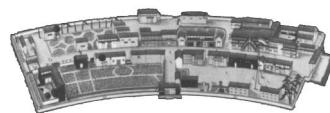


15 – 2021

DESHIMA

ARTS, LETTRES ET CULTURES DES PAYS DU NORD

L'imaginaire du Nord dans les arts / *Nordic Noir*



PRESSES UNIVERSITAIRES DE STRASBOURG

L'imaginaire du Nord dans les arts / *Nordic Noir*

L'imaginaire du Nord dans les arts

Benjamin Lassauzet <i>Avant-propos</i>	7
Massimo Scandola <i>L'aube d'une réflexion ethnographique sur le Grand Nord.</i> <i>Les traités de Luigi Bossi, Giuseppe Acerbi et Francesco Miniscalchi-Erizzo</i>	11
Olivier Class <i>Convergences lumière-acoustique dans la musique spectrale. Impact sonore et visuel de l'aurore boréale chez Varèse et Saariaho</i>	25
Stéphane Aubinet <i>Le chant Sámi dans le « folk metal » nordique. Permanences d'un imaginaire du Nord</i>	43
Sabine Terret-Vergnaud <i>Nuit de Saint-Jean et Les Vierges folles. Une interprétation artistique du folklore suédois par les Ballets suédois</i>	57

Le *Nordic Noir*, un dispositif transmédiarique ?

Alessandra Ballotti, Frédérique Toudoire-Surlapierre <i>Avant-propos</i>	75
Bertrand Westphal <i>L'île suédoise, la télévision allemande et l'heure du crime</i>	79
Jakob Stougaard-Nielsen <i>(Re)Making a Killing. Forbrydelsen : un réseau d'adaptations ?</i>	91
Frédérique Toudoire-Surlapierre <i>Le Nordic Noir ou les qualités inespérées d'un dispositif transmédiarique</i>	115
Alessandra Ballotti <i>La constellation narrative du Nordic Noir</i>	141
Maria Hansson <i>L'Écotope du polar nordique. Zone blanche et Jordskott</i>	165
Alex Fouillet <i>La traduction en français du roman policier nordique. État des lieux et caractéristiques</i>	181

Savants mélanges

Christian Bank Pedersen <i>«Ainsi, ma mère était seule, même quand j'étais là». Sur le travail poétique autobiographique de Tove Ditlevsen</i>	201
Harri Veivo <i>Jan Erik Vold. Poète de concision et d'expansion</i>	223

Art et lettres

Beb Vuyk <i>Way Baroe</i>	243
Abstracts	259

L'IMAGINAIRE DU NORD DANS LES ARTS

Dossier thématique coordonné par
Benjamin Lassauzet

Avant-propos

◊ Benjamin Lassauzet

Le présent dossier est consacré au Nord conçu sur le plan artistique comme un espace de projection de conceptions plus ou moins fantasmées. Dans un contexte globalisé, une approche géographique des arts tend à mettre en valeur des particularismes locaux conçus comme des îlots d'authenticités dans un océan standardisé. Or, cette quête d'une culture autochtone authentique peut s'avérer contre-productive et impliquer des formes de réinvention nostalgique relevant d'une psychogéographie (Coverley 2006). Cette observation s'applique éloquemment au cas de la zone nordique, qui est couramment abordée dans les arts, les légendes et la littérature depuis l'Antiquité selon un axe dont les deux pôles antithétiques vont d'une approche utopique (les communautés peuplant ces territoires étant considérées comme des modèles de vertu et de courage en symbiose avec une nature laissée à l'abri de l'exploitation) à une conception qui place des communautés barbares à l'écart des progrès de la civilisation dans un environnement menaçant où règnent la mort et la désolation. Qu'il soit associé à la blancheur, à l'infini, à la lumière ou à l'obscurité, au froid, à la neige, l'espace boréal est toujours lié à une idée d'extrême – qu'il soit climatique, botanique, géologique, ou autre. Et cet extrême est le plus souvent vécu en négatif, comme le miroir inversé du Sud: le Nord est ainsi souvent lié à l'idée d'absence (absence de chaleur, absence de

◊ Benjamin Lassauzet, Université Clermont Auvergne, CHEC/CREAA, <benjamin.lassauzet@uca.fr>

bruit, absence de vie humaine, absence de faune, absence de couleurs, absence de lumière...). Il se présente alors comme une page blanche sur laquelle vient s'imprimer tout un imaginaire fertile. Plaqué sur une zone géographique et les habitants qui la peuplent, celui-ci peut s'inspirer de faits, notions et symboles liés à l'identité, la culture ou le paysage et se place sur le point de jonction « entre le factuel et le fictif, l'objectif et le subjectif, le réel et le représentationnel » (Daniels 2011 : 182). Cette activité de création de représentation est même si intense concernant la zone arctique qu'elle s'est parée ces dernières décennies d'un terme nouveau destiné à la caractériser: le boréalisme, qui met en évidence l'altérité, la spécularité du Nord, conçu comme un espace discursif produit par et pour le Sud (Briens 2016). D'autres notions sont également utilisées pour penser le Nord, comme la nordicité (Hamelin 1996), essentiellement liée à l'hiver et au froid, ou les mythèmes de Lévi-Strauss (Lévi-Strauss 1958) appliqués au Nord notamment par Thomas Mohnike, qui s'intéresse aux éléments narratifs récurrents liés au Nord (Mohnike 2020). L'imaginaire du Nord est lui-même un concept mis en avant par Daniel Chartier (Chartier 2018), et qui couvre à la fois des conceptions liées à la géographie (le Nord comme territoire à conquérir), au climat (le froid, l'hiver) ou à la culture (les conditions sociales, culturelles, la psychologie du Nord).

Les arts sont un terrain privilégié de l'élaboration, la *performance* et la diffusion de cette forme d'exotisme qui touche la zone nordique. Ainsi, sans oublier que les représentations du Nord ont nourri l'imaginaire artistique au cours des siècles (de l'Antique Thulé aux romans de Jack London en passant par la *Tétralogie* de Wagner, ou bien le documentaire romancé *Nanook of the North* de Robert Flaherty), on observe dans les dernières décennies une résurgence de cette thématique sous différentes formes d'art; citons par exemple la mythologie nordique revisitée par Hollywood autour du personnage de Thor, la représentation des Vikings dans les séries (*Game of Thrones*, *Vikings*, *The Last Kingdom...*) ou la musique (*viking metal*), la mise en scène d'une nature vierge et inhospitalière dans *Into the Wild* et *Arctic* ou encore dans les albums conçus en Islande par l'Américain Low Roar ou les Français Keren Ann et Yann Tiersen... Tous ces exemples contribuent à forger une image du Nord, dont il résulte que la construction de l'identité nordique provient

en grande partie de l'extérieur, comme si les communautés concernées se trouvaient dépossédées de leur capacité d'autodétermination.

Pourtant, émergent également des formes d'expression artistique émanant du Nord lui-même et étant amenées à s'exporter et circuler activement dans un environnement mondialisé (Ballotti 2018). Il paraît alors pertinent de réfléchir à la manière dont les orientations plus ou moins fantasmatiques nées *de l'extérieur* sont intériorisées par les communautés autochtones et nourrissent les cultures et identités nordiques elles-mêmes.

L'objectif de ce dossier est donc de fournir une lecture critique de l'imaginaire nordique dans les arts, en observant non seulement la généalogie, les tendances, les constantes traversant les diverses formes artistiques et ses évolutions à travers différentes époques, mais aussi la manière dont cet imaginaire se trouve réapproprié par les Nordiques à des fins de singularisation. Les quatre articles qui le composent se concentrent sur cette question autour d'un axe qui oppose et relie à la fois la Scandinavie au reste de l'Europe, sur une période qui s'étend de la fin du XVIII^e siècle à nos jours, et autour de disciplines artistiques variées (littérature, musiques savantes et populaires, ballet).

Par la comparaison des récits de voyage de trois auteurs italiens (Luigi Bossi, Giuseppe Acerbi et Francesco Miniscalchi-Erizzo), Massimo Scandola montre que l'appréhension du territoire inconnu passe ici par la mise en valeur d'une lecture plus ou moins biaisée des dynamiques culturelles et de l'identité sociale des groupes qui le peuplent.

La contribution d'Olivier Class porte sur la représentation musicale d'un phénomène naturel emblématique de l'espace polaire: l'aurore boréale. Cette expérience synesthésique est abordée de manière différente par le Français Edgar Varèse et la Finlandaise Kaija Saariaho: alors que l'un entend l'aurore, l'autre voit ses couleurs dans sa musique.

Stéphane Aubinet aborde la problématique de l'appropriation culturelle à travers la présence du yoik, chant sans accompagnement et sans paroles du peuple Sámi, dans la musique métal de Finntroll, en relation avec un fantasme de paganisme et de primitivisme qui est lui-même à relier à la nostalgie d'un âge d'or perdu.

Pour finir, en analysant les thématiques issues du folklore suédois mises en avant par deux spectacles des Ballets suédois à Paris (*Nuit de Sain-Jean* et *Les Vierges folles*) à l'automne 1920, Sabine Terret-

Vergnaud met en évidence l'importance stratégique accordée à l'imaginaire nordique par cette compagnie étrangère cherchant à s'implanter en France.

Bibliographie

- Briens, S., 2016, « Boréalisme. Le Nord comme espace discursif », *Études germaniques*, n° 282, p. 179-188.
- Ballotti, A., 2018, « Analyse des processus d'interaction et de réception du boréalisme », *Études germaniques*, n° 290, p. 177-191.
- Chartier, D., 2018, *Qu'est-ce que l'imaginaire du Nord? Principes éthiques*, Harstard, Artic Arts Summit; Montréal, Imaginaire | Nord, coll. Isberg.
- Coverley, M., 2006, *Psychogeography*. London, Pocket Essentials.
- Daniels, S., 2011, « Geographical imagination », *Transactions of the Institute of British Geographers*, 36/2, p. 182-187.
- Hamelin, L.-E., 1996, *Écho des pays froids*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval.
- Lévi-Strauss, C., 1958, « La structure des mythes », *Anthropologie structurale*, Paris, Plon.
- Mohnike, T., 2020, « Narrating the North. Towards a Theory of Mythemes of Social Knowledge in Cultural Circulation », *Deshima*, n° 14, p. 9-36.

L'aube d'une réflexion ethnographique sur le Grand Nord

Les traités de Luigi Bossi, Giuseppe Acerbi et Francesco Miniscalchi-Erizzo

◊ Massimo Scandola

Au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, les atlas consacrés à l'Europe septentrionale, les bulletins des sociétés scientifiques et les traductions des récits de voyage nourrissent l'imaginaire des érudits italiens. L'étude de ces ouvrages spécialisés, clairement dédiés à la Scandinavie, s'accompagne de la lecture des manuels généraux, notamment les entrées de l'*Encyclopédie méthodique*, les articles des gazettes consacrées à la géographie physique et à l'histoire naturelle. Ces outils ont contribué à faire découvrir et admirer par les lecteurs italiens ce territoire peu connu. Genre littéraire hybride, le traité de géographie peut être conçu comme un recueil de lettres, un récit de voyage ou comme un essai d'histoire politique et culturelle (Pioffet 2011: 469-488). Dans cette contribution, nous proposons d'analyser les traités de trois auteurs italiens qui ont étudié le Nord et les régions de l'Arctique, notamment Luigi Bossi Visconti (1758-1835), Giuseppe Acerbi (1773-1846) et Francesco Miniscalchi-Erizzo (1811-1875), dont les écrits ont fait l'objet de quelques rares recherches. L'un des traits communs à ces écrivains est qu'ils ne sont jamais étroitement spécialisés: ainsi Luigi Bossi Visconti est un traducteur (Siboni 2010); Giuseppe Acerbi est

◊ Massimo Scandola, ICD EA 6297, Université de Tours

un diplomate, journaliste et voyageur (de Anna 2020, De Caprio 1995, Orlandini Carcreff 2010: 79-98), tandis que Francesco Miniscalchi-Erizzo est un homme politique, polygraphe orientaliste et géographe qui a participé aux premiers travaux de la Société italienne de géographie (Carranante 2010: 659-661).

Par conséquent, ils sont de véritables « passeurs de cultures » et des vecteurs de la circulation transnationale des idées, des pratiques et des savoirs. Des historiens, comme Michel Espagne et Christophe Charle, ont souligné depuis quelques années comment un certain nombre de savants ont assuré la circulation des travaux scientifiques (Espagne 1999: 153-177), notamment les récits de voyages, les encyclopédies, les compilations techniques, les dictionnaires en jouant un rôle important dans le monde de l'édition au XIX^e siècle (Charle 1992: 62-75).

Les ouvrages de Bossi, Acerbi et Miniscalchi-Erizzo ont attiré l'attention sur les régions arctiques, souvent négligées dans le panorama des hommes de lettres de la péninsule italienne. L'étude de leurs traités permettra d'identifier spécialement les sources exploitées par ces écrivains et rendra compte de l'émergence d'un intérêt pour la dimension anthropologique et ethnographique au milieu du XIX^e siècle.

Les idées des Lumières dans la préface de Luigi Bossi à la traduction du *Voyage en Norvège et Laponie* de Christian Léopold von Buch

Dès que la Lombardie est redevenue autrichienne en 1815, le maréchal Bellegarde a lancé la publication d'une revue, la *Biblioteca italiana*, dont Giuseppe Acerbi, voyageur et explorateur, a assumé la direction. Acerbi appartient à une famille de la noblesse lombarde installée dans le duché de Mantoue (Tissoni 1980). Le gouverneur Bellegarde a imposé au directeur de la revue des « compilateurs », notamment Vincenzo Monti et Pietro Giordani, deux hommes de lettres; Scipione Breislak, un naturaliste; et Luigi Bossi Visconti, un ancien diplomate, à qui on a confié la tâche de traduire de l'anglais et de l'allemand les *Voyages en Norvège, Danemark et Russie* (de 1788 à 1792) de Andrew Swinton et le *Voyage en Norvège et en Laponie* (1810) de Christian Léopold von Buch (Siboni 2010: 265-300).

Issu d'une famille de la noblesse milanaise, Bossi Visconti a été chanoine de la cathédrale de Milan, ensuite il a fait toute sa carrière politique dans l'administration napoléonienne en qualité de préfet des archives et des bibliothèques de la République italienne (1802-1805) et plus tard du Royaume d'Italie (1805-1814). Le grand commis a été franc-maçon, engagé dans tous les bouleversements politiques, il a organisé à partir des premières années du siècle (1802) l'énorme projet de créer une sorte de « musée documentaire » du Royaume d'Italie, dit *l'Archivio diplomatico* (1802-1814) (Siboni 2010: 350-354). Après la chute de Napoléon, les Autrichiens lui ont alloué une maigre pension. En 1816, il a entamé une collaboration avec la *Biblioteca italiana* et il a publié environ vingt-sept volumes, notamment deux guides de la ville de Milan, des almanachs, les *Annales de statistiques* et l'*Introduction à la traduction du Voyage en Norvège et Laponie* de Christian Léopold von Buch. Dans sa *Préface*, Luigi Bossi affirme :

Cet ouvrage est un outil instructif qui a été écrit uniquement pour étudier en profondeur les hommes, les coutumes, le gouvernement, la législation, l'agriculture, le commerce, les relations sociales, bien plus encore que les usines, les modes, les cérémonies et le faste de l'Europe, qui ont très peu d'importance pour le philosophe (Buch 1812: IX).

Dans son introduction, Luigi Bossi propose une sorte de “philosophie du voyage” ; il énumère trois typologies d'excursion, le voyage amusant (*viaggio piacevole*), le voyage curieux (*viaggio curioso*) et le voyage instructif (*viaggio dotto*), dont il affirme :

La troisième classe est sans doute la plus rare : elle regroupe des voyages qui concernent des régions inconnues. Les voyageurs maîtrisent la philosophie, de lumières, d'érudition, et versés principalement dans les sciences naturelles ; ils présentent la description la plus minutieuse des pays visités, des indications exactes et précises de tous les objets observés, et ils partagent leurs connaissances scientifiques, afin d'améliorer la condition des hommes ; et c'est ce que j'appelle les voyages instructifs (Buch 1812: X).

Cette typologie du voyage instructif est ancrée dans les enseignements des Lumières : les voyageurs figurent parmi les savants qui maîtrisent l'histoire et les sciences naturelles, notamment la minéralogie, la botanique et la zoologie. Luigi Bossi adopte la même réflexion anthropologique que les journalistes du XVIII^e siècle et divise les habitants de la Norvège et de la Laponie en deux catégories, les civilisés

et les sauvages (Schnakenbourg 2012: 353-441). Il emprunte ainsi le même schéma que les encyclopédistes, dont il a consulté les entrées consacrées à la Laponie, la Norvège et à la Finlande de la section de «Géographie moderne» de l'*Encyclopédie méthodique* (1782-1788). Ces descriptifs sur les mœurs des populations sauvages qui habitent les régions arctiques évoquent également les modèles herméneutiques des Lumières. Cette approche anthropologique idéalise le récit sur le stade primitif de l'humanité, qui envisage la présence d'hommes «sans religion, sans loix, sans habitation fixe, plutost en bestes qu'en hommes» (Dictionnaire 1694: 10148), en Europe et en Amérique (Steuckardt 2018: 29). Bossi expose aussi la théorie du climat de Montesquieu, qui ouvre au déterminisme géographique; les classifications de Buffon, qui s'opposent à la taxonomie fixée par Linné; et le polygénisme virulent de Voltaire et des scientifiques britanniques du XVIII^e siècle, qui admettent l'existence de plusieurs lignées humaines (Tombal 1993: 863-864). Dans son *Introduction*, Luigi Bossi convoque son auditoire et son lecteur idéal, à savoir des hommes de lettres intéressés par les mœurs, les gouvernements, la législation, l'agriculture et le commerce. La relecture du texte de Buch par Luigi Bossi marque une longue lignée qui caractérisera la plupart des traités de géographie physique et humaine concernant l'exploration de l'Arctique.

Les *Travels* de Giuseppe Acerbi: entre science et folklore

La traduction du *Voyage* de Buch intègre la série de vingt-sept volumes de la *Raccolta di Viaggi*, que Giuseppe Acerbi avait commandé aux rédacteurs la *Biblioteca italiana* (de 1816 à 1834). Cette entreprise reflète également les intérêts littéraires de Giuseppe Acerbi, qui avait publié en anglais en 1802 ses *Travels through Sweden, Finland and Lapland to the North Cape, in the years 1798-1799*, ensuite traduits en allemand (1803), en français (1804) et en italien (1832) (Battaglini 2003-2004: 21-28). Vincenzo De Caprio a étudié l'histoire éditoriale de l'œuvre, ses particularités et, surtout, il a identifié toutes les étapes du voyage de Giuseppe Acerbi, en repérant les manuscrits conservés à la *Biblioteca Teresiana* de Mantoue (De Caprio 1996, De Caprio & Gualtierotti 2003). Vers la fin du siècle, Giuseppe Acerbi a fait le Grand Tour de la Scandinavie. Son voyage d'exploration commence de Kemi en

Finlande jusqu'à cap Nord, le long de la route qui marque actuellement la frontière entre la Suède et la Finlande. Il atteint Oulu, dans le golfe de Botnie, au nord de la Finlande, avec un ami italien, Bernardo Bellotti, et y rejoint des scientifiques suédois, notamment le botaniste Anders Fredrik Skjoldebrand et le météorologue Johan Julin.

Ces réseaux ont permis à Giuseppe Acerbi d'accéder aux grandes bibliothèques de la capitale suédoise, de fréquenter la bibliothèque royale et spécifiquement les collections scientifiques de l'université Carolina de Uppsala. Son parcours d'étude en Italie et ses recherches mises en œuvre en Suède lui ont permis d'envisager une philosophie humaniste et rationaliste, ancrée sur l'idée de progrès et de civilisation. Cette perspective anthropologique reflète les trajectoires thématiques développées dans son ouvrage, notamment le paysage, le folklore et la tradition musicale. Dans cet horizon à mi-chemin entre philosophie des Lumières et pensée romantique, l'homme demeure dans un espace ordonné, c'est-à-dire l'environnement qu'il habite et domine par les biais de la science et la technique; de même, l'homme est séduit par l'irrationnel, la pensée symbolique et ses croyances.

Nous retrouvons cette double perspective dans la notion de paysage, qui est convoquée de façon privilégiée lorsqu'Acerbi propose sa perspective anthropologique. Il se représente l'espace à deux dimensions, urbaine et rurale. Les deux sont ordonnées par l'action humaine, qui les organise et les gère rationnellement. Dans les chapitres consacrés aux descriptions des villes, Acerbi s'adresse principalement aux lecteurs intéressés par l'architecture et l'urbanisme: Stockholm, la capitale, est présenté comme l'une des meilleures villes habitées par l'homme moderne: des espaces spécifiques sont consacrés à la récréation, aux loisirs, aux commerces, aux activités productives (Acerbi 1832: 37-48). Les campagnes autour de la ville sont riches en canaux, des bateaux traversent les fleuves; les jardins des hôtels particuliers de la noblesse abritent des poiriers, des pêchers et des vignobles, des statues ornent ces jardins et les parcs de la résidence des rois de Suède (Acerbi 1832:10-20).

Cependant, l'élément irrationnel joue un rôle important dans cette démarche descriptive, car Acerbi relève les superstitions et les croyances qui règnent dans la société scandinave: aux espaces civilisés des villes et campagnes bien ordonnées de Suède et Finlande, s'opposent les

paysages pauvres de la Laponie. De plus, le troisième volume des *Travels* est consacré entièrement à l'histoire, à la géographie de la Laponie et la description des Lapons. Dans une perspective qui rappelle la théorie du climat de Montesquieu, Acerbi apprête le paysage à l'esprit rustre de ses habitants. Les dix-sept sections du troisième volume sont riches d'observations sur les Lapons, leurs mœurs, leur vie sociale, qu'Acerbi a notés à partir de l'étude du *Lexicon Lapponicum Bipartitum* (1768-1781) de Knud Leem (1697-1774), missionnaire, prêtre luthérien et recteur du *Seminarium Lapponicum* de Throndeim :

Ainsi, pour donner quelque autorité à mon expérience, et acquérir moi-même des connaissances certaines sur les mœurs et les usages des Lapons, je cherchais à me procurer des secours dans les ouvrages imprimés ou manuscrits, lorsqu'à Drontheim, capitale de la province la plus septentrionale de la Norvège, je tombai sur un ouvrage peu connu dans les autres parties de l'Europe. Cet ouvrage traite particulièrement des Lapons habitans de Finmark, et sujets de la couronne de Suède. Ce manuscrit fut publié en danois par Canute Leems, missionnaire pendant dix ans parmi les Lapons. (Acerbi 1804, III: 5).

Acerbi reprend le discours développé par Knud Leem, véritable passeur de culture, qui a décrit, en danois et en latin, la vie et les mœurs de la population sámi contemporaine, notamment leur langue, leurs vêtements, leur nourriture et leurs habitudes alimentaires, les pratiques de la chasse et de la pêche, le chamanisme et les croyances populaires (Leem, Jessem, Gunnerus 1767). De fait, Acerbi partage l'avis de Knud Leem qui considère les Lapons comme les derniers descendants des Scythes, à savoir des nomades d'Asie dépréciés par les philosophes du XVIII^e siècle et destinés, par leur histoire, à demeurer aux frontières du monde moderne :

L'évêque a supposé que les Lapons fussent probablement les premiers aventuriers qui vinrent de la Scythie, chassés des parties méridionales de la Scandinavie, dans ces affreux déserts, par des hordes qui se sont succédées les unes aux autres, et qui parcoururent toutes les contrées de l'ouest et du midi, en cherchant à s'établir. Non seulement leurs mœurs et leurs usages conservent des traces profondes de leur origine scythe; mais encore, ces affreuses régions, situées vers l'océan glacial, depuis le Kamtschatka, sont de même habitées par une race d'hommes semblables en tout aux Lapons, et qui, comme eux, peuvent avoir été forcés à porter leur liberté dans ces sauvages retraites, longtemps avant

que les annales des temps les eussent inscrits au temple de mémoire (Acerbi 1804, III: 15).

Parallèlement, dans l'exposé que fait Acerbi sur la religion, il indique les divinités adorées par les anciens Lapons avant l'introduction du christianisme, le genre de sacrifices que plusieurs d'entre eux leur offraient. Les remarques sur les superstitions, déjà traitées par les précédents voyageurs, fournissent à Acerbi quelques notions sur l'art, la magie, les gestes rituels et les *joigen* des Lapons, c'est-à-dire leurs chansons. Même si Acerbi partage l'avis des philosophes et des voyageurs français du XVIII^e siècle qui ont considéré les Lapons comme des sauvages – à savoir des gens aux marges de la civilisation européenne (Schnakenbourg 2012: 353-441) –, la poésie et la musique représentent également les éléments symboliques capables d'élever l'esprit de l'homme (Acerbi 1804: 10). Disciple de Rameau, Acerbi considère la musique comme un art formel qui reproduit l'ordre du cosmos, c'est-à-dire une création élégante qui fait appel à l'intellect. En outre, la musique est un art capable à la fois de susciter des passions impétueuses ou de les radoucir, de reproduire l'équilibre de l'univers ou de susciter des sentiments.

Cependant, Acerbi ne se passionne pas pour la musique des Lapons, qu'il juge incomptétents. De fait, à son avis, leur chant ressemblait plus à des cris qu'à de la musique. En Laponie, les *joik* sont des chants liés aux pratiques chamaniques, sur lesquelles Acerbi n'insiste pas; mais, il a produit des recueils de chants folkloriques finlandais, qui sont recueillis plutôt dans le Sud du pays et anticipent la publication du *Kanteletar* (1840). Il retranscrit des contes oraux, déclamés par des poètes, en outre il a accompagné ses descriptions d'une série de dessins. Pendant son séjour à Oulu, en Finlande, du 11 avril au 11 juin 1799, il a également composé trois quatuors à cordes et clarinette, qu'il jouait lors de soirées musicales organisées avec ses compagnons de voyage. La production musicale d'Acerbi pendant son séjour dans les pays scandinaves est variée et abondante. De plus, son intérêt pour la musique l'a amené à fréquenter les réseaux de l'Académie royale de musique de Stockholm. Ses écrits ont favorablement impressionné les académiciens, qui ont décidé de lui attribuer un diplôme le 16 novembre 1799 (Acerbi 1832: 108).

Comme De Caprio l'a remarqué récemment, les *Travels* témoignent de nombreux transferts d'images, de codes symboliques et littéraires d'une culture à une autre (De Caprio 2018: 188). De fait, Acerbi a été un véritable « médiateur culturel » (De Caprio 2018: 190). Conçus pour le grand public, ses récits de voyage et ses traités de géographie sont apparentés aux grandes narrations scientifiques des botanistes britanniques, allemands, danois et russes. De plus, les explorations menées par les Britanniques et les Danois dans le Groenland occidental ont élargi la frontière du Septentrion (Salvadori 2021: 117-145): d'abord conçue comme une région européenne limitée par l'Islande, le Groenland, la Laponie, le Grand Nord devient l'Arctique, c'est-à-dire une grande région entourant le pôle Nord, à la croisée de différents intérêts géopolitiques et commerciaux.

Francesco Miniscalchi-Erizzo et l'ethnographie pour le grand public

Les explorations britanniques, danoises et russes des années vingt et trente du siècle attirent l'attention des érudits italiens. Parmi ce public hétérogène de savants, érudits locaux et journalistes figure Francesco Miniscalchi-Erizzo qui analyse les entreprises en cours dans *Le Scoperte Artiche* (1855), à savoir un traité consacré à l'histoire des explorations des régions scandinaves, russes et canadiennes. Pour la première fois, un savant italien consacre son attention à l'Arctique, conçu comme un espace physique et anthropique à la croisée des différentes aires naturelles, linguistiques et culturelles. Dans l'imaginaire des érudits, les régions arctiques ne sont plus des lieux habités par des peuples sauvages et mystérieux qui pratiquent la magie et des rites païens, mais un centre d'intérêt économique, dont la science peut mesurer la démographie et la production de matières premières.

Le territoire devient également un objet mesurable, que les cartes géographiques peuvent représenter fidèlement, de façon concise et efficace; ainsi, la cartographie historique offre à Miniscalchi-Erizzo des outils pour progresser dans la connaissance du territoire. De fait, le texte est accompagné de quatre cartes géographiques du Grand Nord, notamment une lithographie des voyages de Niccolò et Antonio Zenti (1380); une carte d'Andrea Bianco (1436) et deux grandes cartes du

cercle polaire arctique gravées à Venise, sur la base de celles réalisées par Livingstone (Miniscalchi 1855: 90-106; Miniscalchi 1874). De cette manière, Miniscalchi retrace également l'histoire de la représentation de l'Arctique, évoquant la quête de Thulé et le passé mythique de ces régions.

Dans les premiers chapitres entièrement consacrés à la géographie physique et à la paléontologie des terres arctiques, l'auteur offre à son lecteur un tableau minutieux du système hydrographique, accompagné d'une description géologique des îles norvégiennes et russes ainsi que des anciens habitants des régions arctiques de l'Amérique du Nord (Miniscalchi 1855: 200-220). À ce propos, Miniscalchi-Erizzo relate à ses lecteurs les premières classifications d'ossements fossiles retrouvés dans les sites archéologiques de ces régions. Selon Miniscalchi-Erizzo, décrire l'action de l'homme dans l'Arctique implique d'établir les événements qui ont jalonné l'histoire des explorations et du commerce dans ces régions marginales. De fait, Miniscalchi a retracé les routes commerciales des compagnies maritimes russes et britanniques, notamment la Compagnie de Moscovie et la Compagnie de la Baie d'Hudson (Miniscalchi 1855: 225-232). Afin de consacrer la première partie du traité à la description des voyages vers l'Arctique qui ont eu lieu de la Renaissance à l'époque des Lumières, Miniscalchi a pu analyser le traité d'histoire de Thomas Rundall, *Narratives of Voyages Towards the North-West 1496 to 1631* (1848). Ensuite, il a consulté les *Journaux* de Petrovich von Wrangel, voyageur russe qui a organisé quatre expéditions en Sibérie, décrites dans la *Narration d'une expédition dans la mer polaire dans les années 1820, 1821, 1822, 1823*. Pour instruire son public, qui notamment s'inscrit dans la petite bourgeoisie urbaine, Miniscalchi cite aussi bien les grands récits géographiques des Lumières, que les connaissances scientifiques développées dans *Cosmos*, l'ouvrage d'Alexander von Humboldt, publié entre 1845 et 1847, dont Miniscalchi calque le format accessible aux lecteurs non spécialistes. De plus, Miniscalchi relate les nombreuses expéditions des années vingt, dont celles de Franklin, qui avaient également un mandat scientifique. Bien que la recherche du passage du Nord-Ouest fût à l'origine de ces explorations, l'auteur remarque comment le géomagnétisme, la météorologie et la zoologie ont bénéficié de ces grandes entreprises.

Miniscalchi examine les communiqués officiels de la Chambre des Communes, de la *Royal Society* et les rapports des officiers de la Marine qui s'intéressaient eux-mêmes à l'aspect scientifique de ces explorations (Miniscalchi 1875: 340-351). De fait, Miniscalchi-Erizzo consulte les rapports des journalistes britanniques et les extraits des bulletins scientifiques de l'Académie des Sciences, que Mary Sommerville; lui envoyait régulièrement avec sa correspondance. Il compare ces sources en relevant les divergences, qu'il explique à son lecteur, dans le but de proposer un essai aussi bien aux scientifiques qu'au public de lecteurs non spécialistes (Miniscalchi 1875: 330-340).

Avant de conclure son traité, Miniscalchi Erizzo consacre un chapitre à l'ethnologie. Dans cette partie, l'auteur propose une véritable étude «anthropologique» des populations qui habitent la grande région de l'Arctique. Prenant une perspective positiviste, Miniscalchi affirme que le «discours sur la nature physique» introduit le «discours sur la nature de l'homme» et accompagne le «discours sur la nature des peuples» (ethnologie), qui cherche à établir les lignées d'évolution des sociétés dans une approche comparative (Miniscalchi-Erizzo 1855: 621-642). Ainsi, évoquer la vie de l'homme en société permet à Miniscalchi-Erizzo d'attirer l'attention sur l'histoire des langues parlées dans les régions arctiques:

Cette méthode rationnelle, si différente des rêves et des étymologies puériles qui rendaient ridicules les étymologistes du siècle dernier, a fait de la glottologie une science positive, offrant chaque jour de nouvelles découvertes. En effet, cette science n'essaye pas d'étudier l'histoire des langues, mais plutôt les affinités entre les tribus humaines (Miniscalchi 1855: 625).

Miniscalchi-Erizzo s'annonce comme le digne héritier de la «science positive» contemporaine recourant à une «méthode rationnelle» fondée sur l'observation. De même, il rejette les «rêves» des anciens étymologistes du XVIII^e siècle, notamment Knud Leem et les missionnaires qui avaient rédigé les premiers dictionnaires des «langues aux marges» de la civilisation occidentale. Dans cette perspective, Miniscalchi-Erizzo relève les caractéristiques cognitives et comportementales propres à l'être humain, notamment la sociabilité, les stratégies de communication et de transmission des idées. Dans cette disposition d'esprit, Miniscalchi-Erizzo remarque d'abord «l'unité

de l'espèce humaine» (*l'unità della specie umana*); ensuite, il propose une classification approfondie et détaillée des familles des langues et des typologies linguistiques observées dans les régions de l'Arctique. Le géographe essaie également de cerner les caractéristiques communes, de nature typologique et lexicale, des diverses langues eskimo-aléoutes parlées dans les régions arctiques de la Sibérie orientale, du Détroit de Béring, du Canada et du Groenland. D'autre part, il révèle que les langues altaïques diffusées dans les régions asiatiques de l'Empire russe, les langues tartares et finno-ougriennes sont nettement différentes de la famille eskimo-aléoute (Miniscalchi-Erizzo 1855: 627-630). Dans ses observations sur les familles de langues, il analyse plus en détail les thèses publiées récemment dans la *Grammaire de la langue groenlandaise avec les dialectes du Labrador* (1851) de Samuel Kleinschmidt qui avaient soulevé les critiques de la part des anciens partisans de l'origine iranienne de tous les peuples de l'Arctique, considérés comme une ethnie politiquement insignifiante et culturellement défavorisée.

Dans ce chapitre, Miniscalchi Erizzo se démarque également du polygénisme philosophique, lorsqu'il affirme que «les êtres humains étaient d'un seul sang car l'homme a été créé cosmopolite» (Miniscalchi-Erizzo 1855: 622). De fait, la lecture de *The Natural History of Man* (1843) de James Prichard, médecin de Bristol et ethnologue partisan du monogénisme, a influencé l'herméneutique de Miniscalchi-Erizzo (Joron 1980: 123-124). Comme Prichard, Miniscalchi-Erizzo s'oppose à l'opinion alors défendue par quelques-uns depuis l'époque des Lumières, selon laquelle les Lapons, les Tartares, les habitants des régions de l'Arctique étaient des peuples marginaux éloignés de la civilisation et que les Celtes constituaient un ensemble absolument distinct du reste de l'humanité (Schnakenbourg 2012: 357-358). En résistant à l'esprit du temps, le géographe italien rejette aussi bien la théorie du climat de Montesquieu, qui avait influencé Luigi Bossi et Giuseppe Acerbi, que le déterminisme propre à l'anthropologie raciste du xix^e siècle; enfin, il se rapproche du christianisme évangélique diffusé par les églises libres du Royaume Uni.

Conclusion

En conclusion, même si Bossi, Acerbi et Miniscalchi sont toujours apparentés pour avoir traité des peuples de l'Arctique, ils ont proposé des horizons herméneutiques différents sur le Grand Nord. La *Préface* de Luigi Bossi et les *Travels* de Giuseppe Acerbi décrivent la puissance évocatrice de cette région ; en revanche, l'attention des compilateurs et des géographes des années cinquante du XIX^e siècle se porte notamment sur l'exploitation des données anthropologiques, dans le but de mettre en valeur les dynamiques culturelles qui président à la communication. Dans son traité, Miniscalchi-Erizzo formule une méthode apte à étudier les processus de formation de l'identité sociale, dont l'appartenance à un groupe et à des croyances culturelles, et développe une démarche scientifique afin d'examiner la société. En outre, le monogénisme de Prichard et Miniscalchi-Erizzo avait commencé à remettre en question les anciennes théories racistes, qui ne seraient réfutées qu'une décennie plus tard par l'hypothèse évolutionniste de Darwin.

Appréhender l'histoire d'un territoire et y connaître ses dynamiques sociales, c'est aussi maîtriser la nomenclature qui permet d'accéder à cette connaissance. Pour cette raison, Miniscalchi publie également le *Vocabulaire technique*. Cet usuel intégrant son ouvrage deviendra un outil consulté aussi bien par les géographes et les compilateurs que par les marins et les alpinistes jusqu'à la fin du XIX^e siècle. Dans les usuels diffusés en Italie, les sommets des Alpes évoquaient les immenses espaces du Grand Nord. Les descriptions des glaciers alpins ont nourri l'imaginaire de scientifiques et de jeunes alpinistes, notamment celui de Louis de Savoie, duc des Abruzzes, qui a entrepris une mission d'exploration au pôle Nord en 1899, juste un siècle après le grand voyage de Giuseppe Acerbi.

Bibliographie

- Acerbi, G., 1802, *Travels through Sweden, Finland, and Lapland, to the North Cape, in the years 1798 and 1799*, London, Printed for Joseph Mawman.
- Acerbi, G., 1804, *Voyage au Cap-Nord par la Suède, la Finlande et la Laponie. Traduction d'après l'original anglais, revue sous les yeux de l'auteur par Joseph Lavallée*, Paris, Levrault et Compagnie.
- Acerbi, G., 1832, *Viaggio al Capo Nord fatto l'anno 1799 dal sig. cavaliere Giuseppe Acerbi, compendiato e per la prima volta pubblicato in Italia da Giuseppe Belloni, antico militare italiano*, Milan, Sozogno.

- Battaglini, F., « Il Voyage di Giuseppe Acerbi ed altre relazioni di viaggio al Nord in lingua francese », *Settentrione*, n° 15-16, 2003-2004, p. 21-28.
- Carranante, A., 2010, « Miniscalchi-Erizzo, Francesco », *Dizionario Biografico degli Italiani*, n° 74, Rome, Treccani, p. 659-661.
- Charle, C., 1992, « Le temps des hommes doubles », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 39, janvier-mars, p. 62-75.
- de Anna, L. G., 2020, *Giuseppe Acerbi e la Finlandia*, Turku, Turun Yliopisto.
- De Caprio, V., 1995, *Un genere letterario instabile. Sulla relazione del viaggio al Capo Nord (1799) di Giuseppe Acerbi*, Rome, Archivio Guido Izzi.
- De Caprio, V., 2018, « L'idea di natura e il paesaggio finlandese in Giuseppe Acerbi », *Accademia Nazionale Virgiliana. Atti e memorie*, n° 85, p. 185-206.
- De Caprio, V. & Gualtierotti, P., 2003 (eds.), *Giuseppe Acerbi, i Travels e la conoscenza della Finlandia in Italia*, Manziana, Vecchiarelli.
- Dictionnaire, 1694, « Sauvage », *Dictionnaire de l'Académie françoise*, Paris, Coignard, 1694.
- Espagne, M., 1999, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Jorion, P., 1980, « Un Ethnologue proprement dit », *L'Homme*, n° 20, 4, p. 119-128.
- Klein, A., 2021, « The Sámi People in the Context of European Perceptions of Exotic Cultures in the 17th and 18th Centuries », *Deshima*, n° 15, p. 207-224.
- Leem, K., Jessen, E.-J., Gunnerus, J.-E., 1767, *Beskrivelse over Finmarkens Lapper, deres Tungemaal, Levemaade og forrige Afgudsdyrkelse, oplyst ved mange Kaabberstykker = Canuti Leemii De Lapponibus Finmarchiae, eorumque lingva, vita et religione pristina commentatio, multis tabulis aeneis illustrata med J.E. Gunneri Anmærkninger. Og E.J. Jessen-S Afshandling om de norske Finners og Lappers hedenske Religion*, Kiøbenhavn, Trykt udi det Kongel. Wäysenhuses Bogtrykkerie af G.G. Salikath.
- Miniscalchi-Erizzo, F., 1855, *Le Scoperte Artiche*, Venise, Tipografia Cecchini.
- Orlandini Carcreff, A., 2010, « Voyages au bout du monde entre le xv^e et le xix^e siècle. 'Pourquoi n'allons-nous pas, nous aussi, en Laponie?' », *Deshima*, n° 10, p. 79-98.
- Pioffet, M.-C., 2011, « Les cogitations de la critique devant les fluctuations d'un 'genre' : Quelle poétique pour la relation de voyage? », *Dix-septième siècle*, n° 252, 3, 2011, p. 469-488.
- Siboni, G. F., 2010, *Luigi Bossi (1758-1835). Erudito e funzionario tra antico regime ed età napoleonica*, Monza, Leone Editore.
- Salvadori, P.-A., 2021, *Le Nord de la Renaissance. La carte, l'humanisme suédois et la genèse de l'Arctique*, Paris, Garnier.
- Schnakenbourg, E., 2012, « Humanité des marges et marge de l'humanité: la figure du Lapon dans le paysage anthropologique du xviii^e siècle », in

- Schnakenbourg, E. (éd.), *Figures du Nord: Scandinavie, Groenland, Sibérie. Perceptions et représentations des espaces septentriaux de la fin de Moyen Âge au XVIII^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 353-441.
- Steuckardt, A., 2015, «Barbare et sauvage dans les grands dictionnaires de langue française (1680-1798)», in Le Borgne, F., Parsis-Barubé, O., Vuillemin, N. (éds), *Les Savoirs des barbares, des primitifs et des sauvages. Lectures de l'Autre aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris: Garnier, p. 23-38.
- Tissoni, R., 1980, «La “Biblioteca italiana” e la cultura della Restaurazione nel Lombardo-Veneto», *Studi Storici*, n° 21, 2, p. 421-436.
- Tombal, D., 1993, «Le polygénisme aux XVII^e et XVIII^e siècles: de la critique biblique à l'idéologie raciste», *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 1993, n° 71, 4, p. 850-874.

Convergences lumière-acoustique dans la musique spectrale

Impact sonore et visuel de l'aurore boréale chez Varèse et Saariaho

◊Olivier Class

La musique spectrale est une mouvance de la musique contemporaine qui naît en 1973 avec la fondation du collectif Itinéraire autour des compositeurs Gérard Grisey, Tristan Murail, Michaël Levinas, Hugues Dufourt et Roger Tessier. Il s'agit d'une musique dont tout le matériau est dérivé des propriétés acoustiques du son. Le spectre sonore, obtenu à partir d'une analyse spectrographique ou de schémas théoriques, sert de modèle au compositeur, qui peut en déduire mélodie, harmonie, développement temporel, directionnel, dynamique.

Or les compositeurs spectraux, leurs précurseurs (Edgard Varèse, Karlheinz Stockhausen), les compositeurs qui leur sont associés (Jonathan Harvey) ou leurs successeurs (notamment Kaija Saariaho) décrivent beaucoup leur musique à l'aide de métaphores liées à la lumière ou à la couleur, ne serait-ce que dans le titre des œuvres : *Mehr Licht, Licht, Jour contre-jour, Sortie vers la lumière, Dusk Light, Treize couleurs du soleil couchant, Couleurs de la mer, Inner Light, Changing Light, Light and matter, Note on light, Lichtbogen, Aurora...* C'est pourquoi il se révèle intéressant d'étudier l'influence du phénomène

◊ Olivier Class, ITI CREAA, Université de Strasbourg.

lumineux auprès de ces compositeurs, et ce d'autant plus que la lumière et le son ont un mode de fonctionnement, des comportements et une appréhension similaires. En effet, ce sont des ondes (acoustiques pour le son, électromagnétiques pour la lumière) dont on mesure la fréquence, avec leurs limites perceptives (infrasons, infrarouges, ultrasons, ultraviolets) ou leurs propriétés de propagation : ce sont des phénomènes qui peuvent présenter du bruit, ou que l'on peut décomposer, filtrer... Parmi les lumières qui ont inspiré les compositeurs spectraux, l'aurore boréale retient l'attention, car elle génère occasionnellement du son.

Précurseur de la musique spectrale, le compositeur français Edgard Varèse (1883-1965) fait référence au son de l'aurore dans un projet musical élaboré entre 1910 et 1912. Cependant, cette propriété était alors largement contestée, et si un bruit peut effectivement accompagner le phénomène, il a fallu attendre les travaux (entre 1999 et 2016) du professeur finlandais Unto Laine, spécialiste de la synthèse et de la reconnaissance vocale, pour prouver que ces bruits proviennent bien de l'aurore, et pour les enregistrer. Laine a fait écouter ses enregistrements à de nombreux artistes, dont sa compatriote Kaija Saariaho (née en 1952). Cette dernière appartient à la seconde génération de la musique spectrale et les titres de ses œuvres font très souvent référence à la lumière et à sa décomposition. L'une d'entre elles, *Lichtbogen* (1986), a d'ailleurs été inspirée par la vision d'une aurore boréale.

Dans un premier temps, je présenterai la forte impression que l'aurore a produit chez Varèse, notamment pour ses aspects sonores. J'exposerai ensuite les travaux de Laine, qui au-delà de la justification scientifique, décrivent le phénomène dans des termes assez proches de ceux Varèse. Enfin, j'aborderai *Lichtbogen* de Saariaho, œuvre sonore réalisée à partir d'une expérience purement visuelle de l'aurore. Une vidéo réalisée par son époux Jean-Baptiste Barrière y sera adjointe en 2008, suite à l'audition des enregistrements de Laine : il s'agit de *Nox Borealis*. Cette étude montrera que Varèse et Saariaho font tous les deux à leur manière une expérience de synesthésie, stimulée par cette attention qu'ils ont pour le son et son comportement, proche de celui de la lumière.

Edgard Varèse et le son de l'aurore boréale: une expérience bouleversante

Varèse est un compositeur fasciné par la science. Toute sa vie, il a cherché à comprendre les phénomènes physiques au niveau de l'acoustique, de l'optique, de la chimie... qui l'ont par ailleurs inspiré dans sa musique. Avec les moyens de son époque, il a essayé de dépasser le concept de note pour saisir celui de son et de timbre, et rêvait, avant les compositeurs spectraux, de composer le son. Son intuition, son sens de l'observation et sa soif de science lui permettent en tout cas d'organiser le son, de structurer le bruit. Varèse est non seulement un précurseur de la musique spectrale, mais aussi le prophète du timbre pour tous ceux qui, après la seconde Guerre mondiale, concevront la musique en blocs, masses ou textures sonores.

On ne connaît que peu de choses de la vie de Varèse avant 1915 et son départ aux États-Unis, à l'exception de ce qu'il a raconté à ses biographes, Fernand Ouellette et Odile Vivier, à son épouse Louise rencontrée à New-York à l'automne 2017, ou encore des témoignages d'amis ou de collaborateurs. Les archives du compositeur, sa correspondance, les esquisses ou les manuscrits d'œuvres ont été perdus dans l'incendie de son domicile berlinois alors qu'il séjournait à Paris, mais pour ce qui concerne les partitions, il est très probable qu'il les a lui-même détruites.

Aucun des biographes de Varèse ni son épouse ne révèlent où et à quelle occasion il a pu observer une aurore boréale. Toutefois, Louise Varèse évoque la date de 1910 et rapporte le récit qu'il lui en fera, quelques années plus tard (Varèse 1972: 100-101, Lalitte 2003: 43):

Il me raconta qu'une fois, en regardant une aurore boréale, il ressentit une incroyable exaltation, une indescriptible sensation et qu'à la vue de ces pulsations incandescentes de banderoles de lumière, non seulement il les voyait, mais aussi il les entendait. Dès son retour chez lui, il mit sur papier les sons qui avaient accompagné les mouvements de lumière.

Ce spectacle lui a inspiré une pièce intitulée *Mehr Licht* (1911), restée à l'état d'esquisse. Fernand Ouellette, auteur de la première biographie de Varèse, en traduit littéralement le titre par *Plus de Lumière*, « comme s'il [Varèse] avait voulu filtrer la matière sonore pour la rendre plus lumineuse » (Ouellette 1966: 47). Elle est ensuite remaniée pour devenir *Les Cycles du Nord* (1912). Mais comme toutes les œuvres composées ou esquissées avant 1915, elle est perdue.

Les spécialistes ou les biographes de Varèse ne peuvent donc faire que des hypothèses quant au contenu de *Mehr Licht* ou des *Cycles du Nord*. Aurait-il tenté de transposer les phénomènes lumineux en sons (Lalitte 2003: 43)? Ou bien, comme on peut le supposer à travers le témoignage de son épouse, voulait-il retranscrire les phénomènes sonores qu'il avait entendus? En effet, Louise Varèse insiste bien sur la question de l'audition, en mettant «heard» (entendu) en italique (Varèse 1972: 101): «Alors qu'il observait ces "pulsations incandescentes de banderoles de lumière", non seulement il les voyait, mais aussi il les *entendait*¹.» Notons également la notion musicale de pulsation, entre guillemets: ce mot est sans doute d'Edgard Varèse lui-même. Aurait-il perçu une dimension musicale, un travail rythmique à effectuer? Pour qui connaît l'importance du rythme dans ses œuvres, cette hypothèse est tout à fait plausible.

Il est donc probable que le compositeur ait tenté de retranscrire ce qu'il avait entendu, mais que par la suite, le résultat lui a paru très anecdotique et qu'il ait renié ce travail, qui l'avait pourtant exalté au départ, la transcription n'étant pas à la hauteur du phénomène dont il avait été témoin, surtout avec les outils musicaux alors à sa disposition.

