three works, this article considers darkness as a means by which Hermans affirms his ontological convictions, namely man's inability to fully grasp reality. The motif of the literal and figurative darkroom, as well as his representations of blindness, further allow the author to question the act of seeing.

Willem Frederik Hermans, darkness, photography, Dutch literature, ontology

Département Imprimerie
Direction des moyens généraux
Université de Strasbourg
Dépôt légal : décembre 2024