Le témoignage de Louise Varèse est sans doute quelque peu enjolivé, et il est probable que le récit fait par son mari soit romancé lui aussi. Cependant, l'aurore boréale n'a pas simplement inspiré une œuvre malheureusement perdue; elle a surtout induit toute la démarche de Varèse dans ses futures œuvres (Lalitte 2003: 43): la référence à un phénomène physique, scientifique, naturel, mais aussi le mystère, les rêves... Pour en rester dans le domaine de la lumière, on pourra s'intéresser à *Ionisation* (1929-1931) pour 13 percussionnistes. Ce titre renvoie à la chimie:

Le mot "Ionisation" signifie la dissociation des électrons du noyau de l'atome et leur transformation en ions. Ici une immense force opère au-dedans d'un espace infinitésimal. Dans ce qui paraît être l'interprétation musicale chez Varèse de ce phénomène, l'extraordinaire précision de manipulation de ces éléments est combinée avec un judicieux discernement dans le dynamisme (Slonimsky 1982).

¹ «As he watched those "pulsating incandescent streamers of light", he not only saw but *heard* them» (traduction personnelle).

Cependant, Lalitte lui aussi associe l'ionisation au phénomène plus spécifique de l'aurore boréale, après avoir rappelé l'intérêt de Varèse pour la question de la lumière, mise en parallèle avec celle du son (Lalitte 51-53). En 1905, le compositeur avait lu *La théorie physiologique de la musique* d'Helmholtz et la question de la décomposition du son en partiels, tout comme on peut décomposer la lumière à l'aide d'un prisme (Varèse 1926) :

Il est étonnant de voir à quel point le son pur, sans harmoniques, donne une autre dimension à la qualité des notes qui l'entourent. Vraiment, l'emploi de sons purs en musique agit sur les harmoniques comme le fait le prisme de cristal sur la lumière pure. Cette utilisation les irradie en mille vibrations variées et inattendues.

Varèse file la métaphore lumineuse, avec les termes « lumière pure² », « irradie » et « prisme ». Le mot « vibrations » est également intéressant, car le son et la lumière sont justement des vibrations. Les connaissances que le compositeur avait alors de l'optique et de l'acoustique ne sont pas aussi précises que celles dont nous disposons aujourd'hui, mais l'exactitude scientifique n'importe pas autant que ce que l'approximation lui inspire.

La plupart des titres des œuvres de Varèse renvoient à la physique, aux sciences. Dans le cas d'*Hyperprism* et d'*Ionisations* (si on lie cette dernière à l'expérience de l'aurore boréale), il est fait allusion à l'optique et aux phénomènes lumineux. Lalitte écrit d'ailleurs que « métaphoriquement, *Ionisations* suggère un phénomène de "luminescence", une sorte d'aurore boréale sonore » (Lalitte 2003 : 53).

Pour autant, peut-on y voir une tentative de description de ces phénomènes ? Y a-t-il un système de correspondances aussi systématique que chez Messiaen, avec des tableaux d'équivalences très précises entre les modes et les harmonies d'une part, et les couleurs d'autre part (Messiaen 2002) ? Varèse s'en est toujours défendu, ou plutôt, a toujours entretenu le mystère à ce sujet. D'ailleurs, d'autres titres de ses œuvres font allusion aux sciences occultes, à l'alchimie, voire à la magie. Cependant, ces références sont plutôt à prendre comme des stimulations créatives. Jamais la musique de Varèse n'est illustrative, exotique, anecdotique. C'est peut-être pour cela que toutes les œuvres

² Il conviendrait plutôt de parler de lumière blanche (Lalitte 2003 : 52).

précédant *Amériques* comme *Mehr Licht* ou *Les Cycles du Nord* sont perdues et renierées.

Le son de l'aurore boréale: les travaux d'Unto Laine

Après avoir beaucoup conjecturé sur l'œuvre perdue inspirée par l'aurore boréale, on peut se demander en quoi consiste la sonorité du phénomène, et comment il est suscité. Le témoignage de Varèse est-il romancé ? Le son entendu provient-il vraiment de l'aurore ? En tout cas, la description que le compositeur fait s'accorde à des croyances vieilles de plusieurs siècles, selon lesquelles les aurores boréales émettraient des sifflements, voire des cris (Brekke, Egeland 1983).

Chercheur dans le domaine de la synthèse de la parole et de la reconnaissance vocale à l'Université Aalto (Helsinki), le professeur finlandais Unto Kalervo Laine a mis en œuvre l'*Auroral Acoustics Project* en 1999, avec pour but d'enregistrer les sons de l'aurore et d'en expliquer l'origine. Bien que ses recherches aient subi une période d'interruption entre 2005 et 2011, Laine est en mesure de présenter de premières conclusions tout à fait probantes en 2016 (Laine 2016). À partir de là, il émet l'hypothèse selon laquelle ce son est généré par des particules chargées, piégées dans une couche de l'atmosphère qui se forme pendant les nuits froides. Ces particules se déchargent très rapidement, dès lors que des éclats de matière solaire viennent frapper la Terre à l'occasion des orages magnétiques qui engendrent l'aurore boréale, produisant des sons de crémitements. Le son de l'aurore serait lié au même phénomène d'ionisation qui suscite les banderoles colorées. Depuis, Laine a publié de nouveaux travaux (2018, 2019) pour approfondir ces questions, et a mis en ligne un enregistrement datant de 2004³.

On ne sait pas ce que Varèse a entendu et il est possible que son épouse ait un peu enjolivé son récit. Cependant, le témoignage de Laine

³ On peut écouter un enregistrement des sons de l'aurore boréale sur le site de l'Université Aalto. Laine l'a réalisé le 11 mars 2004 à Koli en Finlande. On entend de légers crémitements, des grésillements, avec des claquements <https://www.youtube.com/watch?v=NRZfKqhs6rM> (vérifié le 11 février 2022). Mais le résultat le plus probant date de la nuit du 17 au 18 mars 2013, et c'est sur celui-ci qu'il se base dans sa communication de 2016 (Laine 2016).

à propos d'une autre aurore boréale observée en 2000 rappelle beaucoup celui de Varèse :

L'événement du 6 au 7 avril 2000, qui s'est présenté sous la forme d'une aurore violette remplissant la moitié du ciel, accompagné d'un bruit distinctement audible, a été une expérience très forte qui restera dans [ma] mémoire pour le reste de [ma] vie. Le bruit était si fort qu'il masquait les sons plus faibles provenant de loin (par exemple, les oiseaux ou le bourdonnement d'une ligne électrique)⁴ (Laine 2016).

Malheureusement, l'enregistrement de cet événement s'est révélé inexploitable.

Il est possible que l'intensité sonore de l'aurore boréale soit liée à des conditions atmosphériques et météorologiques particulières, car Laine précise également que le son n'est pas systématique. En outre, les propos de Varèse et Laine se rejoignent, mais ne correspondent pas à l'enregistrement de 2004.

Laine a fait écouter ses enregistrements à sa compatriote Kaija Saariaho et son époux Jean-Baptiste Barrière. Il a également présenté ses recherches à l'Institut Finlandais de Paris, lors de l'édition 2008 du festival Agora de l'IRCAM. La conférence était suivie d'une installation audio-visuelle, *Nox Borealis* (2008), associant un enregistrement multipistes d'une œuvre plus ancienne de Saariaho – *Lichtbogen* (arcs de lumière, 1986) pour ensemble instrumental et électronique – et des images de synthèse de Barrière imitant les mouvements des banderoles des aurores boréales. Les enregistrements de l'aurore auditionnés appartiennent à la première phase d'*Auroral Acoustics project* (1999-2005). L'installation *Nox Borealis* fait partie des entreprises de Laine pour sensibiliser le grand public à ses premières recherches. Ainsi, de nombreux Finlandais lui envoyait des témoignages de leurs observations d'aurores boréales. Cet engouement a sans doute contribué à ce que Laine puisse reprendre ses recherches à partir de 2011.

⁴ « The April 6-7, 2000 event with a dramatic, purple aurora filling half of the sky and with a distinctly audible noise was a very strong experience that will stay in [my] memory for the rest of [my] life. The noise was so strong that it masked the weaker sounds coming from a distance (e.g., birds or power-line hum). »

Kaija Saariaho : de *Lichtbogen* à *Nox Borealis*

Établie à Paris depuis le début des années 1980, Saariaho est considérée comme une des plus grandes représentantes de la musique française. Très marquée par la musique de Grisey et Murail, elle est catégorisée comme appartenant à la seconde génération de la musique spectrale. Elle travaille à l'IRCAM en informatique musicale sur l'analyse du timbre, mais aussi en psycho-acoustique. Elle explore notamment la partie bruiteuse du timbre et aime alterner les épisodes de son pur et de son bruiteux, ce qu'elle appelle «axe timbral» ou «axe son/bruit» (Saariaho 2013a).

Dans les titres de ses œuvres, on retrouve de manière récurrente le champ lexical de la lumière, de l'optique: *Lichtbogen*, *Du cristal...*, *Solar*, *Mirrors*, *Changing Light*, *Laterna Magica*, *Nymphaea Reflection*, *Mirrors*, *Couleurs du Vent...* Il y a une part de synesthésie dans sa démarche créatrice. Sa recherche musicale et sa grande sensibilité au timbre, à son étude, à sa décomposition, peuvent être mises en rapport avec cette sensibilité lumineuse. Cependant, il ne s'agit pas d'établir un système ou une théorie de correspondances entre acoustique et optique.

Lichtbogen est inspirée par une aurore boréale observée en Laponie en 1984 (Saariaho 2013b : 274-275):

Le titre de cette pièce trouve son origine dans une aurore boréale à laquelle j'ai eu la chance d'assister dans le ciel arctique, à l'époque où les premières pensées concernant cette pièce s'agitaient dans mon esprit. En regardant les mouvements de ces lumières *silencieuses* envahir l'immensité du ciel noir, la musique a commencé à trouver sa forme et son langage.

Ailleurs, elle affirme encore (Nieminens, Grabócz 2013: 113):

Ceux qui en ont eu l'expérience connaissent le sentiment d'éternité qui naît lorsque cette illumination traverse la voûte du ciel, défiant la perception avec une légèreté de plume. L'expérience réunit le sentiment de l'immensité et de l'intemporalité, ainsi que celui d'une vitesse à la précision d'une horloge. Tout se passe *dans un silence absolu*, – un silence qui appelle à être rempli de sons, de couleurs, de mouvements.

Dans ces deux citations, j'ai volontairement mis les allusions au silence en italique. En effet, les phénomènes sonores entendus par Varèse en 1910 et Laine (notamment en 2000 et en 2013) ne sont pas

systématiques. C'est d'ailleurs ce que ce dernier laisse entendre dans son article de 2016 :

Les sons étranges qui accompagnent *occasionnellement* les aurores boréales lumineuses ont été difficiles à étudier et encore plus difficiles à expliquer (Laine 2016: 1)⁵.

Par ailleurs, Saariaho éprouve un grand intérêt pour la peinture. Avant d'émigrer en France *via* l'Allemagne, elle avait également fait des études d'arts plastiques à l'Académie d'Helsinki. Elle est fascinée par la théorie des couleurs de Goethe⁶, dans laquelle elle décèle des espaces transitoires comparables à ceux qu'elle cherche à susciter dans sa musique (Saariaho 2013a: 94-95).

Bien que scientifiquement fausse, cette théorie a séduit et inspiré de nombreux artistes, car elle rend compte d'une expérience sensible. Cela paraît évident à propos de la musique de Saariaho, de ses références spectrales (et plus précisément la caractéristique « *liminale* » définie par Grisey⁷), et de son expérience de l'observation de l'aurore boréale. En effet, on peut mettre en regard d'une part l'idée de Goethe selon laquelle la couleur est un éclaircissement du noir, et d'autre part les banderoles de lumières dans le ciel noir, décrites par Saariaho.

La compositrice se réfère également à la peinture lorsqu'elle envisage le point de départ de ses œuvres (Saaraho 2013a: 85) :

Par « forme », j'entends précisément une définition de Vassily Kandinsky : « La forme est l'extériorisation du contenu intérieur » (Kandinsky 1989: 118). Dans mon travail, je n'ai pour ainsi dire jamais fait appel à des structures formelles préétablies. Le plus souvent, c'est par le biais d'une idée globale de la forme que j'aborde les différents paramètres musicaux et les problèmes particuliers qu'ils supposent.

⁵ « Strange sounds that *sometimes* accompany bright northern lights have been difficult to study and even more difficult to explain » (les italiques sont de mon fait, traduction personnelle).

⁶ Goethe pense que les couleurs constituent un espace transitoire entre la lumière et l'obscurité. Elles seraient un obscurcissement de la lumière et un éclairement du noir. Il y aurait un axe lumière -> jaune -> rouge -> bleu -> noir (le cheminement inverse, du noir à la lumière, étant également possible) (cf. Ehrhardt et Fleury 2018: 1-2).

⁷ « *Liminale*, parce qu'elle s'applique à déployer les seuils où s'opèrent les interactions psycho-acoustiques entre les paramètres et à jouer de leurs ambiguïtés. » (Grisey 2008: 45).

Ainsi, Saariaho commence souvent son travail avec des schémas qui représentent l'ensemble de l'œuvre, son déroulement temporel. Dans le cas de *Lichtbogen*, le plan de la pièce (consultable dans Grabócz 2013: 114) est inspiré par la vision l'aurore boréale. Les grandes courbes correspondant aux arcs (*bogen*) évoqués dans le titre, c'est-à-dire le mouvement des banderoles de lumière.

Dans ce schéma de base, on voit le temps en minutes en abscisse, et quelques repères de notes de musique, exprimées en notation allemande. La compositrice a ensuite approfondi et précisé ce premier jet sur du papier millimétré, avec plusieurs schémas correspondant aux différentes sections de l'œuvre (Grabócz 2013: 114-117).

Ex. 1: *Lichtbogen* by Kaija Saariaho, 1986 © Edition Wilhelm Hansen Helsinki.
Reprinted by Permission of Hal Leonard Europe Ltd.

Tout comme sur des images ou des films d'aurores boréales, on observe les différences de courbures des arcs. Ceci apparaît également dans leur retranscription en notation musicale pour les musiciens, à travers les *ambitus* des figures. Dans l'exemple 1, la ligne du piccolo s'étend sur presque 2 octaves, tandis que celles des cordes se limitent à une quinte ou une sixte, et sont beaucoup plus conjointes.

De nombreux commentaires et analyses ayant déjà été publiés sur l'œuvre (Grabócz 2013, Kankaanpää 2011, Sivuoja-Gunaratnam 2005), seul le début de l'œuvre sera présenté ci-après. J'ai sélectionné ce passage car il nous permettra ensuite d'aborder les enjeux de spatialisation de *Nox Borealis*.

Les 41 premières mesures consistent en tenues sur un *fa* dièse, joué à l'unisson par les différents instruments impliqués. On peut parler d'une véritable *Klangfarbenmelodie*. Cette note connaît des colorations très différentes en passant d'un instrument à l'autre, mais aussi en raison des nombreux modes de jeu utilisés : passage du souffle au son, *flatterzunge*, jeu en harmoniques, jeu avec ou sans vibrato, positions de l'archet, trémolos... Le passage d'un mode de jeu à un autre se fait toujours de manière progressive, mais pas toujours à la même vitesse.

Par ailleurs, les tenues sont parfois cassées par une attaque (mais jamais au même endroit selon les instruments) pour créer de la dynamique. Au fur et à mesure que l'on avance vers la mesure 41, plus d'instruments entrent en jeu et les attaques se font plus resserrées. Pour enrichir encore la texture, on notera aussi des *glissandi* vers le quart de ton supérieur, et surtout l'utilisation de l'*harmonizer*⁸. Ce dernier capture le *fa* dièse de certains instruments et le rediffuse en temps réel, transposé jusqu'à un quart de ton plus haut ou plus bas. Il en résulte de nombreux battements, qui vont se marier avec les autres modes de jeu, et surtout épaisser la texture globale de cette tenue.

On assimilera aisément cette écriture dynamique aux mouvements des banderoles de lumière de l'aurore boréale, et l'on pourra dresser tout aussi facilement un parallèle entre le travail d'orchestration et le jeu de lumières de l'aurore. D'ailleurs, Laine suggère la possibilité d'une

⁸ L'*harmonizer* (harmoniseur en français) est un dispositif qui transpose numériquement et en temps réel un signal jusqu'à une octave. La vitesse de calcul est telle qu'on a l'impression que le son direct et le son transposé sont joués simultanément. On dit que le son est harmonisé.

synchronisation entre les phénomènes visuel et sonore. Il serait même tentant d'y voir une retranscription ou une inspiration du bruit de l'aurore. Cependant, cette dernière idée reste une hypothèse, puisque la compositrice n'avait rien entendu lors de sa vision de l'aurore, n'avait alors sans doute pas connaissance d'enregistrements de l'aurore (ceux de Laine n'étaient pas encore réalisés), et ne s'était pas intéressée aux légendes du chant de l'aurore. D'ailleurs, dans tous les écrits ou entretiens évoquant *Lichtbogen* de près ou de loin, il n'est jamais question du son de l'aurore.

En fait, cette idée est envisagée dans le cadre la reprise de l'œuvre pour le projet de *Nox Borealis*. Les sons de l'aurore ont inspiré la mise en espace de l'enregistrement de *Lichtbogen* avec les images de synthèse synchronisées. Le choix d'utiliser *Lichtbogen* est évident, par rapport au sujet du projet. Mais le passage présenté précédemment peut désormais être imaginé comme une description du son de l'aurore boréale. Toutefois, cela reste une hypothèse, car à ma connaissance, il n'y a aucun propos des auteurs à ce sujet. Cependant, certains arguments la rendent plausible, et permettent à l'imagination du spectateur de *Nox Borealis* de s'enflammer.

En effet, pour Daniel Chartier, les cultures qui n'appartiennent pas aux territoires du Nord (Scandinavie, le Groenland, l'Arctique, mais aussi la Russie, la Sibérie, le Canada, l'Alaska) en ont une représentation forgée sur un discours, plus que sur une expérience concrète (cf. Chartier 2018: 10-11, 15 et 20). Par exemple, la rigueur des hivers de Montréal est bien connue, et l'on pourrait croire que cette ville se situe très au nord du globe. En réalité, elle se trouve seulement à une latitude de 45°30'32" nord. À titre de comparaison, Paris dont on ne peut pas dire qu'il s'agisse du nord est un peu plus au nord (48°51'24" nord), mais encore bien loin du cercle polaire (66°33' nord). C'est pourquoi Sylvain Briens propose de « penser le “Nord” non pas en fonction des données stables d'une géographie classique euclidienne, mais sur le mode d'un *topos* poétique et littéraire, comme la matrice d'un travail figural, comme un réseau d'évocations picturales, comme le creuset d'un imaginaire parfois mythologique, dont la richesse a nourri la poésie européenne. » (Briens 2018).

L'ensemble des discours évoqués par Chartier constitue ce qu'il appelle « l'imaginaire du Nord [...]. Il permet d'ouvrir un monde

imaginaire par l'évocation partielle de ses caractéristiques [...] faisant fi de l'expérience humaine du territoire» (Chartier 2018: 15).

Le spectateur de *Nox Borealis* n'a sans doute jamais fait l'expérience concrète de l'aurore boréale. Tout au plus aura-t-il pu en voir dans des documentaires télévisés, à travers des vidéos sur Internet, ou se sera-t-il renseigné dans des ouvrages de vulgarisation ou plus scientifiques; sans doute aura-t-il vu des films, lu des romans mettant en scène le phénomène. Mais il est bien moins probable qu'il ait eu l'occasion de se rendre sur place comme Varèse, et il n'est pas forcément originaire des territoires où l'aurore se manifeste, comme Saariaho. En d'autres termes, le spectateur de *Nox Borealis* a une certaine idée de ce qu'est le phénomène, et il la retrouve dans la vidéo de Barrière. Ceci est encore renforcé par le travail spatial de la projection sonore de Saariaho.

En effet, dans *Nox Borealis*, il n'y a pas d'ensemble instrumental sur place qui jouerait *Lichtbogen* pendant le visionnage des images de Barrière, mais seulement la diffusion spatialisée d'un enregistrement multipistes de l'œuvre. Ce dernier permet ainsi de faire entendre les différents instruments dans l'espace, de leur faire suivre des parcours précis. Dans le passage de *Lichtbogen* étudié précédemment, la projection spatiale de l'unique note, le *fa* dièse, renforce le caractère dynamique de ces 41 premières mesures, notamment lors des attaques qui cassent les tenues. On a l'impression que la note bouge dans l'espace, qu'elle vole dans la salle autour du spectateur, selon des trajets bien définis entre les différents haut-parleurs.

Au niveau de la vidéo, Barrière crée des images de synthèse abstraites qui évoquent les mouvements de l'aurore boréale, mais il ne s'agit en aucun cas de manipulations d'une captation d'une aurore. Elles sont également inspirées par la musique de *Lichtbogen* et précisément synchronisées avec elle.

Rappelons que *Nox Borealis* ne fait intervenir ni les sons enregistrés par Unto Laine qui viendraient se greffer à la musique de *Lichtbogen*, ni aucun film d'aurore boréale. Le spectateur assiste à une vision subjective qui ne fait que prendre son point de départ dans la vision du phénomène. L'audition de l'aurore par les artistes leur donne l'idée d'associer des images à la musique. Ceci est d'autant plus remarquable et prémonitoire de leur part en 2008, car alors, Unto Laine n'avait pas

encore démontré le synchronisme entre le son de l'aurore boréale et les mouvements des banderoles de lumière (Laine 2016: 7)⁹.

Ouverture: au-delà de l'aurore boréale

Phénomène visuel et potentiellement sonore, l'aurore boréale est susceptible de séduire les compositeurs marqués par l'étude et la compréhension scientifique du son. Le parallèle avec la lumière rejaillit dans les déclarations de Varèse. L'intérêt de Saariaho pour la théorie des couleurs de Goethe va dans le même sens, car très en phase avec les conceptions de la musique spectrale. On retrouve ces convergences entre le son et la lumière avec l'aurore boréale. En effet, Varèse se dit bouleversé non seulement par le spectacle visuel mais aussi par ce qu'il entend, sans savoir qu'il y a une corrélation étroite entre les deux. Pour sa part, avec *Lichtbogen*, Saariaho traduit de manière sonore une expérience purement visuelle; l'œuvre sera enrichie ultérieurement par une vidéo, lorsque Laine lui fera découvrir le son de l'aurore; l'expérience visuelle suscite une réaction sonore, tandis que l'expérience sonore suscite une réponse visuelle.

Les deux compositeurs ont donc été marqués par deux aspects différents de l'aurore boréale, même si la pièce de Varèse est perdue et n'aurait sans doute pas correspondu au compositeur que nous connaissons aujourd'hui. Au-delà de l'œuvre, il faut retenir que l'observation d'un phénomène physique – dont la justification scientifique exacte importe peu aux compositeurs – déclenche une démarche créatrice chez les deux musiciens.

Que ce soit pour les phénomènes visuels ou sonores qu'elle génère, l'aurore boréale a suscité de nombreuses œuvres ou actions artistiques, au-delà du courant spectral. Ainsi, Signe Kjaer Jensen et Cristina Pop-Tiron ont réalisé une installation interactive, *Aurora-Connecting Sens*. Le public a la possibilité d'assister passivement, mais aussi de participer en pénétrant dans l'espace de jeu; sa position et ses mouvements auront une incidence sur le contenu de l'installation, les couleurs, les faisceaux de lumière et même le son. Vus de l'extérieur, les participants donneront l'impression de danser avec les banderoles lumineuses figurant l'aurore boréale.

⁹ L'œuvre est disponible sur <https://vimeo.com/353768337> (vérifié le 11 février 2022).

Si cette dernière est spectaculaire, précisons qu'elle n'est pas le seul phénomène lumineux nordique qui fascine les artistes. La situation géographique de pays comme l'Alaska, la Finlande, la Suède, le Danemark, le Nord de la Russie ou du Canada... donne une luminosité particulière. Dans les *Études boréales* (1990) pour piano du compositeur italien Ivan Fedele, fondées sur le modèle de la résonance et l'exploration du timbre – ce qui le rend assez proche du courant spectral –, l'adjectif « boréales » a une valeur illustrative, car renvoyant à une « dominante de couleurs dont la luminosité est nette, transparente, rasante » (Proietti 1996 : 80), mais aussi à la lumière que Fedele a pu observer lors de son premier voyage en Finlande.

Et lorsque Stockhausen cherche à décrire la couleur précise du voile transparent dont il a rêvé le 10 décembre 1970 à propos de *Trans* (1971), il se réfère à une lumière aperçue en survolant le pôle Nord peu avant le lever du soleil, à l'occasion d'un voyage entre Copenhague et Tokyo (Cott 1988 : 58-63)¹⁰.

La lumière impressionne les compositeurs, et celles du Nord, au-delà de l'aurore boréale, semblent avoir des propriétés spécifiques qui sont à l'origine de démarches et d'œuvres importantes.

Bibliographie

- Brekke, A., Egeland, A., 1983, « The Northern Light in Folklore and Mythology », in *The Northern Light*, Berlin, Springer, p. 1-9.
- Briens, S., 2018, « Boréalisme. Pour un atlas sensible du Nord », in *Boréalisme 2.0*, Études Germaniques, vol. 290, p. 151-176.
- Chartier, D., 2018, *Qu'est-ce que l'imaginaire du Nord? Principes éthiques*, Québec, Imaginaire|Nord.
- Cott, J., 1988, *Karlheinz Stockhausen, entretiens avec Jonathan Cott*, traduit de l'anglais par Jacques Drillon, Paris, Lattès.
- Ehrhardt, D. et Fleury H., 2018, « Luminosité de la couleur goethéenne et dialogue des arts au Bauhaus », Communication au colloque

¹⁰ Alors que Stockhausen date très précisément son rêve, il ne donne aucune référence chronologique quant à ce voyage à destination du Japon. Avant le 10 décembre 1970, il a effectué deux séjours au Japon : tout d'abord en 1966, puis entre mars et septembre 1970 à l'occasion de l'exposition universelle d'Osaka. Par la proximité chronologique avec son rêve, il semble plus vraisemblable que Stockhausen ait vu cette lumière à l'occasion de ce second voyage, en se rendant à Osaka via Copenhague et Tokyo.

- international *Lumière et Musique. Appropriations, métaphores, analogies*, Paris, Fondation Singer-Polignac, 21 novembre 2018, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01934347/document> (vérifié le 25 juin 2022).
- Grabócz, M., 2013, «Conception graphique de la macrostructure dans les œuvres de K. Saariaho et M. Lindberg», in Grabócz, M. (éd.), *Entre naturalisme sonore et synthèse en temps réel*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, p. 107-124.
- Grisey, G., 2008, «La musique, le devenir du son», in Lelong, G. (éd.), *Gérard Grisey – Écrits ou l'invention de la musique spectrale*, Paris, Éditions MF, p. 45-56.
- Kankaanpää, V., 2011, «Dichotomie, Relationships: Timbre and Harmony in Revolution», in Howell, T. (ed.), *Kaija Saariaho – Visions, Narratives, Dialogues*, London, Routledge, p. 159-176.
- Kandinsky, V., 1989, *Du Spirituel dans l'art*, Paris, Denoël.
- Kjaer Jensen, S., Pop-Tiron, C., 2020, *Conceptualizing the Aurora: An Exploration of Performative Understanding Through Interactive Art*, <https://doi.org/10.7557/13.5481> (vérifié le 11 février 2022).
- Lalitte, P., 2003, «La Métaphore boréale chez Varèse», in Solomos, M. (éd.), *Iannis Xenakis, Gérard Grisey. La Métaphore lumineuse*, Paris, l'Harmattan, p. 43-59.
- Laine, U., 2016, «Auroral Acoustics Project—A Progress Report with a new Hypothesis», communication présentée lors du *Baltic-Nordic Acoustic Meeting 2016*, <https://www.researchgate.net/publication/304252270> (vérifié le 11 février 2022).
- Laine, U., 2018, «Analysis of Reports and Crackling Sounds with Associated Magnetic Field Disturbances Recorded during a Geomagnetic Storm on March 7», Audio Engineering Society, disponible sur <https://www.researchgate.net/publication/324809252> (vérifié le 11 février 2022).
- Laine, U., 2019, «Auroral crackling sounds and Schumann resonances», Canadian Acoustical Association, disponible sur https://www.iiav.org/content/archives_icsv_last/2019_icsv26/content/papers/papers/full_paper_725_20190326192252831.pdf (vérifié le 11 février 2022).
- Messiaen, O., 2002, *Traité de rythme, de couleurs et d'ornithologie*, t. VII, Paris, Leduc.
- Nieminens, R., 1989, Texte de présentation pour le disque *Finlandia Dig.*, FACD374, consacré aux œuvres de Kaija Saariaho (*Lichtbogen, Io, Verblendungen, Stilleben*).
- Ouellette, F., 1966, *Edgard Varèse*, Paris, Seghers.
- Pilon, J.-G. (éd.), 1959, Varèse, in *Liberté*, vol. 1, n° 5, Éditions de l'Hexagone, p. 272-340.
- Proietti, C., 1996, *Les Cahiers de l'IRCAM*, n° 9: «Ivan Fedele», coll. Compositeurs d'aujourd'hui, Paris, IRCAM.

- Saariaho, K., 2013a, «Timbre et harmonie», in Roth, S. (éd.), *Kaija Saariaho: Le passage des frontières – Écrits sur la musique*, Paris, Éditions MF, p. 84-135.
- Saariaho, K., 2013b, «Note sur *Lichtbogen*», in Roth, S. (éd.), *Kaija Saariaho: Le passage des frontières – Écrits sur la musique*, Paris, Éditions MF, p. 274-275.
- Sivuoya-Gunaratnam, A., 2005, «Miniatures and Tensions: Phenomenomogical Reverberations in and around Kaija Saariaho's *Lichtbogen* (1985-86)», *Intersections*, vol. 25, n° 1-2: “Northern Perspectives on Music and Culture”, <https://doi.org/10.7202/1013304ar> (vérifié le 11 février 2022).
- Slonimsky, N., 1982, Note de programme du concert du 21 juin 1982 au Centre Georges Pompidou, <https://brahms.ircam.fr/fr/works/work/12507/> (vérifié le 11 février 2022).
- Varèse, E., 1926, «Varèse Answers Amériques Critics», *The Evening Bulletin Philadelphie*, 12 avril 1926, reproduit dans *Écrits*, Paris, Bourgois, 1983, p. 44.
- Varèse, L., 1972, *Varèse, a looking Glass Diary*, vol. 1: 1883-1928, New York, Norton & Company Inc.
- Vivier, O., 1973, *Varèse*, Paris, Seuil.

Le chant Sámi dans le « folk metal » nordique Permanences d'un imaginaire du Nord

◊ Stéphane Aubinet

Cet article explore une rencontre musicale entre la scène du metal nordique et le « yoik », une technique de chant pratiquée par les Sámi, peuple autochtone présent dans le Nord de la Norvège, de la Suède et de la Finlande, ainsi que sur la péninsule russe de Kola.

Les Sámi occupent une position doublement marginale en Europe : d'abord en tant « qu'Européens du Nord », par définition éloignés d'un « centre » géographique et culturel ; ensuite en tant que population minoritaire au sein même de cette région, historiquement sujette aux politiques de colonisation des différents États nordiques et russe. Du fait de cette marginalité, et de la même manière que l'identité nordique est aujourd'hui largement construite et véhiculée du dehors (Howell 2019, Schram 2011, Størvold 2019), la perception des Sámi en Europe est en grande partie conditionnée par des représentations exogènes liées à la production culturelle et à l'industrie du tourisme (Lehtonen 2017, Mathisen 2004).

Souvent présentés à l'étranger comme un peuple d'éleveurs de rennes (activité qui n'occupe qu'une faible minorité de la population Sámi actuelle), les Sámi trouvent dans le yoik une autre pratique emblématique les distinguant de leurs voisins nordiques. Elle consiste à chanter, souvent pour soi-même, des mélodies courtes et répétitives afin de décrire et rendre présent une personne, un animal ou un lieu.

◊ Stéphane Aubinet, Postdoctorant, Université d'Oslo et Université de Liège,
<s.v.b.aubinet@imv.uio.no>

Dans la tradition Sámi, chaque chant agit ainsi comme une sorte de « portrait musical » visant littéralement à invoquer ces êtres, de manière à exprimer de l'affection pour une personne, voyager en pensée vers une région éloignée, explorer sa relation à certains animaux ou éveiller des souvenirs. Dans cette optique, un chant est perçu comme une extension de la personne (ou de l'animal ou du lieu) qu'il évoque et dont il capture l'essence.

Dans certaines régions, la plupart des mélodies sont chantées sur des syllabes sans signification linguistique, ce qui contribue fortement à l'identité sonore du yoik pour les auditeurs non-Sámi. S'il est aujourd'hui largement connu et reconnaissable pour des oreilles « nordiques », c'est aussi grâce au travail de divers artistes autochtones qui, dès la fin des années 1960 et à la suite de l'œuvre pionnière du poète, peintre et chanteur Sámi Nils-Aslak Valkeapää (Gaski 2008), se mirent à interpréter des yoiks sur scène, accompagnés d'instruments de musique. On notera par exemple le recours au yoik par la Norvège aux concours de l'Eurovision 1980 et 2019 ainsi que dans la bande originale du film de Disney *La Reine des Neiges* (Buck & Lee 2013), composée par l'artiste Sámi Frode Fjellheim. Ce « yoik moderne » (Jones-Bamman 1993) cohabite aujourd'hui avec la pratique « traditionnelle », *a cappella*, du yoik, tel qu'il est chanté dans la vie de tous les jours dans certaines régions du pays Sámi.

Ma propre rencontre avec le yoik s'est faite de manière indirecte, à travers le sous-genre du « folk metal » – caractérisé par l'utilisation d'instruments et de sonorités traditionnels et une atmosphère plus ou moins festive – et en particulier via un groupe non-Sámi originaire d'Helsinki: Finntroll. Leur album *Jaktens Tid* (2001) comporte en effet quelques pistes conjuguant une voix proche du « black metal » à des sections de yoik (« Aldhissla », « Jaktens Tid » et « Vargtimmen »). À l'époque où je découvrais l'album, l'alchimie entre les deux esthétiques semblait convaincante, mais reposait assez distinctement sur des éléments hétérogènes, les sections « yoikées » évoquant un certain exotisme.

Une dizaine d'années plus tard, j'en vins à m'intéresser de plus près au « véritable » yoik, celui qui est pratiqué par les Sámi eux-mêmes, dans le cadre d'un travail de doctorant incluant un séjour de terrain en pays Sámi, une série d'entretiens avec des chanteurs autochtones

et un apprentissage de la technique vocale. Ce n'est qu'après coup, en me tournant à nouveau vers *Jaktens Tid*, que j'ai pu apprécier ce que cet album révèle de la permanence d'un imaginaire lié au Nord. En incluant du yoik dans leurs compositions, Finntroll et d'autres groupes de metal issus des pays nordiques actualisent en effet un ensemble de perceptions de la culture Sámi (sans nécessairement nommer celle-ci explicitement) en continuité directe avec l'héritage des sagas islandaises et des textes de missionnaires, érudits et voyageurs des siècles suivants.

En examinant ces continuités, l'objectif de cet article n'est pas de dénoncer une mystification « rêvée ou fantasmée » de la culture Sámi en la comparant à sa « réalité » (Briens 2016: 180, Chartier 2016: 192), mais plutôt de montrer comment la musique de Finntroll et d'autres groupes de metal contribue à une certaine perception du Nord au sein de laquelle « imaginaire » et « réalité » sont inséparables (Bohlman 2017: 43). Les images du pays Sámi présentées ici ne peuvent en effet être réduite ni à la projection d'un imaginaire arbitraire sur un espace entièrement fantasmé, ni à une émanation directe du territoire Sámi lui-même. Elles représentent plutôt un espace créatif émergeant dans l'entre-deux des relations tissées à travers l'histoire.

En explorant indissociablement la « réalisation » et « l'imagination » du Nord dans la musique, Philip V. Bohlman a recours à l'expression de « boréalisme », une notion dérivée de « l'orientalisme » d'Edward Saïd, évoquant l'exotisme présent dans les représentations du Nord, notamment musicales (Schram 2011, Størvold 2019). À cet égard, une des particularités de l'utilisation du yoik dans le metal est qu'elle représente une forme de boréalisme largement véhiculée par les musiciens nordiques (non-Sámi) eux-mêmes, empruntant à une tradition plus septentrionale les ressources nécessaires pour développer leur propre expression musicale.

En outre, cette appropriation du chant Sámi échappe en partie à la règle selon laquelle les productions exogènes sur le Nord bénéficient d'une meilleure visibilité que les productions endogènes à la culture Sámi, puisqu'elle demeure un phénomène relativement marginal et limité à certains publics de la scène metal. À l'heure d'écrire ces lignes, les statistiques de la plateforme Spotify indiquent que certains « yoiks modernes » d'artistes Sámi comme Jon Henrik Fjällgren ou Frode

Fjellheim comptabilisent largement plus d'écoutes que les compositions de groupes de metal non-Sámi analysées ici¹.

Enfin, la rencontre entre metal et yoik présente la singularité d'être à sens unique. En effet, s'il existe quelques groupes de hard rock Sámi ayant acquis une certaine renommée, tels qu'*Intrigue* ou *Sagittarius*, ainsi que quelques collaborations entre des artistes Sámi et des groupes de metal non-Sámi (notamment sur l'album *So Fine!* du groupe de metal progressif *Waltari* (1994)), il n'existe à ma connaissance aucun groupe de metal Sámi utilisant le yoik dans ses compositions.

On trouve pourtant plusieurs cas d'appropriation du yoik par des groupes de metal nordiques. La présente étude se focalise sur *Jaktens Tid*, qui présente l'intérêt d'impliquer un chanteur non-Sámi parfaitement familier de la culture Sámi, mais ne faisant ici aucune référence explicite à cette culture, illustrant ainsi un cas où le yoik est entièrement et consciemment réapproprié dans un nouvel univers musical. En outre, *Jaktens Tid* demeure certainement l'album le plus emblématique et le plus influent de la rencontre entre yoik et metal, du fait de son succès sur la scène folk metal, de la maîtrise de ses sections «yoikées» et de la vaste gamme de représentations du Nord qu'il met en scène.

À travers cette étude de cas, les sections suivantes mettent en évidence la permanence d'un imaginaire du Nord évoquant des images de paysages exotiques, de paganisme et d'antichristianisme, de créatures mythiques et de primitivisme, de violence et de fêtes enjouées.

«Aldhissla» et le troll païen

L'appropriation du yoik dans le genre du folk metal trouve son origine chez un musicien finlandais, Jonne Järvelä, connu aujourd'hui comme le chanteur et guitariste du groupe *Korpiklaani*. Bien qu'ayant grandi dans la partie méridionale de la Finlande, il vécut momentanément dans le pays Sámi, où il apprit la technique vocale du yoik et fit ses armes en tant que musicien en collaborant lui-même avec des artistes autochtones, notamment la chanteuse Sámi Maaren

¹ «*Jaktens Tid*», un des morceaux les plus écoutés de *Finn Troll*, comptabilise 1 819 293 écoutes, contre 428 193 écoutes pour «*Aldhissla*», à comparer avec les 20 594 290 écoutes de «*Daniel's Joik*» de *Jon Henrik Fjällgren* (2014 : piste 1) ou les 45 905 325 écoutes du thème «*Vuelie*» de *Frode Fjellheim* (Christophe Beck 2013 : piste 11).

Aikio, avec qui il fonda le groupe folk Shamanii Duo. Après être passé au metal avec le groupe Shaman, Jonne Järvelä fut appelé à chanter les yoiks de l'album *Jaktens Tid* de Finntroll, en qualité de musicien invité. L'événement n'est pas anodin puisqu'on a désormais affaire à un groupe entièrement non-Sámi faisant appel à un musicien lui-même non-Sámi pour chanter des yoiks dans une musique qui n'évoque plus du tout la culture Sámi. L'univers musical de Finntroll est en effet tout autre, tirant son inspiration principale du folklore scandinave et de la figure du troll – « Finntroll » signifie « troll finlandais ».

Les interventions de Jonne Järvelä n'en demeurent pas moins relativement fidèles à la technique traditionnelle du yoik. La piste « Aldhissla » illustre ainsi deux techniques emblématiques. L'introduction est chantée avec une voix basse, légèrement gutturale, répétant sans cesse le même thème avec diverses variations mélodiques et timbrales. Dans la deuxième moitié du morceau, un pont musical laisse place à un yoik plus aigu, chanté avec une voix claire et davantage de puissance. Ces deux techniques peuvent correspondre, respectivement, à celle utilisée par les Sámi pour chanter calmement, dans l'intimité du foyer ou près d'un feu de camp, et à celle utilisée dans la montagne, où l'on se prête plus volontiers à des interprétations intenses et enthousiastes.

Jonne Järvelä n'assure pas l'intégralité des sections chantées sur *Aldhissla*, puisque sa voix alterne avec celle du chanteur de metal Katla, qui inclut des paroles en suédois à propos d'un troll maléfique :

Månen skiner över nordens land
 Skogen står i sin mörka prakt
 Aldhissla vandrar över fjäll och slätt
 Evigt han vakar, betraktar
 Denna tysta och nattliga trakt
 Han sitter i sin grotta, bevakar sin gyllene skatt
 Sitt hem fyllt av mörker och is
 Detta underjordiska land, riket av evig natt
 Mästaren Aldhissla...
 Mästaren Aldhissla, trollet som allting hör
 Mästaren Aldhissla, ondska som aldrig dör
 Ingen man här satt sin fot, inga människobarn födas här
 Tomhet och tystnad härska
 Inget spår, inget tecken av honom som korset bär

Aldhissla stänga ej ögon, han aldrig sova
Ingen komma hit med lögner i mun
Vacker och mäktig, fet är Nordens natt utan Jehova!
Mästaren Aldhissla, trollet som allting hör
Mästaren Aldhissla, ondska som aldrig dör
Ensamheten, tecken av kraft
Ensamheten, tecken av kraft
Att allt se, tecken av kraft
Evigt liv, tecken av kraft²

Bien que les Sámi ne soient pas directement évoqués, le texte mentionne «la terre du Nord», un endroit «silencieux et nocturne», «foyer d'ombre et de glace» et «royaume de la nuit éternelle», références possibles à la nuit polaire, période de l'année au cours de laquelle le soleil demeure sous l'horizon. Plus loin, on apprend qu'il s'agit d'une terre sans christianisme. Les ténèbres, la nuit, la solitude et le paganisme se trouvent ainsi valorisés, faisant du territoire du troll Aldhissla une terre «belle», «puissante» et «riche»; l'antithèse du pays Sámi décrit par l'humaniste suédois Johannes Schefferus au XVII^e siècle: «un païs affreux, au milieu des forêts, parmi les bêtes sauvages» (1678: 61).

Le paganisme est un thème récurrent de la scène folk metal, en particulier dans les pays nordiques, où il se trouve souvent teinté d'un imaginaire viking (Spracklen 2015). Il est néanmoins remarquable qu'il soit ici évoqué à travers une appropriation du chant Sámi. Les Sámi ont en effet longtemps été perçus comme les derniers païens d'Europe. Certains démonologues, comme Jean Bodin au XVI^e siècle, allaient jusqu'à considérer les régions nordiques comme une terre infestée de

² Traduction de l'auteur:

«La lune brille sur la terre du Nord / La forêt s'étend dans sa grandeur sombre / Aldhissla erre à travers montagnes et champs / Toujours alerte, il observe / Cet endroit silencieux et nocturne / Il est assis dans sa grotte, gardant son précieux trésor / Son foyer d'ombre et de glace / Ce monde sous-terrain, royaume de la nuit éternelle
Maître Aldhissla... / Maître Aldhissla, le troll qui entend tout / Maître Aldhissla, le mal qui ne meurt jamais
Personne ne met les pieds, personne ne naît ici / Le vide et le silence règnent / Pas de trace, pas de signe de celui qui porte la croix / Aldhissla ne ferme jamais les yeux, il ne dort jamais / Personne ne vient ici avec des mensonges / Belle et puissante, riche est la nuit nordique sans Jehovah!
Maître Aldhissla, le troll qui entend tout / Maître Aldhissla, le mal qui ne meurt jamais
La solitude, le signe de la puissance / La solitude, le signe de la puissance / Tout voir, le signe de la puissance / La vie éternelle, le signe de la puissance»

sorciers représentant l'épicentre du mal (Bodin 1604: 243-244, Hansen et Olsen 2014: 322). Le yoik lui-même fut perçu par certains missionnaires comme la musique du Diable (Fellman 1903: 195). Aujourd'hui encore, bien qu'il soit rarement perçu comme «diabolique» à proprement parler, il demeure interdit dans certaines églises du nord de la Norvège (Graff 2016: 182). À l'évidence, cette perception du chant Sámi n'a pu que faciliter son intégration au metal, autre genre communément associé au Diable.

Le fait, pour des populations scandinaves ou finlandaises, de revendiquer cet héritage païen (ou supposément anti-chrétien) à leur propre compte, est lui-même en lien avec certaines attitudes historiques. Comme l'observent les archéologues et historiens Lars Ivar Hansen et Bjørnar Olsen à propos de la christianisation du nord de la Norvège :

Les Sámi et les chefs de clan du nord de la Norvège avaient un intérêt commun dans le combat contre la nouvelle religion. Il est aussi intéressant de noter que les chefs de clan qui avaient combattu l'introduction du Christianisme utilisaient les capacités magiques des Sámi et qu'il est dit que les Sámi se sont battus du côté païen (Hansen & Olsen 2014: 51).

Pour un groupe comme Finntroll, d'expression suédoise et se réclamant explicitement d'un certain néo-paganisme, le recours au yoik peut être entendu dans la continuité de ces événements, c'est-à-dire comme une alliance imaginaire entre populations nordiques Sámi et non-Sámi face à un ennemi commun, dans la lignée des représentations récurrentes de peuples autochtones en tant qu'alternatives à la modernité et aux modes de vie dominants, notamment dans un contexte de crises environnementales (Mathisen 2004: 17).

Mais les paroles d'*Aldhissla* font également écho à un autre imaginaire ancien: celui du «Sámi troll» ou, plus généralement, de l'association entre Sámi et créatures mythiques. On en trouve déjà la trace dans les sagas médiévales, où les grands espaces sauvages passent pour être la demeure des trolls, mais aussi des elfes, des nains et des géants. Le pays Sámi ne fait pas exception à la règle: dans trois récits, la *Ketils saga hœngs*, la *Gríms saga loðinkinna* et la *Örvar-Odds saga*, le Finnmark (région septentrionale de la Norvège) est la demeure des *finnar* (c'est-à-dire des Sámi) ainsi que des géants et des ogres (Storfjell 2013: 120). Dans le premier de ces textes, le héros Ketill a une liaison

avec la géante Brúni, qui donnera naissance à un enfant présenté comme Sámi (Mundal 1996: 105). Relevant également la mention d'un roi Sámi dans les textes médiévaux, nommé *alfa liopi* ou *visi alfa*, c'est-à-dire «le roi elfe», Troy Storfjell suggère que «les Sámi étaient devenus plus ou moins synonymes d'altérité magique dans l'imaginaire médiéval islandais» (Storfjell 2013: 121).

Cette association se retrouve par ailleurs dans d'autres compositions de metal nordique, notamment «Fjøsnissens Fjaseri» du groupe de folk metal norvégien Trollfest (2019: piste 1), qui oppose également la figure du «nisse» (lutin du folklore scandinave) au chrétien et inclut une section «yoikée» associée à une référence explicite à la culture Sámi dans les paroles: la phrase «Le yoik a plus de puissance que la dynamite» (*Joik har større kraft enn krutt*), tirée de la chanson «Sámiid Ædnan» chantée par Sverre Kjelsberg et Mattis Hætta (1980: piste 1) au concours de l'Eurovision 1980. Les paroles de «Wooden Pints» de Korpiklaani (2003: piste 1), où l'on retrouve Jonne Järvelä au chant, sont un autre exemple de cette association où le terme «yoik» est directement employé:

Little men from underground
Who have never seen the sun
But they really know how to party
They rise their wooden pints
And they yoik and sing
And they fight and dance 'till the morning

«*Jaktens Tid*» et la violence joviale

La piste éponyme de l'album *Jaktens Tid* alterne entre des couplets chantés par Katla et un refrain «yoiké» par Jonne Järvelä, interprété sur mode enjoué et festif. Les paroles évoquent le roi des trolls qui, accompagné de son loup, part semer la terreur parmi les humains avant de rentrer festoyer dans son repère souterrain. On retrouve ici, de manière implicite, un contraste entre le troll autochtone, habitant la terre elle-même et représentant la figure du païen, et les humains occupant la surface, intrus chrétiens présentés comme des proies:

Fram rider trollens kung
Med vargabroder ut på jakt

Allt levade flyr, få och frände
 Blodet skall dränka denna ensliga trakt
 Utav mörket i sin eviga sal
 Han ger sig ut, en törst att släcka
 Skyndar de fram på krokiga ben
 Flera liv att tas, hundra ben att knäcka
 Trollherrens sällskap river sig fram
 Genom dyster skog och fruset fjäll
 Dräper vad de ser, finner allt gömt
 Huvuden ska pryda deras heliga häll
 Så står trakten dyster och mörk
 Solen stiger, inget liv att skåda
 Underjorden firar lyckad jakt
 Sedan igen för sekler tystnad råda
 Ve dig människa, du inkräktar här
 Snart trollen dig till hällen bär³

Comme dans « Wooden Pints », le yoik se trouve ici associé à l'idée de fête, un thème récurrent du folk metal, souvent moqué par les amateurs de black metal pour ses éloges de la consommation d'alcool (Spracklen 2015). Ici encore, il s'agit d'une caractéristique historiquement associée au yoik. Celui-ci ayant longtemps été banni de l'espace public dans un contexte colonial, car volontiers considéré comme païen ou archaïque, les fêtes devinrent un endroit privilégié où certains Sámi se seraient sentis plus libre de partager leur joie en chantant (Gaup 2009: 5). Parmi les yoikeurs que j'ai rencontrés dans le cadre de mon enquête ethnographique en pays Sámi, beaucoup racontaient ainsi avoir appris à chanter lors des mariages, en écoutant les adultes chanter.

Du fait de cette association, et dans la mesure où le læstadianisme, mouvement religieux présent dans le nord du pays Sámi depuis son

³ Traduction de l'auteur :

« Le roi des trolls s'avance / Avec son frère loup, en chasse / Tous les vivants fuient, ennemis et amis / Le sang va inonder ce lieu solitaire
 Des ténèbres de sa salle éternelle / Il sort, une soif à étancher / Ils se précipitent sur leurs jambes tordues / De nombreuses vies à prendre, une centaine d'os à briser
 La compagnie du seigneur troll s'avance / À travers les forêts sombres et les montagnes gelées / Ils tuent tout ce qu'ils voient, trouvent tout ce qui est caché / Les têtes orneront leur hall sacré
 Ainsi, le lieu demeure, morne et sombre / Le soleil se lève, pas de vie en vue / Sous terre, on célèbre une chasse réussie / Puis le calme règne à nouveau pour des siècles
 Malheur à toi, humain, tu es un intrus ici ! / Bientôt le troll t'emmènera dans son hall »

apparition au milieu du XIX^e siècle, considérait la consommation d’alcool comme un péché mortel, le yoik fut d’autant plus déprécié par une partie de la population locale (Graff 2016: 29). Il est ainsi remarquable que deux genres associés à l’alcool (association largement exagérée et aujourd’hui désuète dans le cas du yoik) se trouvent combinés, renouvelant cet imaginaire dans un sens positif et jovial plutôt que condamnateur.

« Jaktens Tid » présente par ailleurs un autre trait absent de la piste « Aldhissla » et suggéré par « Wooden Pints »: celui de la violence de la guerre (ou, du point de vue du troll, de la « chasse »), un thème qui peut sembler surprenant dans la mesure où les Sámi n’ont jamais été particulièrement connus comme un peuple guerrier. À plusieurs reprises, j’ai eu l’occasion de discuter avec des Sámi qui soulignaient avec fierté que le mot « guerre » n’existe pas dans leur langue. Comme Hansen et Olsen le remarquent d’ailleurs (2014: 7), l’idée d’un contraste entre les Scandinaves belliqueux et les Sámi pacifiques est un leitmotiv de la littérature historique.

Pour autant, la culture Sámi fut longtemps perçue comme une menace par les autorités coloniales, justifiant le recours à certaines violences. Au XVII^e siècle, les représentations négatives des Sámi par leurs voisins nordiques concernaient surtout des aspects religieux et leur vénération supposée des forces démoniaques. Dans ce contexte, l’usage de tambours chamaniques, considérés comme « la bible de Satan » (Bäckman 1975: 51), fut prohibé, de même que l’interprétation de certains yoiks anciens, qui donna notamment lieu à une condamnation à mort sous le règne de Charles XI de Suède (Wersland 2005: 17). Si, dès le XVIII^e siècle, la perception des Sámi et du yoik tend à se séculariser, le mode de vie Sámi n’en demeure pas moins largement considéré comme une menace pour la civilisation, la santé et le progrès (Mathisen 2004: 24), d’où un rapport conflictuel avec le monde « humain », chrétien et moderne, que Finntröll s’attache à attaquer dans « Jaktens Tid ».

Mais si le yoik peut évoquer la guerre et le conflit à des interprètes scandinaves ou finlandais, c’est aussi parce qu’il ne vise pas directement à évoquer la culture Sámi en tant que telle, mais offre plutôt un miroir à travers lequel les populations nordiques non-Sámi ont coutume d’envisager leur propre passé. Au XVIII^e siècle déjà, le prêtre suédois Pehr Högström suggérait que l’étude des Sámi pouvait informer les

Suédois sur la manière dont leurs propres ancêtres vivaient autrefois dans tout le pays (Fur 2012: 127). La culture Sámi, indistinctement envisagée comme une relique de la Fennoscandie ancienne, se trouve dès lors associée à l'héritage (supposément guerrier) des populations qui se l'approprient.

«Jaktens Tid» illustre ainsi une caractéristique récurrente de la perception des Sámi et d'autres peuples autochtones, considérés non dans leur singularité, mais comme «les expressions symboliques d'un passé européen mythique (supposant un héritage commun de l'humanité)» ou l'incarnation d'un «Âge d'Or» perdu (Mathisen 2004: 18). Le groupe de black metal norvégien Dimmu Borgir justifiait en des termes similaires l'usage de yoik (interprété par un chanteur Sámi invité, Mikkel Gaup) dans leur album *Eonian* (2018): «Nous souhaitions incorporer quelque chose de primitivement nordique (*urnordisk*)»; le yoik «donne une dimension chamanique. Le yoik est primitivement norvégien (*urnorsk*), puissant et magique» (Larsson 2018).

Finntröll combine ainsi l'image du «noble sauvage» à celle de «l'ignoble sauvage» à travers la célébration du troll, figure du passé primordial se prêtant à une immense violence dans une atmosphère joviale et festive. Comme pour l'imaginaire de la fête (et plus explicitement de l'alcool dans «Wooden Pints»), une image traditionnellement négative du passé se trouve réhabilitée en tant que vertu, dans un esprit décalé et largement humoristique caractéristique de Finntröll.

Discussion

Jaktens Tid a cette particularité de mêler une solide maîtrise technique du yoik à une ignorance consciente et délibérée de la culture Sámi, qui n'y est jamais explicitement nommée. On peut légitimement s'interroger sur un tel processus d'appropriation (Vuolab 2013), dans un contexte ethno-politique où les représentations exogènes des Sámi demeurent dominantes – sinon dans le domaine musical, du moins dans la plupart des médias, notamment les sciences humaines (Turi 2013). À ma connaissance, aucun album de metal n'a donné lieu à une polémique publique concernant l'appropriation du yoik. Cet état de fait pourrait s'expliquer par le caractère marginal de la scène folk metal,

probablement ignorée par une large part de la population Sámi, ou, dans le cas de Jonne Järvelä, par ses interactions avec des musiciens Sámi, impliquant un apprentissage réel de la technique vocale.

Mais c'est avant tout par la profondeur historique de ses représentations que *Jaktens Tid* se distingue d'une alinéation pure et simple de la culture Sámi. En invoquant des images d'exotisme boréal, de paganisme et d'antichristianisme, de trolls et de lutins, de fête et d'alcool, de violence et de primitivisme, Jonne Järvelä et les membres de Finntroll ne se contentent pas de projeter arbitrairement un fantasme sur un Nord «objectif»; ils inscrivent leur œuvre dans l'histoire des relations entre populations nordiques et capturent (consciemment ou non), en condensé, un large spectre de représentations allant du Moyen Âge à l'époque contemporaine, rappelant au passage que l'histoire des Sámi et celle de leurs voisins sont inextricablement liées.

Bibliographie

- Bäckman, L., 1975, *Sájva: Föreställningar Om Hjälp- Och Skyddsväsen i Heliga Fjäll Bland Samerna*, Stockholm, Stockholms universitet.
- Bodin, J., 1604, *La Démonomanie Des Sorciers*, Rouen, Raphaël du Petit Val.
- Bohlman, P.V., 2017, «Musical Borealism: Nordic Music and European History», in Holt, F. & Kärjä, A.V. (eds.), *The Oxford Handbook of Popular Music in the Nordic Countries*, Oxford, Oxford University Press, p. 33-55.
- Briens, S., 2016, «Boréalisme. Le Nord Comme Espace Discursif», *Études Germaniques*, n° 2, p. 179-188.
- Buck, C., & Lee, J., 2013, *Frozen*, Walt Disney Pictures.
- Beck, C., 2013, *Frozen* [film], Walt Disney Records.
- Dimmu Borgir, 2018, *Eonian* [album], Nuclear Blast.
- Fellman, J., 1903, *Antackningar under Min Vistelse i Lappmarken*, Helsingfors, Finska Litteratursällskapets Tryckeri.
- Finntroll, 2001, *Jaktens Tid* [album], Spikefarm Records.
- Fur, G., 2012, «De l'étranger à l'ascendant : Les Perceptions Suédoises Des Samis à l'époque Moderne (1630-1740)», in Schnakenbourg, É. (éd.), *Figures Du Nord*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, p. 117-133.
- Gaski, H. 2008, «Nils-Aslak Valkeapää: Indigenous voice and multimedia artist», *AlterNative: An International Journal of Indigenous Peoples*, n° 4(2), p. 155-178.
- Gaup, L.S., 2009, *Yoik*, Riddu Riđđu Senter for nordlige folk.
- Graff, O., 2016, *Joikeforbuddet i Kautokeino*, Karasjok, Davvi Girji.

- Hansen, L.I. & Olsen, B., 2014, *Hunters in Transition. An Outline of Early Sámi History*, Leiden, Brill.
- Hilder, T., 2013, *Sámi Musical Performance and the Politics of Indigeneity in Northern Europe*, Lanham, Rowman & Littlefield.
- Howell, T. (ed.), 2019, *The Nature of Nordic Music*, New York, Routledge.
- Fjällgren, J.H., 2014, *Göeksegħ [album]*. Sony Music.
- Jones-Bamman, R.W., 1993, "As Long as We Continue to Joik, We'll Remember who We Are", thèse de doctorat non publiée, Washington, University of Washington.
- Kjelsberg, S. & Hætta, M., 1980, *Sámiid Ædnan [album]*, Polydor.
- Korpiklaani, 2003, *Spirit of the Forest [album]*, Napalm Records.
- Larsson, C.G., 2018, «Dimmu Borgirs Nye Album Har Joik: – Gir En Sterk Og Magisk Atmosfære», *NRK Sápmi*, <<https://www.nrk.no/sapmi/dimmu-borgir-klinker-til-med-joik-1.14033510>> (consulté le 12 mai 2022).
- Lehtonen, S., 2019, «Touring the Magical North – Borealism and the Indigenous Sámi in Contemporary English-Language Children's Fantasy Literature», *European Journal of Cultural Studies*, n° 22(3), p. 327-144.
- Mathisen, S.R., 2004, «Hegemonic Representations of Sámi Culture: From Narratives of Noble Savages to Discourses on Ecological Sámi», in Siikala, A.L., Klein, B. & Mathisen, S.R. (eds.), *Creating Diversities: Folklore, Religion and the Politics of Heritage*, Helsinki, Finnish Literature Society, p. 17-30.
- Mundal, E., 1996, «The Perception of the Saamis and their Religion in Old Norse Sources», in Martin, L. & Waardenburg, J. (eds.), *Shamanism and Northern Ecology*, Berlin, Mouton de Gruyter, p. 97-117.
- Schefferus, J., 1678, *Histoire de la Laponie*, Paris, Olivier de Varennes.
- Schram, K., 2011, *Borealism: Folkloristic Perspective on Transnational Performances and the Exoticism of the North*, thèse de doctorat non publiée, Edinburgh, University of Edinburgh.
- Spracklen, K., 2015, «'To Holmgard... and Beyond': Folk Metal Fantasies and Hegemonic White Masculinities», *Metal Music Studies*, n° 1(3), p. 359-377.
- Storfjell, T., 2013, «The Ambivalence of the Wild: Figuring the Sami in Pre-Colonial and Colonial Discourse to the Eighteenth Century», in Andersson, K. (ed.), *L'Image du Sápmi*, Örebro, Humanistica Oerebroensia, vol. 2, p. 112-147.
- Størvold, T., 2018, «Sigur Rós: Reception, Borealism, and Musical Style», *Popular Music*, n° 37(3), p. 371-191.
- Trollfest, 2019, *Norwegian Fairytales [album]*, Napalm Records.
- Turi, 2013, «Diversifying Hegemonic Social Science», in Danell, R. & Larsson, A. (eds.), *Social Science in Context: Historical, Sociological, and Global Perspectives*, Lund, Nordic Academic Press, p. 220-236.

Vuolab, S.E. 2013, *Debatt om ikke-samer bør joike*, NRK, <<https://www.nrk.no/sapmi/debatt-om-ikke-samer-bor-joike-1.10871552>> (consulté le 12 mai 2022).

Waltari, 1994, *So Fine!* [album], Roadrunner Records.

Wersland, E.M, 2005, *Joik i Den Gamle Samiske Religionen*, Oslo, Universitetet i Oslo.

Nuit de Saint-Jean et Les Vierges folles

*Une interprétation artistique
du folklore suédois par les Ballets suédois*

◊Sabine Terret-Vergnaud

Malgré leur brève existence (1920-1925), les Ballets suédois ont marqué profondément le monde de la danse par leurs innovations non seulement chorégraphiques mais aussi poétiques, picturales et musicales. En effet, leur chorégraphe Jean Börlin souhaite donner au ballet une morphologie nouvelle en attribuant la même importance à chacun des arts qui le composent. Avant de se lancer dans cette aventure chorégraphique, son créateur et mécène Rolf de Maré (1888-1964) a déjà constaté en tant que collectionneur, l'esprit conservateur de ses contemporains suédois. Il déclare d'ailleurs dans *Les Ballets suédois dans l'art contemporain*:

Je connaissais trop bien l'état d'esprit de mes compatriotes [...] pour savoir que débuter en Suède équivalait à un suicide. [...] Pour forcer l'estime des Suédois, il fallait d'abord la consécration de l'étranger. (de Maré 1931 : 21)

Rolf de Maré choisit donc Paris, capitale de la danse et des révolutions artistiques pour propulser sa troupe qui rassemble une partie des danseurs de l'opéra royal de Stockholm dont son chorégraphe, Jean Börlin.

Rolf de Maré achète, pour sept ans, le bail du Théâtre des Champs-Élysées, considéré comme « le plus beau théâtre du monde »

◊ Sabine Terret-Vergnaud, professeur agrégée (PRAG), docteur en musicologie rattachée à l'Université de Lyon 2.

(Norman 1920). Ce lieu devient le centre des créations modernes et les Ballets suédois en sont le pivot:

Le Théâtre des Champs-Elysées est devenu un laboratoire d'expériences artistiques. On y fait d'audacieux mélanges d'éléments esthétiques inattendus (Vuillermoz 1922: 4).

Considérés par les critiques comme concurrents des Russes, les Suédois attirent les forces vives de la jeunesse artistique parisienne en quête de nouvelles valeurs depuis le désastre de la Première Guerre mondiale. Corrélativement, ils manifestent ouvertement leur volonté de mettre en valeur le patrimoine de leur pays mais de manière plus contemporaine: «l'avenir du ballet et de la danse se trouve en grande partie dans le régionalisme et dans les arts populaires» (de Maré 1937). Lors de leurs pérégrinations dans le monde, Rolf de Maré et Jean Börlin ont toujours été attirés par «l'art populaire sous toutes ses formes» (de Maré 1931: 20). En faisant écho à celui de son pays, de Maré raconte:

Je songeais au puissant intérêt que présentaient les danses que j'avais vues dans nos provinces et au «Skansen», – sorte d'exposition permanente de folklore et de maisons historiques, – et combien il eut été captivant d'adapter ces danses à la scène et de les présenter dans des décors, non pas réalistes, mais d'une interprétation artistique... (de Maré 1931: 21)

Quelle est la place du folklore dans la programmation de la compagnie? De quelle manière Börlin et de Maré transfèrent et interprètent-ils ce patrimoine suédois dans leurs ballets?

Comme l'illustre le tableau 1, Rolf de Maré et Jean Börlin proposent une variété de créations originales. Les choix musicaux, littéraires et picturaux sont puisés dans l'avant-garde du moment mais également dans la tradition populaire suédoise.

Parmi les vingt-quatre créations originales, cinq sont ouvertement rattachées à la culture suédoise (cf. tableau 1 **p. 54**: surlignées en gris foncé). En effet, la chorégraphie et la musique de *Dansgille* (1921) et *Porcher* (1924) reposent sur des airs folkloriques suédois respectivement arrangés pour l'orchestre par E. Bigot et P-O Ferroud. *Nuit de Saint Jean* (1920) et *Les Vierges folles* (1920) dont la musique (H. Alfvèn, K. Atterberg), les décors et les costumes (N. Dardel, E. Nerman) sont réalisés par des Suédois prennent, leurs sources dans les traditions populaires de Dalécarlie et du Värmland. Enfin, *Offerlunden* (Rite du

printemps, 1923) est présenté comme un ballet-pantomime suédois évoquant les rites du culte Viking à l'âge du bronze mais le manque de cohésion entre les différents arts au moment de l'élaboration du ballet oblige de Maré à le retirer de l'affiche après cinq représentations.

Avec cette programmation d'origine suédoise, la compagnie semble se distinguer de l'orientalisme russe dans lequel le public parisien était plongé depuis le début du xx^e siècle. Comme le souligne Roland Huesca à propos de *Schéhérazade*, *Les Orientales*, *Prince Igor* ou encore *Le Dieu bleu* créés par les Ballets russes,

peu importe les anachronismes, les trahisons historiques ou encore l'inexactitude de ces « ailleurs » ; entre imaginaire et réel, la compagnie de Serge Diaghilev fait miroiter un exotisme dont la cartographie, souvent incertaine, attise le désir. Russie, Égypte, Asie, Inde, la troupe impose sa géographie, redessine ces mondes mythiques. (Huesca 2001: 23).

Si imaginaire et réel se confondent chez les Russes, la démarche des Suédois est-elle semblable ? Parmi les ballets cités dans la programmation purement suédoise, *Nuit de Saint Jean* et *Les Vierges folles* sont les plus représentés. Cette étude musicologique et interdisciplinaire tentera de déterminer, à travers quelques exemples, la manière dont Jean Börlin associé aux compositeurs et peintres s'approprie et transcende ce patrimoine culturel pour créer des ballets hybrides.

De la fête populaire à la parabole biblique

Au stade de nos recherches, les sources primaires concernant ces deux ballets restent pour l'instant limitées mais le retour de Jérôme Hardy dans le numéro de la revue *La Danse* de novembre 1920 donne des détails précieux :

Les musiciens et les danses sont celles que l'on joue et que l'on danse encore dans les provinces que Selma Lagerlöf a décrites avec un charme qui n'échappe même pas à des esprits étrangers.

La Dalécarlie (en suédois *Dalarna* qui signifie vallée) est un comté situé au centre-ouest de la Suède garant encore actuellement des traditions ancestrales du pays. Cette région abrite deux des symboles les plus mythiques de Suède : le « *dalahäst* » (cheval de Dala) à la décoration sophistiquée et la célèbre teinte du « *Falu Rödfärg* » (rouge de Falun), peinture fabriquée localement à partir de la fin du Moyen-Âge pour

protéger et colorer les maisons de bois. Elle est également un des hauts lieux de célébration de la veillée de la Saint-Jean, sujet que Börlin choisit de traiter pour la première saison des Ballets suédois.

Nuit de Saint-Jean, une fête traditionnelle suédoise

La soirée d'ouverture du 25 octobre 1920 inaugure la direction artistique des Ballets suédois avec un programme cosmopolite débutant par *Ibéria* (musique d'I. Albéniz, décors de A. Steinlen), suivi de *Jeux* (musique de C. Debussy, décors de P. Bonard et costumes de J. Lanvin) et clôturé par *Nuit de Saint-Jean*.

Au Moyen-Âge, le solstice d'été était fêté en lien avec le culte du soleil. Après avoir tenté d'empêcher cette fête païenne, l'Église catholique l'a christianisée en la dédiant à Saint-Jean, mais sans participer aux rituels. Pour les paysans suédois, la nuit de la *Midsommar* (la Saint-Jean) était considérée comme une période magique et mystérieuse durant laquelle les plantes avaient des pouvoirs de guérison et étaient utilisées pour prédire l'avenir. Jean Börlin ne chorégraphie pas ces légendes mais la fête traditionnelle de la veillée de la Saint-Jean en reproduisant l'ossature des danses populaires de Dalécarlie. Il transpose subtilement sur scène les danses folkloriques qui, par leur origine, sont destinées à être exécutées plutôt que regardées. Börlin est le premier à fonder l'ensemble d'un ballet sur des danses populaires authentiques. Pour la première fois dans le monde de la danse, il met en place des normes esthétiques de ce que Bengt Häger appelle « une chorégraphie abstraite folklorique ». Il constate : « cent ans plus tôt, un maître de ballet de l'Opéra royal de Stockholm avait consacré sa vie à chorégraphier les danses populaires suédoises ; reprenant la tradition, Börlin radicalise ce parti pris » (Häger 1989: 15). Pour confirmer ces propos, Rolf de Maré avait au départ l'ambition de créer dans son pays une troupe de ballets « capable non seulement d'exécuter nos danses nationales, mais, poussant plus loin sa science [...] de traduire plastiquement les émotions des artistes » (de Maré 1931: 21).

Cette fidélité à la tradition folklorique apparaît également dans les décors et costumes. Nils de Dardel cherche à la fois à satisfaire la curiosité du public sur la culture populaire suédoise tout en proposant une « imagerie » sophistiquée de son pays. Les dominantes de rouge, de jaune et bleu foncé créent un univers chatoyant provenant directement

des costumes folkloriques suédois. De même, le « mat de mai » décoré de fleurs érigé au centre du décor est un élément incontournable de cette fête traditionnelle qui a davantage d'importance que la fête nationale. La conception des fleurs qui encadrent le rideau de fond de scène a été influencée par l'ornementation florale de la peinture « Kurbits » (courge) qui ornait les meubles et les papiers muraux entre 1790 et 1800. Dans le livre de Jonas, dans l'Ancien Testament, cette plante apparaît comme un symbole de la force vitale foisonnante et du dessèchement de la mort (Livre de Jonas, chapitre 4). Cette influence picturale est aussi présente dans *Les Vierges folles*.

Les Vierges folles, un imaginaire religieux profane

Avec ses 357 reprises sur seulement cinq ans, *Les Vierges folles* est le cheval de bataille des Ballets suédois. Tout comme *Nuit de Saint-Jean*, *Les Vierges folles* sont une création purement suédoise inaugurée le 18 novembre 1920. Les décors et costumes sont d'Einar Nerman (1888-1983). La musique est de Kurt Atterberg (1887-1974), ingénieur civil compositeur autodidacte et chef d'orchestre très actif en Suède.

Ce ballet-pantomime est le fruit de plusieurs concours de circonstances. Durant l'année 1915, tandis que Kurt Atterberg envisage de célébrer dans un ballet les images de Dalécarlie, le peintre Einar Nerman découvre au Musée Nordique de Stockholm une tapisserie murale relatant la parabole biblique des Vierges sages et des Vierges folles avec leur lampe à huile. Il s'agit très certainement de l'œuvre de Nils Svensson réalisée vers 1700 et toujours conservée au Musée Nordique. Cette parabole est relatée dans l'exégèse de l'Évangile selon Saint Matthieu alors que Jésus invite à suivre les principes de la fidélité à sa parole, à la miséricorde et à la charité pour gagner, après la mort, le Royaume de Dieu plutôt que la perdition en enfer.

Adepte de la danse libre, Nerman pense aussitôt à l'adapter pour la scène et contacte le musicien qui lui aussi souhaitait mettre en valeur la musique populaire suédoise. Comme le relate Kurt Atterberg, le peintre a déjà une idée précise de l'argument lors de leur rencontre. En 1916, le compositeur trouve de manière inattendue un vieux manuscrit de danses populaires dont la pièce chorale intitulée *Les Vierges folles*. Quand Jean Börlin le contacte en 1920 pour composer un ballet en deux actes, le sujet est déjà trouvé. Atterberg conçoit alors sa musique

et l'argument pratiquement en parallèle. Il constate que les versets du choral forment une intrigue que Jean Börlin extrapole:

La fiancée s'avance, qu'accompagnent les « vierges sages » et les « vierges folles ».

Si les premières veillent avec attention sur le feu de leur lampe et en protègent soigneusement la flamme, les dernières, insouciantes, ne pense qu'aux jeux et aux plaisirs. Leurs compagnes sages peuvent leur reprocher une dangereuse légèreté, elles ne les écoutent point, rient et continuent.

Le sommeil gagne les jeunes filles qui, l'une après l'autre, s'endorment autour de la fiancée.

La vision s'efface.

La fiancée se réveille radieuse et réveille ses compagnes.

Mais les vierges folles s'effrayent parce qu'elles n'ont plus d'huile dans leurs lampes. Anxieuses, elles se regardent avec consternation. (*La Danse*, 1920)

La parabole est totalement vidée de son sens religieux. Son extrapolation repose avant tout sur les actions des personnages et plus particulièrement sur celles des vierges folles dont le ballet porte le titre:

Vainement elles tentent d'obtenir des vierges sages l'huile qui leur manque. Où trouveront-elles le précieux aliment de leurs lampes ?

Cependant le rêve s'est réalisé, le fiancé est venu. Il a pris la main de la fiancée et tous deux ont pénétré dans l'église conduits par les vierges sages.

Et quand reviennent les vierges folles qui veulent elles aussi rentrer dans le temple; les anges leur en interdisent l'accès, et elles ne peuvent que regarder les époux et leur cortège qui sortent de l'église. (*La Danse*, 1920)

En rédigeant l'argument des *Vierges folles*, Atterberg estime que la tapisserie murale de Svensson reste la principale source d'inspiration dans la réalisation des décors et costumes. Il l'écrit à Börlin le 8 juin 1920 (lettre conservée au Dansmuseet de Stockholm):

Je crois être parvenu à écrire une musique en parfaite harmonie avec l'intrigue [...] J'estime aujourd'hui que les esquisses de Nerman sont pleines de caractère. J'ai revu récemment le tapis mural qui a fait démarrer toute cette idée et je trouve que les projets de costumes s'y inscrivent très joliment.

L'argument, le décor et les costumes s'inspirent de la *Dalmålning* ou peinture de Dalécarlie. Il s'agit d'une peinture populaire typiquement

suédoise exécutée par les peintres autodidactes de Dalécarlie entre 1780 et 1870 notamment pour décorer les mobiliers de leur petite maison. Elle tire ses motifs de la Bible avec tous les petits personnages qui la peuplent. En effet, pour que la majorité de la population du pays, qui à cette époque était analphabète, puisse tout de même « lire » son histoire biblique, un certain nombre d'éditions de Bibles en images avait été publié au cours du XVIII^e siècle. Les principaux faits étaient représentés tandis que le texte demeurait secondaire. Les différentes esquisses et le décor conservés au Dansmuseet (musée de la Danse) montrent que Nerman reprend la morphologie et les couleurs de ces peintures. Tout comme les peintres de Dalécarlie, Nerman détourne la source religieuse pour créer une œuvre ornementale peuplée de personnages irréels dans la mesure où ils ne possèdent pas une identité propre.

La chorégraphie poursuit cet état d'esprit qu'Atterberg précise dans l'une des lettres destinées à Börlin et conservées au Dansmuseet (Jacobsson 1985 : 167) :

Les airs et les mélodies sont généralement graves, mais, en revanche, tu devrais concevoir une chorégraphie comique, voire burlesque, et souligner le caractère naïf de l'ensemble.

On parle d'une chorégraphie « délicate, ponctuée d'ironie, de malice et d'humour ». Paul Lombard dans *L'Homme libéré* rapporte : « Le public y mêle des rires que je n'ai jamais entendus si joyeux et si frais ».

Ces deux ballets reposent sur un argument, une chorégraphie, des décors et costumes issus de la culture suédoise. Cette source apparaît-elle également dans la musique ?

Une musique aux accents folkloriques suédois

Un compositeur suédois reconnu en Europe : Hugo Alfvén

Soulignons que l'œuvre musicale est bien antérieure à la conception du ballet. *Nuit de Saint-Jean* (en suédois *Midsommarvaka*) est l'une des œuvres les plus populaires du compositeur. Elle correspond à la première de ses quatre *Rhapsodies suédoises*. Composée en 1903, l'œuvre connaît une diffusion internationale sous sa forme originale mais également sous de multiples variantes instrumentales.

La composition de *Nuit de Saint-Jean* est représentative de la société suédoise de la fin du XIX^e et début du XX^e siècle aspirant à la fois à un

retour aux racines s'appuyant sur les traditions folkloriques et les textes nationalistes naissants. Comme une grande partie de ses compatriotes musiciens, Alfvén approfondit son éducation musicale en Europe continentale. Jean-Luc Caron rappelle que :

La Suède fut toujours dépendante de la présence de musiciens et d'idées venus du reste de l'Europe occidentale (Angleterre, France, Italie). Mais la source essentielle fut l'Allemagne dont les riches apports s'intégrèrent avec une étonnante rapidité, grâce à un filtre scandinave des plus efficaces. (Caron 2019: 11)

Ses compositions reflètent cette alliance à travers un subtil mélange entre l'impressionnisme français, la luxuriance de l'orchestration à la Richard Strauss et la mise en valeur des mélodies populaires suédoises. Alfvén choisit naturellement le genre de la rhapsodie. Comme le précise André Hodeir :

La rhapsodie, sorte de fantaisie de style très libre composée sur des chants populaires -ou sur des thèmes très simples qui peuvent en tenir lieu – est une forme essentiellement instrumentale. [...] Elle est souvent d'allure nettement folklorique. (Hodeir 1951: 94)

La musique de *Nuit de Saint-Jean* est construite sur quatre sections contrastées délimitées par des doubles barres qui ont pour seul dessein de mettre en lien la musique avec les moments clés de l'argument: aucune cadence ne délimite ces sections. Cette structure correspond à «l'esprit de la rhapsodie» qu'Hodeir définit comme «une juxtaposition continue d'épisodes plus ou moins courts et qui font contraste les uns avec les autres» (Hodeir 1951: 94). Hormis le thème (D), toutes les mélodies sont basées sur les principes de la plupart des musiques populaires: des carrures de quatre mesures et des motifs répétitifs avec une identification forte d'ordre rythmique ou mélodique.

Argument du ballet publié dans le numéro spécial de novembre 1920 de <i>La Danse</i>	Tempo
« Garçons et filles, hommes et femmes se réunissent autour d'un mai fleuri pour y mener des danses et des rondes pleines d'entrain et fort gracieuses, sur de vieux airs locaux. Entre deux rondes, les danseurs se groupent et trinquent avant de boire, selon l'antique coutume scandinave ».	Allegro moderato 2/4
« Seule, la nuit de quelques instants arrête leurs ardeurs. C'est un moment de nostalgie très douce et que vient terminer l'apparition du soleil qui se lève ».	Andante 2/4
« Alors, la musique reprend, les danses et les rondes recommencent... ...et la sarabande se poursuit de village à village ».	Allegretto 2/4 Allegro con brio 3/4 Un poco meno mosso

Tableau 2 : mise en relation des différentes phases de l'argument de Nuit de Saint-Jean avec la structure générale de la composition de H. Alfvén

Alfvén joue à la fois sur l'authenticité en s'appuyant sur les archétypes des chants populaires suédois. L'*allegro moderato* nous transporte directement dans cet univers avec une mélodie de type antécédent/conséquent dont l'accompagnement en bourdon aux cors contraste avec le balancement léger des cordes divisées en *pizzicato*:

The musical score consists of six staves. The top four staves are in common time (indicated by '2/4') and the bottom two are in 3/4 time (indicated by '3'). The instruments are: Clarinette la (top), Cor fa (second), Cordes divisées (third), Contrebasse harpe (fourth), Cl. la (fifth), and Co.F. (bottom). Dynamics include 'p' (pianissimo) and 'pizz.' (pizzicato). Measure 1: Clarinette la plays eighth-note pairs, Cor fa has sustained notes, Cordes divisées play eighth-note pairs, Contrebasse harpe plays eighth-note pairs, Cl. la plays eighth-note pairs, Co.F. has sustained notes. Measure 2: Clarinette la plays eighth-note pairs, Cor fa has sustained notes, Cordes divisées play eighth-note pairs, Contrebasse harpe plays eighth-note pairs, Cl. la plays eighth-note pairs, Co.F. has sustained notes. Measure 3: Clarinette la plays eighth-note pairs, Cor fa has sustained notes, Cordes divisées play eighth-note pairs, Contrebasse harpe plays eighth-note pairs, Cl. la plays eighth-note pairs, Co.F. has sustained notes. Measure 4: Clarinette la plays eighth-note pairs, Cor fa has sustained notes, Cordes divisées play eighth-note pairs, Contrebasse harpe plays eighth-note pairs, Cl. la plays eighth-note pairs, Co.F. has sustained notes. Measure 5: Clarinette la plays eighth-note pairs, Cor fa has sustained notes, Cordes divisées play eighth-note pairs, Contrebasse harpe plays eighth-note pairs, Cl. la plays eighth-note pairs, Co.F. has sustained notes.

III 1 : Nuit de Saint-Jean, relevé du thème A à la clarinette en la et son accompagnement aux cordes sur un bourdon aux cors en fa.

Dans cet *allegro*, Alfvén varie habilement les atmosphères grâce à l'orchestration et un traitement plus « savant » des mélodies populaires. Ainsi, dans la deuxième partie (chiffre 5), il crée des effets de rupture avec une cellule mélodique (C) très rythmique au *tutti* lorsque la mélodie dansante (B) se développe. Il illustre alors le moment où « entre deux rondes les danseurs se regroupent et trinquent avant de boire selon l'antique coutume scandinave » (programme de *Nuit de Saint-Jean, La Danse*, novembre 1920).

III. 2 : Nuit de Saint-Jean, relevé du thème B suivi du thème C dans l'Allegro

Dans l'*andante*, Alfvén s'éloigne de l'univers folklorique pour dépeindre le bref instant nocturne avec un thème langoureux au cor anglais sur un accompagnement léger des cordes en *pizzicato*, ponctué par la harpe tous les quatre temps. Le choix des timbres évoque l'atmosphère magique correspondant à ce moment de l'année si particulier pour les Suédois. Le travail rythmique de chaque strate contribue à effacer la métrique pour suspendre le temps : « Seule, la nuit de quelques instants arrête leurs ardeurs. C'est un moment de nostalgie très douce et que vient terminer l'apparition du soleil qui se lève » (programme, *La Danse*, 1920)

Le succès de cette rhapsodie ne réside donc pas dans une quête de révolution du langage musical de son époque mais dans l'équilibre entre le populaire et le savant, entre la culture folklorique suédoise et la maîtrise du langage savant d'Europe continentale par le compositeur. Le choix de Jean Börlin de reprendre cette rhapsodie en adaptant l'argument paraît naturel. Il a pu aisément faire coexister le réel et l'irréel, la tradition et la légende, le folklore et la danse néoclassique.

Les Vierges folles, une musique «en parfaite harmonie avec l'intrigue»

Tout comme Afvén, Atterberg souhaite mettre en valeur musicalement son patrimoine sans artifices novateurs. Il se considère d'ailleurs comme un compositeur «classique nationaliste». À l'avant-gardisme naissant, il préfère «la musique classique de forme, habillée d'un idiome poétique national où se mêlent des traits venus de Wagner et Strauss» (Caron 2019: 24).

Comme annoncé dans le programme de la première représentation, la musique de ce ballet-pantomime s'appuie sur huit mélodies populaires suédoises dont la chanson à boire *Tomtegubbar* entonnée lors des fêtes de Noël. Sa présence coïncide avec le réveil de la fiancée «radieuse» et de ses compagnes. Son accompagnement en batteries aux violoncelles contribue à illustrer l'agitation des vierges folles effrayée car «elles n'ont plus d'huile dans leurs lampes» (*La Danse*, 1920).

III. 3 : *Les Vierges folles*, relevé du début de la mélodie basée sur la chanson *Tomtegubbar*.

La composition musicale est structurée autour de deux mélodies populaires qui apparaissent comme des ritournelles tout au long du ballet. Atterberg emprunte également le fameux cantique datant du XVIII^e siècle découvert en 1916.

III. 4 : *Les Vierges folles*, relevé de la mélodie du cantique qui encadre la composition de Kurt Atterberg

Comme le précise le programme publié dans *La Danse* (novembre 1920), ce cantique reprend la parabole des vierges sages et des vierges folles. Pour introduire le ballet, Atterberg l'harmonise sous la forme d'un choral interprété par les cordes. Il réapparaît au centre de l'œuvre après l'éveil des vierges à la clarinette puis à la flûte de manière plus hésitante et sans la présence de la basse. Il perd son caractère religieux certainement pour souligner la quête des vierges folles afin d'obtenir l'huile auprès des vierges sages. La version solennelle du cantique clôt le ballet pour accompagner le cortège des époux sortant de l'église alors que les vierges folles sont restées dehors. Atterberg allie les traditions populaires et sacrées de son pays dans un langage classique qui instaure une atmosphère d'enchantement.

Les ballets *Nuit de Saint-Jean* et *Les Vierges folles* permettent à Rolf de Maré et Jean Börlin de créer une identification suédoise sans qu'elle soit prédominante et identitaire à la compagnie. La culture populaire suédoise nourrit le processus de création de tous les protagonistes mais elle est réinterprétée musicalement, picturalement et chorégraphiquement pour créer de nouveaux types de ballets. Les principes de la danse folklorique deviennent un réservoir de gestes permettant à Börlin de créer des mouvements éloignés du carcan classique. En trois semaines, la première saison affirme le caractère international et la polyvalence de la compagnie, qui passe aisément du ballet classique, au ballet folklorique abstrait jusqu'à l'expression plastique libre. Selon de Maré, cette malléabilité, cette ouverture aux cultures, aux arts sont essentiels pour renouveler les processus de création :

« Qu'arrive-t-il à des ballets ne voulant représenter que l'esthétique de leur propre patrie, sinon qu'une fois leur source d'inspiration tarie, ils se consument et vieillissent ? Tandis qu'expression internationale, une troupe peut puiser dans les pays les plus divers des sujets qui la vivifient, la modernisent, la rendent immortelle » (de Maré: 1923)

Ce sont finalement les croisements des diverses pérégrinations de Börlin, ses rencontres avec les courants esthétiques, stylistiques multiples qui l'ont amené à créer une nouvelle forme d'art dans laquelle le réel, l'imaginaire, le populaire et le savant se mêlent.

Bibliographie

- « Au Théâtre des Champs-Elysées, Saison de Ballets suédois », 1920, *Comoedia illustré*, 1^{er} novembre, p. 56-61.
- Börlin, J., 22 mars 1920, « Concerts de danse par Jean Börlin », Paris. (B.n.F., département des Arts du spectacle, fonds Rondel, Ro83659).
- Caron, J.-L., 2019, *Musique romantique suédoise*, Paris, L'Harmattan.
- Cocteau, J., 1921, « À vol d'oiseau sur les *Mariés de la Tour Eiffel* ». Tapuscrit pour *La Danse*, juin, p. 1. (B.n.F: département des Arts du spectacle, fonds Rondel, Ro12796).
- Häger, B., 1989, *Ballets suédois*, Paris, Denoël.
- Hodeir, A., [1951] 1990, *Les Formes de la musique*, Que sais-je ? n° 478, Paris, PUF.
- Huesca, R., 2001, *Triomphes et scandales, La belle époque des Ballets russes*, Paris, Hermann.
- Jacobsson, S., 1985, *Kurt Atterberg*, Borås, Norma.
- Maré, R (de), 1923, « Les Ballets suédois en Amérique », *La Danse*, octobre, Paris.
- Maré, R. (de), 1931, *Les Ballets suédois dans l'art contemporain*, Paris, édition du trianon.
- Maré, R. (de), 1937, « L'Art populaire et la Danse », *La Revue musicale*, juin-juillet, p. 74-77.
- Morizet, J., 1920, « Jean Börlin, danseur suédois », *Comoedia*, 21 mars, Paris.
- Näslund, E., 2009, *Rolf de Maré: fondateur des Ballets Suédois collectionneur d'art créateur*, Paris, Acte Sud.
- Normand, Pierre, 1920, « Le Théâtre des Champs-Élysées. Le présent », *La Danse*, novembre.
- Pronovost, G., 1982, *Culture populaire et sociétés contemporaines*, Presse universitaire du Québec.
- Vergnaud, S., 2010, *La musique et les arts dans la collaboration du groupe des Six avec les Ballets suédois (1920-1925)*, thèse de doctorat, Saint-Etienne, Université Jean Monnet, p. 13-32.
- Vuillermoz, E., 1922, « Les Théâtres. Les Premières. Théâtre des Champs-Elysées. *Skating-Ring* », *Excelsior*, 22 janvier, p. 4.

Programmes

- Les Vierges folles*, *La Danse*, novembre 1920.
- La Nuit de Saint-Jean*, *La Danse*, novembre 1920.

Décors et costumes

- Dardel, N., *Nuit de Saint-Jean*, rideau de fond : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53116984c.r=Nuit%20de%20saint%20Jean%20%20Nils%20de%20Dardel?rk=21459;2>.
- Nerman, E., *Les Vierges folles*, dessins : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53118321z>, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53118322d>.

Ballet	Date de création	Musique	Livret Argument	Décors et costumes	Caractéristiques
<i>Iberia</i>	25/10/1920	Isaac Albeniz sur orchestration de D.E. Inghelbrecht	3 tableaux espagnols par Jean Börlin	Alexandre Steinlen	« Le théâtre réaliste dansé » ¹
<i>Jeux</i>	25/10/1920	Claude Debussy	Claude Debussy	Pierre Bonnard Jeanne Lanvin	Une lecture humaniste du livret
<i>Nuit de Saint-Jean</i>	25/10/1920	Hugo Alfvén	Jean Börlin	Nils de Dardel	Chorégraphie folklorique stylisée (suédois)
<i>Maison de fous</i>	08/11/1920	Viking Dahlk	Jean Börlin	Nils de Dardel	Premier ballet expressionniste
<i>Le Tombeau de Couperin</i>	08/11/1920	Maurice Ravel	Pas d'action dramatique. Danse pure	Pierre Laprade	Danse traditionnelle française
<i>El Greco</i>	18/11/1920	D.E. Inghelbrecht	Scènes mimées de Jean Börlin	Décors d'après tableaux de Greco exécutés par Georges Mouveau Costumes de Jean Börlin	Ballet expressionniste Ballet plastique
<i>Chopiniiana</i>	18/11/1920	Chopin orchestré par Eugène Bigot	Pas de deux dans l'héritage classique		Dans l'esprit des <i>Sylphides</i>
<i>Les Vierges folles</i>	18/11/1920	Kurt Atterberg	Kurt Atterberg	Einar Nerman	Ballet-pantomime (folklore suédois)
<i>Derviches</i>	18/11/1920	Alexandre Glazounov	Danse	Décors de Mouveau Costumes de Börlin	Danse folklorique pure
<i>La Boîte à joujoux</i>	15/02/1921	Claude Debussy	André Hellé	André Hellé	Ballet cubiste

¹ Häger, Bengt, *Ballets suédois, op. cit.*, p. 15.

<i>L'Homme et son désir</i>	06/06/1921	Darius Milhaud	Paul Claudel	Audrey Parr	Poème plastique
<i>Les Mariés de la Tour Eiffel</i>	18/06/1921	Groupe des Six (sans Durey)	Jean Cocteau	Irène Lagut Jean Hugo	Spectacle
<i>Dansgille</i>	20/11/1921	Airs populaires suédois arrangés par Eugène Bigot	Danse folklorique	Décors d'après un tableau du Musée nordique de Stockholm Costumes nationaux suédois	Danses folkloriques purées
<i>Skating Rink</i>	20/01/1922	Arthur Honegger	Poème de Ricotto Canudo	Fernand Léger	« Ballet aux patins »*
<i>Marchand d'oiseaux</i>	25/05/1923	Germaine Tailleferre	Hélène Pédrat	Hélène Pédrat	Ballet populaire
<i>Offerlunden</i>	25/05/1923	Algot Haquinius	Jean Börlin	Gunnar Hallström	« Ballet-pantomime »* sur fond folklorique
<i>La Création du monde</i>	25/10/1923	Darius Milhaud	Blaise Cendrars	Fernand Léger	Ballet nègre
<i>Within the quota</i>	25/10/1923	Cole Porter	Gérald Murphy	Gérald Murphy	Ballet plastique
<i>Le Roseau</i>	19/11/1924	Daniel Lazarus	Comte Persan	Alexandre Alexeiff d'après des miniatures personnes	« Ballet-sketch »*
<i>Le Porcher</i>	19/11/1924	Airs suédois arrangés par Pierre-Octave Ferroud	Comte de Hans-Christian Andersen	Alexandre Alexeiff	Influence de l'Inde
<i>Le Tournoi singulier</i>	19/11/1924	Roland Manuel	Louise Labé	Foujita	Mélange styles japonais et européens
<i>La Jarre</i>	19/11/1924	Alfredo Casella	Luigi Pirandello	Giorgio de Chirico	Fresque réaliste sur la vie populaire sicilienne
<i>Relâche</i>	04/12/1924	Erik Satie	Francis Picabia	Francis Picabia	Ballet instantanéiste et un entracte cinématographique

Tableau 1 : création des Ballets suédois par ordre chronologique. Sont soulignés en gris foncé les ballets auxquels les compositeurs suédois ont collaboré et sont soulignés en gris clair les ballets auxquels les artistes français ont collaboré. *sous-titre du ballet

LE NORDIC NOIR, UN DISPOSITIF TRANSMÉDIATIQUE ?

Dossier thématique coordonné par
Alessandra Ballotti et
Frédérique Toudoire-Surlapierre

Avant-propos

◊ Alessandra Ballotti
Frédérique Toudoire-Surlapierre

Pour répondre à cette question que nous posons dans le titre de ce dossier, il convient d'abord de clarifier un certain nombre de définitions qui ne vont pas de soi: qu'est-ce qu'on entend par dispositif transmédiarique du *Nordic Noir*? Encore, qu'est-ce que la transmédialité? et quel est son apport au *Nordic Noir*? Aborder le *Nordic Noir* comme dispositif transmédiarique ne permet-il pas d'observer non seulement son fonctionnement social et politique mais également la complexité de ses enjeux plurimédiaitiques?

L'expression *Nordic Noir* est apparue en 2010 dans les études des chercheurs du Département scandinave de l'University College of London pour définir les productions littéraires, sérielles et télévisuelles construites sur une double narration (*double storytelling*) dans laquelle l'enquête sur le crime permet aussi de développer un contenu social et éthique (Agger 2016; Redvall 2015). L'expression a été immédiatement portée sur le petit écran par un documentaire de la BBC intitulé *Nordic Noir: The Story Of Scandinavian Crime Fiction* (2010), où des célèbres auteurs de polars, des journalistes et des chercheurs universitaires retracent l'histoire de la fiction policière dans le nord de l'Europe.

Même si l'expression *Nordic Noir* n'est pas le premier terme employé par ce genre de fiction, il a tendance à remplacer deux autres expressions

◊ Alessandra Ballotti, maître de conférences en études nordiques à Sorbonne Université, REIGENN, alessandra.ballotti@sorbonne-universite.fr;
Frédérique Toudoire-Surlapierre, professeure en études nordiques à Sorbonne Université, frederique.toudoire_surlapierre@sorbonne-universite.fr.

utilisées auparavant: *Scandinavian Crime Fiction* et *Scandi-crime* qui reflètent sur les principaux éléments du récit, tels que l'intrigue policière et le cadre scandinave de la fiction. Ces deux expressions sont de moins en moins utilisées à la suite du succès des adaptations et des réécritures télévisées des *Nordic Noir* des années 2000, telles que *Forbrydelsen* [*The Killing*], *Broen-Bron* [*The Bridge*], *Wallander* et la saga cinématographique *Millenium*, ces deux dernières, respectivement inspirée par les livres de Henning Mankel et Stieg Larsson. Ces produits autrefois localisés dans la région scandinave (ou plus largement nordique) et ancrés à ces cultures subissent une dislocation spatiale lors des adaptations – ce qui implique le remplacement des termes aussi caractérisés culturellement et thématiquement comme «Scandinave» et «fiction criminelle».

Le rôle des différents médias dans l'Histoire du *Nordic Noir* est déjà exposé dans ce parcours philologique qui n'a pas la volonté d'être exhaustif. D'une part, le *Nordic Noir* est un genre narratif dont l'histoire s'inscrit au croisement des études culturelles, littéraires, les théories de la réception et, bien sûr, des médias. D'autre part, la définition même du terme se pose dans la «convergence» entre différents médias, à partir du documentaire de la BBC – qui donnait une définition à la fois journalistique, académique, littéraire, télévisuelle et sociologique des motifs du *Nordic Noir*.

Quant au dispositif transmédia, il dérive d'une formule composée et empruntée tant à Henry Jenkins qu'à Michel Foucault. Selon Foucault, le dispositif constitue un réseau entre plusieurs éléments afin de leur donner une signification commune (Foucault 1977), il favorise ainsi l'articulation entre les différents éléments de ce réseau que la transmédialité implique. D'un autre point de vue, il a l'avantage de mettre en valeur la posture active du public d'une production transmédia, dont le rôle est fondamental dans la construction d'une signification globale des différents récits.

La notion de transmédialité est inspirée par Henry Jenkins dont l'étude de *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide* (2006) a guidé les réflexions des auteurs de ce dossier. Dans son œuvre, Jenkins invite à considérer le transmédia comme une modalité de concevoir des récits complémentaires en tant que parties différentes d'une seule narration cohérente et à étudier leur rapport à travers

les différentes plateformes et médias qui produisent cette narration. D'autres chercheurs ont cependant montré la fluidité de la notion de transmédialité et ses implications selon le champ d'analyse: à cette première définition de Jenkins, s'en ajoutent ainsi d'autres qui focalisent sur des éléments différents du récit transmédia - comme dans le cas des études de Christian Salmon (2007) sur le *storytelling*, de Stephen Greenblatt (2010) qui se concentre sur la «cultural mobility» et Sarah Sepulchre (2013) qui met l'accent sur les constellations narratives. Cette expression de «dispositif transmédia» déjà utilisée par Laurent Di Filippo et Émilie Landais (2017), enfin, à l'avantage de concevoir le *Nordic Noir* d'une double perspective: à la fois d'un point de vue narratif, comme une narration composite basée sur des récits qui se développent sur des plateformes différentes et, d'un point de vue de la réception, pour comprendre le rôle des publics dans cette convergence.

À partir de ces considérations nous est venue l'intuition d'appréhender le *Nordic Noir* comme un dispositif transmédiaque¹. Non pas que la relation entre le roman policier scandinave et les différents médias (littérature, cinéma, séries télévisées) n'ait pas déjà été étudiée par d'autres chercheurs², mais parce que nous souhaitions comprendre comment le *Nordic Noir* se transforme dans la convergence de ces différents médias. Pour cette raison, les articles du dossier interrogent le *Nordic Noir* et son rapport à la transmédialité et ses dispositions transmédiaques sont envisagées soit dans une perspective théorique et à partir de cas précis.

Si les premiers articles s'attachent à considérer le *Nordic Noir* dans ces perspectives théoriques, la deuxième partie du dossier est dédiée à une autre considération de la transmédialité, plus similaire à la perspective de Dominic Arsenault et Vincent Mauger (2012) et donc un dialogue entre des médias autonomes qui possèdent pourtant des points de rencontre.

¹ Ces contributions sont issues d'une journée d'étude organisée par le centre de recherche REIGENN de Sorbonne Université et EHIC de l'Université de Limoges le 11 mars 2022 et qui s'est tenue à la Maison des étudiants suédois de Paris avec le soutien de l'Ambassade de Norvège et du EHIC.

² Les études sur le *Nordic Noir* et le croisement des médias sont nombreuses, voir entre autres: Wendelius 1999, Tapper 2011, Nestingen, Arvas 2011, Bergman 2014, Peacock 2014, Badley *et al.* 2020.

Les trois premiers articles se concentrent sur une perspective théorique et sur un corpus de *Nordic Noir* produits en Scandinavie. L'article de Frédérique Toudoire-Surlapierre est une ouverture générale sur les différentes modalités transmédiatiques du *Nordic Noir*. Elle examine la façon dont cet objet culturel est capable de se transmédiaiser dans plusieurs médias et selon différentes modalités médiatiques ainsi à ses enjeux sociaux, politiques, mais également culturels et médiatiques. La contribution de Jakob Stougaard-Nielsen se concentre sur la série danoise *Forbrydelsen* (2007-2012) et le réseau transmédiatique qu'elle implique à travers son adaptation anglophone – devenue célèbre sous le titre de *The Killing* – et sa novélisation britannique. Enfin, l'étude d'Alessandra Ballotti s'attache à comprendre la constellation narrative et le paratexte transmédiatique dans les *Nordic Noir* danois et norvégiens produits et distribués par Netflix.

Dans les autres trois articles du dossier, le *Nordic Noir* est étudié à travers quelques déclinaisons transnationales. L'article de Bertrand Westphall s'inscrit dans la lignée des études récentes sur les adaptations et les appropriations européennes et plus précisément germaniques du *Nordic Noir*, il analyse ainsi les transferts culturels entre la Suède et l'Allemagne dans la série *Der Kommissar und das Meer* (2007-2021). D'une manière similaire, Maria Hansson compare la série suédoise *Jordskott* (2015-2017) avec la production franco-belge *Zone Blanche* (2017-) à l'aide de la notion d'écotopie. Enfin, l'article d'Alex Fouillet revient sur cette définition du roman policier scandinave qui n'a pas cessé d'exister avec l'avènement du terme britannique *Nordic Noir*. C'est un autre type de convergence, une convergence entre des cultures, qui est analysée dans cet article où l'auteur relate la pratique de la traduction de romans policiers scandinaves et son rôle dans la diffusion de ces fictions en France. Les approches théoriques comme les différents exemples présentés dans ce volume mettent en évidence les potentialités médiatiques du *Nordic Noir* qui permettent de le définir comme un genre particulièrement transmédiatique, transculturel et transnational. Significativement, ce point de rencontre entre genre et médias s'effectue grâce aux modalités de l'enquête – et il n'est pas sans nous interroger que toutes ces enquêtes qui ne visent rien d'autre qu'à élucider un meurtre sont au cœur des grandes et profondes transformations/mutations que connaissent actuellement les humanités.

L'île suédoise, la télévision allemande et l'heure du crime

◊Bertrand Westphal

LE NORDIC NOIR, UN DISPOSITIF TRANSMÉDIATIQUE ?

C'est tout à fait par hasard que j'ai découvert la série *Der Kommissar und das Meer*, littéralement *Le Commissaire et la mer*¹. Tentant d'échapper à la double emprise de Netflix et de la télévision, il m'arrive de chercher la perle rare sur le Net². Youtube ou les médiathèques bien achalandées des chaînes de télévision allemandes regorgent de propositions. C'est justement en opérant un crochet par ZDF, la deuxième chaîne, que j'ai échoué sur le rivage de l'île de Gotland, *lost in translation* en pleine Baltique, quelque part entre allemand et suédois. Car c'est à Visby, chef-lieu de l'île, qu'officie le commissaire Robert Anders. Je ne savais pas encore que je regarderais les vingt-neuf épisodes de 98 minutes qui retracent ses enquêtes, toutes inspirées des romans de Mari Jungstedt.

Der Kommissar und das Meer est une série que l'on qualifierait volontiers de placide. On lui reproche régulièrement son manque de rythme. L'impression est cependant trompeuse. Déjà, *Der Kommissar und das Meer* est au polar européen ce qu'était la tour de Babel au lendemain de son écroulement: un capharnaüm linguistique, en plus *gemütlich* [agréable] tout de même. Ensuite, à Gotland, comme partout en Suède, il semble qu'on tue à la chaîne pour faire plaisir aux

◊ Bertrand Westphal, professeur en littérature comparée à l'Université de Limoges, EHIC, <bertrand.westphal@unilim.fr>.

¹ En France, la série est intitulée *Le Commissaire Anders*.

² Dans la filiation de ses essais, Bertrand Westphal nous propose sa lecture personnelle d'une série policière du *Nordic Noir* dans un contexte européen.

auteurs et auteures de polar. Enfin, les meurtres recouvrent un éventail particulièrement sordide. Il est vrai que c'est toute la Scandinavie qui paraît infréquentable depuis quelques décennies. Afin de s'en convaincre, il suffit de lire les piles de romans qui construisent cet univers du crime. Pour se limiter au seul territoire suédois, qu'on ouvre par exemple ceux de Maj Sjöwall et Per Wahlöö, de Henning Mankell ou encore de (Björn) Larsson, (Stieg) Larsson et (Åsa) Larsson ou de (Anna) Jansson et (Susanne) Jansson. Néanmoins, on ne perd jamais son flegme, surtout dans les îles, où l'on évite à bon escient de faire des vagues.



Revenons à Babel. Il est une question cruciale; elle porte sur une métamorphose: pourquoi et comment le commissaire Anders Knutas, Gotlandais de naissance, conçu en 2003 par la romancière stockholmoise Mari Jungstedt, a-t-il pu se transformer en commissaire Robert Anders dans la série télévisée allemande et en Robert Andersson, dans la version suédoise de cette même série?

Répondre à cette question appelle un préalable cartographique qui permet de mieux comprendre le paysage mental du polar scandinave. Il ne s'agira pas d'interroger la fidélité des transpositions. À ce sujet, Henning Mankell, à qui on demandait son avis sur l'adaptation télévisée du *Guerrier solitaire* [*Villospår*], avait sagement répondu: «Adapter un roman sous forme de film ne fonctionne qu'à la condition qu'un concept autonome émerge. Une transposition 1:1 n'est généralement pas possible» (Müller 2022). Effectivement, comme nous l'a déjà expliqué Borges, l'échelle 1:1 est un leurre. La carte qui nous intéresse recense plutôt les pratiques de la télévision allemande, et notamment des chaînes ARD et ZDF, l'une et l'autre grandes pourvoyeuses de *Krimis*, les polars du jeudi ou du samedi soir. L'itinéraire qui expédie Anders Knutas, ou le télétransporte, au sens littéral du terme, en Allemagne avant de le renvoyer à Gotland sous les traits de Robert Anders/Robert Andersson est moins sinueux qu'il n'y paraît. Il s'explique par des logiques commerciales. ARD et ZDF sont très actives dans le domaine des coproductions avec la Suède. Ainsi ZDF, productrice principale de *Der Kommissar und das Meer*, a-t-elle cofinancé *Beck* (tiré des romans de Sjöwall-Wahlöö) et la série des *Wallander* dont le rôle-titre est

interprété par Rolf Lassgård. Il est donc concevable qu'à un moment donné la chaîne allemande ait décidé de lancer son propre polar suédois. On signalera juste que la chaîne suédoise TV4 a coproduit *Der Kommissar und das Meer*, qui, dans la langue du pays, devient *Kommissarien och havet*.

Ceci dit, l'initiative de ZDF est exceptionnelle. Si l'on se déplace de ce côté-ci du Rhin, on s'aperçoit qu'au mieux les chaînes françaises coproduisent, quand bien même certaines opérations innovantes se dessinent. Le cas le plus éclatant est celui de *Jour polaire* (*Midnattsol*, en suédois). En 2015, cette série a été coproduite par SVT1, la première chaîne publique suédoise, et par Canal+. En l'occurrence, et une fois n'est pas coutume, le scénario était original. On y assiste à une enquête conduite conjointement par un procureur suédois (Gustav Hammarsten), expert de culture sami, et une lieutenante de la police française (Leïla Bekhti), à Kiruna, dans le Norrland. À ma connaissance, la seule alternative « suédoise » à *Der Kommissar und das Meer* est la déclinaison britannique de *Wallander*, où le héros éponyme est incarné par le célèbre acteur shakespearien Kenneth Brannagh, encore que, si celui-ci est britannique, son personnage reste suédois – ce qui cesse d'être le cas dans la série qui nous intéresse ici.

La seconde raison pour laquelle l'incursion suédoise de ZDF est moins étonnante qu'il n'y paraît réside dans une habitude de la télévision allemande: emprunter des commissaires à autrui. Je me contente de citer deux exemples, dont le premier a contribué à lancer les suivants: j'ai nommé l'incontournable commissaire Brunetti, né en 1992 sous la plume de l'auteure étasunienne Donna Leon. On sait que les canaux de Venise et sa lagune sont les terrains de jeu de Brunetti. On sait que les clichés italiens abondent. On sait peut-être moins qu'ARD s'empara du personnage, voire de sa créatrice, pour lancer en 2000 la série *Donna Leon*. Les deux premiers épisodes étaient intitulés *Donna Leon – Vendetta* et *Donna Leon – Venezianische Scharade*; le dernier des vingt-six épisodes, *Donna Leon – Stille Wasser*, a été diffusé en 2019. Il va sans dire que Brunetti n'est pas plus vénitien que Donna Leon ou les réalisateurs de la série³. Les épisodes à peine évoqués illustrent le degré de stéréotypie que la série atteint. J'avoue vite me lasser face au spectacle

³ Brunetti apparaissait d'abord sous les traits de Joachim Król, avant que Uwe Kockisch ne reprenne le personnage.

des plats de pâtes défilant à l'écran, des vendettas et autres charades vénitiennes et, bien entendu, des personnages d'Italiens et Italiennes censés être plus vrais que nature, mais qui finissent par l'être trop pour être authentiques. La série a connu un succès international, car après tout le cliché est la chose au monde la mieux partagée. Surgirent alors, dans la seconde moitié des années 2010, des espèces d'*Euro-Krimis*, c'est-à-dire des enquêtes délocalisées sous l'égide d'ARD dans des villes disséminées entre Israël et l'Islande. Chacune de ces enquêtes est menée par des commissaires ou des procureurs autochtones interprétés par des acteurs allemands qui sont épaulés, dans les seconds rôles, par des locaux. *Der Lissabon-Krimi* a été tourné à Lisbonne entre 2018 et 2020. Son héros, l'avocat Eduardo Silva, est incarné par Jürgen Tarrach. Dans *Der Island-Krimi* (2016), il était revenu à Franka Potente, une actrice allemande connue, de jouer le rôle de Solveig Karlsdottir. D'autres variantes de ce produit télévisuel existent, convoquant Bolzano, Tel Aviv, Zürich, la Croatie, Barcelone, Amsterdam, Prague et l'Irlande. Les clichés abondent et, comme pour les Brunetti, alimentent une vision touristique. Des commentateurs sont allés jusqu'à regretter que, dans les *Lissabon-Krimis*, la quiétude lisboète soit perturbée par des meurtres. Peu s'en est fallu qu'on ne déplore qu'il s'agisse d'une série policière et non d'un documentaire !

On ajoutera que ces embryons de séries allemandes télétransportées un peu partout en Europe sont les progénitures cosmopolites de la mère de toutes les séries allemandes: *Tatort*, soit *Sur le Lieu du crime*. Je résisterai à l'envie de m'étendre sur cette série à tout point de vue exceptionnelle, car il faudrait des heures pour en parler. Un demi-siècle d'histoire de la télévision et de la société allemandes ne se résume pas en dix minutes! Sachez simplement que les 1 200 épisodes de *Tatort*, série lancée en 1970 par ARD, avec l'appui des télévisions régionales, se sont déroulés sans solution de continuité dans les commissariats de dix-huit villes allemandes, ainsi qu'à Vienne et Zürich, recourant à chaque fois à plusieurs générations de commissaires. *Tatort* se caractérise par la multiplication des lieux du crime, des enquêteurs et enquêteuses et des descriptions des réalités locales, mais tous les épisodes sont rassemblés sous un générique commun, mythique, inchangé depuis le début. Ce format a indéniablement inspiré les *Euro-Krimis* et *Der Kommissar und das Meer*.

Toutefois, si Lisbonne est une ville d'une beauté incomparable, elle présente un défaut majeur: elle n'est pas suédoise. Or, comme le fait judicieusement remarquer un critique: «De toute façon, à l'heure actuelle, les *Krimis*, comme le mobilier de la maison, doivent venir de Suède» (Zand 2007). Cette affirmation remonte à quinze ans; elle ne s'est toujours pas démentie.



Les romans de Mari Jungstedt renverraient-ils à l'Allemagne? Personnellement, je ne crois pas. Quand Anders Knutas quitte son île chérie, il se limite à gagner Stockholm pour des raisons professionnelles. L'auteure est catégorique: «Knutas aimait son île plus que tout. Son cœur lui appartenait. Ses racines y étaient profondément ancrées; sa famille y avait toujours vécu, aussi loin qu'il en connaissait la généalogie» (Jungstedt 2013: 210). Pour Jungstedt, l'Allemagne est tout sauf un passage obligé. La situation est-elle si dissemblable dans la série? En fait, la germanisation du protagoniste paraît surtout relever d'un opportunisme mercatique. Il s'agissait de proposer aux spectateurs allemands un acteur de télévision relativement connu (Walter Sittler) afin de mieux les familiariser avec Gotland. Il n'en demeure pas moins que le contraste entre les romans et la série existe. Je vais me borner à citer trois exemples.

Primo, Jungstedt mise sur le prestige de Gotland. L'île est la très ancienne «terre des Gutes», eux-mêmes apparentés aux Goths. À l'instar de ses paysages insulaires, la culture de Gotland fascine les touristes venus de la terre ferme et du pourtour de la Baltique. Les murs d'enceinte de Visby font l'objet de maintes descriptions enthousiastes. Ce patrimoine est omniprésent dans les romans. De Gotland, on accède au demeurant à Fårö, que tout adepte du cinéma bergmanien connaît: des films comme *Persona* et *Une Passion* furent tournés dans les alentours de la résidence du cinéaste. Sans jamais citer nommément Bergman, la série se permet quelques excursions dans son île fétiche.

En revanche, les spécificités de Gotland n'attirent guère l'attention des concepteurs de la série. L'île sert d'arrière-plan séduisant. Elle est un réservoir de personnages, de maisons isolées et de scènes de crimes.

Lorsqu'on sait que Visby compte 22 000 habitants et l'île 58 000⁴, on se dit, une fois de plus, que le taux de mortalité y est effrayant. Jungstedt est consciente de ce hiatus. Comme le constate le narrateur de *Celui qu'on ne voit pas*, se coulant dans les pensées de Knutas: «Jusqu'ici Gotland n'avait pas connu beaucoup d'affaires de meurtre. Depuis 1950, vingt avaient été commis sur l'île, dont dix dans les années quatre-vingt-dix. Cette hausse le préoccupait» (Jungstedt 2006: 96). Et ce n'était qu'un début! Précisons que seuls deux de ces homicides n'ont jamais été résolus, dont l'un perpétré alors que le commissaire était déjà le chef de la police criminelle de l'île. Quant au lecteur, comme le spectateur de la série, il se dit que les crimes auront beau se multiplier, il n'y aura pas de nouveaux *cold cases*. Tel un Janus à trois faces – qui peut le plus, peut le moins! – Knutas-Anders-Andersson veille au grain. Heureusement tout de même qu'un fossé sépare la fiction de la réalité, sans quoi le collègue stockholmois Kihlgård aurait bien raison de s'exclamer: «Oh oui, bon sang, avec tout ce qui se passe chez vous, c'est carrément le Far West⁵!» (Jungstedt 2013: 219).

Secundo, et sans surprise, les schémas actantiels divergent entre les romans et *Der Kommissar und das Meer*. Chez Jungstedt, les personnages principaux se répartissent entre la police locale et la presse. Bien entendu, il arrive que les intersections soient conflictuelles. Anders Knutas chapeaute une équipe composée de quatre policiers. Il est marié

⁴ Voir *ibid.*, p. 48: «L'île était relativement grande. Sa population avoisinait les soixante mille habitants. Elle connaissait un développement dynamique, l'université et l'art s'épanouissaient dans une vie culturelle plutôt riche – Gotland ne sortait pas que de sa torpeur l'été, quand des centaines de milliers de touristes venaient l'envahir».

⁵ Dans *Celui qu'on ne voit pas*, on lit, à la page 210: «Les meurtres étaient rares dans l'histoire de Gotland et un tueur en série relevait carrément du domaine de la fiction». Ce genre de réflexions abonde dans les romans de Mari Jungstedt, qui revient sans relâche sur le tiraillement entre les vagues de crimes fictionnelles et la quiétude effective qui caractérise l'île. Pour Viveca Sten, l'une des figures de proue du polar suédois, ce contraste est encore plus frappant à Sandhamn, dans l'archipel de Stockholm, où se déroule l'intégralité des enquêtes du duo Thomas Andreasson - Nora Linde. Au recensement de 2015, Sandhamn comptait 111 résidents à l'année. Il est vrai que la population de l'Ystad de Henning Mankell s'élève à peine à 19 000 habitants aujourd'hui (contre 16 000 dans les années 1990). Dans le Fjällbacka de Camilla Läckberg, on dénombre 880 âmes qui vivent – ou faudrait-il dire, qui survivent? Le problème soulevé par Jungstedt est partagé par tous les auteurs suédois, hormis ceux et celles, qui comme Sjöwall-Wahlöö ou Stieg Larsson, ont jeté leur dévolu sur Stockholm. Tous ne l'évoquent pas aussi explicitement qu'elle. Il est vrai que la suspension délibérée de l'incrédulité a bon dos.

à la discrète Line, une sage-femme, d'origine danoise, «la femme la plus merveilleuse qu'il eût jamais rencontrée» (Jungstedt 2006: 57). Tandis que Johan Berg mène l'enquête pour le compte d'un journal stockholmois et, à Gotland, s'éprend d'Emma Winarve, une institutrice divorcée, avec qui il aura une fille, Elin. Cet équilibre ne sera jamais brisé, bien qu'il soit menacé. Comme on sait, l'une des particularités du polar nordique est de ménager de la place aux microcosmes professionnels et familiaux (Sjöwall-Wahlöö *docent*) et, par conséquent, à de mini-crises.

Dans la série, ce schéma est chamboulé. Lors des premiers épisodes Johan Berg est présent, mais son nom ne tarde pas à disparaître du générique. La rivalité entre la police et la presse cesse de constituer un ressort de l'action. Intervient alors une redistribution des rôles autour de Robert Anders. Faisons court: Anders est toujours marié à Line, qui est toujours sage-femme; ils ont toujours deux enfants, mais, au bout de quelques épisodes Line décide, sans autre explication, de se rendre en Tanzanie dans le cadre d'une mission humanitaire. On ne la reverra plus, si ce n'est sous forme de cadavre retrouvé sur la plage dans le dernier épisode de la série, programmé sur ARD le 18 décembre 2021. Au début de la série, Emma Winarve avait quitté Olle, son premier mari, qui la maltraitait, et trouvé refuge dans la maison de Line et d'Anders. Après le départ de Line, Emma, débarrassée de Johan Berg, s'était inexorablement rapprochée de Robert. Ils déclareront leur flamme et auront une fille, Enya⁶. Les aventures sentimentalos-familiales d'Anders, qui sous les traits de Walter Sittler, est à Casanova ce que Bergman serait au western, rempliront une partie de la série.

De ce point de vue, les divergences entre les romans et la série sont importantes. Elles produiront un impact dont il n'est pas sûr que les auteurs du script, auquel Mari Jungstedt a participé, aient mesuré tous les effets. Comme la série avance à coups de deux épisodes par an (vingt-neuf livraisons en quinze ans), le rythme des affects se dilate au-delà du vraisemblable. De plus, les jeunes acteurs grandissent bien plus vite que les personnages qu'ils incarnent, alors que Walter Sittler grisonne. Le décalage est manifeste à l'œil nu. Il n'a pas manqué de provoquer

⁶ Dans les romans de Mari Jungstedt, répétons que la fille d'Emma Winarve et de Johan Berg s'appelle Elin. Le prénom Enya, qui est adapté du gaélique, est le nom de scène d'une chanteuse irlandaise qui connut son heure de gloire dans les années 1990 et 2000.

l'hilarité de certains commentateurs oubliant le subtil distinguo genettien entre histoire et récit.

Tercio, si l'équipe de Knutas est composée de personnages autochtones, parfois rejoints par un collègue stockholmois, il n'en va pas tout à fait de même dans la série. Pas tout à fait, disais-je, car si les personnages sont conformes au canevas de Jungstedt, ce sont les acteurs qui apportent une touche d'exotisme nordique. En effet, alors qu'Anders est explicitement allemand, son adjoint Wittberg, suédois dans les romans et dans la série, est incarné par un autre acteur allemand, Andy Gatjen. Quant à Karin Jakobsson, l'assistante de Knutas/Anders, elle est interprétée par une actrice islandaise, Sólveig Arnarsdóttir. Assez connue, celle-ci acceptera de nouveaux engagements et, au terme du douzième épisode, précipitera la mutation de Karin à Stockholm et, par là même, son escamotage⁷. Line est, elle, danoise sur le papier⁸ comme sur le celluloïd. C'est à Paprika Steen, une des égéries du collectif danois Dogme95 cher à Lars von Trier et à Thomas Vinterberg, qu'il incombe de jouer le rôle. En somme, entre Suède, Danemark et Islande, plus quelques seconds rôles norvégiens, on n'a pas oublié le public scandinave. Seule Ewa Svensson, médecin légiste de l'équipe, est jouée par une actrice suédoise. Ce personnage féminin a été créé pour les besoins de la série. Il a été attribué à l'une des icônes de l'île de Gotland, Inger Nilsson, alias Pippi Långstrump, alias Fifi Brindacier. Les publics nordique et germanique guettaient son retour à l'écran depuis de longues décennies⁹. Pour la petite histoire, précisons que l'un des épisodes de la série propose une escapade à la Villa Villekulla (épisode 8, min 48), le fief de Fifi Brindacier et de ses acolytes, qui est aujourd'hui un parc d'attractions situé à quelques kilomètres au sud de

⁷ Dans *Le Dandy mourant*, Karin Jacobsson songe à demander sa mutation à Stockholm, mais Knutas, paniqué à l'idée de la perdre, la convainc de rester en échange d'une promotion.

⁸ *Ibid.*, p. 70: «Sa femme, qui était danoise, prenait les choses avec une légèreté qui lui rappelait à chaque fois combien il avait de chance d'être marié avec elle. Il l'avait rencontrée dans un restaurant de Copenhague où se tenait un congrès de police. Line y travaillait en tant que serveuse pour financer ses études. Elle était aujourd'hui sage-femme à l'hôpital de Visby». On notera qu'il fallait bien un congrès de police pour que Knutas se rende au Danemark!

⁹ Inger Nilsson n'avait jamais réussi à percer au cinéma et, un temps, changea même de métier (elle fut secrétaire dans un cabinet médical). Pendant longtemps, elle a accompagné des troupes de théâtre indépendant.

Visby. Les autres rôles, dont ceux des criminels, étaient réservés à des comédiens et comédiennes suédoises de premier plan, car il ne s'agissait pas de perdre de vue le public maison¹⁰.



Que d'efforts, me direz-vous, pour en arriver là et pour adapter les romans de Mari Jungstedt aux attentes du public germanique. Je repose la même question que tout à l'heure, mais sous un angle différent: qu'y a-t-il d'allemand dans le personnage de Robert Anders ? La réponse est courte : il est allemand. Pour le reste, pas grand-chose.

On ne saura jamais pourquoi il est devenu commissaire en Suède et comment un citoyen allemand a pu obtenir ce poste. Sur concours ? Est-il au demeurant titulaire de la nationalité suédoise ? On l'ignore. Il est vrai que les spectateurs n'ont pas vocation à être des douaniers. On ne sait pas davantage pourquoi il tenait à s'installer en Suède et plus exactement à Gotland, pour peu qu'il soit responsable de ce choix. Sa femme étant danoise, le Danemark, voire une île danoise, lui tendait les bras. À propos d'îles, on note qu'Anders est hydrophobe depuis qu'il a vu sa sœur cadette se noyer sous ses yeux, en Allemagne, alors qu'il avait dix-neuf ans. Inversement, Knutas est un nageur aguerri, comme nous l'apprend Jungstedt (2006 : 137-138). La présence d'un commissaire hydrophobe dans une île – un détail biographique ajouté par les concepteurs de la série – étonne la mère d'Anders, qui lui rend visite lors des premiers épisodes : « Vivre à Gotland, mais avoir peur de la mer... » (épisode 8). Sur le plan symbolique, cette hydrophobie traduirait peut-être le malaise d'Anders, qui vivrait dans un environnement manifestement hostile. Cela étant, Anders est totalement intégré et ne semble éprouver aucune nostalgie à l'égard de son pays d'origine. Le séjour à Gotland de sa mère, une voyageuse impénitente, est la source principale d'information sur le passé d'Anders. L'épisode 8, où elle intervient, constitue le seul moment où l'on a affaire à des personnages allemands, deux couples, dont l'un inclut Sibel Kekkili, vedette de plusieurs films du grand Fatih Akin. L'épisode 10 revient à nouveau sur la nationalité du commissaire, qui

¹⁰ J'en mentionne juste quatre: Gunnel Lindblom, actrice bergmanienne; Jonas Karlsson, acteur et écrivain de talent, traduit en français; Ida Engvoll, protagoniste de *Kärlek och anarki* (*Amour et anarchie*), série Netflix couronnée de succès en 2020; Tuva Novotny, une des meilleures actrices suédoises, réalisatrice à l'occasion.

reconnaît une chanson allemande à la radio et se fait interroger sur son lieu de naissance par les parents d'Emma. On découvrira aussi l'arbre généalogique des Anders et l'on rappellera que l'île abrita un camp de prisonniers allemands destinés à être livrés à l'URSS au terme de la Seconde Guerre mondiale. Sauf erreur de ma part, la dernière allusion à la nationalité d'Anders surgit lors de l'épisode 14, lorsqu'Emma, piquée au vif par l'excès de rationalité d'Anders, lui répond: «S'il te plaît, Robert, ne sois pas si allemand. Tu vis depuis longtemps parmi nous». Ce à quoi l'intéressé rétorque, rationnellement: «Mais ça n'a rien à voir avec le fait d'être allemand».

La seconde moitié de la série omet toute allusion à la nationalité du commissaire. C'est à croire que Gotland n'avait plus besoin d'un truchement germanique. L'île était désormais intégrée dans le paysage mental du spectateur allemand. De toutes les façons, il était difficile de le rendre encore plus allemand, car n'oublions pas que dans la version suédoise, Knutas-Anders devient Knutas-Andersson, or Andersson est suédois. Je n'ai pas trouvé les déclinaisons suédoises des épisodes que je viens de citer. C'est dommage car je serais curieux de découvrir comment la germanité d'Anders disparaît au profit de la nordicité d'Andersson.

Deux remarques succinctes en guise de conclusion.

Tout ça pour ça, en définitive? Sur le versant allemand, qu'est-ce que *Der Kommissar und das Meer* apporte de plus qu'une série comme *Nord Nord Mord* (2011-), qui conjugue nordicité, criminalité et insularité dans la superbe île de Sylt, au cœur de l'archipel frison, au large du Schleswig-Holstein? Sur le versant suédois, qu'est-ce que *Kommisarien och havet* apporte de plus que la série des *Maria Wern*, une commissaire empruntée aux polars d'Anna Jansson, rivale gotlandaise de Mari Jungstedt? Etait-il nécessaire de mettre en scène si timidement une amorce d'interculturalité dont on sent bien qu'elle pesait aux concepteurs de *Der Kommissar und das Meer*? Ils ont cependant retenu la leçon. À la fin du vingt-neuvième et dernier épisode de la série, le commissaire, un temps soupçonné du meurtre de son ex-femme, prend sa retraite. Est-ce la conclusion d'une longue aventure? Non, car ZDF se dépêche d'annoncer que, comme Walter Sittler, Robert Anders est rentré en Allemagne. À partir de 2022, il coulera une retraite que l'on imagine déjà heureuse sur le Bodensee, le lac de Constance, en

la meublant de quelques nouvelles enquêtes. La série s'intitulera *Der Kommissar und der See*, soit *Le Commissaire et le lac*. Non, ce n'est pas une plaisanterie. C'est même très sérieux: le rapatriement de la série permettra aux producteurs de faire d'importantes économies. Qui disait que l'art n'était pas une question de sous ?

Bibliographie

- Jungstedt, M., [2003] 2006, *Celui qu'on ne voit pas*, traduit du suédois par Maximilien Stadler, Paris, Plon, Le Livre de Poche n° 31678.
- Jungstedt, M., [2006] 2013, *Le Dandy mourant*, traduit du suédois par Emmanuel Curtil et Lucile Clauss, Paris, Editions du Rocher/Le Serpent à Plumes, Le Livre de Poche n° 33128.
- Müller, J., 2022, «Henning Mankell über die Wallander-Verfilmungen im ZDF», <<https://beta.blickpunktfilm.de/details/126122>>, consulté le 20/12/2021.
- Zand, Peter, 2007, «Pippi Langstrumpf ermittelt jetzt im ZDF», <<https://www.welt.de/fernsehen/article1477579/Pippi-Langstrumpf-ermittelt-jetzt-im-ZDF.html>>, consulté le 21/12/2021.

(Re)Making a Killing

Forbrydelsen : un réseau d'adaptations ?*

◊ Jakob Stougaard-Nielsen

Forbrydelsen (2007-2012, *The Killing*) est une série policière en trois saisons qui suit la brillante et obsessionnelle détective Sarah Lund dans sa chasse aux tueurs à travers les paysages sombres et labyrinthiques de Copenhague ainsi que la politique obscure de cette ville, tandis que sa vie de famille se désintègre lentement. Le script de cette série a été écrit par Søren Sveistrup pour la société publique danoise DR Drama. Visant à l'origine le grand public national, elle est devenue une obsession nationale, attirant en moyenne 2 millions de téléspectateurs par semaine - dans un pays qui compte 5,5 millions d'habitants. Cette série est fondamentale pour la popularité mondiale du *Nordic Noir* et du roman policier scandinave dans les années 2010: à ce jour, elle reste la série télévisée la plus populaire issue des pays nordiques. *Forbrydelsen* a été exportée dans 159 pays et territoires sur tous les continents (Esser 2017; Bondebjerg, Redvall 2015), a été nominée pour plusieurs Emmys et a reçu le UK International BAFTA en 2011. En même temps, *Forbrydelsen* a commencé à mener sa propre vie sous le nom de *The Killing* dans un remake américain très remarqué,

◊ Jakob Stougaard-Nielsen, professeur de littérature scandinave et comparée, University College of London, <j.stougaard-nielsen@ucl.ac.uk>.

* Traduit de l'anglais par Alessandra Ballotti. Cet article a été publié en anglais sous le titre «Revisiting the Crime Scene: Intermedial Translation, Adaptation, and Novelization of *The Killing*», in Badley, L., Nestingen, A., Seppälä, J., 2020 (eds.), *Nordic Noir, Adaptation, Appropriation*, Cham, Palgrave Macmillan, p. 89-112, © Springer International Publishing, reproduit ici avec la permission du SNCSC.

produit par Fox pour AMC et plus tard pour Netflix (2011-2014). *The Killing* (US), qui a également connu une diffusion internationale, est d'abord resté fidèle à l'original danois, même s'il a été géographiquement déplacé à Seattle, au nord-ouest des États-Unis. Bientôt, il a commencé à développer de nouvelles intrigues et de nouvelles lignes narratives et personnages au cours de ses quatre saisons, s'écartant de l'original danois.

À la mobilité transnationale de la série s'ajoute le fait que *Forbrydelsen* a également été adaptée en trois romans par l'auteur de romans policiers britannique David Hewson (2012-2014), qui a écrit cette première « novélisation », *The Killing*, alors que la troisième saison de la série était en production à Copenhague. Les romans de Hewson ont ensuite été traduits en plusieurs langues, notamment en allemand, italien, japonais, néerlandais, polonais et russe, alors que, jusqu'à présent, seul le premier roman a été traduit dans la langue danoise « originale » de la série de Kim Langer. En peu de temps, *Forbrydelsen-The Killing* a été diffusé simultanément sous la forme de feuilletons télévisés danois et américains, sous-titrés ou doublés, ainsi que sous la forme d'une novélisation en anglais, également diffusée par le biais de diverses traductions. Pourtant, les nombreuses versions textuelles et médiatiques de *Forbrydelsen* ne représentent qu'une partie du réseau transnational et intermédiaire complexe par lequel ce policier procédural est proposé aux téléspectateurs du monde entier, y compris au Royaume-Uni.

Prenant pour point de départ cette situation externe du Danemark et de la région nordique au sens large, cet article examinera les réseaux d'adaptation transnationaux et multimédias qui ont constitué *Forbrydelsen-The Killing*. L'accent sera mis sur la manière dont ce texte audiovisuel « réadapté » permet de réfléchir aux questions centrales des études sur l'adaptation en matière d'originalité et de localisation, dans un paysage médiatique mondialisé. En « revenant sur la scène du crime » de cette série dramatique danoise mondialisée à travers les études sur l'adaptation, nous suggérons que les espaces et les scènes du crime apparemment localisés de la série télévisée danoise « originale » sont des espaces entièrement mobilisés. *Forbrydelsen* peut être considéré comme un texte audiovisuel toujours en cours de traduction ou d'adaptation, et (comme c'est la nature du roman policier en tant que genre) comme

un texte à revisiter et à remédier, ce qui fait de *Forbrydelsen* un exemple notable de narration contemporaine mondialisée et hypermédiatisée.

Le *Nordic Noir* comme réseau d'adaptations

Selon Kim Toft Hansen, Stephen Peacock et Sue Turnbull, l'impact transnational du *Nordic Noir* « suggests that the locative implications in *Nordic noir* has turned into a set of identifiable stylistic and narrative tropes that, as a result, extends beyond the Nordic region » (2018: 11). Si, au départ, *Forbrydelsen* était associé aux productions nordiques en tant qu'instance paradigmatique du *Nordic Noir*, il est également devenu un phénomène transnational ayant la capacité de s'enraciner dans des lieux bien au-delà de la région nordique. En tant que représentant éminent du genre ou de la marque du *Nordic Noir*, *Forbrydelsen* a eu une influence remarquable (habituellement réservée aux formats anglo-américains) sur des séries télévisées produites en dehors des pays nordiques, comme *Broadchurch* (ITV 2013-2017), *Hinterland/Y Gwyll* (S4C 2013-2016) et *Shetland* (BBC 2013-) aux Royaume-Uni, le drame tchèque *Pustina/Wasteland* (2016) de HBO Europe, la série allemande de Netflix *Dark* (2017-) et la production britannique *Fortitude* (Sky Atlantic, 2015-2018), qui se déroule dans un Svalbard imaginaire où Sofie Gråbøl de *Forbrydelsen* joue le rôle central du gouverneur Hildur Odegard (Toft Hansen *et al.* 2018: 2, 11).

En tant qu'objet d'étude culturelle, *Forbrydelsen* remet donc en question les modèles centre-périphérie des transferts culturels qui ont dominé les études sur la télévision, la littérature et la traduction pendant des décennies¹. Ces modèles tendent à suggérer que les innovations culturelles et génériques ont lieu exclusivement dans les centres mondiaux, d'où elles se répandent sur le globe comme une vague géante qui menace la diversité culturelle en imposant l'homogénéité. Ces modèles suggèrent également que les traditions locales et nationales ne sont que légèrement perturbées, à leur tour, et qu'elles ne donnent que

¹ Voir l'étude de Mette Hjort, *Small Nation, Global Cinema* (2005), pour un exemple comparatif de la façon dont le cinéma de la « petite nation » danoise a réussi à créer un modèle périphérique alternatif de mondialisation culturelle pour défier le centre dominant d'Hollywood, en particulier les films du Dogme 95.

rarement quelque chose en retour au *mainstream* transculturel (Even-Zohar 1990, Moretti 2000).

Comme nous le montrerons dans cette introduction aux itinéraires de *Forbrydelsen* entre le Danemark périphérique et les centres de production culturelle du monde anglophone, cette série a été un exemple très mobile de *Nordic Noir*, qui peut être discuté de manière productive dans la perspective conceptualisée par Stephen Greenblatt dans son « mobility studies manifesto ». *Forbrydelsen* est un exemple significatif de transnationalisation avec lequel nous pouvons « identify and analyse the ‘contact zones’ where cultural goods are exchanged² » (Greenblatt 2010: 251). Une telle mobilité dépend toujours de conditions locales et limitées dans le temps ainsi que de la prédisposition à penser aux expressions culturelles comme à des phénomènes profondément localisés, même (ou surtout) dans notre monde globalisé. À l’ère de la mondialisation, le roman policier scandinave et le phénomène du *Nordic Noir*, en particulier démontrent que le policier est un genre particulièrement mobile et adaptable, capable de se répandre et de s’enraciner dans le monde entier en adaptant des formes littéraires et audiovisuelles internationalement reconnues aux circonstances, langues et traditions locales (Stougaard-Nielsen 2016). Christina Gregoriou a adopté une position similaire dans ses travaux sur le roman policier *cross-cultural* et ses adaptations, en explorant le « crime fiction migration effect », un terme qu’elle a développé pour expliquer la mobilité et de la relocalisation répandues de récits criminels tels que *Forbrydelsen* (Gregoriou 2017: 2). À la suite d’Yvonne Griggs, Gregoriou considère le processus d’adaptation, dont *Forbrydelsen* est un exemple séminal, comme une fiction assurant « a story’s on-going rebirth within other communicative platforms, other political and cultural contexts » (Griggs 2016: 5, Gregoriou 2017: 2).

Le roman policier est sans doute le plus internationalisé des genres populaires; ses conventions de base sont reconnaissables à travers le temps, l'espace et les médias, tout étant également riches en variations locales, langues et contextes culturels. Cette confluence de formes

² Greenblatt emprunte le terme « zone de contact » à Mary Louise Pratt, qui définit ces zones comme « social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today » (1991: 34).

transnationales et de spécificités locales fait du roman policier un cas prééminent pour explorer la mobilité des genres, des zones de contact, des pratiques culturelles et des valeurs sociales à travers des frontières nationales. Cela est particulièrement vrai lorsqu'il s'agit de formats télévisés transnationaux, et la série télévisée policière avec ses traits de genre et ses formes narratives universellement reconnaissables devrait être comptée parmi eux. Une raison essentielle du succès de ces formats, selon Jean K. Chalaby, « is the particular way they combine the local and the global » (2013: 54). Les genres transnationaux et les séries télévisées formatées « follow rules that are applied across borders [...] TV formats may be transnational in the sense that they travel and incorporate cross-border rules, but essentially, they apply these rules to create characters and fashion stories that resonate locally » (2013: 55).

Les études sur l'adaptation se sont récemment focalisées sur les complexités de ces transferts culturels dans un monde globalisé en ne considérant plus seulement l'adaptation comme un transfert de texte à sens unique, ce qui concerne principalement des adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires. Comme Jørgen Bruhn, Anne Gjelsvik et Eirik Frisvold Hanssen décrivent le domaine actuel: «adaptation is viewed within a more comprehensive understanding of the cultural and textual networks into which any textual phenomena is understood» (2013: 8). Pour comprendre le phénomène de *Forbrydelsen*, nous devons adopter une vue d'ensemble de la série et de ses nombreuses instances dans le cadre de l'*expanding adaptation networks*, pour reprendre les termes de Kate Newell, qui constituent ensemble l'«œuvre» transnationale et multimodale ainsi que le phénomène culturel de *Forbrydelsen*, et rendent compte de «the aggregate of narrative moments, reference points, and iconography that comes to be associated with a particular work through successive acts of adaptation» (2017: 26). Jan Baetens a décrit de manière similaire la tâche des futures études sur l'adaptation, dont l'objet d'analyse «will be more the interaction between various texts (some visual, others literary) and contexts (the publishing world, the movie world) within a more complex and layered arena than is found in traditional approaches toward adaptation» (2018: «Introduction»).

Outre les versions sous-titrées et doublées qui permettent à *Forbrydelsen* de voyager au-delà de sa localisation et de son audience dans un petit pays (comme l'illustrent le remake américain et la

novélisation britannique), l'*expanding adaptation networks* de *Forbrydelsen* pourrait inclure des points de référence épitextuels tels que les critiques, les réseaux de *fans*, les imagologies nationales, y compris les perceptions plus larges de la région nordique et du *Nordic noir*, jusqu'à l'iconographie du pull de Sarah Lund qui est devenu un véritable *objet transmédiatique* imprégné de différentes significations en fonction des contextes culturels.

Si on le considère comme une œuvre textuelle, culturelle et télévisuelle intégrée à ces réseaux d'adaptation étendus (*expanded adaptation networks*), où la forme transnationale et la spécificité locale s'associent pour produire un texte très mobile et en constante migration, *Forbrydelsen* illustre une compréhension plus large du *Nordic Noir* en tant que phénomène transnational. Nous l'avons défini comme un genre textuel et audiovisuel qui est reconnu comme un phénomène à part entière seulement quand les romans et les séries télévisées sont largement traduits, sous-titrés et adaptés dans une langue étrangère et sur le marché international (Stougaard-Nielsen 2016). Le *Nordic Noir*, tel que nous l'avons suggéré précédemment, n'est sans doute compris comme un genre régional distinct qu'en conséquence de son succès international. Il n'est peut-être vraiment «nordique» que lorsqu'il est vu ou lu depuis l'étranger, lorsqu'il est publié, commercialisé et vendu dans des librairies, des salons du livre ou des salons de la radiodiffusion, où la mise en avant des particularités nationales est essentielle pour attirer l'attention des financeurs potentiels, des éditeurs et des acheteurs de livres potentiels dans un champ culturel bondé et mondialisé (Stougaard-Nielsen 2016). En d'autres termes, le *Nordic Noir* est intrinsèquement un produit des réseaux d'adaptation élargis et multiples, plutôt que d'en être l'origine. *Forbrydelsen*, comme nous allons le démontrer, est lui-même un texte audiovisuel qui a pu être conçu et perçu au départ comme un feuilleton télévisé du drame danois «original». Cependant, dès sa création puis ses instances ultérieures, il est un exemple de texte transnational dont la forme et le style mondialisés s'adaptent à des circonstances locales et, ensuite, il a été adapté et conçu pour de nouveaux publics et médias dans d'autres espaces.

Le *Nordic Noir* et *Forbrydelsen* plus spécifiquement sont donc des phénomènes transnationaux par leur nature, en raison de la popularité du genre et de la mobilité inhérente au format télévisuel. Cela nécessite

une certaine prudence lorsque l'on considère le genre à travers la perspective d'études d'adaptation, traditionnellement préoccupée par la question centrale de la « fidélité » et donc par ce qui pourrait être perdu dans le transfert, par exemple, d'un roman « original » à un film « dérivé ». Considérer les textes audiovisuels et littéraires en mouvement au sein de réseaux d'adaptations multidirectionnels nécessite une compréhension différente de l'adaptation. Celle-ci n'est pas sans rappeler la désignation centrale de David Damrosch de la notion de « littérature mondiale » (Damrosch 2003), comme une perspective intéressée par ce qui est « gained in adaptation » : une compréhension de l'œuvre comme une somme totale de son « aggregate of narrative moments, reference points, and iconography », réalisée dans des zones de contact où le local rencontre le global et la périphérie peut parfois devenir un nouveau centre.

De *Forbrydelsen* à *The Killing* (UK)

Le succès de *Forbrydelsen*, à la fois récit danois localisé et feuilleton télévisé mondialement reconnu, tient essentiellement à son émergence à partir de modes de narration et de productions audiovisuelles « étrangères ». Par une heureuse coïncidence, *Forbrydelsen* fut produit simultanément pendant la vague d'intérêt pour un nouveau style de narration télévisée appelé « complex TV » qui a commencé à émerger au début des années 2000 (Mittell 2015). Avec des séries américaines révolutionnaires telles que *Twin Peaks* (ABC 1990-1991) et *The Sopranos* (HBO 1999-2007) ainsi que des succès ultérieurs tels que *Mad Men* (AMC 2007-2015), *The Wire* (HBO 2002-2008) et *Breaking Bad* (AMC 2008-2013), la télévision a été acceptée en tant que médium chargé de raconter des histoires de longue durée au sein de l'industrie et auprès d'un grand public de téléspectateurs, dans un paysage culturel plus large. Bien que Jason Mittell ne soit pas d'accord avec la valeur des comparaisons entre les médias dans son étude sur la *Complex TV*, il explique que « contemporary complex serials are often praised as being 'novelistic' in scope and form » (2015: 18). Si les séries télévisées ne sont en aucun cas une nouveauté, des productions comme *Forbrydelsen* possèdent un style cinématographique en incorporant des intrigues complexes ainsi qu'un développement des personnages habituellement

associés à la forme romanesque. Ce changement confère un prestige culturel au feuilleton télévisé, il constitue un élément central de la perception de *Forbrydelsen* en dehors du Danemark et contribue à sa capacité d'adaptation à d'autres cultures et d'autres médias.

De manière centrale, ces séries « complexes » ont initié de nouvelles façons de produire et de regarder les séries policières, notamment en suivant le modèle américain du *showrunner*, qui met en avant le scénariste principal comme un nouveau type d'auteur télévisuel (Redvall 2013). DR a adapté le modèle du *showrunner* à un contexte danois, connu sous le nom de « One-Vision », avant que Sveistrup ne devienne le *showrunner* de *Forbrydelsen*. Ce qui fait suite à des études sur les pratiques de production américaines et plus particulièrement à une visite déterminante des producteurs de DR sur le plateau de *NYPD Blue* (1993-2005), à la fin des années 1990. De cette visite aux studios de télévision FOX est né un ensemble de dogmes pour la production de fictions télévisées danoises à « la manière américaine » (Toft Hansen *et al.* 2018, Redvall 2013, Nielsen 2016). Outre One-Vision, l'une des principes clés de l'approche de DR en matière de production de fictions télévisées nationales est le dogme appelé « double storytelling » qui va au cœur du dévouement de la chaîne au service public.

Selon Jakob Isak Nielsen, en plus de se concentrer sur la création d'une narration divertissante de niveau international, DR a entrepris de « build a so-called 'deeper layer' into their stories that address social and ethical dimensions » qui sont censées résonner avec les événements actuels et les questions socioculturelles au moment de la production (2016 : n.p.). Cette « couche de service public » devait, en effet, localiser le feuilleton télévisé dans un contexte danois socialement et culturellement spécifique. Les trois saisons de *Forbrydelsen* démontrent cette approche consistant à joindre un style de narration et un mode de production « américaine » à une couche plus profonde de contenu national. La première saison entremêle les manœuvres politiques impitoyables de la mairie de Copenhague aux méandres d'une enquête policière classique parsemée d'intrigues personnelles et familiales qui mêlent la vie privée des enquêteurs à l'enquête criminelle en cours. La deuxième saison explore le sort d'un petit pays en guerre avec l'Afghanistan, et la troisième s'intéresse à l'impact du commerce mondial et de la récession sur les mœurs sociales locales et la politique nationale.

Selon Piv Bernth, le directeur de DR Drama à l'époque de *Forbrydelsen*, le récit local et national (et non les marchés internationaux potentiels) était au cœur de la stratégie de DR :

No, we do not think of foreign markets. We only strive to create a series in Denmark, for Danes. That is always our point of departure. The point is not to think of international narratives, but to delve deeper into the matter in terms of what stories Danish society can generate because that is what is interesting out there, also abroad. (cité dans Nielsen 2016)

En d'autres termes, en localisant fermement le genre transnational dans son cadre et son contexte national, le feuilleton télévisé a plus de chances de toucher le public à l'étranger. Des recherches danoises sur « what makes Danish TV series travel? » ont suggéré que « it is the Danish welfare state that 'travels' », transformant ainsi la spécificité locale en ce que Nielsen appelle « comparative advantage of Danish TV series in the international market place » (2016: n.p.). La réception internationale du roman policier scandinave et du *Nordic Noir* a, dans une large mesure, convenu de l'importance des lieux nationaux et des particularités sociales pour leur portée transnationale. Slavoj Žižek considère que l'importance de la procédure policière de Henning Mankell réside dans sa « perfect illustration of the fate of the detective novel in the era of global capitalism » (2003: 24). La série *Wallander* illustre la façon dont le cadre du roman policier est devenu limité par « the specific locale, a particular provincial environment » comme « contrepartie dialectique » du monde globalisé, où « a detective story can take place almost anywhere », conclut Žižek (*Ibid.* : 24).

Plutôt que de prétendre que le *Nordic Noir* illustre une tendance « provinciale » où les spécificités locales sont exploitées et rendues désirables dans un monde dominé par le capitalisme mondial néolibéral, Bruce Robbins explique de manière convaincante que la localisation de *Forbrydelsen* dans un État-providence danois reconnaissable peut produire des réactions différentes chez les publics américain et danois. Aux États-Unis, explique Robbins, « the critic of the welfare state [un trait (aspect) souvent associé au *Nordic Noir*] is largely a right-wing or pro-capitalist phenomenon. The ideological energy behind it comes in the main from what we have come to call neoliberalism » (Robbins 2015: n.p.). Le succès de *Forbrydelsen*, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de la région nordique, repose sur sa capacité à dépeindre l'État-providence

dans des tons plus sombres, comme potentiellement corrompu et sapant les libertés civiles. Cependant, en tant que protectrice de l’État (-providence), la détective Sarah Lund n’équivaut pas à une «equal blind legitimization of state power», pas plus qu’elle ne représente un antidote à la corruption politique, qui reste largement une fausse piste dans le *Forbrydelsen* danois. Au contraire, à travers la figure de Lund, la pression émotionnelle qui la conduit au bord de la suspension et à des sacrifices personnels. Alors qu’elle s’occupe d’une famille endeuillée par la perte d’une fille, la série présente l’État-providence danois «as a desirable antidote to the power wielded by global capitalism» (2015: n.p.). Par conséquent, «the narrative puts the audience on the side of the protagonist’s sacrifice, and thus on the side of the state», ce qui fait de *Forbrydelsen* un exemple de ce que j’ai appelé ailleurs le «welfare crime fiction» (Stougaard-Nielsen 2017).

On peut ainsi en conclure que DR s’est d’abord inspiré des pratiques et des modèles américains et a exploité avec succès un genre universellement reconnaissable pour produire un drame télévisé localisé destiné à un public national *mainstream* (Bondebjerg et Redvall 2015: 227) – le public s’attendait à ce qu’un drame policier exploite les angoisses communes sur le sort de l’État-providence danois à l’ère néolibérale mondialisée, mais il trouvait aussi un soulagement dans la confirmation de la prise en charge de soi incarnée par Sarah Lund et, par association, à l’État-providence danois. En mettant l’accent sur des histoires élégantes et divertissantes (pour rivaliser avec les séries américaines) bien qu’imprégnées de questions sociales pertinentes (pour le public national) par le biais de la double narration, cette forme «gocale» de fiction s’est avérée exceptionnellement efficace auprès de certains téléspectateurs cosmopolites dans le monde anglophone où une figure comme Sarah Lund est devenue un *competitive advantage* – probablement davantage encore au Royaume-Uni, où l’attrait transnational de la série a été le plus visible.

Le succès mondial de *Forbrydelsen* s’est accéléré lorsqu’il a été diffusé avec des sous-titres au Royaume-Uni sur BBC FOUR (2011-2012) – ce qui représente un événement unique puisque, jusqu’aux années 2010, le Danemark était encore considéré comme à la périphérie du marché télévisuel mondial (Jensen 2016, Esser 2017: 412). Comme l’explique Andrea Esser dans son étude sur l’importance des plateformes dans le

succès britannique de *Forbrydelsen*, à l'époque, BBC FOUR subissait de sévères coupes budgétaires y compris pour ses acquisitions étrangères qui provenaient principalement des États-Unis. La chaîne a dû trouver des moyens novateurs et peu coûteux de respecter ses engagements, qui étaient, selon BBC Trust, « to be a mixed-genre television channel for all adults offering an ambitious range of innovative, high quality output that is intellectually and culturally enriching », y compris l'objectif de fournir « the best international and foreign language feature films, programming and documentaries » (cité dans Esser 2017: 418). En fait, très peu de fictions internationales sérielles avaient été diffusées sur la chaîne avant la première diffusion de *Forbrydelsen* en janvier 2011. Cependant, BBC FOUR avait trouvé un certain succès avec la série suédoise *Wallander* (2005-2013) mettant en scène Krister Henriksson dans le rôle du flic éponyme de Henning Mankell, Kurt Wallander, en 2008-2010. Il s'agit du premier *Nordic Noir* à avoir été diffusé au Royaume-Uni, et ceci, afin de le faire coïncider avec l'adaptation britannique des romans originaux de Mankell, *Wallander* (2008-2016) sur BBC ONE avec Kenneth Branagh dans le rôle du policier suédo-anglophone. L'adaptation britannique de *Wallander* sur BBC ONE a régulièrement réuni environ six millions de téléspectateurs, tandis que la série suédoise sous-titrée diffusée sur BBC FOUR a attiré un peu moins de 150 000 téléspectateurs. Elle constituait donc un succès relatif pour une chaîne de niche qui luttait encore pour sa survie, l'équipe des acquisitions s'est ainsi mise en quête de fictions étrangères similaires, peu coûteuses mais de bonne qualité, susceptibles de donner à la chaîne un ton particulier et une marque reconnaissable (Esser 2017: 420).

Ayant appris qu'AMC avait acheté les droits d'adaptation de la série pour le marché américain, BBC a tenté sa chance avec cette série danoise extraordinairement longue (elle dépasse les vingt épisodes dans sa première saison), qui est devenue, étonnamment, le plus grand succès d'un drame international au Royaume-Uni. Elle a attiré dès sa deuxième saison une moyenne de 1,2 millions de téléspectateurs (Esser 2017: 420) et environ 300 000 coffrets DVD ont été vendus par le biais du sous-label du distributeur britannique Arrow Film, Nordic Noir TV (rebaptisé plus tard Nordic Noir & Beyond) – les deux distributeurs responsables d'une grande partie de la programmation nordique avant l'arrivée de Netflix (2012-) et du service de *video-on-demand* de

Channel 4 pour les drames en langue étrangère, dont plusieurs drames nordiques, organisé par « Walter Presents » (2016-).

Malgré sa part comparativement limitée de téléspectateurs au Royaume-Uni, *Forbrydelsen/The Killing* est rapidement devenu un phénomène culturel beaucoup plus large au sein d'un panel significatif de téléspectateurs britanniques qui ont montré un intérêt particulier pour tout ce qui concerne *The Killing*, Sarah Lund, ses tricots féroïens emblématiques et *Nordicana*³. *Forbrydelsen* n'a donc pas voyagé au Royaume-Uni « sans accompagnement », la série a été mobilisée grâce à un effort concerté pour donner une image de marque à une chaîne en difficulté tout en cherchant à plaire à un panel particulier de téléspectateurs ayant un goût pour les productions étrangères « intellectuellement » stimulantes. Elle fut diffusée à la suite d'une adaptation britannique réussie d'un célèbre policier procédural nordique. Cependant, malgré ces éléments contextuels, *Forbrydelsen* a été rapidement perçue comme la première série *Nordic Noir* au Royaume-Uni.

L'iconicité transculturelle de la série fut lancée par des critiques élogieuses, une vague d'articles de journaux portant des titres tels que « *The Killing*: Want to live like Sarah Lund? » (Kingsley 2012), et un blog de *The Guardian* qui a fourni une communauté en ligne dynamique pour que les lecteurs partagent leurs expériences en regardant la série lors de sa diffusion – ces expériences ont conduit à des comparaisons entre les productions télévisées britanniques et danoises ainsi qu'à des différences socioculturelles (Frost 2011-2012). De plus, *Forbrydelsen* a été diffusé après le documentaire de la BBC *Nordic Noir: The History of Scandinavian Crime Fiction* (décembre 2010) et il a été accompagné par la *fan-non-fiction* *The Killing Handbook* (2012) d'Emma Kennedy, profitant d'un goût étonnamment persistant pour les romans policiers scandinaves en traduction, de nouvelles séries dramatiques danoises et nordiques, voire une véritable obsession pour tout ce qui est danois, comme en témoignent des publications telles que *How to Be Danish de*

³ *Nordicana* est également le titre d'un festival annuel, qui a eu lieu à Londres (15-16 juin 2013, 1-2 février 2014, 6-7 juin 2015), organisé par Arrow Films pour célébrer et promouvoir les fictions télévisées et la culture nordiques, où les fans de *The Killing*, *Borgen* et *The Bridge* ont pu rencontrer les stars de ces fictions télévisées nordiques.

Patrick Kingsley: From Lego to Lund. A Short Introduction to the State of Denmark (2012) de Patrick Kingsley.

Les spécialistes de la télévision ont expliqué les flux internationaux de programmes télévisés par la thèse selon laquelle le public préfère des programmes nationaux ou, du moins, culturellement proches, suggérant que, par exemple, une série dramatique diminue sa valeur lorsqu'elle quitte son pays d'origine (Esser 2016: 28). Le cas de *Forbrydelsen* au Royaume-Uni suggère une dynamique tout aussi convaincante selon laquelle la valeur d'une série télévisée dans un tel contexte culturel et pour un tel segment d'audience peut, au contraire, augmenter en raison de sa dimension étrangère et de sa différence avec ce qui est disponible au niveau national. Il est remarquable qu'un pays source local comme le Danemark, soit devenu un *competitive advantage* très important dans la réception de *Forbrydelsen* au Royaume-Uni. *The Killing Handbook* explique pour une part l'engouement des Britanniques pour la série, en insistant sur le personnage de Sarah Lund et sa représentation iconique d'une *danicité* aux multiples facettes et adaptables, grâce à laquelle le téléspectateur étranger peut accéder à une expérience interculturelle authentique :

This book is your step-by-step guide to everything you're going to need to pretend you are Danish, bone up on everything suspicious and transform yourself into Sarah Lund herself. You're going to learn Danish, eat Danish food, study Danish history; you're going to wrap your noggin round the subtle intricacies of Danish politics (TROOOOOOEEEELLLLS), throw yourself into dating Danish-style, transform your living space into Danish interior design heaven, knit a jumper, wear it – and then, and only then, you can travel to Copenhagen, track down all the locations and shout 'Tak!' at the top of your voice. (Kennedy 2012: «Introduction»)

Bien qu'évidemment ironique, ce livre de *fan-non-fiction* est représentatif de la façon dont *Forbrydelsen* et d'autres séries télévisées danoises ont été adaptées dans les médias et par les communautés de fans au Royaume-Uni. Rendu accessible par un genre et un style télévisuel reconnaissables, *Forbrydelsen* a été étonnamment préférée par le public britannique plus pour sa langue étrangère inintelligible (probablement rendue accessible par des sous-titres et un *binge watching* dédié) et ses différences socioculturelles que pour sa proximité culturelle. La tendance, cependant, à percevoir les artefacts

culturels étrangers comme nécessairement iconiques et réductibles à leur source nationale est perceptible dans la réception britannique souvent transnationale-banalisante des séries télévisées danoises. Elle révèle une perspective centre-périphérie persistante dans la manière dont *Forbrydelsen* et d'autres séries ont été « adaptées » et reçues par un public britannique, illustrant ce que Greenblatt a décrit comme « the allure (and, on occasion, the entrapment) of the firmly rooted » (2010: 252). Cependant, la zone de contact des regards multidirectionnels sur la fiction danoise doit également être considérée comme un produit de l'approche de la double narration adoptée par DR et du déplacement de sa localisation fermement enracinée par la fusion créative des formes étrangères avec le contenu national.

« Basé sur... »: réécrire *Forbrydelsen*

Les journalistes et blogueurs britanniques ont eu tendance à promouvoir la série comme une représentation authentique de la culture danoise contemporaine et une version réaliste de la société du bien-être. Lorsque l'adaptation américaine de *The Killing* a été diffusée sur Channel 4 en 2011 (après le succès de la première saison de *Forbrydelsen* sur BBC), la crainte d'une « loss in adaptation » était palpable. Dans *The Guardian*, Vicky Frost écrit :

For a start, there won't be any shouts of Troels!, any sing-song Nanna Birk Larsens, no choruses of TAK! as British viewers kid themselves they can speak fluent Danish. I know it sounds ridiculous but the language, while largely still a mystery to me, did add something to the show, along with those long, dark Danish winter days. And then there was the complex world of Copenhagen mayoral politics that became incredibly important; the weekly Scandi interiors lust. Can *The Killing* be as good without any of that? (2011: § 3)

En déplaçant la version américaine de Copenhague à Seattle (bien qu'elle ait été principalement tournée à Vancouver), l'adaptation de la série fait un clin d'œil au climat nordique humide et lugubre de *Forbrydelsen* en permettant un soupçon de nordicité dans l'emploi de Ballard comme setting de la maison du personnage de Rosie Larsen (la victime du meurtre – Nanna Birk Larsen dans la version danoise). Ballard est depuis longtemps le quartier scandinave-américain de la ville de Seattle, et abrite toujours le National Nordic Museum. La

relocalisation fait également référence à *Twin Peaks* de David Lynch – fiction Noir « complexe » par excellence qui, comme *The Killing*, suit le meurtre d'une jeune femme pendant toute une saison, et dont le lieu de tournage fictif se situe dans les forêts lugubres de l'État de Washington, autour de North Bend, à une cinquantaine de kilomètres à l'est de Seattle. Le *mème* de la culture pop de *Twin Peaks* « Who killed Laura Palmer? » a également été recyclé dans le matériel promotionnel et dans les couvertures de DVD de *The Killing* où il est devenu « Who killed Rosie Larsen? » (Akass 2015 : 747).

Cependant, comme le laisse entendre le générique liminaire, la version américaine est vaguement « basée sur la série danoise *Forbrydelsen* ». En fait, seul l'épisode pilote suit de près sa source, les épisodes suivants s'éloignant, de manière intéressante, de *Forbrydelsen*. Cependant, un aspect de la divergence du *remake* par rapport à la source est frappant par la manière dont le nouveau lieu culturel s'impose à la « couche profonde » (« *deeper layer* ») du récit. Comme l'adaptation a été diffusée lorsque *Forbrydelsen* était facilement disponible avec des sous-titres, *The Killing* (US) a dû naturellement introduire un nouveau rebondissement à la fin. Cette solution est révélatrice de la « renaissance » de la série dans un nouveau contexte politique et culturel. Dans *Forbrydelsen*, l'implication des politiciens locaux dans le meurtre de Nanna Birk Larsen s'avère être une fausse piste : le meurtrier est un ami de la famille motivé par le racisme. Cela cadre bien avec la règle de la double narration que suit la série et qui fait référence aux débats nationaux actuels sur la confiance dans le système politique et le scepticisme croissant à l'égard de la migration et du multiculturalisme. En revanche, dans *The Killing* (US), Rosie Larsen meurt presque par accident, bien que sa mort implique des suspects politiques dans la dissimulation d'une corruption dont elle a été témoin. On peut soutenir que le *remake* offre une solution plus acceptable correspondant à une tendance anti-étatiste plus répandue dans la fiction de genre américaine, répondant aux attentes du public.

Malgré les craintes britanniques d'une « perte dans l'adaptation », la première saison de *The Killing* (US) a été bien accueillie par les critiques et les téléspectateurs. Richard Berger note qu'elle a été vue par deux millions de téléspectateurs réguliers pour sa première saison au Royaume-Uni, et les commentaires des téléspectateurs semblaient exprimer moins de préjugés contre l'adaptation en tant que telle qu'une

compréhension plus complexe de la façon dont les différentes versions peuvent s'entrecroiser (Berger 2016). Moins préoccupée par la fidélité à l'œuvre originale et plus concernée par la comparaison et le contraste des différentes versions, la réception de *The Killing* (US) (lorsqu'elle a été diffusée juste après *Forbrydelsen*) illustre une adaptation à un paysage médiatique plus contemporain, où les textes médiatiques peuvent produire de bonnes représentations des conditions et des identités locales, mais des représentations qui peuvent être relocalisées et amalgamées de manière productive (Berger 2016: 152). Comme l'a écrit un critique à propos de *The Killing* (US): « The credits for *The Killing* say it is 'based on' *Forbrydelsen*. Abridged and remixed might be a better description » (Tyler 2011).

Pas qu'une novérisation

La façon de nommer et de définir la relation entre les versions, les instances, les réécritures, les adaptations ou les remix et leur rapport avec le texte source sont également des considérations pertinentes lorsqu'il s'agit de la variante moins connue de l'adaptation, la novérisation – souvent considérée comme un « stepchild of adaptation », selon Jan Baetens (2018: « Introduction »). Associée à la littérature de masse et motivée par le désir des éditeurs d'exploiter le succès des *blockbusters*, la novérisation reste largement méconnue des chercheurs. Selon Baetens, il s'agit d'une « form of writing intimately tied not to an author's inspiration but to a publisher's strategy, hiring a writer to perform a more or less predetermined job » (« Introduction »). Cependant, au-delà du produit industrialisé dominant du scénario au roman, il existe aussi des exemples d'une forme moins conventionnelle de novérisation, « a legitimate cultural variant, close to the forms and status of innovative literature » (« Introduction »).

The Killing de David Hewson se présente comme un hybride entre une novérisation commerciale et une novérisation littéraire sérieuse. La version livresque de *Forbrydelsen* a été lancée par l'éditeur britannique Pan Macmillan, qui en a acheté les droits internationaux en concurrence avec plusieurs autres éditeurs internationaux (aucun éditeur danois ne s'étant montré intéressé par le projet). S'apparentant d'abord à la pratique de la novérisation industrielle, l'éditeur s'est ensuite adressé à

David Hewson, qui n'est pas un écrivain indépendant mais un auteur de romans policiers bien connu – il est le créateur d'une série située en Italie sur le détective Nic Costa. Hewson a accepté le projet avec deux conditions importantes qui rapprochent plus clairement l'adaptation de la « novélation littéraire » :

I would only work with my normal book editor, as I didn't want to have anybody on the TV side having input at an editorial level. Secondly, I wanted the right to change things. (Hewson 2019)

On peut donc supposer que l'éditeur a traité le projet non comme une novélation d'un produit secondaire, mais comme un projet littéraire légitime, tout en voyant une opportunité commerciale de prolonger la vie et le succès de la série télévisée en l'adaptant au support écrit d'un roman.

Selon Baetens, nous devrions aborder la novélation comme une pratique différente de ce que l'on entend conventionnellement par adaptation, comme un transfert transmédia entre un texte écrit et un texte audiovisuel, puisque

[t]he majority of novelizations are based on one form or other of the screenplay, thus a verbal pretext, meaning among other things that the problem of 'translation' from one semiotic system to another is systematically eluded. (« Introduction »)

Cependant, dans le cas de *The Killing* de Hewson, l'ambition artistique a conduit à contourner cette pratique pour revendiquer un certain degré de paternité (et donc d'originalité) pour la version livre – de manière intéressante, en distançant l'œuvre résultante du phénomène de novélation :

There are people who call it a novelization. It is not a novelization. A novelization is where you just take the script and turn it into a book. I wanted to do something that was much more interesting than that. It was to take the skeleton of the story from the screen, and then to develop it into a novel in its own right, and change things as I saw fit. The Danes [le scénariste Sveistrup et les producteurs] were very open and said, 'we are cool with that'. (Hewson 2019)

La trilogie publiée ne mentionne pas le terme *novelization* (novélation) dans ses paratextes ; cependant, sur la couverture du premier volume, nous retrouvons des traits habituellement associés à la novélation industrielle :

1. un portrait de Sarah Lund, la star de la série télévisée, arborant ses tricots féroïens dans des tons bleus froids du *Nordic noir*;
2. la plus inhabituelle mention de genre «the novel by» suivie du nom de l'auteur David Hewson et enfin,
3. au bas de la couverture en plus petits caractères, l'accréditation de la source: «Based on the original screenplay by Søren Sveistrup».

La formulation de l'accréditation est probablement due à un accord contractuel car, comme l'explique Hewson, même s'il avait voulu baser sa version sur le scénario ou, plus vraisemblablement, sur une traduction du scénario, aucun «prétexte verbal» de ce type n'existait pour la première saison qui avait été tournée cinq ans auparavant. Au lieu de cela, Hewson a travaillé à partir du téléfilm sous-titré sur DVD, a consulté le scénariste original et a effectué des recherches sur place à Copenhague.

À partir de ces sources disponibles, Hewson a créé non pas une novélation mais, comme il le note dans ses remerciements: «reimagining of the original story [is] mine and mine alone» (Hewson 2012, «Acknowledgements»). Dans le troisième roman, Hewson attribue à nouveau Sveistrup en tant que créateur de la série, mais décrit désormais son travail comme «an adaptation of the TV original story, not a scene-by-scene copy», bien que la couverture indique toujours qu'elle est basée sur le scénario original (Hewson 2014, «Acknowledgements»). Outre l'affirmation d'une caractéristique de la novélation qui, selon Baetens, «avails itself of a well-stocked peritextual apparatus», la négociation de la paternité et la détermination (pas tout à fait cohérente) de la relation entre original et adaptation signalent clairement une intention de différencier le roman en tant qu'original à part entière (Baetens 2018: ch. 3, § 1). Cette différenciation suggère que le public cible initial était censé être déjà familier de la série télévisée, ce qui nécessitait une adaptation reconnaissable pour un public britannique tout en ajoutant de la valeur à une histoire déjà connue (Gregoriou 2017: 27).

Cette *reconnaissabilité* est en partie obtenue grâce au style narratif ekphrastique de Hewson, qui imite l'expérience de regarder la série à la télévision, mais aussi en adaptant la narration au regard de la base de *fans* britanniques. On en trouve un exemple lorsque le narrateur explique au lecteur comment Lund a fini par porter ses célèbres pulls

féroïens, avec un clin d’œil subtil aux *fans* eux-mêmes qui ont commencé à commander les leurs auprès de la petite entreprise de tricot féroïenne Guðrun & Guðrun :

She still wore the black and white sweater from the Faroes. It was warm and comfy. Bought it on the holiday just after the divorce, with Mark, trying to ease him through the shock. She liked them so much she got some more. Different colours. Different patterns. There was a mail order place... (Hewson 2012: 67)

Outre l’utilisation de la forme romanesque pour ajouter des histoires de fond et, par le biais de monologues intérieurs, pour donner un aperçu des pensées et des motivations des personnages non disponibles dans la version télévisée, Hewson a également réimaginé une autre fin pour le roman – ajoutant un troisième final alternatif aux fins (danoises et américaines) disponibles. Cependant, le plus remarquable, du point de vue de l’adaptation interculturelle, est la « traduction culturelle » du texte « étranger » faite par Hewson, qui ne lui était accessible qu’à travers la ressource limitée des sous-titres. En effet, l’adaptation de Hewson implique une localisation et un texte-source étrangers à travers une utilisation massive de noms de lieux danois (*Pinseskoven*, *Politigården*, le *Rådhus*), de titres des personnages (*Vicekriminalkommissær*, *overborgmester*) et de termes (*borgfred*, *undskyld*), à un point tel qu’un lecteur anglais pourrait trouver cette étrangeté comme surdéterminée.

Cependant, l’étrangeté linguistique peut également correspondre à l’expérience (largement partagée par les *fans* britanniques de *Forbrydelsen*) selon laquelle la langue danoise a, en fait, ajouté de la valeur à la série télévisée, rappelant l’étonnement de Vicky Frost quant à l’attrait du danois incompréhensible : « while largely still a mystery to me, [it] did add something to the show ». Plutôt que de simplement tenter de domestiquer le texte source, Hewson ajoute des références culturelles danoises là où le texte source pointe vers des phénomènes plus internationalement connus, notamment lorsque Meyer, le partenaire de Sarah Lund, se fait livrer par Burger King dans la série télévisée, Hewson lui offre à la place un hot-dog provenant d’un *pølsevogn* [stand de saucisses] danois traditionnel (Hewson 2012: 117, Gregoriou 2017: 32).

L’adaptation de Hewson ne met pas seulement l’accent sur le sentiment d’appartenance à un lieu par les possibilités du support écrit,

mais il exploite également un désir touristique britannique, d'abord généré par *Forbrydelsen*, pour les lieux, la société, la nourriture, les intérieurs et la langue exotiques du Danemark. Cependant, le traitement romanesque des lieux de *Forbrydelsen* par Hewson ne se contente pas de surdéterminer leur caractère danois : il les traite également dans un style noir international qui n'est pas sans rappeler le style de la série télévisée. La localisation et la dislocation simultanées du récit sont explicitées dans les commentaires prolongés du narrateur sur les contextes culturels et les lieux, notamment Copenhague :

the capital city, a sprawling metropolis where more than a fifth of Denmark's five and a half million natives lived and worked, bickered and fought. Young and old, Danish-born and recent, sometimes half-welcome, immigrant. Honest and diligent, idle and corrupt. A city like any other. (2012: 12)

En plus de fournir au lecteur non danois un contexte culturel localisé, la narration *hardboiled* de Hewson fait de Copenhague une réminiscence du Los Angeles de Raymond Chandler, « a city no worse than others », illustrant la manière dont l'adaptation construit et renie à la fois sa connotation culturelle (Archer 2014: 222). La novélation en anglais de *Forbrydelsen* démontre que le succès de la mobilité transnationale de la série repose, en mesure égale,

1. sur l'authenticité performative (notamment en « danifiant » le texte anglais et en donnant une forme verbale à l'expérience de regarder la série télévisée danoise « originale ») et
2. de domestication (par exemple, à travers un style narratif *hardboiled*, des références intertextuelles à la tradition anglo-américaine ainsi qu'en réécrivant une intrigue qui devait à l'origine se conformer au dogme de la « double narration » de DR).

Il aurait probablement été trop difficile pour les lecteurs danois d'accepter une version traduite de la novélation par Hewson de ce qui, au Danemark, est devenu une contribution danoise majeure à la télévision mondiale. Si le premier volume a effectivement été publié en danois par Lindhardt og Ringhof, les critiques ont été pour la plupart tièdes et se sont plaints que la novélation était soit trop similaire soit trop différente de la série. On pourrait dire la même chose de la traduction elle-même qui, d'une part, tend à « normaliser » la narration *hardboiled* et fortement visuelle de Hewson et, d'autre part, maintien

des informations culturelles contextuelles redondantes (comme le fait d'expliquer combien de Danois vivent à Copenhague), ce qui peut paraître étrange pour un lecteur danois. À ce jour, les deux volumes restants ne sont toujours pas traduits en danois, alors que dans plusieurs autres langues, les trois ouvrages ont atteint et continuent d'atteindre un grand nombre de lecteurs. Aujourd'hui, plus de dix ans après la première diffusion de *Forbrydelsen* à la télévision danoise, il est probable que le public étranger puisse penser que *Forbrydelsen* est une intéressante adaptation télévisée danoise d'une série originale de romans britanniques.

En définitive, l'ajout de la *novelization* britannique à l'*expanded adaptation network* de *Forbrydelsen*, dans lequel «une version n'est pas pire que les autres», souligne à quel point la série télévisée de fiction policière offre des opportunités de délocalisations transnationales et transmédiales. La migration de *Forbrydelsen* d'une région nordique périphérique vers des centres anglophones n'a pas seulement été motivée par la qualité de l'écriture du scénario, la production et le style international adapté de la série danoise, mais également parce que *Forbrydelsen* s'est avéré un produit flexible aux négociations interculturelles et aux besoins, aux désirs et aux circonstances locaux, à travers lesquels de nouveaux «*Killings*» ont été imaginés pour mener les enquêtes sur d'autres chemins possibles, pour revenir éventuellement à *Forbrydelsen*, de sorte que son originalité notable reposeraient finalement entièrement sur son adaptabilité.

Bibliographie

- Akass, K., 2015, «The Show that Refused to Die: The Rise and Fall of AMC's *The Killing*», *Continuum*, 29(5), p. 743-54.
- Archer, N., 2014, «A Novel Experience in Crime Narrative: Watching and Reading *The Killing*», *Adaptation*, 7(2), p. 212-27.
- Baetens, J., 2018, *Novelization: From Film to Novel*, Ohio, Ohio State University Press.
- Berger, R., 2016, «Everything Goes Back to the Beginning: Television Adaptation and Remaking Nordic Noir», *Journal of Adaptation in Film & Performance*, 9(2), p. 147-161.
- Bondebjerg, I., Novrup Redvall, E., 2015, «Breaking Borders: The International Success of Danish Television Drama» in Bondebjerg, I., Novrup Redvall, E., Higson, A. (eds.) *European Cinema and Television: Cultural Policy and Everyday Life*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, p. 214-238.

- Bruhn, J., Gjelsvik, A., Hanssen, E.F., 2013, «‘There and Back Again’: New Challenges and New Directions in Adaptation Studies» in Bruhn, J., Gjelsvik, A., Hanssen, E.F. (eds.) *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*, London, Bloomsbury, p. 1-16.
- Chalaby, J. K., 2013, «Reflection I: Transnational TV Formats: Making the Local Visible and the Global Invisible», *Critical Studies in Television* 8(2), p. 54-56.
- Damrosch, D., 2003, *What is World Literature?* Princeton, Princeton University Press.
- Esser, A., 2016, «Defining the ‘Local’ in Localization or ‘Adapting for Whom?’» in Andrea Esser, Miguel Bernal-Merino, M., Smith, I.A. (eds) *Media Across Borders: Localizing TV, Film and Video Games*, New York, Routledge, p. 19-35.
- Esser, A., 2017, «Form, Platform and the Formation of Transnational Audiences: A Case Study of How Danish TV Drama Series Captured Television Viewers in the United Kingdom», *Critical Studies in Television*, 12(4), p. 411-429.
- Even-Zohar, I., 1990, «Laws of Literary Interference», *Poetics Today*, 11(1), p. 53-72.
- Frost, V., 2011, «Will You Be Watching The Killing on Channel 4?», *The Guardian*, May 12. <<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/tvandradioblog/2011/may/12/the-killing-us-version>>.
- Frost, V., 2011-2012, «The Killing episode by episode», *The Guardian* blog, <<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/series/the-killing-episode-by-episode>>.
- Greenblatt, S., 2010, *Cultural Mobility: A Manifesto*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Gregoriou, C., 2017, *Crime Fiction Migration: Crossing Languages, Cultures and Media*, London, Bloomsbury.
- Griggs, Y., 2016, *The Bloomsbury Introduction to Adaptation Studies: Adapting the Canon in Film, TV, Novels and Popular Culture*, London, Bloomsbury.
- Hewson, D., 2012, *The Killing*, Basingstoke, Pan Macmillan.
- Hewson, D., 2014, *The Killing III*, Basingstoke, Pan Macmillan.
- Hewson, D., 2019, Personal interview, 1^{er} mars.
- Hjort, M., 2005, *Small Nation, Global Cinema: The New Danish Cinema*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Jensen, P. M., 2016, «Global Impact of Danish Drama Series: A Peripheral, Non-Commercial Creative Counter-Flow», *Kosmorama*, 263, <<https://www.kosmorama.org>>.
- Kennedy, E., 2012, *The Killing Handbook*, London, Orion Books.
- Kingsley, P., 2012, «*The Killing*: Want to live like Sarah Lund?», *RadioTimes*, 15 décembre, <<https://www.radiotimes.com/news/2012-12-15/the-killing-want-to-live-like-sarah-lund>>.

- Mittell, J., 2015, *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York, New York University Press.
- Moretti, F., 2000, «Conjectures on World Literature», *New Left Review*, 1, p. 54-68.
- Newell, K., 2017, *Expanding Adaptation Networks: From Illustration to Novelization*, London, Palgrave Macmillan.
- Nielsen, J. I., 2016, «The Danish Way to Do It the American Way», *Kosmorama*, 263, <<https://www.kosmorama.org>>.
- Pratt, M. L., 1991, «Arts of the Contact Zone», *Profession*, p. 33-40, <<https://www.jstor.org/stable/25595469>>.
- Redvall, E. N., 2013, *Writing and Producing Television Drama in Denmark: From The Kingdom to The Killing*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Robbins, B., 2015, «The Detective is Suspended: Nordic Noir and the Welfare State», *Post45*, 19 mai, <<http://post45.research.yale.edu/2015/05/the-detective-is-suspended-nordic-noir-and-the-welfare-state>>.
- Stougaard-Nielsen, J., 2016, «Nordic Noir in the UK: The Allure of Accessible Difference», *Journal of Aesthetics and Culture*, 8, p. 1-11.
- Stougaard-Nielsen, J., 2017, *Scandinavian Crime Fiction*, London, Bloomsbury.
- Tyler, K., 2011, «Review: The Killing, Channel 4» *Theartsdesk.com*, 8 juillet, <<https://theartsdesk.com/tv/killing-channel-4>>.
- Toft Hansen, K., Peacock, S., Turnbull, S., 2018, «Down These European Mean Streets: Contemporary Issues in European Television Crime Drama» in Toft Hansen, K., Peacock, S., Turnbull, S. (eds.) *European Television Crime Drama and Beyond*, London, Palgrave Macmillan, p. 1-19.
- Žižek, S., 2003, «Parallax», *London Review of Books*, 25(22), p. 24.

Le Nordic Noir ou les qualités inespérées d'un dispositif transmédiarique

◊ Frédérique Toudoire-Surlapierre

Si le succès de *Millennium* tient à sa forte dimension transmédiarique et transculturelle, cette caractéristique n'est pourtant pas inhérente aux seuls récits criminels. Elle existe également dans d'autres genres populaires tels que les dramas coréens, les telenovelas ou les bollywoods ainsi que le souligne Frédéric Martel dans *Mainstream. Enquête sur une culture qui plaît à tout le monde* (2010). En revanche c'est bien l'articulation entre deux médias (la littérature et le cinéma) qui fait le succès de *Millennium* et qui constitue l'un des paradigmes actuels de la transmédiation nordique. Une triade s'est instaurée entre la presse, les événements « réels », et les auteurs de polars nordiques, où le récit criminel prend la fonction d'un storytelling puissant. Dans un article intitulé « Comment *Millennium* fictionnalise le journalisme du xxie siècle » (2014: 45), Roselyn Ringoot considère que se joue dans *Millennium* la fabrication sociale du journalisme (le succès littéraire contribuant à visibiliser le métadiscours journalistique). Afin de cerner le fonctionnement et les enjeux de la transmédiation dans le *Nordic Noir*, il nous semble important d'observer la façon même dont la transmédiation est intégrée à la narration même. S'il convient de distinguer la dynamique transmédiarique interne à l'œuvre, représentée ou figurée par elle au sein du monde de l'histoire, des dispositifs transmédiaires externes, qui articulent différentes déclinaisons

◊ Frédérique Toudoire-Surlapierre, professeure en études nordiques à Sorbonne Université, frederique.toudoire_surlapierre@sorbonne-universite.fr

médiatiques de l'œuvre pour raconter une histoire complexe, il n'en demeure pas moins que son usage (sa fonction) est directement expérimenté voire mis à l'épreuve dans l'enquête. Un exemple nous semble éclairant à cet égard. Dans le premier volet de *Millennium* l'enquête avance selon une dynamique transmédiaire interne combinant plusieurs médias. Lisbeth Salander et Mikael Blomqvist découvrent des indices en passant d'un médium à l'autre (depuis les photos d'un journal de l'époque jusqu'à l'ordinateur portable ou les informations du *Dark Net*). La première particularité transmédiale du *Nordic Noir* tient à cette interaction floue et mouvante entre genre littéraire et médias. Les romans noirs nordiques qui trouvent un prolongement dans des films ou des séries sont nombreux, permettant de poser l'hypothèse d'une dynamique transmédiale externe qui leur serait spécifique. L'hypothèse de cette journée d'étude est de postuler que le *Nordic Noir* possède des spécificités transmédiales que les différents articles proposés ici développent. Il nous semble en effet que le polar nordique est propice à la transformation médiatique. Tout une série d'émissions télévisées s'inspire des méthodes d'investigation de l'enquête criminelle, le mouvement est très en vogue en Suède, avec des émissions comme *Uppdrag granskning* (« Mission investigation »), donnant lieu à un nouveau sous-genre médiatique. L'enquête policière a trouvé son succès médiatique sous la forme du journalisme d'investigation. L'engouement autour de *Millennium* constitue un *phénomène culturel* suggérant que cette fascination est révélatrice du rapport de chaque société à sa culture. Se dévoilent ainsi les différentes façons dont la société suédoise *traite* le crime et le rôle qu'elle donne à la culture de masse par rapport à cette représentation d'une certaine forme de criminalité. En quoi le polar nordique constitue-t-il un objet culturel suffisamment autonome et déterminé pour pouvoir se transmédiaiser – et dans ce cas par quels médias et selon quelles modalités médiatiques ? Quelle est la part relevant spécifiquement du polar nordique dans cette transmédiaisation ? Existe-t-il des conditions transmédiales spécifiques au *Nordic Noir* ? De quels domaines ou champs ces conditions relèvent-elles : s'agit-il de conditions sociales, conjoncturelles, contextuelles, culturelles, financières ? Peut-on identifier les critères qui jouent un rôle dans ce succès ? Ou pour le dire selon la taxinomie inhérente au polar : à qui profite la transmédiaisation du *Nordic Noir* : au public ? aux médias ? aux pays scandinaves ? à

l'Europe ? Le *Nordic Noir* profite-t-il de cette délinéarisation et/ou de cette extensivité des médias comme de leur collaboration ? Comment bénéficie-t-il concrètement aux médias, que leur apporte-t-il ?

Nous partons de l'intuition liminaire selon laquelle il existe des rapports (qu'il conviendra de préciser) entre la question de la transmédiation et le récit criminel nordique qui est un genre désormais constitué en train de se reconstituer pour ne pas dire s'hybrider selon les nouvelles logiques transmédiaires (le récit criminel nordique existe comme sous-genre, il y a déjà eu de nombreux écrits à ce propos). À cet égard, les différents articles de ce volume consistent à analyser les modalités et les effets de cette transmédiation qui se déploie *autour* ou à partir du *Nordic Noir*. Ils envisagent l'impact du succès littéraire autant d'un point de vue éditorial et médiatique que social et économique pour mettre au jour les processus mais aussi les conditions de cette transmédiation.

Afin de préciser notre cadre d'analyse, nos fondements théoriques et nos outils méthodologiques, nous partirons de la notion de transmédiation telle qu'elle est proposée et définie par Henry Jenkins dans un ouvrage intitulé *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide* paru en 2006. Si l'on a souvent commenté le titre « culture de la convergence », il n'est pas inutile de s'intéresser également aux différents termes qui composent le sous-titre: « where ». La transmédialité peut être appréhendée comme un espace de rencontre, une rencontre entre les anciens et les nouveaux médias. On peut noter également l'emploi du verbe « collide » (« entrer en collision »), suggérant implicitement que la transmédialité est une *culture du choc*. Or cette caractéristique n'a peut-être pas été suffisamment prise en compte alors même qu'elle est au cœur de la dynamique fictionnelle du *Nordic Noir*. La transmédialité n'est pas une adaptation, ou tout au moins elle ne peut pas s'en contenter, cela ne constitue pas un critère suffisant de détermination. Comme la traduction d'ailleurs, l'adaptation n'est qu'un sous-ensemble, l'un des éléments (fragments) de ce monde total qu'est l'univers transmédia, quand bien même elle joue un rôle important dans ce rouage médiatique puisqu'elle participe activement à un processus de diffusion et d'expansion médiatique. Or les enjeux du *Nordic Noir* transmédia (c'est-à-dire les récits qui vont essaimer sur différents médias et vont constituer un même storytelling du *Nordic Noir* selon la définition de Jenkins) se situent à l'articulation entre le phénomène de

la globalisation et le principe de la collaboration. Le principe même de la transmédiation consiste à activer le sens de ce qui nous est commun dans la globalisation (le phénomène de la globalisation a pour effet de lisser/amoindrir les différences¹), il repose sur notre besoin de multiples diversions. Les différences se mettent alors à compter plus que les convergences. Cela peut paraître paradoxal puisqu'on parle de culture de la convergence (où la notion même de convergence est valorisée voire resémantisée), mais pour qu'il y ait transmédiation, il faut qu'il y ait/qu'il reste des écarts entre les médias et les récits, autrement dit qu'ils ne soient ni identiques ni interchangeables. La transmédialité contribue à une réflexion sur le rapport du collectif à la différence selon les différents régimes de la singularité médiatique – il importe de distinguer la singularité médiatique (roman *vs* cinéma) et singularité culturelle (Nordique *vs* global) et de la singularité culturelle (nordique *vs* global), remotivant paradoxalement la proposition de Marshall McLuhan : les médias «sont des traducteurs» (2015: 115), confirmant cette hypothèse que les médias jouent un rôle culturel de première importance (la traduction est l'un des fondements du transfert culturel) et qu'ils ne sont jamais seulement des supports.

La transmédialité fait également écho à la théorie de Nelson Goodman sur le régime allographique de ces récits écrits par un ou plusieurs autres auteurs (pas uniquement par un seul auteur), comme autant de réemplois et de passage de témoins (1968: 34). Or ces deux caractéristiques (le passage d'un auteur à l'autre et le rôle du témoin dans le récit criminel) sont particulièrement opérantes et signifiantes dans le cas du *Nordic Noir*. On sait aujourd'hui par le biais de *Millennium* que l'auteur n'est plus forcément le propriétaire exclusif de son *Nordic Noir*. Être auteur de romans noirs n'est plus synonyme d'exclusivité. David

¹ Nous reprenons le sens que donne Marc Abélès à la globalisation (2008: 35) en considérant que le phénomène de globalisation possède également un impact sur les formes narratives qui circulent de plus en plus vite et tendent à s'uniformiser, rendant par là même les particularismes et les spécificités culturelles de plus en plus rares. On peut aussi reprendre la distinction qu'effectue Alain Supiot dans sa conférence «Mondialisation versus globalisation» : «Globaliser, c'est œuvrer au règne du Marché, de la croissance illimitée, de la flexibilisation du travail et de l'hégémonisme culturel. Mondialiser consiste à établir un ordre mondial respectueux de notre écoumène, du travail (2019: 13). Le *Nordic Noir* est directement touché par ce mouvement de circulation et d'uniformisation des objets culturels, cette tension entre globalisation et mondialisation.

Lagercrantz compose une trilogie faisant suite au *Millennium* de Stieg Larsson (*Millennium* restant, encore aujourd’hui, l’un des plus grands succès du *Nordic Noir*). Se joue la remotivation humoristique et décalée de deux notions chères à André Breton dans son *Anthologie de l’humour noir* (1992 : 560) : les « cadavres exquis » et l’« assassinat amusant ». André Breton aurait aimé que les inventions et expérimentations surréalistes trouvent des échos et de singuliers prolongements d’une part dans le roman policier et dans les réappropriations transmédiaires du *Nordic Noir* qui autant que le fait divers passionnait l’écrivain et d’autre part que son concept de cadavres exquis s’actualise ainsi au niveau d’une écriture à plusieurs mains, nouvelle façon de penser la technique mixte. Le passage d’un auteur à un autre a pour effet de remotiver cette deuxième expression oxymorique, présupposant qu’un récit criminel réussi ne serait rien d’autre au fond qu’un « cadavre exquis » et « un assassinat amusant », autrement dit qu’il relèverait fondamentalement du divertissement et qu’il supporteraient la mort symbolique ou réelle de l’auteur. L’humour présuppose une distance, et dans le cas des variations transmédiaires, celle-ci s’apparente à une stratégie commerciale médiatique bien orchestrée. Lorsque David Lagercrantz fait en 2019 la promotion dans les médias du troisième volet de sa trilogie, il insiste sur deux éléments : d’une part qu’il s’agit de son dernier opus – ce que le titre (*Hon som mäste dö, La fille qui devait mourir*) confirme par anticipation. D’autre part, David Lagercrantz évoque l’ambivalence de ses sentiments d’écrivain vis-à-vis du personnage de Lisbeth Salander, expliquant qu’il a eu envie de la « supprimer », comme si finalement la transmédiation produisait le fantasme de la suppression de l’ingrédient même de son succès : faire disparaître l’héroïne du récit, c’est faire de la transmédialité la dérivation maximale de la notion de « produit dérivé » pris dans son sens marketing. Ce processus fonctionne comme une mise en abyme du fonctionnement transmédiaire du *Nordic Noir* – ou tout au moins de ses fantasmes opératoires, autrement dit ce vers quoi le *Nordic Noir* chercherait à se transformer, tout en suggérant que ce n’est pas sans risque (ce serait même un danger mortel). Cette ambivalence est latente dans la fiction de Larsson puis de Lagercrantz sous la forme du *Dark Net*, notamment par le motif de cyberattaques qui, en tant qu’agressions invisibles et illégales, provoquent la réactivation virtualisée du criminel dans le récit policier, conformément à l’idée d’Alain Chareyre-Méjan selon laquelle la présence de l’assassin se trouve

symbolisée par «une invisibilité illégale» (1995: 102), l'assassin étant à la fois partout présent dans le texte et pourtant insaisissable. Cette omniprésence invisible de l'assassin dans le récit criminel est obsédante et envahissante car elle fonctionne, du point de vue symbolique comme le récit d'un mal contagieux et mortifère. Ce fonctionnement paradoxal d'une présence invisible que le dénouement du récit criminel est censé révéler est de l'ordre de la troublante coïncidence en regard de la théorie des « compromis cachés » mis en lumière par le processus de la transmédialité (2008: 161) développée par Jenkins. Tous ces éléments sont confirmés par la plasticité transmédiale du *Nordic Noir*. Selon Jenkins, la transmédialité, par sa diversification médiatique provoque tellement d'éclairages différents qu'il est de plus en plus difficile de cacher la vérité. Si l'on s'inscrit dans cette perspective, on peut considérer que la lumière transmédiale est faite sur *Millennium*. Les déclarations de David Lagercrantz sont doublement contredites. L'écrivaine suédoise Karin Smirnoff (dont la trilogie autour du personnage féminin Jana Kippo n'est pas sans comporter des ressemblances avec Lisbeth Salander) a accepté d'écrire la troisième trilogie de *Millennium*. La publication du premier volet est prévue pour septembre 2022 en Suède, celui-ci a été écrit dans le plus grand secret – à la fois soigneusement gardé et médiatisé, dans la plus pure tradition des narrations sérielles, fidélisant le public grâce au suspens et à son goût pour la suite de l'histoire. Ce paradoxe entre secret et médiatisation est savamment orchestré dans les productions transmédiatiques dont il est un ressort central que Jenkins a particulièrement bien analysé. L'écrivaine suédoise joue à la fois de sa visibilité médiatique tout en ménageant des effets de mystère – ce qui est l'autre nom du «teasing», la plus petite occurrence transmédiale, sa miniaturisation marketing en quelque sorte. Lors de son interview à la célèbre émission télévisée suédoise de la présentatrice Jessika Gedin, «Babelsommarspecial» le 17 juin 2022, l'écrivaine ménage ses effets et lit le début de ce premier volet (secret on le rappelle) selon un procédé marketing caractéristique de la culture de la convergence: la dialectique du caché/montré. Dans tout le non-dit de cette interview, alors que Karin Smirnoff revendique une totale liberté d'invention concernant l'intrigue, elle révèle alors que son contrat lui impose une règle: elle ne peut supprimer les deux personnages principaux. Cette stratégie marketing passe par la télévision afin d'éveiller l'intérêt des téléspectateurs qui, aiguillonnés dans leur curiosité, vont essayer

d'en savoir plus sur le net. Cette stratégie est clairement pensée pour faire participer les publics (ce que Jenkins a parfaitement analysé) et surtout favoriser les décloisonnements «entre médias, entre genres médiatiques, entre systèmes narratifs» comme le souligne Éric Maigret dans sa préface à l'édition française de Jenkins (2013: 15). L'entretien télévisé de Karin Smirnoff est un excellent exemple du glissement ou des porosités entre le spectateur ou le téléspectateur et ce qu'il nomme le *spectatoriel*, autrement-dit, une nouvelle forme de recherche de plaisir spectaculaire né d'un accès à la narration ou au suspens grâce à plusieurs médias.

Du point de vue méthodologique, travailler sur la transmédiation² présuppose de s'intéresser également aux canaux de diffusion des récits (qu'il s'agisse de chaînes télévisées aux plateformes dédiées, comme Netflix ou encore des blogs ou réseaux sociaux), parce que ces canaux ne sont pas seulement des supports mais également des acteurs de la transmédiation. Tous ces canaux de diffusion s'accompagnent de différentes *pratiques de visionnage* qui ont leur importance: que ce soit la location, le streaming ou le piratage. Se joue en filigrane une triple distinction entre le visionnage gratuit, le visionnage payant et le visionnage illégal. Ces trois usages relèvent de ce qu'on pourrait appeler une utilisation de services. Aujourd'hui, les canaux de diffusion sont aussi devenus des producteurs de contenus, autrement dit, ils ne sont plus seulement des supports de services, ils cumulent les fonctions médiatiques: distribution, exploitation de films, séries, documentaires et des produits dérivés. Ces supports de services se caractérisent en outre par la délinéarisation (c'est-à-dire la mise à disposition de programmes déjà diffusés ailleurs: radio ou télévision, mais aussi vidéos ou *posts* sur les réseaux sociaux). Cette délinéarisation qui renvoie plutôt à l'univers du récit ou à la culture du divertissement à la demande est complètement intégrée voire intérieurisée par les auteurs qui savent que chaque épisode doit garder une forme d'autonomie, cette culture de la demande a modifié profondément la production des contenus et a remis en cause ou en question la notion essentielle du dénouement. La question n'est pas le dénouement ou pas seulement mais à quel moment et comment le public veut y accéder.

² Une de nos hypothèses de recherches repose sur cette articulation entre le dispositif transmédia et la narration transmédia.

Une autre précision s'impose alors, elle concerne la différence entre la transmédia et l'intermédiaire. Si l'intermédiaire se définit comme un dialogue entre les médias, leur mise en correspondance (comme l'adaptation d'un roman en film ou en série par exemple), la transmédia est plus complexe car elle se caractérise par une extension de certains principes narratifs à travers différents supports multimédias. Le transmédia storytelling est une forme nouvelle de narration qui provient de l'utilisation combinée de plusieurs médias cherchant à développer un univers – ou pour parler en termes économiques ou marketing: le transmédia est une *franchise* dont tout l'enjeu consiste à permettre la circulation de l'audience d'un média à l'autre, c'est ce que Henry Jenkins appelle «la convergence médiatique»: «le passage de flux de contenus par de multiples plateformes médiatiques». Cette convergence médiatique repose sur l'idée contre-intuitive qu'un récit global se construit par le biais de micro-récits: s'ils peuvent être longs (tous les épisodes d'une saison par exemple), mais l'idée fondamentale est qu'ils ne se suffisent pas à eux-mêmes. Henry Jenkins parle de «transmedia storytelling» (2008: 56), insistant à la fois sur la superposition ou le prolongement médiatique et sur le rôle narratif comme facteur d'unité de ces différents supports médiatiques. Les histoires peuvent bien être différentes, elles se rapportent toutes à un même récit (dont chaque média développe l'une des étapes et/ou facettes), cette diffraction médiatique ne doit remettre en question ni l'unité narrative ni le fait que cette transmission puisse être chronologique.

Henry Jenkins évoque plusieurs aspects du storytelling, le «transmedia storytelling» ou «storytelling synergétique» (2008: 122), il ne limite pas la notion au seul fait de raconter des histoires. Il sent bien qu'il ne faut pas minorer son aspect consumériste, ce qui n'empêche nullement de reconnaître l'une de ses qualités intrinsèques (l'art de raconter des histoires), mais de l'articuler à un vecteur de réussite qui se répercute immédiatement en termes d'images pour la collectivité ou ce qu'il appelle la culture fanique. Le terme de storytelling revient suffisamment dans son essai pour y prêter attention. Même s'il n'entend pas le concept dans le même sens que Christian Salmon. Les mises en garde de ce dernier ne sont pas dénuées de fondement. En effet la relation et la dépendance des plateformes médiatiques au marketing ne peuvent pas être neutres sur la production «en chaîne» des contenus.

Christian Salmon, dans *Storytelling. La machine à raconter des histoires et à formater les esprits* (2007), rapproche cela des effets sociaux et politiques de la transmédiation : les transmédias sont des « protocoles de dressage, de domestication qui visent à prendre le contrôle des pratiques et à s'approprier savoirs et désirs des individus » (2007 : 67).

Ces différentes définitions et perceptions doivent nous rappeler la complexité du système transmédial, sa malléabilité et sa propension à la prolifération narrative. La transmédialité repose sur la mise en réseau d'un récit, provoquant sa diffraction et sa diversification médiatique, il vise à mettre à parts égales le récit et les supports qui permettent sa diffusion. Se demander quelles sont les caractéristiques transmédiales du *Nordic Noir*, c'est aussi s'interroger sur le bénéfice d'une telle enquête. Éric Maigret, dans sa préface pour l'édition française, consacre une partie de son analyse aux relations entre le transmédia et le *storytelling transmedia*. Sa définition est percutante et claire : « le *storytelling transmedia* est défini comme la circulation de plateforme médiatique en plateforme médiatique d'un récit unifié, ou du moins coordonné dès sa conception, pouvant accroître tout à la fois la cohérence des franchises et le plaisir spectatorial » (2013 : 14).

Deux remarques complémentaires sur nos hypothèses de travail vont nous être utiles et compléter cette entrée en matière théorique. Si l'on a beaucoup étudié les univers transmédiaires comme *Matrix*, *Le Seigneur des Anneaux*, *True Blood*, *the Walking Dead*, *Star Wars*, l'univers du *Nordic Noir* ne semble pas avoir été intégré à ces analyses, alors même que le succès du récit criminel scandinave n'est plus à démontrer. Le succès de *Sherlock Holmes* montre que le récit criminel contient un fort potentiel d'extension narrative, parce qu'il est fondé sur un mélange d'enquêtes et d'aventures, que les enquêtes sont courtes, chaque dénouement s'inscrivant dans un arc majeur qui relève de l'aventure : l'opposition entre *Sherlock Holmes* et *Moriarty*, laquelle est plus apte à la fragmentation cohérente propre à la narration transmédia. *Millennium* échappe difficilement à la logique de Jenkins appelle le « crossmédia », et qui consiste surtout en une simple adaptation d'un média à l'autre, sans que se construise une véritable narration transmédia (avec différents fragments contribuant différemment au développement d'un macro-récit). Dès lors, comment comprendre cette absence ? Quelles sont les propriétés d'extension narrative transmédia du *Nordic Noir* ? Dans cette perspective,

même s'il nous faudra les repérer et si elles existent et participent, par contagion et/ou expansion selon le principe même de la globalisation au succès du récit criminel nordique, il ne peut pas être seulement question de meurtre, victime, enquêteur, témoin pour définir ce sous-genre fictionnel, il convient également de se demander quelles sont les spécificités *nordiques* de ces extensions narratives multimédiatiques. Au prisme du récit criminel nordique, la question se déplace un peu: qu'arrive-t-il aux phénomènes de médiations dès lors qu'on intègre la notion de récit criminel nordique? Que contient le *Nordic Noir* en termes de réflexion concernant la notion d'acculturation, par rapport à des notions corollaires comme le crossmédia (une invention marketing pour offrir un panaché de solutions et conclusions), la diversité de ces acceptations suggérant la nécessité des pratiques narratives de s'adapter, que contient-il également en termes de contenus spécifiques ou caractéristiques le rendant propices à la transmédiation? Quel est le rôle des «interpretive communities» «communautés interprétatives» (1982: 89)? comment s'articulent-elles avec la forte montée en puissance, aussi bien en termes de succès que d'impact, sur la création de produits intermédiaux par les «communautés de fans»?

Dans ce cadre qui nous occupe, il convient de cerner la façon dont ces modalités médiatiques entrent ou non en écho avec les caractéristiques du polar nordique. Celui-ci ne pose pas uniquement la question du crime, mais plus précisément d'un certain rapport au crime qui s'articule d'une part avec le contexte spécifique des espaces nordiques (dont l'isolement et la rudesse constituent deux *topoi*) et d'autre part le fonctionnement des sociétés scandinaves (du principe de sociétés du bien-être aux modèles économiques considérés comme enviables, jusqu'aux prises de position écologique des pays scandinaves face au désordre climatique et au dérèglement de l'écosystème – le genre du polar permettant de souligner la responsabilité criminelle du comportement humain vis-à-vis de la planète). Au regard des grands succès multimédiatiques qui existent et qui ont déjà été étudiés, on peut formuler l'hypothèse que ce qui est en jeu avec la transmédiation du *Nordic Noir* a directement à voir avec ce qu'on pourrait appeler une gestion nordique des émotions. Une des spécificités du *Nordic Noir* transmédia réside dans ce paradoxe constamment tenu entre une maîtrise parfaite des émotions (de leur totale retenue) au sein de

récits qui au contraire sont fondés sur leur expansion, leur exagération (puisque le principe du récit criminel consiste à susciter une surenchère d'émotions), alors que le comportement nordique se caractérise au contraire par une extrême retenue voire pudeur, vis-à-vis de celles-ci. Tout débordement émotionnel est *suspect*. L'exemple de *Broen* est révélateur de cette dualité, l'enquêtrice Sofia Helin, qui a fait la célébrité de la série, se caractérise par son impassibilité qui tranche avec les affaires criminelles, toutes plus sanglantes les unes que les autres, auxquelles l'enquêtrice se trouve confrontée. Ce même schéma dialectique émotionnel se retrouve avec le personnage de l'enquêtrice Naia Thulin (jouée par l'actrice Danica Curcic) et le spécialiste d'Interpol Mark Hess (Mikkel Boe Føsgaard) dans *Kastanjemanden* [*L'homme aux marrons*], le jeu des contraires émotionnels est particulièrement bien rendu dans la mini-série de la télévision danoise par le duo d'acteurs (diffusée sur Netflix sous le titre *Octobre* depuis septembre 2021) – le scénario puisant dans le roman éponyme de l'écrivain danois Søren Sveistrup.

Or cette spécificité du *Nordic Noir* n'est pas sans rapport avec la contagion des émotions qui sous-tend le principe pandémique de la transmédia, et plus spécifiquement deux types bien précis d'émotion qui nous apparaissent comme particulièrement transmédiales: la compassion et la sympathie. Si elles se présentent comme des affects internationaux (perceptibles et reconnaissables dans n'importe quel pays, ne dépendant ni de la langue ni la culture de ceux-ci), elles possèdent néanmoins cette particularité antinomique d'associer des représentations criminelles (par principe puissamment émotionnelles) et des personnages dont la retenue affective oscille entre réserve et impassibilité – celles-ci étant perçues, à tort ou à raison, comme des traits nordiques. C'est là l'une des spécificités nordiques (voire l'explication du succès du *Nordic Noir*): un maximum d'effets empathiques sur le public alors que les enquêteurs font preuve au contraire de la pleine maîtrise (refoulement) de leurs émotions. D'un côté donc, une décharge émotionnelle massive qui découle de la peur intrinsèque à tout récit criminel, et de l'autre, une expressivité *empathique réduite à son minimum*. Le pacte avec le public en découle: ce qui caractérise le *Nordic Noir*, c'est cette participation convoquée et empêchée du public. Les auteurs élaborent des récits qui provoquent des émotions qui sont réprimées voire déniées par ailleurs par ailleurs.

Ce double processus contradictoire fait écho à l'angoisse de la «contagion criminelle» – obsession que l'on retrouve dans bon nombre de romans criminels nordiques, comme chez Henning Mankell par exemple, et tout particulièrement dans les récits criminels nordiques dont l'action se déroule dans des lieux isolés (Islande, Groenland, Svalbard, île Féroé, les Lofoten, ou encore des régions retirées du Grand Nord). Or cette angoisse de la contagion trouve précisément un écho transmédia, conférant à ces récits nordiques un point commun : une angoisse de la criminalité pandémique. En effet, le propre de la transmédialité tient à cette circulation médiatique, d'où cette préférence pour des régions qui n'ont pas encore été touchées par la criminalité, comme les espaces proches du cercle arctique, où il n'existe pas de criminalité organisée, autant de régions où s'exprime une peur de la contagion criminelle extérieure (extériorité sur laquelle repose la possibilité même de la transmédialité).

D'autant plus que cette angoisse disséminée fait écho à une autre propriété du transmédia et des pays nordiques : la transmédiation se nourrit du commérage et de la rumeur selon Jenkins (2008: 101). La métaphore du ferry danois qui transporte le criminel dans la série islandaise *Trapped* constitue le critère minimal de cette transmédiation nordique. On peut ainsi s'attarder quelques instants sur cette série islandaise, dans sa version originale *Ófærð* («ofaerd» qui signifie méconnu), série réalisée par l'islandais Baltasar Komárkur, tournée en Islande en 2015 avec des acteurs islandais, autrement dit s'affirmant comme typiquement islandaise. Un policier provincial à la vie ordinaire est chargé d'enquêter (on a retrouvé dans les eaux du port un corps mutilé) en attendant l'arrivée de la police de Reykjavik, arrivée retardée en raison de la tempête. La petite ville subit un double isolement : le bateau (le criminel se trouve forcément sur le ferry qui vient d'arriver) et la région de l'Islande où se situe l'action. Le cinéaste a expliqué qu'il avait voulu créer une série à partir du principe suivant : un crime a été commis dans une petite ville coupée du reste monde dans un contexte de mondialisation. Il choisit aussi de mettre en scène un personnage ordinaire confronté à une situation extraordinaire, jouant des spécificités visuelles perçues comme typiquement islandaises (le climat local joue son rôle d'opposant à l'enquête, il possède le statut d'une péripétie, ce qui montre son importance). La série a connu un

véritable succès d'un point de vue endogène puisque le premier épisode fut regardé par 132 000 Islandais (soit à peu près l'équivalent de la population actuelle de Reykjavik, environ 1/3 de la population globale islandaise), mais également à un niveau exogène puisque la série s'est exportée en Europe. Ainsi, le premier épisode fut regardé par plus de 5 millions de téléspectateurs en France en 2016 lors de la sortie de la saison 1. Comment expliquer le succès de cette exportation ? Sans doute parce qu'elle reprend l'un des schémas du roman policier européen par excellence, *And Then They Were None* (1940), Agatha Christie ayant recours au motif du crime insulaire pour faire subir aux personnages un huis-clos forcé criminalisé par des conditions climatiques extrêmes (une tempête qui empêche les personnages de regagner la terre ferme). Sans doute aussi parce qu'elle s'appuie sur le principe d'un microcosme (comme une version miniaturisée de l'écosystème), motif particulièrement fascinant à l'heure où tout circule et s'exporte.

Le succès transmédiaitique du *Nordic Noir* tient au fait qu'il agit comme une alerte, une mise en garde contre les dangers potentiels de la globalisation – et par là même des dérives potentielles de la transmédiation. La série exploite narrativement la tension entre l'isolement de l'île (accentué par le motif du village coupé de tout) et les images qui circulent sans cesse sur les réseaux sociaux, motif renforcé par la circulation massive des informations des chaînes d'informations en continu – dont on voit des images en arrière-plan dans la série, suggérant que la mondialisation est bien arrivée en Islande. Ce n'est pas un hasard si les images du corps démembré circulent sur les réseaux sociaux à l'insu de la police, suggérant qu'elle se laisse littéralement déborder par la situation. Tout ceci peut s'interpréter comme une mise en abyme, au sein même de la série, des débordements possibles de la transmédialité et de la façon dont le *Nordic Noir* islandais résiste, par sa spécificité géographique, à cette mondialisation transmédiale, tout en étant à la fois fasciné et mis en danger par le principe même de la transmédialité. Cet exemple est un contre-emploi révélateur, il fonctionne comme un avertissement contre les dangers du processus transmédiaitique dans cet espace nordique. Il permet aussi de formaliser les conditions nécessaires au polar nordique pour qu'il soit rentable du point de vue transmédiaitique :

1. un succès nécessaire et avéré: il faut que le *Nordic Noir* possède un public acquis et identifié
2. un public non suffisant, ouvert aux opportunités commerciales, autrement dit à une extension du public vers d'autres «publics cibles»;
3. une potentialité de diffraction médiatique, autrement dit il faut que le récit puisse se déployer sur différents médias, qu'il contienne un potentiel narratif et un pouvoir fictionnel hautement médiatiques.

Afin de comprendre pourquoi ces conditions sont nécessaires et suffisantes, de voir comment elles fonctionnent, il convient d'identifier plus précisément ce qui les caractérise. Leur première propriété tient à leur adaptabilité et ce qu'on pourrait appeler d'une certaine manière une «adaptabilité auctoriale» le fait qu'on puisse ainsi changer d'auteurs apparemment si facilement nous semble constituer l'un des effets de la transmédiation qui repose sur une souplesse et une adaptabilité des supports comme des narrations). On a déjà évoqué l'une des expressions de cette souplesse transmédiale dans le fait qu'elle est suffisamment adaptable pour admettre le changement d'auteur. La «collaboration» est si adaptable qu'elle permet de passer d'un auteur à un autre, suggérant en filigrane qu'elle peut se passer d'un (seul) auteur. Un second critère, plus spécifiquement narratif, apparaît également: tout se passe comme si, pour se transmédiaiser, la narration se devait d'être elle-même transmédiale – autrement dit porter sur des sujets transmédiaux mais comporter aussi des propriétés transmédiales. Dans la trilogie de Stieg Larsson, plusieurs données fictionnelles sont particulièrement propices à la transmédiation. *Millennium* est un récit criminel dont l'enquête repose sur deux figures médiatiques: le journaliste Mikael Blomqvist et la hacheuse Lisbeth Salander. Mais on peut avancer également que *Millennium* est transmédiale: parce que ce nom est à la fois roman et journal, c'est à la fois le titre de la trilogie et le nom du journal dans lequel travaille Mikael Blomqvist. Par ses investigations, le journaliste mène des enquêtes qui ne visent pas seulement à informer mais surtout à dénoncer les abus et les dysfonctionnements de la société. Mikael Blomqvist est spécialisé dans le journalisme économique, quand la trilogie commence, il est l'auteur d'un livre controversé, *Les Templiers*, dans lequel il dénonce le manque de sérieux des journalistes analystes économiques qui se contentent de reproduire sans la moindre objection les affirmations données par les directeurs de société. Stieg Larsson

dénonce les conflits d'intérêts qui existent entre le milieu journalistique et le monde politique et industriel suédois, entre le monde des affaires et les médias. Il intègre des ingrédients transmédiatiques dans son récit pour montrer l'obéissance voire la corruption de certains médias vis-à-vis de la sphère politique et industrielle, la transmédialité lui permet d'introduire cette réflexion sur l'indépendance du milieu journalistique (en ce sens que la transmédiation est précisément un fonctionnement rhizomique, interconnecté, alors que le journalisme se doit de conserver une part d'autonomie et d'indépendance économique tout au moins).

Un autre aspect de cette transmédiation comme objet même de la trilogie est perceptible dans la place du hacking dans la narration. Lisbeth Salander est une hacheuse, elle sévit dans le milieu de ce qu'on appelle traditionnellement le *Dark Net*, expression qui se trouve ici sémantiquement remotivée par le genre même du *Nordic Noir*, nous permettant de postuler qu'il existerait un *Dark Net* propre à l'espace nordique. Dans sa trilogie, David Lagercrantz aborde (ou plutôt fictionnalise) la question de la criminalité du cyberspace, des attaques financières et de l'espionnage industriel, il utilise le motif de la *cyberattaque* qui symbolise le dysfonctionnement criminel vers lequel peut tendre la transmédiation dès lors qu'elle échappe à tout contrôle. C'est pour cela que la question du piratage informatique, récurrente dans *Millennium*, est loin d'être seulement un motif à la mode, elle constitue un facteur symbolique révélateur des enjeux économiques de la transmédiation. Significativement, elle est associée au personnage de Lisbeth Salander, qui est non seulement l'héroïne de *Millennium* mais également l'incarnation symptomatique de la mise en fiction de la transmédiation. Lisbeth Salander fait même circuler la transmédiation dans cette trilogie. D'une part, le piratage constitue sa façon de relationner avec les autres personnages (lorsqu'elle mène ses enquêtes et lorsqu'elle cherche à prendre des renseignements, elle le fait systématiquement par le biais du piratage, s'infiltrant de manière illégale dans les ordinateurs, ou surfant sur le *Dark Net* pour récupérer de multiples informations). Plus encore, elle représente, au sens fort du terme, la transmédiation par le biais des tatouages (significativement, le titre de la version filmique américaine de David Fincher, *The Girl With The Dragon Tattoo* [2011]) met en évidence le tatouage de Lisbeth Salander, l'actrice jouant sur cet univers du tattoo: ses tatouages et piercings, sa crête iroquoise qui exhibe sa marginalité sociale. Or le

tatouage est un signe de visibilisation de la culture geek. C'est par le biais du corps de l'actrice que se met en place la dynamique transmédiale de *Millennium*. Ce n'est pas un hasard si l'actrice Rooney Mara a joué/ accentué précisément son aspect marginal, asocial et rebelle – alors même qu'on pourrait penser que c'est plutôt Daniel Craig qui assure la promotion marketing et commerciale du film. C'est d'autant plus net si l'on compare avec la version scandinave (suédo-danoise) de Niels Arden Opler, *Flickan som lekte med elden*, celui-ci ayant choisi des acteurs suédois (Michael Nyqvist, Noomi Rapace, Sven-Bertil Taube, Willie Andreassón, Sofia Brattwall). Outre son tatouage de serpent qui souligne l'importance de l'image sur le corps, Lisbeth Salander possède un tatouage de guêpe sur la nuque qui correspond à son surnom de hacheuse, WASP. Ce motif corporel qui peut être appréhendé comme une autre forme de transmédiation, s'articule à un épisode narratif aussi fondamental que violent et dérangeant de *Millennium* dans la version de Stieg Larsson: les violences sexuelles faites aux femmes, ou plus encore les réactions féminines à ces violences: on peut interpréter dans cette perspective la vidéo dont elle se sert pour faire chanter son tuteur. La transmédiation peut être une arme dès lors qu'on sait en exploiter les potentialités. De même, le tatouage que Lisbeth Salander réalise sur le corps de son tuteur pour se venger de l'agression sexuelle qu'il lui a fait subir, tatouage visibilisé dans le texte original par le recours aux majuscules: «JAG ÄR ETT SADISTISKT SVIN, ETT KRÄK OCH EN VÅLDTÄKTSMAN» (2015: 263).

Si *Millennium* se présente comme un exemple probant de la fortune de la transmédiation nordique, il faut rester prudent et ne pas généraliser en associant tout succès de récit criminel nordique à une présence transmédiale. Toutes les œuvres du *Nordic Noir* ne s'exportent pas uniformément. Ainsi, les romans de Maj Sjöwall et Per Wahlöö ont donné lieu à la très populaire série *Beck* créée depuis 1997, portée par ses deux acteurs fétiches suédois: Peter Haber (Martin Beck) et Mikael Persbrandt (Gunvald Larsson). Les trente-huit épisodes de cette série (qui passe encore à la télévision suédoise) sont écrits pour la circonstance (s'adaptant aux modes et tropismes des époques) et n'ont rien à voir avec les intrigues initiales des romans de Sjöwall et Wahlöö – hormis les deux personnages principaux justement. Or cette série reste cantonnée à l'espace scandinave, elle ne circule pas en France ni en Europe, perçue comme typiquement nordique. Ce contre-exemple

transmédiatique révèle que tout *Nordic Noir* n'est pas transmédiatisable, nous donnant à réfléchir sur ce qui s'exporte ou au contraire ce qui circule d'une manière interne, sur la façon dont le *Nordic Noir* se transmédiatise, à quelles conditions et par quels moyens. Les différentes circulations nationales et médiatiques du *Nordic Noir* analysées ici vont nous permettre de dresser une cartographie transmédiale.

Ce contre-exemple nous rappelle aussi que pour comprendre le rôle et le fonctionnement de la transmédialité du *Nordic Noir*, il faut intégrer un autre critère de la transmédialité: la rentabilité (dont l'auto-entreprenariat est l'une des versions autonomisée). Ce qu'on peut appeler «le cas Camilla Läckberg» en constitue une expression probante. Le moins que l'on puisse dire est que l'usage que l'écrivaine fait de la transmédiation est plus que rentable. Les nombreuses adaptations et transmédias de ses romans noirs à succès sont révélatrices de la façon dont l'écrivaine suédoise orchestre les différents produits dérivés de ses romans noirs. Ce qui nous intéresse, ce n'est pas tant que Camilla Läckberg soit une femme d'affaires accomplie, mais bien la façon dont elle se médiatise comme chef d'entreprise dont l'aura découle du succès international de ses romans. Son site Web rappelle le nombre de livres vendus et les produits dérivés: «Det här är Camilla Läckberg»: «29 000 000 böcker sålda i över 60 länder». Le storytelling de Camilla Läckberg se caractérise par ce qu'on pourrait appeler une «écrivaine d'affaires», celle-ci se médiatisant à la fois comme sujet et objet transmédiale. Elle construit en effet un récit de la réussite de l'écrivaine de polars nordiques (la façon dont elle a construit son succès est bien un *storytelling*). L'écrivaine exploite les potentialités des différents médias qu'elle déploie comme autant de produits marketings culturels de sa propre personnalité. Elle révèle ainsi son histoire personnelle et intime lors de la célèbre émission télévisée suédoise «Min sanning» orchestrée par la présentatrice Anna Hedenmo le 18 janvier 2021, sa plasticité médiatique lors de l'émission «Let's dance» en 2022, ou encore sa participation cette année à la série de docu-fiction «Svenska Powerkinnor» dans laquelle elle joue son propre rôle. Significativement, elle partage l'écran avec quatre autres figures médiatiques féminines en vue: une influenceuse, une actrice, une femme médecin, une profileuse très en vogue qui intervient à la radio suédoise, telle une sorte de remotivation suédoise des drôles de dames. Camilla Läckberg déploie encore d'autres facettes médiatiques,

par le biais de la série *Fjällbacka Murders* (qui s'exporte en France sous le titre «Les enquêtes d'Erica»), les livres qu'elle écrit pour les enfants (le personnage de Super Charlie fonctionnant comme emblème transmédiaire pour la jeunesse), ainsi que des livres de recettes de cuisine. Tous ces objets dérivés sont autant d'expressions de la diffraction et exportation de la façon dont Camilla Läckberg exploite les différentes facettes de son *Nordic Noir* multimédia. Comble d'une transmédiation réussie, Camilla Läckberg joue son propre rôle dans le film de Ruben Östlund, *The Triangle of sadness* – film qui vient d'obtenir la palme du meilleur film cette année en 2022 au festival de Cannes.

On peut s'interroger dès lors sur les effets de ce storytelling du *Nordic Noir*. Si tout découle du succès de ses romans policiers et si Camilla Läckberg gère ses livres comme une entreprise, ce storytelling a pris néanmoins un contenu particulier qui n'est pas sans conséquences, dans la mesure où l'un de ses succès a consisté à faire du féminisme un objet transmédiaire, ce que l'on pourrait appeler «un féminisme noir» reposant sur cette idée que la vengeance féministe n'est pas seulement un sujet de revendication, mais également un objet transmédiaire rentable, ce que la visibilité spectaculaire du mouvement #Metoo confirme et renforce. Si l'on s'interroge sur la nature du storytelling proposé par Camilla Läckberg, c'est son recueil de nouvelles, *Kvinnor utan nåd* (2018), traduit en France sous le titre *Femmes sans merci*, qui donne le ton de cette conversion féministe. Ce récit croise le destin de trois personnages féminins, toutes trois maltraitées par leur époux. Bien qu'elles ne se connaissent pas, elles vont mettre au point une vengeance dont le principe découle d'une solidarité féminine postulée comme inconditionnelle (cette solidarité étant présentée comme une conséquence de l'interchangeabilité de leurs conditions). Le recueil se présente explicitement comme la *conséquence* narrative du mouvement #MeToo évoqué plusieurs fois dans le texte : «Spereglerna hade andrats» (2018: 56) («Les règles du jeu avaient changé»). Cette affirmation ne concerne pas seulement la société, mais aussi l'appropriation par les femmes du pouvoir transmédiaire. Le *Nordic Noir* (suédois tout au moins) peut être appréhendé comme une expansion narrative des paroles et récits des violences faites aux femmes. C'est sans nul doute *Millennium* qui en a montré la forme la plus spectaculaire, sans doute parce que la transmédiation représentée dans cette trilogie repose pour

une part sur la confusion entre réel et fiction. Le récent diptyque paru en 2019 et 2020 *Vingar av silver*, 2020 et *En bur av guld* (respectivement *La cage dorée* et *Les ailes d'argent*) se trouve réuni par un même sous-titre qui donne le ton: «En kvinnas hämnd är vacker och brutal» (littéralement «La vengeance d'une femme est belle et brutale»). L'intuition transmédiaitique de Camilla Läckberg a été de considérer que la solidarité entre femmes pouvait constituer, littérairement s'entend, le fondement d'une vengeance féminine à venir. Cette solidarité féminine («solidaritet mellan systrar») consiste à faire de la condition sororale une solidarité nécessaire et suffisante, le plus petit dénominateur commun de la condition féminine nordique. Dans le premier volet du diptyque, *En bur av guld* paru en Suède en 2019 (et en France en 2020 sous le titre *La Cage dorée*), le personnage principal, Faye Adelheim, a créé une société au nom significatif de «Revenge». Il est tentant de faire le rapprochement avec celle que Camilla Läckberg a réellement fondée en Suède: «Invest in her», une société dont l'objet est de soutenir les projets d'autres femmes. Parallèle d'autant plus suggestif que la stratégie-marketing de la société «Revenge» fait puissamment écho au marketing littéraire de Camilla Läckberg. Le projet marketing de «Revenge» est explicité dans le premier volet du roman: «Du marketing personnalisé, poussé à l'extrême. *Storytelling* et produits de bonne qualité» (2019: 231). Ce projet fonctionne comme une mise en abyme de l'exploitation d'un *Nordic Noir* à la mode féministe, il répond à l'injonction suivante: «La vengeance vend» («Hämnd säljer»). La stratégie commerciale du personnage féminin de Camilla Läckberg repose sur la solidarité d'une communauté féminine. Celle-ci se compose premièrement d'investisseuses (ce sont uniquement des femmes qui ont investi de l'argent dans la nouvelle entreprise de produits cosmétiques); deuxièmement des femmes d'affaires (les associées de Faye sont également toutes des femmes): les récits de Camilla Läckberg ne sont autres que des *affaires de femmes* au sens littéral de l'expression. Troisièmement, cette communauté se compose d'«influenceuses» des réseaux sociaux, comme autant de sources d'investissement fructueux. Significativement, c'est l'aura (marketing) des «influenceuses» sur les réseaux sociaux qui leur confère une *potentialité prescriptive*: c'est parce que ces influenceuses possèdent une large couverture médiatique sur les réseaux sociaux qu'elles sont dotées d'un *pouvoir prescriptif*. Si des entreprises de marques considèrent qu'elles peuvent recommander

leurs produits, c'est parce qu'elles possèdent suffisamment d'influence sur leurs *followers*, montrant au passage l'impact de l'emprise virtuelle dans le monde réel. L'observation de cette communauté montre que ce *féminisme noir transmédia* n'est pas seulement une question de supports, il est à la fois un discours et un élément de la narration se transfigurant dans les personnages féminins. Camilla Läckberg parle de «målgrupp» «groupe-cible»: «les femmes qui en ont assez d'être trahies par les hommes» (2019: 34). La trahison masculine fonctionne comme un *dénominateur suffisamment commun* pour devenir un cri de ralliement d'une communauté participative de femmes. Camilla Läckberg, en tant qu'écrivaine soucieuse de son succès, présuppose par là même que les femmes seront suffisamment *solidaires comme public*, autrement dit qu'elles achèteront en masse ses livres. Cette vengeance par procuration littéraire constitue l'une des caractéristiques du féminisme nordique noir. On notera aussi *l'anticipation commerciale* de Camilla Läckberg qui ne s'enferme jamais dans une seule voie. Un nouveau roman de l'écrivaine paraît en Suède en octobre 2021 (le roman vient de paraître en France tout récemment), il s'agit de *BOX*, roman noir coécrit avec le mentalist Henrik Fexeus – figure masculine très en vue des médias suédois, à la fois mentaliste et présentateur télé, montrant que Camilla Läckberg anticipe et vise un autre cœur de cible, diversifiant ses objets médiatiques.

On peut alors envisager un dernier critère particulièrement révélateur de la potentialité transmédiale du *Nordic Noir*: il s'agit du rapport entre la transmédiation, le fait divers et le politique, ce que l'analyse du «cas Olof Palme» va nous permettre de préciser. Cas très particulier en effet, qui peut paraître de prime abord un peu à part dans le cadre de cette réflexion sur les potentialités transmédiaires du *Nordic Noir*, mais qui l'expliquent en réalité, tant le meurtre d'Olof Palme (et sa médiatisation/transfiguration dans le domaine du *Nordic Noir*) constitue un facteur décisif pour l'expansion de celui-ci, notamment en Suède. S'il n'est pas forcément utile de rappeler les moindres détails du meurtre du premier ministre suédois dans une rue de Stockholm le soir du 28 février 1986 alors qu'il sortait du cinéma avec sa femme et son fils, on peut toutefois insister sur le choc, la fascination et la pluralité médiatiques qui se sont développés autour de cette affaire (comme en témoigne le nombre pléthorique de documentaires, livres, films, séries, articles de journaux). Cet engouement médiatique ne s'explique pas seulement par le fait qu'il

s'agisse du meurtre d'une personnalité politique suédoise de première importance, pas seulement non plus parce que plus de trente ans après, le coupable n'a pas été résolument identifié. Significativement, face à cet échec de la police (qui s'est montrée incapable d'arrêter le coupable), tous les objets transmédiaques dérivés fonctionnent sur le mode de leur propre enquête, comme s'il leur fallait absolument trouver le nom du meurtrier, découverte qui seule permettrait un retour à la *normale*. On ne peut dans le cadre de cette ouverture analyser tous ces objets médiatiques, mais en choisir quelques-uns dont le fonctionnement nous semble symptomatique du fonctionnement de cette transmédialité nordique. Le tout récent documentaire-série de Netflix sur Stig Engström intitulé « *Den osannolika mördaren (baserad på ett olöst brott)* » revient précisément sur cette figure ambivalente. Celui-ci est tiré du livre d'un journaliste Thomas Pettersson : *Den osalonna mördaren : Skandiamannen och mordet på Olof Palme* paru en 2008. La figure de Stig Engström, surnommé « Skandiaman » par les médias, n'est pas anodine dans le processus transmédia. Skandia est une compagnie d'assurance suédoise connue, elle est emblématique du secteur économique suédois. Stig Engström travaillait comme graphiste dans cette compagnie, au service de la publicité et du design. Mais il était progressivement mis sur la touche car il travaillait à l'ancienne, ne voulant pas s'adapter aux nouvelles techniques de dessin et de maquettes – autrement dit il n'a pas su s'adapter aux évolutions des médias. Il dit avoir été l'un des premiers témoins sur les lieux du crime. Il est considéré aujourd'hui par la justice comme étant le véritable meurtrier mais ne sera pas arrêté (il s'est suicidé en 2000). En juin 2020, le procureur Krister Petersson le déclare définitivement coupable et considère que l'affaire est close. Troisièmement, cela peut paraître troublant mais le meurtre nordique réel semble produire les mêmes effets que le meurtre nordique fictionnel, comme si la transmédialité rendait impertinente la distinction entre réel et fiction. C'est dans cette perspective que le meurtre d'Olof Palme a été associé au dernier roman de Sjöwall et Wahloö, *Terroristerna* (1975), roman dans lequel les deux écrivains imaginent le meurtre d'un premier ministre suédois (ce roman a également été adapté à la télévision sous le titre *The Stockholm Marathon*). Quatrièmement, Stieg Larsson s'est passionné pour cette affaire, il a mené sa propre enquête, accumulant des montagnes d'archives (sans pour autant parvenir à un résultat probant). Les archives constituent une donnée médiatique

de première importance dans le cadre de cette affaire: celles de Stieg Larsson, mais aussi celles de la police (trente ans d'investigation), confirmant la théorie de Henry Jenkins selon laquelle les vieux médias se superposent aux nouveaux (c'est le sens même du sous-titre de son essai). Dès lors que les médias anciens se reportent et se déploient sur des supports nouveaux (ici la numérisation), la mémoire ne change pas de nature mais de fonction. Directement et collectivement accessible, elle devient participative (ce qui est le propre de la culture de la convergence). C'est après cette enquête infructueuse concernant le meurtre d'Olof Palme que Stieg Larsson se met à écrire sa trilogie *Millennium*, processus révélateur du fonctionnement (au moins dans ce cas précis) de cette transmédiation nordique: le récit criminel et ses produits médiatiques dérivés sont autant de compensations par rapport à l'échec réel de l'enquête policière. La transmédiation nordique réinstaure paradoxalement un séquencement linéaire des événements entre eux selon un rapport de cause à conséquences. Ainsi, lorsque Jan Stocklassa décide de s'intéresser à l'enquête que Stieg Larsson a menée sur le meurtre d'Olof Palme, il la reprend là où ce dernier s'est arrêté. Cela donne lieu à un drôle de texte, intitulé en français *La folle enquête de Stieg Larsson* – en réalité le titre original est beaucoup moins rocambolesque: *Stieg Larssons arkiv. Nyckeln till Palmemordet* (la traduction littérale étant *Les archives de Stieg Larsson. La clé du meurtre de Palme*), insistant sur le rôle de l'archive dans l'enquête. Jan Stocklassa part du principe que l'espace nordique est la clé de l'enquête, en tant qu'il possède des connexions secrètes avec la criminalité. Au fur et à mesure qu'il progresse dans l'enquête qui doit le conduire à l'assassin d'Olof Palme, Jan Stocklassa se détache de son plan initial, ou plutôt il prend conscience que l'enquête qu'il est en train de mener sur l'affaire Olof Palme est aussi un livre sur les lieux du crime. Pris comme Stieg Larsson d'un désir de résolution, il examine avec précision l'endroit où Olof Palme a été assassiné et en déduit que le meurtre a été «improvisé», ce qui contredit toutes les pistes de la prémeditation: depuis la piste sud-africaine échafaudée par Stieg Larsson jusqu'à celle du PKK (Parti des Travailleurs du Kurdistan).

C'est avec l'affaire Olof Palme que la police suédoise va réaliser son premier portrait-robot, ce que Jan Stocklassa appelle une «image-fantôme»: «C'était la première fois en Suède qu'on utilisait ce mot, directement importé du vocabulaire des collègues allemands». Cette

«image-fantôme» fait écho à la «présence obsédante et invisible» (1995: 102) dont parle Alain Chareyre-Mejan à propos de la présence du criminel dans les récits policiers. Dans ce cas très précis, cette présence métaphorise aussi la place de ce meurtre non élucidé dans la société suédoise. Qu'un premier ministre puisse être ainsi tué en pleine rue et que la police se montre incapable de résoudre efficacement cette enquête vont laisser une trace dans l'imaginaire collectif suédois, et par extension progressive dans le paradigme du *Nordic Noir*. À cet égard, l'image des policiers incompétents, motif récurrent des polars nordiques, à l'instar de Henning Mankell, en constitue un exemple parmi d'autres. Jan Stocklassa considère que l'assassinat d'Olof Palme est le grand test de Rorschach pour l'ensemble de la population suédoise. Au lieu de considérer des taches d'encre symétriques, chacun donne son avis sur le meurtre de Palme en projetant ce qu'il croit y voir. Chacune de ces réponses en dit plus sur celui qui en parle que sur la vérité de l'affaire.

Tous ces exemples sont autant de mises en abyme de quelques-unes des fonctions de la transmédialité du *Nordic Noir*. Ils montrent l'importance du rôle des images-fantômes (comme on parle d'assassin-fantôme) dans la productivité transmédiale nordique. Ils révèlent aussi l'articulation essentielle entre une réalité criminelle et la façon dont est menée l'enquête dans la circulation nationale, scandinave et internationale des objets transmédiatiques. Dans le cas précis de l'affaire Olof Palme, que ce meurtre soit non résolu possède un autre effet caractéristique de la culture de la convergence : ce que l'on pourrait appeler *l'enquête participative*. Qu'il s'agisse de Stieg Larsson, de G. W. Peirsson, de Thomas Pettersson ou encore Jan Stocklassa, chaque écrivain mène sa propre enquête, se faisant détective et passant d'une fonction médiatique à une autre, mélangeant les sources et les pistes, qu'elles soient avérées ou fictionnelles – hybridation qui nous semble caractéristique du transmédia nordique. Ainsi, Jan Stocklassa mène son enquête *dans* la trilogie de Stieg Larsson, car il est persuadé qu'il existe un rapport entre *Millennium* et l'affaire Olof Palme. Si cette piste (lire *Millennium* permettrait de retrouver le meurtrier d'Olof Palme) est fort tentante, elle s'apparente malheureusement à une *fake news*, mais elle est néanmoins révélatrice de trois autres fonctions de la transmédialité nordique : la revalorisation des «communautés interprétatives» au sens de Stanley Fish, la resémantisation de la notion de «communautés de fans» chère à Henry Jenkins. Et surtout, le transmédia nordique met

à l'honneur une figure mésestimée du polar : le témoin – figure qui remplace celle de l'expert très à la mode dans les récits transmédiaires criminels américains. En effet, la police suédoise a interrogé plus de 10 000 témoins dans le cadre de cette affaire. Il s'agit de la plus grande enquête policière jamais menée en Suède (alors que, le soir du crime, il n'y eut pas plus que 2 ou 3 témoins sur place). Le reportage de la SVT « OlofPalmemördaren » qui date de 2020 se concentre sur cette question du témoin, qui constitue une nouvelle expression à la fois du public et du suspect – sorte de figure emblématique du brouillage des limites entre le meurtrier et le témoin. Or la figure du témoin constitue un élément central de cette affaire. Stig Engström s'est présenté comme un des témoins aux journalistes parce qu'il avait été négligé par la police. Mais il n'est, encore aujourd'hui, qu'un criminel *improbable* (comme le suggère la dernière série de Netflix). Cette labilité transmédiaire, qui se traduit par une confusion des rôles (le suspect, le témoin l'enquêteur, le criminel, le public, la police, les journalistes) est l'une des spécificités de ce storytelling du meurtre d'Olof Palme. Toutes ces figures forment une nouvelle communauté de témoins, tragiquement unie puisqu'elle se retrouve autour (ou après) un crime. Henry Jenkins parlait de « choc transmédiaire entre le fait divers et le fait politique ». Ici le fait politique est devenu un fait divers (dès lors que toute la population qui s'en empare).

En définitive, Victor Turner dans son essai rappelle « le concept de *communitas* désigne une condition privilégiée de certains membres d'une communauté qui partagent l'expérience d'un seuil » (1995 : 56). Cette expérience d'un seuil peut être prise à son sens littéral dans le cas de la transmédialité nordique et il nous semble que l'image du pont que la série *Broen/Bron* en constitue l'un des emblèmes. Significativement, la transmédialité de cette série est perceptible par les changements de titres selon les pays et les supports médiatiques : *Broen*, *Bron*, *The Bridge* ou *Le Pont* et la symbolique évidente du pont confirme cette intuition d'une transmédialité fonctionnant comme un support de transferts entre les cultures, alors que le contenu narratif même du *Nordic Noir* suggère sinon la part de criminalité inhérente à cette connexion – comme pour avertir du danger potentiel inhérent à la circulation des récits criminels. Danger mais pour qui ? Pour le public qui est au rendez-vous ? Pour les producteurs ? C'est sans doute davantage au niveau des spécificités culturelles que le danger existe, notamment par rapport à la notion

d'acculturation, dans la mesure où la transmédialité du *Nordic Noir* la rend obsolète, inadaptée, ou tout au moins incomplète. Mais rassurez-vous. Ponts, traduction, circulations, transferts, obstacles, écotypie sont des seuils transmédiaques que les articles de ce volume vont nous permettre de franchir – en toute sécurité.

Bibliographie

- Abélès M., 2008, *Anthropologie de la globalisation*, Paris : Payot et Rivages.
- Agger G. & Waade A-M., 2010, *Den skandinaviske krimi — Bestseller og Blockbuster*, Göteborg, Nordicom, Göterborgs Universitet.
- Breton, A., 1992, *Anthologie de l'humour noir. Œuvres complètes*, tome II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Briens S., 2020, « Le Nordic Noir – Entre modèle nordique et boréalisme », in Viegnes, Jeanneret, Traglia (eds.), *Les Lieux du Polar. Entre cultures nationales et mondialisation*, Alphil, p. 137-154.
- Chareyre-Mejan, A., 1995, « La touche assassine », in *Philosophies du roman policier*, Cola Duflo (dir.), Feuilles de l'ENS.
- Christensen J. R., Toft K. Hansen, (eds.), 2010, *Fingeraftryk — Studier i krimi og det kriminelle*, Aalborg, Aalborgs Universitetsforlag.
- Denning, S., 2011, *The Leader's Guide to Storytelling: Mastering the Art and Discipline of Business Narrative*, John Wiley & Sons.
- Di Filippo, L., Landais E. (eds.), 2017, *Penser les relations entre médias. Dispositifs transmédiaques, convergences et construction des publics*, Strasbourg, Néothèque.
- Fish, S., 2007, *Quand lire c'est faire : l'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Les Prairies ordinaires.
- Fish, S., 1982, *Is there a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*, Harvard University Press.
- Goodman, N., 1968, *Languages of art: an approach to a theory of symbols*, Hackett Publishing Company.
- Henry, J., 2013, *La culture de la convergence. Des médias au transmédia*, Paris, Armand Colin/INA.
- Jenkins, H., 2006, *Convergence Culture: When Old and New Medias Collide*, New York, New York University Press.
- Jenkins, H., 2013, *La Culture de la convergence. Des médias au transmédia*, préface d'Éric Maigret, Paris, A. Colin/Ina Éd., coll. Médiacultures.
- Larsson, S., 2015, *Millennium. Män som hatar kvinnor*, Stockholm, Norstedts, Pocketutgåva,
- Läckberg, C., 2018, *Kvinnor utan nåd*, Stockholm, Bokförlaget Forum.
- Läckberg, C., 2019, *Femmes sans merci*, Arles, Actes Sud, « Actes noir ».
- Läckberg, C., 2019, *En bur av guld*, Stockholm, Bokförlaget Forum.
- Läckberg, C., 2019, *La Cage dorée*, Arles, Actes Sud, « Actes noir ».

- Läckberg, C., 2020, *Vingar av silver*, Stockholm, Bokförlaget Forum.
- Läckberg, C., 2020 *Les ailes d'argent*, Arles : Actes Sud, « Actes noir ».
- Lagercrantz, D., 2019, *Hon som måste dö*, Stockholm, Norstedts.
- Martel, F., 2010, *Mainstream. Enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*, Paris, Flammarion, « Essais ».
- McLuhan, M., 2005, *Pour comprendre les médias*, Paris, Le Seuil, « Points/essais ».
- Nestingen A., Arvas P. (eds.), 2011, *European Crime Fictions. Scandinavian Crime fiction*, University of Wales Press.
- Pettersson, T., 2008, *Den osalonna mördaren : Skandiamannen och mordet på Olof Palme*, Stockholm, Inbunden.
- Persson, L. G.W., 2002, *Mellan sommarens längtan och vinterns köld: en roman om ett brott*, Stockholm, Piratförlaget.
- Pettersson, T., 2021, *Den osannolika mördaren: hela berättelsen om Skandiamannen, Palmemordet och polisutredningen som spårade ur*, Stockholm, Pocket.
- Ringoot, R., 2014, « Comment Millénium fictionnalise le journalisme du xxie siècle », *Mots. Les langages du politique*, 104, p. 41-55.
- Salmon, C., 2007, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte.
- Sjöwall, P., Wahlöö, M., 1975, *Terroristerna*, Stockholm, Norstedts Förlag, « Martin Beck series ».
- Sjöwall, P., Wahlöö, M., 2010, *Les Terroristes*, Paris, Rivages & Payot, « Rivages Noir ».
- Skei, H., 2008, *Blodig alvor – Om kriminalitteraturen*, Oslo, Aschehoug.
- Stocklassa, J., 2018, *Stieg Larssons arkiv. Nyckeln till Palmemordet*, Stockholm, Bokfabriken.
- Stocklassa, J., 2019, *La folle enquête de Stieg Larsson*, Paris, Flammarion.
- Stougaard-Nielsen, J., 2017, *Scandinavian crime fiction*, Bloomsbury Academic, « 21st Century Genre fiction ».
- Supiot, A., 2019, *Mondialisation versus globalisation*, Paris, édition Collège de France.
- Turner, V., 1996, *The ritualprocess: structure and antistructure*, Routledge.
- Tapper, M., 2014, *Swedish Cops: From Sjöwall and Wahlöö to Stieg Larsson*, Bristol, Intellect.

La constellation narrative du Nordic Noir

◊ Alessandra Ballotti

Ces dernières années, les études sur le *Nordic Noir*¹ ont suscité l'intérêt de la critique internationale sur les différents aspects définitoires de ce genre narratif dont le nom indique d'emblée une double insistance sur le contexte géographique et culturel nordique ainsi que sur l'atmosphère «noire²» qui imprègne le récit (Agger 2016). Né au sein de la tradition littéraire scandinave contemporaine dans laquelle le polar social de Maj Sjöwall et Per Wahlöö, de Hennik Mankel et de Stieg Larsson connaît un succès international, le *Nordic Noir* en tant que genre³ émerge d'abord en Scandinavie comme forme de fiction policière télévisée et sérielle avec des productions telles que la série danoise *Forbrydelsen* (2007) (Jensen, Jacobsen 2017). En revanche, son étude critique commence dans le monde anglo-saxon en 2010, où le terme «*Nordic Noir*» a été conçu par le Département d'études scandinaves de l'University College of London et diffusé

◊ Alessandra Ballotti, Maître de conférences en études nordiques à Sorbonne Université, REIGENN, <alessandra.ballotti@sorbonne-universite.fr>.

¹ Pour les études précédentes du *Nordic Noir* et son rapport avec les médias, voir Tapper 2011, Nestingen, Arvas 2011, Bergman 2014, Peacock 2014.

² La question de la valeur sémantique du terme «noir» dans l'expression *Nordic Noir* est en réalité complexe et a été étudiée par Audun Engelstad dans son article «Framing *Nordic Noir* From Film Noir to High-End Television Drama» (2018).

³ L'emploi du terme «genre» pour définir le *Nordic Noir* n'est pas sans tenir compte de la complexité de ces questions. Le point de vue de l'auteur de cet article prend en compte la polysémie de ces termes, comme l'ont postulé, entre autres Hansen et Waade dans *Locating Nordic Noir* (2017) et Sue Turnbull dans *TV crime drama* (2014).

par les journalistes de la BBC (*Ibid.*: 138). Le *Nordic Noir*, tout en conservant l'atmosphère « noire » reconnue comme l'un des éléments représentatifs du genre (Hansen 2020b), s'est ensuite développé de manière plus indépendante dans d'autres contextes géographiques, par le biais de réécritures de produits scandinaves ajusté à leur pays de diffusion et d'adaptations moins attachées aux intrigues des séries de départ (Creeber 2013, Gregoriou 2017). Cela s'explique par le fait que le *Nordic Noir* est devenu une marque mondiale qui attire un public international (Nørgaard 2021) tout en continuant à offrir un style narratif spécifique de récit policier régional, sombre, lent et captivant⁴ (Hansen, Waade 2017b).

Dans la définition du *Nordic Noir*, les aspects formels (l'atmosphère, le paysage, la culture, le système politique et, même, le climat et la lumière) ont une valeur narrative similaire au contenu (le crime et la découverte de l'identité du criminel), au point que la série politique *Borgen* (2010-2022) a été insérée par plusieurs études et distributions dans la liste des séries *Nordic Noir*, même si son intrigue n'a pas de contenu criminel (Hansen, Waade 2017b). En résumé, une localisation scandinave et une esthétique particulière seraient suffisantes pour que le public considère telle production culturelle comme un *Nordic Noir*. Pour cette raison, la définition de *Nordic Noir* est également employée pour intégrer tant des policiers procéduraux que des fictions qui partagent certaines caractéristiques avec ce genre, mais dont d'autres motifs peuvent également être attribués aux fictions d'horreur, néo-médiévales, *gothic* et à la science-fiction, (Badley *et al.* 2020: 6).

Puisque le crime ne semble plus être strictement nécessaire à la construction narrative et que le transfert culturel a contribué au déplacement spatial du genre du *Nordic Noir* scandinave, les deux éléments constitutifs de la définition de *Nordic Noir* que nous venons d'indiquer (l'esthétique et le crime) sont de moins en moins pertinents dans ces fictions. Ce phénomène comporte une évolution rapide des adaptations et des appropriations (Badley *et al.* 2020, Stougaard-Nielsen 2020). À la lumière de ces nombreuses transformations subies par le *Nordic Noir*, on pourrait se demander s'il est encore possible

⁴ Le terme « captivant » fait référence à l'immense succès (en Scandinavie et hors des pays nordiques) de certains *Nordic Noir*, comme *Forbrydelsen-The Killing*. Voir l'article de Jakob Stougaard-Nielsen publié dans ce dossier.

d'établir des critères solides pour définir les fictions associées à ce genre. De même, on pourrait s'interroger sur l'hybridation qui subsiste lors de l'appropriation et de la prolifération des adaptations : quelles sont les caractéristiques de ces productions culturelles ? En quoi sont-elles encore catégorisables comme *Nordic Noir* ? Quel est le rôle du public dans la dénomination de ces séries comme *Nordic Noir* ?

Ces phénomènes d'adaptation et d'appropriation s'observent également dans trois séries scandinaves qui sont conseillées à un public adolescent de quinze et seize ans⁵, produites et distribuées par Netflix : les productions danoises *The Rain* (2018-2020) et *Equinox* (2020) ainsi que la série dano-norvégienne *Ragnarok* (2020). D'un point de vue formel, ces séries pourraient être affiliées au *Nordic Noir* tout en contenant des éléments de science-fiction (comme le voyage dans le temps et la fin de l'anthropocène). Comme ces productions sont conçues pour un public international, le rôle joué par Netflix dans leur élaboration est important – eu égard à leur homogénéisation esthétique, leur glocalisation⁶ et leur réception – au même titre que le discours élaboré par les publics.

Dans cet article, nous proposons l'étude de ces séries télévisées, les trois étant reconnues comme des *Nordic Noir* par les *fans*, les critiques et la plateforme de distribution. Le but de cette contribution est de démontrer l'importance de la « constellation narrative » transmédiale, au sens de Sarah Sepulchre (2013), dans la construction de la réception de ces productions comme *Nordic Noir*. Le concept de « constellation narrative » s'insère dans les études sur la transmédialité et sur l'immersion des publics dans les récits. Il insiste sur la relation qu'entretient l'ensemble des éléments narratifs d'une série dans différents médias qui participent à la création d'une même histoire (Sepulchre 2013 : 2) et il est utile pour saisir la posture du public ainsi que la contribution de ces récits aux transformations du *Nordic Noir*. Pour ce faire, nous analyserons ces séries à partir de trois aspects des récits transmédia mis en avant par Henry Jenkins (2008) et remployés par Sarah Sepulchre

⁵ Comme Hansen (2020) le suggère, il s'agit d'un point important de la construction narrative de ces séries qui remplacent des éléments typiques du contenu du *Nordic Noir* par des contenus typiques des fictions pour adolescents tout en gardant partialement l'esthétique du *Nordic Noir*.

⁶ Par « glocalisation », on entend la capacité de situer au niveau global un récit ancré dans un certain espace local (Weissmann 2018 : 119).

(2013), à savoir la création du monde diégétique, la multiplication des supports et la participation du public.

La création du monde diégétique : ceci est un *Nordic Noir*

Pour comprendre le monde diégétique du *Nordic Noir*, nous pouvons commencer par le considérer d'un point de vue narratologique et indiquer ses *topoi*: le crime, l'enquêteur, le criminel, la pulsion criminelle, les indices, le mobile du crime et le mal. En termes narratifs, ces intrigues sont souvent construites sur une double narration – une juxtaposition de l'enquête menée autour du crime à d'autres histoires secondaires qui appuient le propos de la critique sociale (Redval 2013; Eichner, Mikos 2016). Ces récits comportent des éléments d'une violence extrême, car ils insistent sur des détails truculents comme la description de la violence d'un homicide, de la souffrance d'une victime et de ses proches. Il est également question d'une esthétique qui participe à la construction d'une atmosphère inquiétante basée sur une temporalité narrative particulièrement lente (les épisodes s'étalent en moyenne sur 45 minutes) et sur une palette de couleurs et de filtres qui sont des nuances de bleu, vert et gris (Waade 2017; Hansen, Waade 2017b).

Ces aspects intrinsèques à la narration du *Nordic Noir* structurent les séries analysées, à partir de la disparition d'une ou de plusieurs victimes et de l'enquête comme ligne narrative principale, tant qu'il s'agit d'un meurtre perpétré avec violence (*Ragnarok*), d'une tentative d'homicide (*The Rain*) ou d'un enlèvement qui se termine mal (*Equinox*). Dans les trois séries prises en analyse, le contenu criminel est ainsi toujours présent même s'il existe quelques variations.

D'abord, chacune de ces productions prévoit la présence à la fois d'une sorte de détective principal incarné par des personnages de la fiction (Magne, Astrid, Simone) qui se substituent à la police locale, de meurtres qui se sont produits dans des circonstances mystérieuses et d'indices qui sont progressivement montrés au spectateur. Ensuite, la résolution de l'enquête se prolonge sur l'ensemble de la narration à travers la découverte des indices, leur collecte et leur interprétation. Enfin, la recherche d'indices guide les pérégrinations des survivants qui deviennent des détectives investis dans une quête désespérée visant à comprendre les limites de l'enquête policière. Astrid, le personnage

principal d'*Equinox*, enquête seule sur la disparition de sa sœur Ida et de ses camarades qui a eu lieu vingt ans plus tôt pendant la fête du baccalauréat. De cette manière, le récit montre qu'en deux décennies ni la police ni les parents ne se sont suffisamment préoccupés de la disparition d'un groupe d'adolescents. *Ragnarok* met en scène une double enquête : la première vise à comprendre pourquoi l'eau de la ville est polluée au point que les habitants meurent de maladies incurables ; la seconde s'attache à comprendre les circonstances mystérieuses de l'accident mortel d'Isolde, affaire rapidement classée par la police et les parents comme une mort accidentelle. Enfin, *The Rain* pourrait aussi être lu dans une perspective *Nordic Noir*. En effet, Simone et son frère Rasmus mènent plusieurs enquêtes visant à mettre en lumière les circonstances mystérieuses de la disparition de leur père, saisir les causes de la tuerie dont leur propre mère a été victime, comprendre les actions criminelles du régime qui s'est instauré depuis la pluie catastrophique (une action qui se développe encore une fois en contraste avec celle menée par les forces de l'ordre).

Le crime est souvent perpétré au détriment des héros et héroïnes (même s'ils ne sont pas les seules victimes de la déviance criminelle) ; ceci est suggéré par une histoire racontée à travers la focalisation de ces personnages qui assistent à la disparition d'une fille en raison d'un règlement de comptes (*Equinox*), à l'assassinat d'une jeune qui en sait trop sur les actions des criminelles menées dans son village (*Ragnarok*) et à l'exploitation d'un enfant de cinq ans qui sert de cobaye de laboratoire (*The Rain*). Le criminel est toujours un adulte menant une double vie – qu'il s'agisse du père de famille le plus respecté de son village (*Ragnarok*), du professeur le plus aimé par les élèves (*Equinox*), du chef puissant de telle entreprise ou d'un père de famille qui ne veut que sauver la vie de son fils (*The Rain*). À la différence d'autres séries thématiquement similaires, comme *Störst av allt*⁷ (2019), où l'adolescent a le rôle de meurtrier, dans ces trois séries, la pulsion

⁷ Bien que certains critiques s'accordent à définir cette série comme un *Nordic Noir* (voir notamment Hansen 2020 : 132), il existe plusieurs différences entre *Störst av allt* et les trois séries analysées : d'abord, il ne s'agit pas d'une production « Netflix original » ; ensuite, l'intrigue suit le schéma d'un policier procédural avec une focalisation sur le point de vue du coupable (potentiel) ; enfin, l'altgenre indiqué par Netflix est « Crime Tv Show » et non « *Nordic Noir* ». Tous ces éléments seront importants dans la suite du développement de notre étude.

homicide n'est jamais liée à un acte déraisonnable, mais elle est le fruit d'un acte criminel volontaire et planifié, cela parce que le mobile de l'assassin résulte notamment de dynamiques géopolitiques (*The Rain*), économiques (*Ragnarok*) ou de pouvoir (*Equinox*). Comme dans les policiers de Mankell, la représentation du mal est parfois ambiguë : les épisodes de *The Rain* s'ouvrent ainsi sur des flashbacks de la vie des protagonistes avant la pluie et montrent bien comment plusieurs de ces personnages sont eux-mêmes responsables d'une action criminelle comme le meurtre.

Cependant, ces trois séries manquent de références claires à d'autres *topoi* du *Nordic Noir* car le meurtre⁸ n'est pas au centre d'une enquête méticuleuse qui définit la narration (*The Rain*), le mobile du crime n'est pas toujours convaincant (*Equinox*), l'enquête policière n'est pas au centre de la fiction (*Ragnarok* et *The Rain*) et le rythme narratif n'est pas lent comme celui d'autres *Nordic Noir* plus anciens comme *Bron-Broen* (2011-2018) ou de *Nordic Noir* produits par Netflix à la même période, comme *Kastanjemanden* (2021).

Une caractéristique majeure (mais non essentielle) du *Nordic Noir* est qu'il s'inscrit dans le domaine de la fiction criminelle réaliste (Creeber 2015: 24), un élément que les séries *Ragnarok*, *The Rain* et *Equinox* ne partagent pas. Dans ces fictions, le réalisme est remplacé par l'introduction de motifs fantastiques qui ont pour fonction d'alimenter l'enquête à travers non pas l'éénigme, mais le mystère de la disparition ou de la mort des personnages. Les références païennes et chrétiennes deviennent le fil rouge de ces fictions afin d'expliquer la survenue des meurtres. Comme son titre l'indique, *Ragnarok*

⁸ Le traitement narratif du meurtre sur le plan visuel et métaphorique réduit son impact émotionnel. Ce même effet se retrouve dans les scènes topiques du *Nordic Noir* qui sont normalement associées à la notion de souffrance extrême, comme le moment où la famille de la victime apprend la nouvelle du décès et celui où le cadavre est retrouvé. Dans *The Rain*, la mort du personnage de la mère et de Beatrice ne est que rapidement traitée. La disparition d'Ida dans *Equinox* et le meurtre d'Isolde dans *Ragnarok* sont juste suggérés par la découverte du cadavre et par une scène symbolique de sacrifice qui présente comme protagoniste l'assassin. Lorsque les corps des victimes sont retrouvés, ils sont seulement montrés comme des corps sans vie, sur lesquels aucune violence ne semble avoir été actée – ce qui suggère, pour la victime, l'idée d'une mort soudaine et privée de souffrance.

réactive le mythe norrois de la lutte entre géants et dieux qui mettra fin à l'univers et les personnages qui incarnent Thor, Loki et des géants sont facilement identifiables comme les meurtriers qui sacrifient les victimes adolescentes se mettant sur leur chemin. L'intrigue d'*Equinox* s'articule autour d'une secte qui adore la déesse de la fertilité Ostara en lui immolant des adolescents non encore parvenus à la maturité, dans le but de garantir l'enchaînement des saisons de l'année. Dans *The Rain*, les éléments mystiques sont tout aussi importants. Dans cette série post-apocalyptique, on retrouve la présence d'une secte qui se purifie à travers un rituel de l'eau, similaire au baptême, avant de pratiquer mensuellement une dernière soupe – à la suite d'un sacrifice humain⁹. En outre, non seulement l'entreprise-laboratoire qui a produit le virus tire son nom du dieu grec Apollon, traditionnellement associé à la purification ainsi qu'aux épidémies, mais aussi la pluie mortelle est explicitement associée, par l'intermédiaire du personnage de Léa, à une vengeance divine actée contre certains amis l'ayant ridiculisée sur les réseaux sociaux. De même, la figure du patient zéro est montrée comme le seul personnage capable de sauver les survivants, en réactivant la figure chrétienne du Christ – au point que, dans les saisons suivantes, il arrivera même à ressusciter les morts et à donner sa vie pour sauver le monde.

La resémantisation de certains éléments narratifs typiques du *Nordic Noir* oblige à postuler la réelle affiliation de ces séries au genre, ou plutôt, à reconsiderer si les motifs qui font de ces séries des *Nordic Noir* relèvent uniquement de questions d'atmosphère et d'esthétique. En effet, selon Kim Toft Hansen :

⁹ Dans ces fictions, le sacrifice humain est acté avec insistance contre de jeunes personnages (Rasmus, Léa, Ida, Isolde) et est exacerbé par une focalisation interne déterminante dans l'association sémiotique entre l'image de la «jeune victime» et son «innocence». Le sacrifice rituel de la victime innocente devient un *topos* remplaçant le motif de la mort violente, rituelle, prédéterminée qui est normalement l'apanage des tueurs en série dans le *Nordic Noir*. Il permet ainsi de mettre en scène le meurtre – qui est nécessaire à la définition du genre – mais dans une version édulcorée, grâce au cadre du rituel ésotérique. L'absence de réalisme de ces récits facilite l'association de la représentation du mal qui est confiée à des forces obscures, ce qui n'est pas possible, notamment, dans une série comme *Störst av allt*.

The first Danish original serial produced directly for Netflix, *The Rain* (2018-), engages in a post-apocalyptic drama that generically shares only few traits from the crime genre narrative, but stylistically it borrows the autumnal grey atmosphere, the deep Scandinavian forests and especially the heavy rain as a plot device (rather than an ambient background) directly from Nordic Noir (Hansen 2020b: 285).

L'accent est mis à la fois sur la forme et sur le fond, pour souligner que l'une ou l'autre suffit à faire du récit un *Nordic Noir*. Le contenu criminel n'est que partiellement présent dans le récit de la série, au point que Hansen indique que *The Rain* «is, at its root, a youth drama rather than the typical police investigation in Nordic Noir. Yet, the dark aesthetics of the drama, the fact that the plot obviously revolves around rain, and the use of Scandinavian forests as locations, are all traits that are recognisable as Nordic Noir» (Hansen 2020b: 132-133). Ces séries s'inscrivent ainsi dans le genre du *Nordic Noir* par la reprise de certains éléments typiques de son paysage et de sa forme, tels que l'esthétique sombre, la pluie, les forêts scandinaves comme lieux de tournage. Cependant, la valeur sémantique de ces motifs est différente dans les trois séries par rapport à d'autres *Nordic Noir*. La pluie, présente notamment dès le premier épisode de *Forbrydelsen* avec une valeur purement décorative, a une importance narrative majeure et plus complexe dans *The Rain*, où elle passe du statut de meurtrier métaphorique à celui d'arme du crime lorsqu'elle devient l'instrument avec lequel le meurtrier tue ses victimes. La forêt, en revanche, est un chronotope investi de la valeur symbolique d'un lieu de salut (c'est dans la forêt que se trouvent les bunkers qui pourraient garantir la survie des personnages et les fleurs capables de détruire l'agent pathogène contenu dans la pluie). C'est pourtant dans la même forêt que périt la mère des deux protagonistes lors de la première scène dramatique de la série, une mort qui sonne comme un avertissement du danger qui guette les personnages à l'extérieur du bunker. Là encore, il suffit de penser à la comparaison avec *Forbrydelsen*, où les scènes les plus importantes pour le drame criminel se déroulent dans ce contexte: la forêt est tout à la fois le lieu du meurtre (le premier, celui de Nanna Birk Larsen, et le second, celui perpétré par le père de la victime contre le meurtrier), le lieu de la découverte du cadavre et de la confession de l'assassin. L'analyse que Kim Toft Hansen propose pour *The Rain* pourrait être étendue à *Ragnarok* et à *Equinox*, non seulement parce que le cadre de

tous ces récits est la Scandinavie (Danemark, Norvège et partiellement Suède), mais aussi parce que ces trois fictions exploitent toutes les codes du *Nordic Noir* du point de vue de leur représentation à l'écran. Les principales scènes d'*Equinox* et de *Ragnarok* se déroulent également dans des paysages nordiques et la forêt ou le fjord sont le cadre où se déroule le sacrifice des victimes Isolde et Ida.

Outre ce discours académique¹⁰, ce qui contribue à l'association de ces récits avec le *Nordic Noir* est le discours des admirateurs et consommateurs. Il s'agit de considérations souvent fondées sur l'expérience du public et qu'on pourrait caractériser de production «non autorisée», pour reprendre l'expression de Richard Saint-Gelais. Ce dernier les définit comme des récits produits par les *fans*, récits qui «ne bénéficient d'aucune légitimité», car ils «échappent au contrôle des auteurs¹¹». Malgré ce statut de «non autorisé», ces considérations peuvent être envisagées comme «des modalités de participer à la convergence» des récits d'une même narration (Saint-Gelais 2011: 434) et elles contribuent à donner la perception de ces séries comme des *Nordic Noir*.

En recherchant les noms de *The Rain*, *Equinox* et *Ragnarok* sur des blogs et des forums internet, il n'est pas rare de trouver ces trois séries associées à ce genre. Non seulement elles figurent souvent sur la liste des meilleurs et des plus populaires *Nordic Noir* disponibles en ligne (Hirons 2020, Dray 2021, Collins S. 2022, Collins T. 2022), mais les auteurs des articles tentent aussi d'expliquer en quoi réside cette intégration au *Nordic Noir*. C'est ainsi qu'on lit que *The Rain* est une série qui utilise «the traditional look of the Nordic-noir genre» (Natrass 2018) ou que *Equinox* est un *Nordic Noir* «idéal» (Dray s.d.). D'autres utilisateurs produisent des analyses encore plus élaborées, comme dans le cas de l'article «Netflix's *The Rain* Review: A YA Twist On A Classic

¹⁰ La critique sur ces trois productions et leur lien avec le *Nordic Noir* est encore rare. En effet, aucun discours critique sur la série *Equinox* n'a encore été produit et les seules critiques repérées sur *Ragnarok* et *The Rain* sont celles précédemment introduites. En référence à *The Rain* et à *Ragnarok*, Pei-Sze Chow *et al.* ont également montré que les raisons pour lesquelles ces séries sont des *Nordic Noir* dépendent de leur «Nordic aesthetics» et cela pour des questions principalement liées à la marque *Nordic Noir* qui est devenue «a significant selling point» (Chow *et al.* 2020: 13-16).

¹¹ Saint-Gelais emploie ce terme pour définir des récits élaborés par les *fans* d'une production culturelle et en continuité avec celle-ci, tandis que nous l'utiliserons ici pour parler aussi des considérations du public sur la série.

Scandinavian Noir» où Romero indique que *The Rain* est un «tragic coming-of-age saga» avec «a healthy dose of young adult angst». Selon Romero :

the mystery behind the virus is what makes the Netflix original feel at home in the category of Nordic noir. Instead of the single, brutal, blood-splattered murder at the heart of many of those shows, the mystery is what caused the gruesome mass extinction of Denmark, and likely beyond, which we're shown in detail. Bodies rot to the bone in hospitals, gore-drenched wild animals prowl the streets, and everything is shot in that ice-blue light we've all come to expect from Scandinavian pop culture like *The Girl With The Dragan Tattoo*, *The Killing*, and *Borgen*, which was written by *Rain* co-creator Jannik Tai Mosholt (Romero 2018).

Dans cette analyse, non seulement tous les éléments principaux du drame sont nommés et leur correspondance aux motifs du *Nordic Noir* est explicitée, mais la filiation de nature esthétique avec les autres productions scandinaves est prise en compte. Ces discours représentent une partie du récit secondaire qui constitue les constellations narratives de la série puisqu'ils sont des contenus élaborés par les publics (au pluriel puisque, comme nous l'avons vu, les consommateurs qui produisent ces discours sont très divers – par exemple, des universitaires, des *fans*, des blogueurs) pour prolonger l'expérience de la narration principale. Nous considérons ainsi ces métadiscours sur ces séries comme une contribution à l'histoire principale (à son interprétation et à sa réception), parce que «les prolongements sur internet sont perçus comme des éléments d'un même monde» par les *fans* (Sepulchre 2013: 45). Il faut également considérer que ces récits fonctionnent sur un principe immersif, puisque c'est le spectateur qui décide de s'exposer davantage au monde diégétique en prolongeant son expérience au-delà de l'histoire racontée dans la série, en recherchant d'autres informations et contenus dans d'autres médias.

La multiplication des supports du récit principal: le péritexte transmédiarique

Nous avons vu comment les discours de la critique et du public sur ces trois séries contribuent à la construction de leur réception comme des *Nordic Noir* à travers leurs aspects formels. Ces discours participent

à la constellation narrative au niveau de la réception des productions culturelles. Nous devons cependant encore considérer un autre aspect concernant ce que Richard Saint-Gelais appelle le récit produit par le « domaine officiel » (Saint-Gelais 2011 : 391). Il s'agit de l'ensemble des récits secondaires produits par la franchise de référence (dans notre cas, Netflix) qui ont une autorité et une visibilité majeure dans la création d'une histoire parallèle à celle racontée dans la série.

D'un point de vue formel, la relation qu'entretiennent les trois séries avec le *Nordic Noir* est forte, car celles-ci sont élaborées et réalisées par les mêmes sociétés et par les mêmes réalisateurs que *Forbrydelsen* (2007-2012) et *Broen-Bron* (2011-2018), à savoir Apple Tree Production et Sam Production. Ces éléments évidents pour un public qui connaît déjà le *Nordic Noir* (même s'ils ne sont pas forcément pris en compte de manière consciente par ce même public) s'accompagnent d'une volonté de labélisation opérée par la plateforme Netflix : au cours des dernières décennies, le *Nordic Noir* est devenu une marque distinctive de la production culturelle nordique (Stougaard-Nielsen 2021) et il crée un horizon d'attentes chez le public. Pour cela, Netflix contribue ainsi à la création de ce qu'on appellera un « péritexte transmédiarique » – au sens de Gérard Genette (1982) et de Henry Jenkins (2008). Ce péritexte transmédiarique vise à garantir à ces séries la même visibilité que celle des fictions criminelles scandinaves (ou *Scandinavian crime fiction* en anglais, un terme qui identifie à la fois le polar scandinave et le *Nordic Noir*) et à déterminer le même horizon d'attentes pour le spectateur, en dépit d'une resémantisation des codes du *Nordic Noir*.

Cette opération se structure sur trois éléments :

- 1) les « altgenres » – ou les étiquettes de recherche que Netflix emploie pour rassembler des productions culturelles similaires,
- 2) le phénomène des productions « Netflix original » (labellisées par la plateforme) qui contribue à la glocalisation et à l'homogénéisation esthétique des séries et
- 3) la création de comptes Instagram qui favorise la construction d'un récit parallèle à celui des séries.

D'abord, sur Netflix, le descriptif de ces séries est accompagné de l'altgenre « *Nordic Noir* ». Comme Kim Toft Hansen le montre, la recherche de « *Nordic Noir* » sur la plateforme propos un certain nombre de séries et de films tels que *Bron/Broen* (2013-2018) et *Ófærð* (2015-)

ainsi qu'un nombre considérable de titres non-nordiques qui ne sont même pas explicitement crédités comme étant inspirés par des *Nordic Noir* (Hansen 2020b: 131). En plus du simple «*Nordic Noir*», Netflix propose un certain nombre d'altgenres plus spécifiques tels que «*Nordic noir about revenge*», «*emotional Nordic noir*» et «*Dark Nordic noir*» qui contribuent à associer un large nombre de productions culturelles au genre. D'après Hansen, ce phénomène dû aux algorithmes de recherche des utilisateurs¹² est significatif de l'existence d'un certain nombre de caractéristiques stylistiques et de métadonnées qui rassemblent des fictions avec un contenu similaire. Cela signifie que les combinaisons des altgenres proposées par Netflix réunissent des productions qui sont esthétiquement proches du *Nordic Noir* et des productions dont l'intrigue est située hors de la région nordique et dont le crime n'est pas au centre de la narration.

Ensuite, la production et la distribution Netflix convergent également vers une homogénéisation esthétique des séries à laquelle s'ajoute un principe de glocalisation, ceci est le «*result of networked activities and funding solutions involving collaboration among production companies, screen agencies, broadcasters, and other co-funding bodies from a local to a global level.*» (Hansen 2021: 86). Comme Hansen et Christensen l'ont montré, les fictions télévisées scandinaves sont devenues de plus en plus locales, voire périphériques, même si leur public est devenu plus international (Hansen, Christensen 2017). La glocalisation tend donc à promouvoir des contextes et des représentations culturelles très spécifiques, tandis que l'homogénéisation esthétique favorise leur diffusion et reproduction. Ces éléments participent de différents aspects de la production des séries Netflix en relation à ce qu'on appelle le «*Netflix original*», à savoir une indication que la plateforme apporte à différents genres de productions (qui sont des acquisitions exclusives de contenus originaux, des acquisitions de droits de production, des coproductions de contenus avec des acteurs locaux et de véritables productions originales réalisées sur commande) (Hansen 2020b: 133). Le rôle de Netflix dans la promotion de la filiation de certaines séries au *Nordic Noir* devient explicite à travers ce phénomène du «*Netflix original*»,

¹² Le facteur d'association des titres inhérent à la fonction «Because You Watched» doit, bien entendu, être pris en compte. Pour un approfondissement sur ce sujet, voir: Gomez-Uribe, Hunt 2015.

car cela a permis à la plateforme d'exploiter le *brand Nordic Noir* et de l'adapter aux exigences des publics concernés (*Ibid.*). L'exploitation de la marque, permet aussi de construire un autre discours à travers des contenus publiés sur la plateforme qui prolongent la réception du récit principal de la série. Sur la page about.netflix.fr, l'article « Le podcast danois *Equinox 1985* devient une série originale Netflix » indique que « la nouvelle série danoise originale Netflix *Equinox* » est « créée par Tea Lindeburg et la productrice exécutive Piv Bernth (*The Killing, Bron* [...] »). En d'autres termes, la promotion d'*Equinox* associe directement cette série à la production des *Nordic Noir*.

Enfin, le troisième élément est le plus important dans l'effet produit par ce péritexte transmédia, car il concerne la création de comptes Instagram de séries qui à la fois poursuivent l'association visuelle-esthétique de séries au genre du *Nordic Noir* et permettent à telle fiction d'entrer dans l'expérience quotidienne des utilisateurs. En matière de narration transmédia, les pages *Ragnaroknetflix*, *Therainnetflix* et *Equinoxnetflixtv* prolongent l'expérience du spectateur en créant une narration dépendante, mais non nécessaire, au développement de l'histoire principale de la série. Le contenu de ces pages détient également une fonction diégétique, car il permet de structurer le récit comme un *Nordic Noir*. Cet élément favorise ainsi l'immersion du public dans la constellation narrative, car « chacun de ces textes devient [...] une nouvelle façon d'explorer l'univers » diégétique (Sépulcre 2013: 45).

Si, par rapport à l'esthétique du genre, le lien avec le contenu du *Nordic Noir* est moins présent dans le récit principal des trois séries, les comptes Instagram semblent transformer ce rapport. Le compte *Equinoxnetflixtv* s'ouvre sur le descriptif de la série qui oriente l'interprétation du spectateur en focalisant son attention sur des éléments précis de l'intrigue: « [h]antée par [...] la disparition de sa sœur avec ses camarades 21 ans plutôt, Astrid mène l'enquête et découvre une bien sombre vérité » (*Equinoxnetflixtv*). Le discours qui accompagne les images de ces *posts* insiste également sur des éléments qui pourraient être tirés d'une enquête policière, puisqu'il reproduit les questions que la détective (et le public avec elle) doit se poser, comme « *Were they killed? Buried?* » (*Ibid.*).

Sur le compte *Equinoxnetflixtv*, d'ailleurs, la publication des *posts* organise le matériel narratif à travers les étapes d'une fiction criminelle:

tout d'abord, la rupture de l'équilibre de narratif correspondant à la scène dans laquelle un appel téléphonique anonyme ramène l'attention sur un *cold case*; ensuite, la décision d'un enquêteur solitaire de reprendre les pistes de recherche de la police; enfin, la visualisation de l'enregistrement des interrogatoires de police des survivants qui sont supposés être des complices du crime. Or, cette temporalité suit celle du récit de la série, mais maintient l'attention du public sur le contenu de l'enquête sans entraver son interprétation avec d'autres éléments, comme c'est le cas dans la série. L'importance narrative de ces éléments devient plus claire si l'on pense qu'ils ont eu la fonction de *teaser*, ces *posts* ayant précédé la mise en ligne des épisodes. Enfin, l'intertextualité avec l'enquête d'une autre série Netflix à succès est proposée. Dans le post publié le 1^{er} janvier 2021 (soit le lendemain de la mise en ligne des épisodes de la série), certaines scènes d'*Equinox* sont directement comparées aux scènes de *Dark* (2017-2020), un *Nordic Noir* géographiquement déterritorialisé. Cette comparaison explicite l'intertextualité de ces motifs qui comportent un rapprochement esthétique avec le *Nordic Noir*, à savoir le chronotope de la forêt où se développe l'enquête des protagonistes ainsi que le journal local qui relate la disparition des jeunes personnages.

Tous ces éléments montrent que le modèle de référence culturel et esthétique proposé par ce péritexte transmédiaque est le *Nordic Noir*. Comme les raisons de cette référence sont à la fois internes et externes à la narration de la série et qu'elles peuvent être considérées comme des parties d'un même discours interprétatif, nous appuyons notre étude sur la constellation narrative et la transmédialité afin de mieux expliquer ce phénomène culturel.

La participation du public: la constellation narrative et l'interprétation

Dans le cas du *Nordic Noir*, questionner la constellation narrative (et donc la transmédialité de laquelle elle dérive) devient pertinent pour plusieurs raisons. D'abord, certains de ces récits et leurs adaptations se sont construits à partir d'une narration transmédiale instaurant un dialogue entre les attentes du public et les nécessités des réalisateurs, comme dans le cas de *The Killing*, l'adaptation anglophone de

Forbrydelsen (Stougaard-Nielsen 2020). Ensuite, depuis sa naissance dans les années 2000, le succès du genre est tel que sa formule est constamment adaptée et remédiatisée dans de nouveaux contextes et de nouvelles narrations en favorisant la prolifération des récits «secondaires¹³» se greffant sur la narration principale de la série. Cela parce que «adaptation and appropriation have been integral to the invention, sustenance, and rebranding of national and Nordic literary and television traditions as Nordic Noir. What was largely domestic in focus also became a multimedia global hit», comme le rappellent Badley *et al.* (2020: 4). Enfin, la réception des publics (étrangers) est particulièrement importante dans la naissance et la propagation du *Nordic Noir*, car leurs interprétations nourrissent le discours autour de la fiction en la réactivant dans de nouveaux contextes, à partir des premières considérations élaborées sur ce genre. Comme Stougaard-Nielsen (2016) l'a montré, notamment, le rôle du public de l'aire britannique a été fondamental dans la définition et la caractérisation du *Nordic Noir* à travers des productions telles que le documentaire *Nordic Noir: The Story Of Scandinavian Crime Fiction* (2010) réalisé par la BBC. Cette réflexion suggère à quel point la participation du discours du public (spécialisé ou non) est non seulement fondamentale pour l'existence du *Nordic Noir*, mais serait déterminante dans ses transformations. Le public et son horizon d'attentes jouent un rôle primordial dans la réception et la critique de tout récit ou genre, mais nous entendons souligner l'importance de la relation créée entre la fiction et le discours produit par le public dès les origines du *Nordic Noir*.

Cette insistance sur le public n'est pas anodine: elle vise plutôt à mettre en avant un aspect du *Nordic Noir* qui facilite son interprétation en tant que récit transmédia, au sens de Jenkins. Selon Jenkins, un récit transmédia se constitue d'«histoires qui se déploient à travers de multiples plateformes médiatiques, chaque support apportant des contributions spécifiques à notre compréhension du monde» (2008:

¹³ Ces récits sont «secondaires» en raison de cette hiérarchie dont parle Sepulchre en s'inspirant du «modèle satellitaire» de la fiction élaboré par Richard Saint-Gelais dans *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, 2011, p. 313-322. Selon ce modèle, une fiction peut être prolongée par différents textes, mais le récit originel reste au centre du système.

293). Si ces histoires se déploient sur des plateformes différentes concomitamment à la diffusion des épisodes, le rôle du spectateur est central dans le travail de recherche et d'assemblage de ces récits ainsi que dans leur interprétation commune. Jenkins considère ainsi le désir de participation du public comme le moteur des récits transmédia : en d'autres termes, la volonté de comprendre et d'approfondir l'histoire motiverait le spectateur à adopter une posture plus active face à la fiction.

Ce caractère immédiat et hypermédiaisé de la transmédialité qui permet de multiplier les plateformes d'élaboration sémantique du récit et d'immerger de manière plus complète le public dans l'histoire (Bolter, Grusin 2000) possède un avantage au niveau des récits qui se construisent sur la résolution d'une énigme. Relativement au *Nordic Noir*, cette posture du spectateur qui doit chercher, repérer et donner un sens aux différents récits pourrait être interprétée comme une mise en abyme de l'activité du détective. La « règle » selon laquelle le lecteur/spectateur est un double de l'enquêteur dans le processus d'inférence à la base de la résolution du crime n'est pas nouvelle (Van Dine 1928), mais se transforme-t-elle davantage à l'aide de la transmédialité ?

D'abord, le spectateur est incité à participer à la résolution de l'énigme par l'intermédiaire du contenu multimédia, qui peut contenir des indices pour l'interprétation du récit principal – comme dans le cas d'*Equinox*. Sur la page Instagram Equinoxnetflixtv, le post « Things you might have missed in *Equinox* » correspond à cette fonction. Publié le 19 janvier 2021 (rappelons que la série a été mise en ligne le 30 décembre 2020), ce post invite à reconsidérer plusieurs indices de l'histoire :

[1] Astrid's daughter is called "Vera", which means "Truth". This is a not to Astrid's pursuit of truth through the show. [2] Saint Lucy's Day. Vera made a Lucy light in kindergarten. The story of Saint Lucia involves an arranged pagan marriage broken by a promise of celibacy, imprisonment, being blinded due to visions, and the ultimate sacrifice. [3] All these elements are massive clues revealing why Ida disappeared. Bad news on Friday the 13th... The day Astrid gets the call from Skipper during her podcast (which is a show about superstition). It's Friday the 12th of December 2019. [4] Literal Easter Eggs. Hares, birds, and eggs are found throughout the show. All of these are fertility symbols connected to the underlying theme of childbearing and parenthood throughout the show. [5] Fatherhood. The talk show playing on TV whilst Astrid experiences an anxiety attack is about a paternity test. This foreshadows

a big twist about Astrid's own father later in the show. [6] Lies! Vera tells her mum she's been plays "Sorteper". This is a card game about getting rid of the one animal that matches no other through lying and bluffing your way through the game. Another big hint that Astrid can trust no one (Equinoxnetflixtv 2021).

Ce texte est accompagné par la capture d'écran de certaines scènes qui ont une valeur symbolique au sein du récit, comme les images de lapins et de plumes. Le compte Instagram révèle ainsi ces détails qui n'avaient probablement pas été repérés ou interprétés par le public et qui sont jugés, par les créateurs du compte, comme les plus difficiles à saisir. Ce faisant, le compte Instagram construit une piste interprétative basée sur des éléments visuels et textuels. D'ailleurs, le contenu verbal qui accompagne ces images s'articule autour de deux motifs narratifs précédemment évoqués : l'investigation représentée par l'insistance sur la recherche de la vérité (« "Vera", which means "Truth" »; « Another big hint that Astrid can trust no one ») et le mysticisme lié aux rituels païens et religieux (« The story of Saint Lucia involves an arranged pagan marriage broken by a promise of celibacy »; « All of these are fertility symbols »). Il convient également de noter que le contenu de ce récit secondaire contient des informations importantes sur la compréhension de certains éléments culturels, qui sont précisément ceux qui risquent d'être perdus avec la tendance à la glocalisation. Le dernier indice indique que le personnage de Vera joue au « Sorteper », un jeu de cartes danois mentionné dans les épisodes. Toutefois, en tant qu'élément relevant du contexte danois, le public international de la plateforme Netflix n'est pas nécessairement en mesure de le comprendre. L'histoire produite sur la page Instagram vient donc en aide au public étranger en donnant une clé interprétative à un indice qui ne pourrait être saisi autrement.

Ensuite, il existe une autre utilisation de la transmédialité au niveau diégétique : elle est employée dans la narration pour montrer le mobile du crime. Elle se construit, entre autres, par la présence de technologies numériques dans la fiction. Si cette présence dans les séries télévisées contemporaines est récurrente et recouvre des enjeux très différents selon les cas, l'usage de certains contenus multimédias par les protagonistes de ces séries relève du projet transmédia de ces productions. La narration transmédia est exploitée pour garantir l'immersion du public et sa participation en l'invitant à repérer les autres

récits de la constellation narrative. Cela se réalise au niveau diégétique, en impliquant une forte utilisation de la mise en abyme des différents écrans, ce qui permet de projeter une seconde narration, anticipant le fil narratif principal. Le premier épisode de *Ragnarok* est significatif de ce propos puisque le mobile du crime et la lenteur de sa résolution sont eux-mêmes provoqués par un principe de transmédialité. Le meurtre d'Isolde n'est pas seulement lié à son activité écologiste, il est avant tout causé par sa volonté de diffuser ses découvertes dangereuses sur une chaîne YouTube. Du fait de son comportement, ce personnage défie les normes du contexte narratif représenté et il est tué après avoir découvert les dépôts toxiques qui provoquent l'empoisonnement des eaux de la ville. Le défi réel incarné par son personnage consiste à tourner des vidéos et à les mettre en ligne. Dans le deuxième épisode, cet aspect est présenté au spectateur à travers une mise en abyme où le personnage de Magne regarde sur son ordinateur des vidéos d'Isolde qui interviewe son futur tueur en dévoilant leurs contrastes d'opinion. La même stratégie narrative est utilisée dans le premier épisode de la série, dans lequel Magne regarde une autre vidéo YouTube d'Isolde. La scène se déroule également sur l'écran d'ordinateur de Magne, toutefois, lors du visionnage de la vidéo, son titre et le nom de son créateur sont affichés à l'écran. Bien que la durée de cette scène ne couvre plus qu'une trentaine de secondes, elle contient des informations nécessaires à la construction de la constellation narrative. Il est en effet possible de repérer sur YouTube cette même vidéo : elle a été postée le 8 février 2020 sous le nom de « Fish are dying in Edda—check It out! » par un avatar portant le même nom que le personnage d'Isolde Eldsvoll. En suivant le modèle de fonctionnement des constellations narratives, le récit principal de la série est donc structuré à partir de récits secondaires diffusés dans d'autres médias qui interviennent dans le récit principal sans lequel ceux-ci n'existeraient pas. Outre la construction de la constellation, il est également intéressant de noter que la transmédialité rentre dans l'horizon d'attente du public de cette série. Au moment de la mise en ligne de l'épisode de *Ragnarok*, l'extrait de vidéo montré a été visionné 1964 fois – 113 utilisateurs ont aimé son contenu tandis que 78 ne l'ont pas apprécié – et la chaîne YouTube de l'avatar « IsoldeEldsvoll » comptait 1813 abonnés. À la suite de la mise en ligne de l'épisode, le public s'est mis à la recherche de ce contenu transmédia : actuellement,

la chaîne YouTube « IsoldeEldsvoll » compte 615 000 abonnés, la vidéo a été visionnée 75 688 fois et elle est accompagnée de 1 592 commentaires de *fans* qui ont saisi la référence à ce contenu transmédia. Or, il est évident que ce contenu secondaire ne fera pas partie de l'expérience de tous les spectateurs de la série, mais ceci est une caractéristique de la narration transmédia : il revient au public de s'exposer de la manière qu'il le souhaite aux différents récits et médias sans que le récit de la narration principale (de la série donc) change de signification.

Enfin, la nature participative de la constellation narrative évite la frustration typique du public d'une fiction criminelle, à savoir l'impossibilité de communiquer ses intuitions à propos de la résolution du crime. Or, celle-ci est une caractéristique inhérente aux médias que Jenkins attribue à public passif, silencieux, isolé, typiquement engagé dans d'anciennes pratiques culturelles de consommation des productions (comme les romans). Ce genre de spectateurs se distingue des publics actifs, connectés et bruyants que les nouveaux récits sollicitent et pour lesquels les récits transmédias sont pensés (Jenkins 2008 : 13). Si, pour appréhender le récit, le public est invité à découvrir et à partager les éléments narratifs de l'histoire, on peut dire que la transmédialité contribue à la transformation de la posture du public, qui devient dès lors plus actif. Le spectateur passe ainsi du rôle de « voyeur » à celui de « divulgateur » : lorsqu'un *fan* décide d'écrire sur un blog ses impressions sur le déroulement d'une série criminelle, il le fait dans la volonté d'expliquer son interprétation à la communauté des passionnés. Grâce aux blogs et aux réseaux sociaux qui participent à l'élaboration de l'interprétation de la constellation narrative, cette frustration cesse. Dans le cas de *The Rain*, il n'est pas difficile de trouver sur le net des blogs et des *fandom* destinés à « essayer de répondre à différentes questions concernant *The Rain* », car « si un bon nombre d'entre elles sont claires (parfois dès le premier épisode sans que cela soit explicite) il réside une part de mystère autour de certains événements » (Delmas 2018). Ces pages ont vocation à expliquer les aspects les moins évidents de l'intrigue, entre autres ceux ayant provoqué des doutes de la part du public :

Quel est le rôle de Rasmus ? Plus jeune, Rasmus a été gravement malade, risquant la mort. Son dernier espoir a été l'inoculation du virus dans sa première forme, la plus pure, pouvant le sauver (but apparent premier du virus). Il est donc devenu immunisé contre la pluie, et porte en lui

l'antidote. C'est pour cela qu'il est tant recherché. Mais pour atteindre l'antidote, il faut le tuer car cela se trouve dans son cerveau et dans sa moelle épinière. On n'a pas compris pourquoi mais on [n']est pas médecin. À moins qu'il ne s'agisse encore une fois de l'obligation d'un ressort scénaristique pour justifier que le père préfère voir la population mourir plutôt que son fils... (Delmas 2018)

Comme on le lit dans les commentaires des utilisateurs, ces pages portent en effet un éclairage sur des éléments qui reviennent constamment dans les discours des *fans*. Les commentaires des autres utilisateurs qui accompagnent cette page représentent d'ailleurs un espace d'échanges où le public peut demander au reste de la communauté comment interpréter l'enquête mise à l'écran et où il peut donner sa propre interprétation de certains faits.

Quant au *Nordic Noir*, cette participation du public ne comporte aucun risque de *spoiler* le récit principal. Dans le cas des séries que nous analysons dans cet article, notamment, le fait de dévoiler et de partager ces informations sur l'intrigue ne met pas en péril l'un des *topos* de la fiction criminelle, à savoir l'impossibilité de déterminer le responsable du crime, cela en raison de la nature de la distribution Netflix, qui nie l'effet feuilleton des séries en proposant instantanément tous les épisodes d'une saison. La plateforme de *streaming* limite les éventuelles anticipations que le discours du public pourrait provoquer (il n'y a pas d'anticipation si tous les épisodes sont déjà en ligne) et ce même discours devient une occasion de promotion de la série.

Conclusion

Les décennies 2000 et 2010 ont consacré au succès le genre d'origine scandinave qui s'est fait connaître sous le nom de « *Nordic Noir* ». Ce succès, qui a assuré l'audience accrue du public, a inspiré l'émergence d'adaptations et de réécritures caractérisées par un nombre de plus en plus important de transferts culturels et de déterritorialisations. La production de ces séries, initialement limitée à l'espace scandinave, est actuellement délocalisée depuis que des plateformes de streaming telles que Netflix ont commencé à produire et diffuser ces séries. Depuis son essor, Netflix produit et diffuse un nombre croissant de *Nordic Noir* et de productions culturelles qui s'en inspirent. Cependant, ce processus de diffusion et d'appréciation du *Nordic Noir* inclut également une

transformation du genre, qui tend à être 1) de moins en moins ancré dans le contexte local scandinave qui l'a produit afin de s'adresser à un public de plus en plus mondial, et 2) de moins en moins aligné sur le modèle du polar social dont il est l'héritier.

C'est dans ce contexte que s'inscrivent les trois séries scandinaves *The Rain*, *Ragnarok* et *Equinox* – produites et diffusées sur la plateforme Netflix depuis 2018. Afin d'analyser ces trois séries télévisées et de comprendre leur relation avec le *Nordic Noir*, nous avons utilisé le cadre théorique des constellations narratives (proposé par Sepulchre) qui est inclus dans les études sur la transmédialité. Le concept de «constellation narrative» fait référence à la prédominance de la ligne narrative développée dans la série télévisée (par opposition à d'autres récits transmédia dans lesquels les histoires se situent à différents niveaux hiérarchiques) (Sepulchre 2013: 9). Les deux éléments que nous avons pris en compte dans notre analyse sont le contenu transmédia produit par le «domaine officiel» (Netflix) et le contenu «non autorisé» produit, indépendamment des académiciens, par des *fans* sur les blogs. Cette perspective nous paraissait nécessaire puisque souvent «les téléspectateurs peuvent effectivement peu contribuer» à la narration principale de la série «car les producteurs maintiennent une distinction forte entre le domaine officiel émanant d'auteurs autorisés et les productions d'autres personnes» (*Ibid.*: 45). Cependant, lorsqu'ils s'approprient l'univers narratif notamment d'une série, les publics «développent bel et bien une activité interprétative de l'ensemble du monde diégétique» (*Ibid.*) à travers des prolongements narratifs. Le choix d'assimiler ainsi les «discours officiels» et les discours «non autorisés» découle de la considération que «les amateurs ne font pas nécessairement de distinction entre les éléments fictifs et les informations réelles. Ils ne semblent pas tous établir de hiérarchie entre ce qui est produit par les auteurs et ce qui émane des fans» (*Ibid.*).

En mettant en relation le récit principal de la série et le récit secondaire des spectateurs, nous en avons conclu que la création du monde diégétique de ces trois séries s'inscrit dans le genre du *Nordic Noir* tant pour des questions internes à la narration (ces séries reprennent ou resémantisent notamment certains *topoi* de la fiction criminelle et l'esthétique du *Nordic Noir*) que pour des raisons externes au récit de la série. Ce dernier point nous a amenée à prendre en compte

les discours des publics dans la construction de la réception de ces productions culturelles comme des *Nordic Noir*. Ce discours a ensuite été mis en relation avec la construction du paratexte transmédiarique élaboré par Netflix comme support à la fois du récit principal de la série et de l'élaboration d'une interprétation des épisodes. Enfin, nous avons considéré, d'une part, le rôle actif du public dans la recherche des récits secondaires diffusés sur d'autres médias et, d'autre part, l'effort interprétatif de la communauté de *fans* lorsqu'il s'agit de résoudre le crime et de percer les mystères de l'intrigue.

L'analyse de la constellation narrative a ainsi montré que *The Rain*, *Ragnarok* et *Equinox* sont des *Nordic Noir*: à l'égard des codes esthétiques et (partialement) narratifs que ces séries mettent en scène, grâce à la volonté de la plateforme de production et distribution d'associer ces productions à cette marque de succès et en raison de l'interprétation du public qui reçoit ces produits comme des *Nordic Noir*.

Bibliographie

- Agger, G., 2016, «Nordic Noir—location, identity and emotion», in Garcia Alberto (ed.), *Emotions in contemporary TV series*, London, Palgrave Macmillan, p. 134-152.
- Badley, L., Nestingen, A., Seppälä, J., 2020a, «Introduction: Nordic Noir as Adaptation», in Badley, L., Nestingen, A., Seppälä (eds.), *Nordic Noir, Adaptation, Appropriation*, Cham, Palgrave Macmillan, p. 1-14.
- Badley, L., Nestingen, A., Seppälä, J., 2020b (eds.), *Nordic Noir, Adaptation, Appropriation*, Cham, Palgrave Macmillan.
- Bolter, J. D., Grusin, R., 2000, *Remediation: Understanding new media*, MIT Press.
- Chow, P.-S., Waade A. M., Saunders R. A., 2020, «Geopolitical Television Drama Within and Beyond the Nordic Region», *Nordicom Review*, n° 41, p. 11-27.
- Collins, S., 2022, «Here Are the Best Nordic Noir TV Shows on Netflix», 26/04/2022, <<https://movieweb.com/nordic-noir-on-netflix/>>.
- Collins, T., 2022, «15 best Scandinavian & Nordic Noir Netflix series you can't miss», <<https://tracystravelsintime.com/2021/06/02/nordic-noir-netflix/>>, 13/08/2022.
- Creeber, G., 2013, «Killing Us Softly: Investigating the Aesthetics, Philosophy and Influence of Nordic Noir Television», *Journal of Popular Television*, n° 3(2), p. 21-35.

- Dray, K., s.d., « Netflix's Equinox: what you need to know about the addictive Nordic noir series», <<https://www.stylist.co.uk/entertainment/tv/equinox-netflix-series/464377>>.
- Dray, K., 2021, « Scandi crime dramas: 19 deliciously dark Nordic noir series to stream on Netflix », 22/06/2021, <<https://www.stylist.co.uk/entertainment/tv/best-scandi-noir-dramas-netflix/448359>>.
- Eichner, S., Mikos, L., 2016, « The Export of Nordic Stories », *The International Success of Scandinavian TV Drama Series. Nordicom-Information*, n° 38(2), p. 17-21.
- Engelstad, A., 2018, « Framing Nordic Noir », in Kim Toft Hansen, Steven Peacock, Sue Turnbull (eds.), *European Television Crime Drama and Beyond*, Cham, Palgrave Macmillan, p. 23-39.
- Gregoriou, C., 2017, *Crime Fiction Migration. Crossing Languages, Cultures and Media*, London and New York, Bloomsbury Academic.
- Hansen, K. T., Waade, A. M., 2017a, « Four perspectives on the Nordic region », in Hansen, K. T., Waade, A. M. (eds.), *Locating Nordic Noir*, Cham, Palgrave Macmillan, p. 77-101.
- Hansen, K. T., Waade, A. M., 2017b, *Locating Nordic Noir*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Hansen, K. T., 2020a, « Nordic Noir from Within and Beyond: Negotiating geopolitical regionalisation through SVoD crime narratives », *Nordicom Review*, n° 41, p. 123-137.
- Hansen, K.T., 2020b, « From Nordic Noir to Euro Noir: Nordic Noir Influencing European Serial SVoD Drama », in Badley, L., Nestingen, A., Seppälä, J. (eds.) *Nordic Noir, Adaptation, Appropriation*, Palgrave Macmillan, Cham, p. 275-294.
- Hansen, K.T., 2021, « Glocal Perspectives on Danish Television Series: Co-Producing Crime Narratives for Commercial Public Service », in Waade, A.M., Novrup Redvall, E., Majbritt Jensen, P. (eds.), *Danish Television Drama: Global Lessons from a Small Nation*, Palgrave, Macmillan, p. 83-102.
- Hedberg, A., Nilsson, L., Damrosch, D., D'haen, T., 2017, *Crime Fiction as World Literature*, New York, Bloomsbury Academic.
- Hirons, P., 2020, « NORDIC NOIR Netflix releaes first trailer for Equinox », *The Killing Times*, 24/11/2020, <<https://thekillingtimesv.wordpress.com/2020/11/24/nordic-noir-netflix-releaes-first-trailer-for-equinox/>>.
- Jenkins, H., 2008, *Convergence culture: Where old and new media collide*, New York, New York UP.
- Jensen, P. M., Jacobsen, U. C., 2017, « Danish TV drama: behind the unexpected popularity », *Critical Studies in Television*, n° 12(4), p. 325-330.
- Natrass, JJ, 2018, « Netflix's next must-see foreign series *The Rain* mixes Nordic-noir and horror with teenage angst », *Metro*, 30/01/2018, <<https://metro.co.uk/2018/01/30/netflixs-next-must-see-foreign-series-the-rain-mixes-nordic-noir-and-horror-with-teenage-anst-7271848/>>.

- Nørgaard, N., 2021, «From black to green with a dash of New Nordic. The multimodal rebranding of a Danish energy company with global aspirations», *Social Semiotics* 0:0, p. 1-20.
- Peyron, D., 2008, «Quand les œuvres deviennent des mondes. Une réflexion sur la culture de genre contemporaine à partir du concept de convergence culturelle», *Réseaux*, n° 2(3), p. 335-368.
- Redvall, E. N., 2013, «‘Dogmas’ for television drama: The ideas of ‘one vision’, ‘double storytelling’, ‘crossover’ and ‘producer’s choice’ in drama series from the Danish public service broadcaster DR», *The Journal of Popular Television*, n° 2, p. 227-234.
- Saint-Gelais, R., 2011. *Fictions transfigures. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil.
- Stougaard-Nielsen, J., 2016, «Nordic Noir in the UK: the allure of accessible difference», *Journal of Aesthetics & Culture*, n° 8(1), <<https://doi.org/10.3402/jac.v8.32704>>.
- Stougaard-Nielsen, J., 2020, «Revisiting the Crime Scene: Intermedial Translation, Adaptation, and Novelization of The Killing», in Badley, L., Nestingen, A., Seppälä, J., 2020b (eds.), *Nordic Noir, Adaptation, Appropriation*, Cham, Palgrave Macmillan, p. 89-111.
- Waade, A. M., 2017, «Melancholy in Nordic Noir: Characters, landscapes, light and music», *Critical studies in television*, n° 12(4), p. 380-394.

L'Écologie du polar nordique

Zone blanche et Jordskott

◊ Maria Hansson

Le cinéma nordique est connu comme un cinéma d'auteur. Dès les années 1920 Victor Sjöström et Mauritz Stiller adaptaient les classiques de Selma Lagerlöf, avant qu'un Dreyer, un Bergman ou un Kaurismäki ne contribuent au rayonnement mondial de la culture scandinave. Depuis, les médias se sont emparés d'une forme culturelle bien particulière, le *Nordic noir*, un genre de roman policier qui adopte souvent le point de vue de l'enquêteur et dans lequel les paysages sombres du Nord traduisent une tension entre la surface apparemment immobile des sociétés scandinaves et la violence du meurtre. Le succès international de la production nordique est avéré depuis de nombreuses années déjà. Les séries telles que *The Killing* (Forbrydelsen 2007) et *The Bridge* (Bron | Broen 2011) ont accru la notoriété des médias nordiques tandis que les romans policiers de Henning Mankell à Stieg Larsson ont, depuis plus longtemps encore, pénétré le marché mondial. Tommy Gustafsson et Pietari Kääpä, observant la diffusion internationale des médias nordiques du xxie siècle, se demandent « comment les produits médiatiques de cette petite région du monde sont devenus une partie intégrante de la culture populaire mondiale¹ » (2015: 1).

Dans son article consacré à ce genre, Glen Creeber considère qu'aucune des séries du *Nordic noir* n'implique la présence du surnaturel

◊ Maria Hansson, chercheuse à la Sorbonne, REIGENN, chercheuse affiliée à l'Université d'Uppsala, <maria.hansson@littvet.uu.se>.

¹ Notre traduction. Texte original: « how did the media products of this small region of the world become part of global popular culture. »

(Creeber 2015: 24), pourtant Maria Hansson a montré que quand le *Nordic noir* se charge de préoccupations écologiques, le merveilleux peut y faire son apparition (Hansson 2021: 293). En effet, le cinéma nordique et, récemment, les séries mettent souvent en scène les mythes nationaux, tout en réfléchissant au concept de frontières: frontière entre exploitant et nature exploitée, entre humain et non-humain, entre féminité et masculinité. Songeons au film d'Ali Abassi portant le titre significatif de *Border* (2018), adaptation de la nouvelle «Gräns» de John Ajvide Lindqvist. Une autre frontière est celle que traversent les produits culturels du nord vers le sud. Nous prendrons appui sur la série franco-belge *Zone Blanche* (2017) créée par Mathieu Missoffe qui comporte des ressemblances avec la série suédoise *Jordskott* (2015) créée par Henrik Björn et Aron Levander: même univers oppressant, même concentration sur la forêt et sur le surnaturel. *Zone blanche* est-elle pour autant un réemploi exogène du polar nordique (Ballotti 2018)? Pour procéder à cette étude comparative de la série suédoise et de la série franco-belge nous nous appuierons sur la théorie de l'écocinéma élaborée par Tommy Gustafsson et Pietari Kääpä, un modèle qui permet de réfléchir à la diffusion internationale des produits médiatiques nordiques du xxie siècle. (2015). Ainsi, la confrontation des deux séries n'aura pas pour seule fin de faire apparaître des similitudes dans la diégèse, elle permettra de voir comment s'opèrent les transferts des mythèmes nordiques (Mohnike 2020) vers l'aire culturelle franco-belge. Nous verrons ainsi comment les différents mythèmes de *Jordskott* – la forêt, le surnaturel, l'altérité – seront repris dans *Zone blanche* et comment ils se combinent au sein d'une unité minimale de terrain que nous nommerons, en référence aux travaux de Pietari Kääpä, «écotope».

Écotope

Un éotope est un écosystème d'une surface comprise entre 2 500 m² à 15 000 m², caractérisé par son hydrologie de surface, son sol, sa faune et sa flore. Quant au mot «écotope», c'est d'abord le titre d'un roman écrit par Ernest Callenbach en 1975 retraçant les aventures d'un journaliste en Écotope, pays formé à la suite d'une guerre aux États-Unis. La notion naît d'une contraction d'«écologie» et de «*topos*» («lieu» en grec) et s'inspire évidemment de l'Utopia de Thomas More,

terme construit également à partir du grec signifiant « en aucun lieu », un « non-lieu ». Le roman de Callenbach est censé se dérouler vingt ans après la sécession du nord-ouest des États-Unis du reste du pays. Un journaliste du nom de Paul Weston est autorisé pour la première fois à entrer dans ce territoire. Le roman prend la forme de notes tirées du journal de cette expédition, notes dans lesquelles Weston analyse les différents aspects de la vie dans ce pays agencé autour des éléments qui n'ont commencé à être discutés sérieusement dans notre société que récemment. Il y est question par exemple du développement des énergies renouvelables. Le roman propose à travers ce lieu fictionnel une tentative pour penser à l'échelle d'un pays et dans toutes ses dimensions la mise en œuvre des idéaux progressistes des années soixante-dix. *Ecotopia* inverse les valeurs de l'Amérique consumériste et prétend retrouver l'essentiel dans sa relation avec la nature.

En étudiant le film *Thale* (2012) du réalisateur norvégien Aleksander L. Nordaas, Pietari Kääpä y voit un écotope où s'affrontent l'humain et le surhumain. Il propose alors une nouvelle définition de ce terme au cinéma: «l'écotope est le lieu de rencontre où les points de vue anthropocentriques sont confrontés à des réalités écosystémiques quand, littéralement, les humains se retrouvent face aux autres et réalisent les limites de leurs visions du monde» (2014: 84)². Nous verrons si ceci est également à l'œuvre dans les séries étudiées.

Dans certains films nordiques mêlant l'horreur et le surnaturel, tel que *The Troll Hunter* (2011) du Norvégien André Øvredal, le regard porté sur l'élément naturel est exagérément anthropocentrique. Le film est construit comme un faux documentaire sur les trolls. Dans la conception philosophique anthropocentrique, l'humain est considéré comme l'entité centrale la plus significative de l'univers, appréhendant la réalité à travers la seule perspective humaine. Les trolls, comme mythe national, sont l'outil permettant de s'interroger sur le bien-fondé de cette philosophie: « La construction de frontières entre le monde humain et le monde naturel est l'essence de la logique anthropocentrique et c'est exactement ce que *The Troll Hunter* interroge à travers son approche

² Notre traduction. Texte original: « the ecotope is the meeting place where humancentric views are confronted by ecosystemic realities as, literally, the humans come face to face with their others and realize the limitations of their worldviews. »

transvergente du récit national de la nature³ » (Kääpä 2014: 79-80). En effet, en ayant recours aux procédés les plus réalistes « le film révèle à la fois la manière dont les récits fictionnels s'approprient la nature et joue également de cette appropriation pour se doter d'un capital culturel⁴ » (2014: 79-80).

Le surnaturel, le refus de l'anthropocentrisme et l'altérité sont donc aux yeux de Pietari Kääpä les trois mythèmes qui constituent les écotypes nordiques. Ce sont ces mythèmes que nous trouvons au cœur de *Jordskott* et de *Zone blanche*. En effet, comme dans de nombreux films nordiques mêlant les mythes et la nature, nous retrouvons dans *Zone blanche* l'évocation conflictuelle entre l'humain et le non-humain, l'obsession de l'humanité de contrôler la nature pour ses propres besoins d'un côté et l'évocation d'une nature plus puissante de l'autre.

Zone blanche et *Jordskott* concentrent leur action dans un seul décor, dont on ne sort pas, de véritables écotypes. Il s'agit à chaque fois des lieux fictionnels et étranges. En effet, la ville de *Silverhöjd* dans *Jordskott* (littéralement « la colline d'argent ») est comme la ville dans *Zone blanche*, une ville imaginaire. Pourtant, *Jordskott* est bien ancrée dans le territoire suédois et sa mythologie nordique, ce qui est souligné par la réception étrangère de la série: « Cette série suédoise à recours au style typique du *Nordic noir* – sobre mais très chargé, comme un rêve toujours au bord du cauchemar – mais elle croise une histoire typique de conspiration criminelle avec une fable effrayante d'éco-horreur⁵ » (Hale 2018). En revanche, l'étrangeté de Villefranche dans *Zone blanche*, décrite comme une ville perdue, où le taux de criminalité est bien plus élevé qu'ailleurs, un non-lieu où il fait -30 °C en hiver et 40 °C l'été, est soulignée par le titre de la série signifiant une zone non reliée à un réseau de télécommunication. Villefranche, toponyme significatif, est un lieu décrit comme bien singulier, où les gens vivent en étroite

³ Notre traduction. Texte original: « The construction of barriers between the human and the natural world is the essence of anthropocentric logic and this is exactly what *Troll Hunter* interrogates through its transvergent take on naturalized national narration. »

⁴ Notre traduction. Texte original: « the film both reveals the ways fictional narratives appropriate nature while it also uses this very appropriation to provide itself with cultural capital. »

⁵ Notre traduction. Texte original: « This Swedish series uses the house style of Nordic noir—subdued but highly charged, like a dream always on the verge of a nightmare—but it crosses a typical conspiracy-minded crime story with a spooky eco-horror fable. »

collaboration avec la nature et où les étrangers qui y entrent changent peu à peu au contact des habitants. C'est le cas du procureur Franck Siriani (Laurent Capelluto) dont l'arrivée en ville marque le début du premier épisode et dont la réticence envers les mœurs étranges des habitants se dissipe pour laisser place à un véritable attachement à cette cité à la fin de la deuxième saison. Cette cohabitation étroite entre la nature et certains membres de la population se retrouve dans la série suédoise. Bien d'autres similitudes apparaissent entre les séries et font de l'écotopie un véritable objet transmédia.

Afin de savoir comment les mythèmes dans les séries sont déclinés de façon différente selon le contexte culturel d'origine, nous relèverons les convergences puis les divergences entre les séries.

Convergence

Les deux séries reposent sur une intrigue comparable. À la suite de la mort de son père, la policière Eva Thörnblad (Moa Gammel) dans *Jordskott* retourne dans la petite ville de Silverhöjd intriguée par la disparition mystérieuse d'un jeune garçon. Comme dans *Zone blanche*, la policière semble liée au mystère. En effet, Joséphine, la fille d'Eva, a disparu sept ans plus tôt, sans que son corps ne soit jamais retrouvé, alors que Laurène Weiss, major de Villefranche, a elle-même été enlevée dans la forêt il y a vingt ans.

Le premier mythème commun est la forêt. Toute l'action policière se déroule à la lisière des forêts ou en leur sein. Les personnages explorent d'autres mythèmes comme les rives des lacs et les grottes, mais la nature est avant tout représentée par les bois. Les séries jouent de la ressemblance entre les arbres et les hommes. L'arbre, par sa silhouette allongée, est en effet considéré dans la culture nordique comme l'élément naturel qui se rapproche le plus de l'humain comme le montrent les poèmes de Tranströmer : ses racines sont ses pieds, ses branches ses bras, et sa frondaison sa tête et sa chevelure (Tranströmer 1962). De plus, le vent qui traverse ses feuilles produit un bruissement qui évoque un murmure humain. En effet, les arbres parlent dans les séries, plus clairement dans *Zone blanche* où un son explicite se fait entendre momentanément, émanant d'on ne sait où, et qui peut faire penser à des voix de fantômes.

De plus, dans les deux séries, certains personnages traitent la forêt comme une entité dotée de sentiments, lui prêtant des caractères humains, comme Olof Gran (Hans Mosesson), ancien policier considéré désormais comme un fou, et Ylva (Vanja Blomkvist), guérisseuse assimilée à une clocharde ou à une sorcière dans *Jordskott*. Quant à Sabine Hennequin (Brigitte Sy), gérante du bar « L'Eldorado » dans *Zone blanche*, elle prononce les mêmes mots d'avertissement que ses homologues suédois Ylva et Olof, selon lesquels il est dangereux de faire de la forêt son ennemi. La forêt, présente et représentée de façon très similaire sur les affiches promotionnelles, sombre et bleuâtre, tient ainsi en quelque sorte le rôle principal dans les deux séries. Dès lors, le spectateur comprend assez vite que l'écologie est le moteur des deux intrigues. Si la présence de la forêt n'y suffit pas, les activistes écologiques – autre mythe commun – jouant un rôle plus important dans *Zone blanche*, le rappellent.

L'exploitation forestière fait vivre à la fois Silverhöjd et Villefranche, mais quand la forêt est exploitée à outrance, elle se venge sur les humains. Les deux séries ne brouillent pas seulement les frontières entre l'humain et le non-humain, elles brouillent aussi les frontières entre les genres. Pietari Kääpä souligne que les rôles féminins dans les films d'éco-horreur se ressemblent beaucoup dans leur émotivité stéréotypique et que ce sont les femmes qui se rangent du côté de la nature⁶ (Kääpä 2014, 86). Dans *Zone blanche* cette fonction est attribuée à l'adolescente au tempérament rebelle Cora Weiss (Camille Aguilar), fille du personnage principal, le commandant du peloton de gendarmerie Laurène Weiss (Suliane Brahim), mais également à Sabine Hennequin. Ce sont les hommes, Bertrand Steiner (Samuel Jouy), maire de Villefranche et Gustav Borén (Peter Andersson) nouveau directeur de *Thörnblad Cellulosa* dans la série suédoise, qui incarnent le parti de la raison. Cette alliance entre la rationalité patriarcale et le capitalisme contribue à l'univers conservateur que l'écocritique tend à dénoncer. Notons ainsi que dans les écotopes singuliers de Silverhöjd et de Villefranche, c'est une femme qui agit. Dans *Zone blanche*, la tueuse est une femme tandis que dans *Jordskott*, c'est une femme qui est l'origine de l'exploitation de

⁶ Notre traduction. Texte original : « Stereotypes of emotional femininity and dangerous activism combine in a negative representation that not only questions her identity but also her professional integrity. »

la forêt: Gerda Gunnarsson (Lia Boysen), agit ainsi pour le bien de son fils handicapé.

Mais les similitudes ne s'arrêtent pas là. Elles se retrouvent jusque dans les noms des personnages, ainsi que dans leurs aspects physiques. Dans *Zone blanche*, le nom du major de gendarmerie Laurène Weiss sonne comme un hommage à l'inspecteur Göran Wass (Göran Ragnerstam) qui vient en aide à la police de Silverhöjd.

Soulignons aussi la ressemblance physique des personnages. Les cheveux roux, caractéristique de la huldra, sont souvent considérés dans la culture occidentale comme la marque de la révolte, et ce sont des mythèmes que nous retrouvons dans les deux séries chez les jeunes filles perdues et rebelles, Esmeralda (Happy Jenkell) dans *Jordskott* et Cora Weiss dans *Zone blanche*, tandis que les longs cheveux gris sont un mythe commun pour désigner les sages: ceux d'Ylva (Vanja Blomkvist) et ceux de Sabine Hennequin qui révèlent toutes les deux le lien qui les unit à la forêt. Enfin, même si Laurène Weiss est brune et Eva Thörnblad blonde, les jeunes femmes, toutes deux très élancées, paraissent exténuées au fil de l'intrigue, malmenées par les événements et frôlent la mort à plusieurs reprises.

Les héroïnes ont bien quelque chose du « détective morose » du *Nordic noir* selon l'expression de Glen Creeber (Creeber 2015: 21), mais participent activement au surnaturel; Toutes deux meurent, mais reviennent à la vie grâce à la forêt elle-même. Dans la série suédoise, c'est une bouture de la terre (*jordskott*) donnant à la série son nom, qui fait revenir les morts à la vie. Dans *Zone blanche*, ce phénomène n'est pas expliqué. Eva Thörnblad et le major Laurène Weiss sont toutes les deux étrangement reliées à la nature et à ses mystères, et au fur et à mesure de leurs enquêtes, elles découvrent que les disparitions sont associées à leurs propres histoires.

Un même animal hante finalement les deux séries et figure en quelque sorte les yeux de la forêt. Dans *Jordskott*, le corbeau d'Ylva est le prolongement de ses sens. Villefranche, quant à elle, est dominée par les croassements incessants des corbeaux qui viennent au secours de Cora, une des activistes de la ville, menacée par l'assassin à la fin de la première saison.

Au-delà des similitudes dans la diégèse, on constate donc que les deux séries combinent les mêmes mythèmes. Sans être une adaptation

de la série suédoise, *Zone blanche* témoigne du dynamisme des transferts médiatiques entre la Suède et l'aire francophone à l'œuvre dans les années 2010.

Divergence

La première différence entre les séries tient à leur construction narrative. *Jordskott* repose sur une progression linéaire tandis que *Zone blanche* adopte une construction par épisode. La traque de l'homme des bois constitue le récit cadre dans lequel chaque épisode s'intègre tout en conservant son autonomie. En effet, une intrigue policière trouve à chaque fois sa résolution. Comme dans la série suédoise, il y a dans la série franco-belge des disparitions et des meurtres, mais *Zone blanche* est un polar écologique plus engagé que *Jordskott*. Les activistes y jouent un rôle plus important et y sont plus violents, presque des terroristes, alors que, dans la série suédoise, ce sont des gens pacifistes, des *trädkramare* (qui enlacent des arbres).

Mais c'est surtout dans leur rapport au surnaturel que les deux séries divergent. La série suédoise met en scène les créatures des croyances populaires anciennes, les trolls, qui, comme dans les contes de fées et vieilles traditions folkloriques, s'emparent des enfants. Le troll enlève les enfants des employés de l'entreprise qui exploite la forêt, les prenant en otage pour que le chef d'entreprise renoue le pacte avec la nature qu'un ancêtre des Thörnblad avait signé avec ce peuple. Dans *Zone blanche*, les disparus ne sont pas des enfants, mais de jeunes adultes.

En outre, la mythologie nordique est quasiment absente de la série franco-belge. Quand Cora cherche à comprendre qui sont les activistes à partir des graffitis qu'ils laissent derrière eux, elle conclut que ceux-ci peuvent être inspirés aussi bien par la mythologie nordique que par la mythologie celte. D'ailleurs le surnaturel n'apparaît que dans l'existence incertaine d'un homme des bois à tête de cerf, une divinité celte, alors que *Jordskott* met en scène explicitement tous les êtres qui, selon les croyances populaires, habitent la nature, les trolls et les esprits du lac (*näcken*) et ceux de la forêt (*huldran*) (Hansson 2020: 206). La valeur identitaire de la nature est en effet bien plus forte en Scandinavie :

La nature est [...] une source commune de mythes et de croyances dans le monde entier [...] mais pour les Scandinaves et pour la vie

en Scandinavie, la nature a une signification particulière. La nature sauvage, ses bois et ses lacs sont notamment considérés comme une utopie d'abondance et de puissance⁷ (Soila 1998, 32).

Il semblerait donc que l'univers mythologique scandinave ne puisse pas être transposé dans toute sa diversité dans l'aire culturelle francophone. Seule la notion d'hybridité est restée. Ainsi, la figure du troll, si familière à l'imaginaire nordique, relève davantage en France du genre littéraire et cinématographique très spécifique de la *fantasy*. De même, le mythe de la rousseur est interprété chez Esmeralda comme la marque de la *huldra*, tandis qu'il exprime simplement chez Cora, la fille de Laurène Weiss, un caractère rebelle.

La différence la plus marquée réside dans le jeu des points de vue. Ce sont eux qui chacun à sa façon créent des écotopes de Silverhöjd et de Villefranche. Eva Thörnblad revient dans sa ville natale quand les enfants commencent à disparaître, portant un regard neuf et exogène sur les événements, alors que Laurène Weiss n'a jamais quitté sa ville et porte un regard endogène sur les habitants. Plus jeune, elle a été enlevée elle-même. Dans *Zone blanche*, c'est le procureur Franck Siriani qui porte un regard nouveau sur Villefranche et c'est par ce regard exogène que la ville apparaît aux yeux du spectateur comme un lieu singulier. En effet, le personnage maladroit, sarcastique et surtout très solitaire se révèlera au fil des épisodes plus social au sein de ce lieu étrange.

Ainsi, l'univers de la série franco-belge diffère par son étrangeté tandis que la série suédoise fait appel aux mythes nationaux. La scène inaugurale de l'arrivée du procureur Franck Siriani, par la route déserte qui conduit à Villefranche, apparaît d'ailleurs comme un hommage à la série *Twin Peaks* (1990) de David Lynch et Mark Frost, série forestière fantastique associée par David Del Principe à l'*écogothic* et à la *dark ecology* théorisée par Timothy Morton. Le lien entre la série suédoise et ses théories a déjà été souligné (Hansson 2021: 296). L'*écogothic* adopte une position non anthropocentrique pour reconstruire le rôle que l'environnement et le non-humain jouent dans la construction de la monstruosité et de la peur. Dans la société contemporaine, l'*écogothic*

⁷ Notre traduction. Texte original: «Nature is [...] a common source for myths and beliefs all over the world [...] but for Scandinavian people and for life in Scandinavia nature has a special meaning. The wilderness and its woods and lakes are in particular regarded as a utopia of abundance and power.»

donne une voix aux préjugés et aux craintes découlant de la relation précaire des humains avec tout ce qui n'est pas humain. La route dans *Zone blanche* est identique à celle qui mène l'agent spécial Dale Cooper (Kyle Merritt MacLachlan) vers la ville imaginaire de *Twin Peaks*, et cette ressemblance est soulignée par le panneau routier qui souhaite la bienvenue aux voyageurs. La filiation avec *Twin Peaks* passe également par l'éclairage glauque et étrange des lieux, les couleurs jaunâtres et le style démodé des intérieurs typiques des années soixante-dix: nuances orange, boiseries et lumière très tamisée, contribuent à isoler la ville dans l'espace et dans le temps.

C'est finalement le regard étonné que le procureur porte sur ce lieu, les remarques qu'il formule et les conversations téléphoniques qu'il entretient avec ses collègues restés en dehors de la ville qui font prendre conscience au spectateur de l'étrangeté de Villefranche, une cité complètement isolée, que personne ne connaît, située au cœur d'une forêt gigantesque. L'étrangeté de la ville de Silverhöjd, peuplée de trolls et de divers esprits, n'est en revanche jamais explicitement soulignée et la série suédoise laisse au spectateur, plus familier de la mythologie nordique, le soin de tirer ses propres conclusions.

Nous avons pu constater une différence dans la construction narrative mais en prenant en considération les différents mythèmes, nous voyons qu'ils font l'objet de déclinaisons révélatrices des préoccupations de chaque aire culturelle: les activistes suédois deviennent des terroristes dans la série franco-belge, mais c'est surtout dans la place faite au surnaturel que réside la plus grande différence. La nature suédoise est tout entière parcourue par des créatures familières. Les forêts de Villefranche troubent par leur étrangeté. Nous ne pouvons donc pas parler d'une simple adaptation de la série suédoise car *Zone blanche* procède plutôt d'un réemploi exogène des éléments de *Jordskott*.

Transvergence

Comment s'opèrent les transferts des mythèmes nordiques vers l'aire culturelle franco-belge? La signification symbolique de la mythologie nordique est une des raisons essentielles du succès national et international des films écologiques. Dans *The Troll Hunter*, le spectacle de l'exploitation de la nature sert à raviver la conscience du public sur les enjeux environnementaux: «l'utilisation de matériaux écologiques

à des fins de divertissement exploite la nature tout en confrontant le spectateur à cette exploitation et leur indique leur rôle clé dans le maintien de la conception normative de la logique anthropocentrique⁸» (Kääpä 2014: 79-80). Cette dimension est également présente dans *Jordskott* (Hansson 2020: 210). Or, dans la série suédoise, le spectateur n'opère plus une lecture au deuxième degré, les enjeux écologiques sont présentés avec beaucoup plus de gravité. Le public a d'ailleurs très bien accueilli nos deux séries. *Zone blanche* a connu un très bon démarrage le 10 avril 2017, réunissant plus de 15 % de part d'audience sur France 2, ce qui a rendu possible la création de nouvelles saisons.⁹ *Jordskott* a quant à elle obtenu le deuxième plus grand succès d'audience pour une série diffusée sur ARTE en 2016.¹⁰ La critique a également reçu très favorablement ces productions comme en témoignent les articles élogieux du *New York Times* (Hale 2018)¹¹ et du *Guardian* (Donaghy 2015)¹². Le public s'est donc montré sensible à ces récits qui

⁸ Notre traduction. Texte original : « the use of ecological material as entertainment both exploits nature while it also confronts the viewer with this exploitation and indicates to them their key role in maintaining the normative constitution of anthropocentric logic. »

⁹ <<https://www.toutelatele.com/audiences-tv-du-lundi-10-avril-2017-retour-mitige-pour-the-island-zone-blanche-seduit-sur-france-2-josephine-ange-gardien-reste-leader-sur-tf1-90006>>.

¹⁰<<http://download.pro.arte.tv/uploads/Jordskott-audience-2016.pdf>>.

¹¹ Notre traduction. Texte original : « Cette série suédoise utilise le style habituel du nordic noir – sobre mais très chargé, comme un rêve toujours au bord du cauchemar – mais elle mêle une histoire typique de conspiration criminelle avec une fable effrayante d'eco-horreur. L'hybride qui en résulte, une procédure policière avec des éléments de thriller de contagion et de conte de vampire, est traité si adroïtement qu'il nécessite étonnamment peu de suspension de l'incrédulité. » Texte original : « This Swedish series uses the house style of Nordic noir—subdued but highly charged, like a dream always on the verge of a nightmare—but it crosses a typical conspiracy-minded crime story with a spooky eco-horror fable. The resulting hybrid, a police procedural with elements of contagion thriller and vampire tale, is handled so adroitly that it requires surprisingly little suspension of disbelief. »

¹² Notre traduction. Texte original : « Les résultats sont glaçants. Les mythes anciens persistent en raison de leur universalité et de leur capacité à puiser dans nos peurs et nos désirs primaires. Et le nordic noir crée une mythologie moderne où des solitaires héroïques dotés de terribles compétences sociales se battent contre des agresseurs dépravés, des policiers incomptés et un establishment corrompu. Personne ne promet une fin heureuse, mais vous ne pouvez pas en détourner les yeux. » Texte original : « The results are chilling. Ancient myths persist because of their universality and their ability to tap into our primal fears and desires. And Nordic noir creates a modern mythology where heroic loners with terrible social skills do battle with depraved

«s'accrochent aux frontières changeantes entre l'humain et le non-humain¹³» (Kääpä 2014: 30).

Les perspectives transvergentes font des incertitudes et des contradictions de ces schismes leur objectif. Les approches transvergentes sur l'écocinéma nordique luttent contre la manière dont l'exploitation et l'appropriation de la nature constituent un élément clé de toute compréhension culturelle de l'organisation humaine¹⁴ (2014: 30).

Pietari Kääpä se demande en outre si les films, qui «sont coupables de logique anthropocentrique convergente¹⁵» (2014: 81) peuvent s'apparenter à du cinéma de *nation-building* dans lesquels l'argumentation écologique est utilisée pour justifier les récits nationaux. Les séries étudiées illustrent cette hypothèse en montrant la manière dont les pays gèrent les ressources naturelles pour en faire une marque nationale. *Jordskott* fait partie des productions qui se concentrent consciemment sur les mythes nationaux, souvent en milieu rural et qui développent très clairement les connotations idéologiques du cinéma patrimonial. Les séries combinant mythes traditionnels et discours écologique sont souvent donc pleinement conscientes du capital culturel à tirer de la nature.

Il convient dès lors de se demander comment un film ou une série dont l'imaginaire est aussi intimement lié à une région du monde peut toucher un public international. Nous suivons une fois encore Pietari Kääpä, selon qui il s'agit de toucher d'abord une nation pour ensuite toucher le monde, en «négoci[ant] les façons complexes dont les cultures cinématographiques nationales conditionnent la nature à des fins, d'abord, d'édition de la nation et, deulement, pour s'adresser à un public originaire de contextes divers¹⁶» (2014: 82).

abusers, incompetent policing and a corrupt establishment. No one's promising a happy ending, but you can't take your eyes off it.»

¹³ Notre traduction. Texte original: «[...] ecocriticism and ecophilosophy grapple with the shifting borders between the human and the non-human [...].»

¹⁴ Notre traduction. Texte original: «[...] transvergent perspectives take the uncertainties and contradictions of these schisms as their focus. Transvergent approaches to Nordic ecocinema wrestle with the ways exploitation and appropriation of nature form a key part of any cultural understanding of human social organization.»

¹⁵ Notre traduction. Texte original: «are guilty of convergent anthropocentric logic.»

¹⁶ Notre traduction. Texte original: «negotiate the complex ways in which national film cultures package nature for, first, nation-building purposes, and, secondly, for addressing audiences from a variety of contexts.»

Helena Lindblad explique elle aussi le succès de cette série par la traduction écologique et non anthropocentrique qui est faite aujourd’hui du folklore scandinave :

Il n'est pas étonnant que *Jordskott* ait déjà attiré l'attention internationale, les elfes et les trolls sont une ressource inexploitée dans le *Nordic noir*. Et à une époque où les forêts dont nous avons hérité sont de plus en plus transformées en champs de conifères artificiels, *Jordskott* est susceptible de faire resonner une menace même au plus profond de l'âme du peuple suédois¹⁷. (Lindblad 2015)

En effet, dans *Jordskott* et dans *Zone blanche*, l'humain n'est plus le seul à être au centre des préoccupations. Le biocentrisme, un courant de l'éthique environnementale d'origine norvégienne, est diffusé grâce aux séries même en dehors des pays scandinaves. La zone blanche de Villefranche serait ainsi une terre échappant à toute emprise nationale dans «un no man's land transcendant inculte¹⁸» (Kääpä 2014: 83).

Comme Thörnblad, le nouveau patron Gustav Borén et sa maîtresse, des personnages tels que Gérald Steiner (Olivier Bonjour) dans *Zone blanche* apparaissent donc comme des ennemis de la nature et font l'objet d'une véritable déshumanisation. Comme dans *Thale* et *Jordskott*, dans *Zone blanche*, il ne s'agit plus de trouver l'harmonie ou de comprendre l'autre. Le message qui émane des séries est bien la toute-puissance de la nature qu'il faut respecter: «Ce n'est pas un point de synergie, voire d'hybridité, mais plutôt un espace de friction écosystémique. Toute tentative de l'humain de contrôler autrui aboutit à la destruction de l'humain et des autres¹⁹» (Kääpä 2014: 84). Et c'est ici le plus grand décalage entre les films plus anciens voulant sensibiliser les hommes à la préservation de la nature. Le public est désormais assez informé pour percevoir la menace écologique. La figure de l'humain est maintenant celle qui demande pardon pour les méfaits du passé. Le

¹⁷ Notre traduction. Texte original: «Det är inte konstigt att Jordskott redan väckt uppmärksamhet internationellt, tomtar och troll är en outnyttjad resurs i 'nordic noir' Och i en tid när skogarna vi ärvde alltmer förvandlas till konstlade barrträdsåkrar lär Jordskott slå an en hotfull klang även djupt i den svenska folksjälen.»

¹⁸ Notre traduction. Texte original: «uncultivated no-man's-land»

¹⁹ Notre traduction. Texte original: «It is not a point of synergy, or hybridity even, but more a space of ecosystemic friction. Any attempt of the human to control its others results in destruction of both the human and its others.»

spectateur accepte cet éloignement dans l'espoir de voir «les capacités de guérison mythiques de créatures plus en contact avec la nature que les hommes²⁰» (Kääpä 2014: 84). Selon *The New York Times*:

Le résultat hybride, une procédure policière avec des éléments de thriller de contagion et de conte de vampire, est traité si adroitemment qu'il nécessite étonnamment peu de suspension de l'incrédulité²¹ (Hale 2018).

Conclusion

Le succès d'audience de *Zone blanche* et de *Jordskott* repose donc sur la capacité des mythèmes nordiques à traduire les préoccupations écologiques contemporaines. Le premier d'entre eux est la forêt, cet espace singulier dans lequel les prétentions anthropocentriques de l'humain se trouvent brutalement contestées. Celle-ci forme un véritable écotope, un lieu étrange, coupé du monde, affranchi des frontières nationales. La forêt constitue un espace transnational qui intègre l'humanité dans la nature afin qu'elle puisse se réconcilier avec elle. Comme les séries scandinaves dont elle s'inspire, *Zone blanche* adopte cette perspective qui voit aussi le seuil entre réalisme et surnaturel s'estomper. Mais tandis que *Jordskott* fait percevoir la familiarité des créatures surnaturelles, *Zone blanche* représente la nature comme une puissance étrangère.

Bibliographie

- Ballotti, A., 2018, «Analyse des processus d'interaction et de reception du boréalisme», *Boréalisme 2.0, Études germaniques*, 2.
- Callenbach, E., 1975, *Ecotopia*, Paris, Gallimard, Folio SF.
- Creeber, G., 2015, «Killing us softly: investigating the aesthetics, philosophy and influence of *Nordic Noir* television», *Journal of Popular Television*, p. 21-35.

²⁰ Notre traduction. Texte original: «indicates the mythical healing abilities of creatures more in touch with nature than the human.»

²¹ Notre traduction. Texte original: «The resulting hybrid, a police procedural with elements of contagion thriller and vampire tale, is handled so adroitly that it requires surprisingly little suspension of disbelief.»

- Del Principe, D., 2014, « Introduction. The EcoGothic in the Long Nineteenth Century », *Gothic Studies*, Manchester University Press, p. 1-7.
- Donaghy, J., 2015, « Jordskott: the latest Swedish import brings a mythical edge to Scandi drama », *The Guardian* (09.06.15).
- Gustafsson, T. & Kääpä, P., 2015, *Nordic genre film, Small Nation Film Cultures in the Global Marketplace*, Edinburgh University Press.
- Kääpä, P., 2014, *Ecology and Contemporary Nordic Cinemas. From Nation-building to Ecocosmopolitanism, Ecology and Contemporary*, London, Bloomsbury.
- Hale, M., 2018, « TV Shows to Watch From Hong Kong, Brazil, Sweden and More » *New York Times* (15.03.18).
- Hansson, M., 2020, « Monde naturel ou surnaturel: l'imaginaire écologique de *Jordskott* », in Alessandra Ballotti, Claire McKeown, Frédérique Toudoire-Surlapierre (eds.), *De la nordicité au boréalisme*, Reims, EPURE – Éditions et presses universitaires de Reims, p. 201-215.
- Hansson, M., 2021, « Folklore and Environmental Critique. A study of the Swedish TV-series *Jordskott* », in Jens Bjerring-Hansen, Torben Jelsbak & Anna Estera Mrozewicz (eds.) *Scandinavian Exceptionalisms. Culture, Society, Discourse*, Berlin, Berliner Beiträge zur Skandinavistik series, p. 7-28.
- Lindblad, H., 2015, « Trolsk laddning. Urskogsmystik nästa steg för nordic noir », *Dagens Nyheter*, 6 février.
- Lindqvist, Ajvide, J., 2006, « Gräns », *Pappersväggar*, Stockholm, Ordfront.
- Mohnike, T., 2020, « Narrating the North. Towards a Theory of Mythemes of Social Knowledge in Cultural Circulation », *Géographies et imaginaires*, Thomas Mohnike, Roberto Dagnino (dir.), *Deshima* 14, Presses universitaires de Strasbourg.
- Morton, T., 2007, *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge/Mass, Harvard University Press.
- Morton, T., 2010, *The Ecological Thought*. Cambridge/Mass, Harvard University Press.
- Morton, T., 2016, *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, New York, Co-lumbia University Press.
- Tranströmer, T., « Trädet och skyn », *Den halvfärdiga himlen*, Stockholm, Bonniers, 1962.
- Soila, T., Söderbergh Widding A. & Iversen G., 1998, *Nordic National Cinemas*, London, Routledge.

La traduction en français du roman policier nordique État des lieux et caractéristiques

◊Alex Fouillet

Au cours des vingt-cinq dernières années environ, le polar nordique est devenu un genre à succès en Europe et particulièrement en France, où il est lu par un public de plus en plus important¹. Le succès de cette formule narrative a donné lieu à divers phénomènes qui ont joué un rôle dans l'élaboration de l'imaginaire contemporain du Nord en France. Les traductions ont créé un horizon d'attente chez le lectorat, et on a vu l'apparition de groupes de fans qui s'intéressent aux modalités spécifiques de l'écriture des polars nordiques et tentent de les reproduire sur des forums et des plateformes comme Wattpad.

Parallèlement, l'accueil réservé à ces traductions a incité les auteurs francophones à les imiter. Cela comporte un effet d'appropriation de certaines thématiques typiques du polar nordique, consciemment ou non. L'adoption d'éléments du policier nordique est par exemple à l'origine du nom de plume Mo Malø, par copie du nom – authentique, celui-là – de Jo Nesbø.

◊ Alex Fouillet, traducteur littéraire indépendant et chargé de cours à l'Université de Caen, <alex.fouillet@unicaen.fr>.

¹ Cet article est issu de l'interview d'Alex Fouillet par Alessandra Ballotti, au sujet de la traduction française des romans policiers nordiques. Elle a été réalisée à l'occasion de la journée d'études *Nordic Noir: objet transmédiarique?* organisée le 11 mars 2022 à la Maison des étudiants suédois. L'aspect personnel de certaines parties de cet article est dû à la perspective de l'auteur de ce témoignage.

Dans le même temps, le phénomène de transmédiaalité a porté à l'écran un bon nombre de *Nordic Noir*, ce qui augmente exponentiellement le succès du genre. Il se reproduit ainsi le même parcours que le polar littéraire : la naissance d'épigones, le phénomène de l'appropriation et de la réappropriation culturelle.

Dans ce contexte, le travail du traducteur devient fondamental dans la transmission du savoir, car c'est à lui que revient la tâche de façonnez le texte pour le présenter au nouveau public, et permettre à travers ses traductions l'adaptation à d'autres modes de diffusion, notamment cinématographiques. C'est un contexte relativement nouveau qui conditionne certaines stratégies ou certains choix de traduction.

Contexte

Il est relativement difficile d'avoir une vue d'ensemble complète de la traduction de romans policiers nordiques en France à l'heure actuelle, puisqu'au cours des vingt ou vingt-cinq dernières années, c'est un genre qui s'est largement diffusé et qui est maintenant omniprésent ; presque toutes les maisons d'édition ont un ou plusieurs policiers nordiques à leur catalogue, et la majeure partie présentent au moins une collection dédiée aux romans policiers.

Au sein du domaine nordique, les tendances évoluent et alternent, mais les Islandais sont à peu près toujours présents (Arnaldur Indriðason, Árni Þórarinsson, Yrsa et Lilja Sigurðardóttir, entre autres), et dominent d'une certaine façon. Pour le reste, ce sont surtout les Scandinaves qu'on voit – les Finlandais sont moins bien représentés – et ils se relaient en tête des ventes. Le succès du roman policier scandinave n'a pas été immédiat, la vague née à la fin des années 1990 s'appuyait beaucoup sur des textes un peu plus anciens comme ceux de Henning Mankell (proposés dès le début des années 1990 par Philippe Bouquet), peut-être surtout de Sjöwall et Wahlöö. Il est intéressant de noter à propos des romans de Maj Sjöwall et Per Wahlöö que si les premières traductions en français datent de 1970, soit peu de temps après la parution des originaux, elles se basaient sur les traductions anglaises ou américaines ; il a fallu attendre 1987 pour voir les premières versions françaises traduites du suédois. Mais on ne peut exclure que cette augmentation du nombre d'œuvres traduites, notamment en français,

ait poussé les auteurs nordiques à écrire davantage de romans policiers – ou, pour certains, à écrire leurs premiers romans policiers – afin de profiter de cette vague sur un marché francophone très important pour les auteurs, notamment européens.

Il n'en demeure pas moins que le domaine de la traduction des langues nordiques est un petit milieu. En écartant le finnois, qui n'a rien de commun avec les langues scandinaves que sont le danois, l'islandais, le norvégien et le suédois, on retrouve assez souvent les mêmes noms pour ces langues, hormis pour l'islandais qui occupe une place à part dans les langues scandinaves. Il n'est donc pas rare qu'un même traducteur signe des textes dont la version originale était rédigée en danois, norvégien ou suédois. Tout est question d'affinités et d'opportunités. Et il ne doit pas y avoir de traducteur du scandinave qui ne traduise *que* des romans policiers, tous les traducteurs sont susceptibles d'en faire, même si par «tous», on en compte au maximum une douzaine. Le vivier de la traduction du roman policier nordique est le même que celui de la traduction des œuvres en langues nordiques, tout court.

En conséquence, les collaborations sont possibles pour ces trois langues continentales, même si la traduction n'est pas par principe un travail en collaboration. Le cas de figure peut se présenter en fonction des besoins ou des disponibilités de chacun, mais ce n'est pas la règle. On entend souvent dire que la traduction est un métier solitaire, ce n'est pas faux, et ce n'est pas nécessairement négatif. Chacun garde ses recettes, ses petits secrets (les astuces, les ficelles pour se débarrasser de problèmes de traduction). Par ailleurs, le traducteur n'a pas de supérieur, direct ou indirect, puisque l'éditeur n'a aucun droit de regard sur les méthodes employées, seul le résultat (la traduction telle qu'elle est envoyée à l'éditeur pour relecture) compte.

En revanche, une recette qui fonctionne souvent bien est celle de la collaboration bilingue ou binationale, faite d'un locuteur natif de la langue source parlant de préférence bien le français, et d'un traducteur de langue maternelle française. On peut citer les duos Annelie Jarl Ireman et Jean Renaud pour le suédois, Laila Flink Thullesen et Christine Berlioz (Voir à propos de cette coopération le billet de blog de Labrousse 2014) ou Susanne Juul et Bernard Saint Bonnet pour le

danois, à une date moins récente Gerd de Mautort et Marguerite Gay pour le norvégien, le danois et le suédois.

Il y a une grande liberté aussi en ce qui concerne la possibilité de travailler en collaboration avec les auteurs ; on peut choisir de collaborer avec l'auteur, mais à condition qu'il soit vivant, et ce n'est pas forcément une bonne habitude à prendre, car on peut être perdu si la collaboration est impossible. Par ailleurs, les auteurs ne sont pas toujours accessibles ou disponibles pour le traducteur. Jo Nesbø, par exemple, délègue totalement à l'éditeur ou à son agent. Échanger avec l'auteur peut aussi être dangereux sur le plan de l'authenticité de l'œuvre, puisque les auteurs peuvent rectifier (couper, souvent) leur texte pour la traduction, ce qui est problématique car le lecteur français perd l'œuvre d'origine. C'est ce qui s'est produit quand Philippe Bouquet a traduit *Döda poeter skriver inte kriminalromaner*, de Björn Larsson (Larsson 2010), en français *Les poètes morts n'écrivent pas de romans policiers* (Larsson 2012). La version française est présentée comme un ouvrage « traduit du suédois par Philippe Bouquet en collaboration avec l'auteur », et cette précision répond à une demande expresse de l'auteur. Il s'est en effet trouvé que Björn Larsson avait voulu tenter l'expérience du roman policier, sans se prendre trop au sérieux – ou peut-être sans y croire complètement – puisqu'il avait sous-titré son texte original *Ett slags kriminalroman*, soit « une espèce de roman policier ». Pour écrire, il s'est appuyé sur sa propre perception du genre, en partant du principe qu'un roman policier ne devait pas être « trop bien écrit ». Cette approche a déplu à son traducteur et ami Philippe Bouquet, qui a traduit tous les livres de Larsson parus en français, et qui a réécrit le texte en l'améliorant, en l'enjolivant. L'histoire aurait pu s'arrêter là, mais l'auteur – qui maîtrise très bien le français pour l'avoir enseigné à l'université de Lund, a préféré négocier avec son traducteur pour que chaque choix de traduction puisse satisfaire les deux parties. Ce serait donc plutôt une traduction de Philippe Bouquet *révisée* par le traducteur et l'auteur.

Mais de façon générale, et exception faite de ces cas très particuliers, il est plus cohérent que le texte utilisé pour la traduction soit celui qui a été publié en Scandinavie ; il n'y a pas de raison de prendre en compte une autre version qui serait destinée à être traduite, une version tournée vers l'exportation, même si cela arrive, notamment dans la non-fiction. C'est en particulier ce qui s'est passé pour la traduction de *Hel ved*

de Lars Mytting (Mytting 2011), l'éditeur norvégien ayant décidé en cours de traduction vers le français de remplacer le texte source par une version internationale, moins centrée sur la Norvège. Pour ce titre, on peut dire que les versions allemande de Frank Zuber (2014) et française (2016) sont très différentes puisque la première est la traduction du texte original de l'auteur norvégien (2011) tandis que la seconde est celle du texte modifié pour l'international (février 2016).

Pourtant, les liens avec les auteurs vivants existent, ils sont pratiquement inévitables, mais ils sont le plus souvent extraprofessionnels, périphériques.

Caractéristiques

L'intérêt éditorial pour le genre policier en provenance de Scandinavie s'est maintenu sur les quinze ou vingt dernières années, comme il s'est maintenu pour le roman policier dans son ensemble, indépendamment de l'origine des romans. Il y a bien sûr un public propre aux romans policiers nordiques, et un public plus large de roman policier, qui ne voit pas toujours d'un très bon œil que les éditeurs, libraires et bibliothécaires mettent à ce point en avant la littérature policière nordique.

Cette importance donnée au genre est assez française; de leur côté, les auteurs nordiques cherchent d'abord à raconter une histoire (la tradition est ancienne, puisqu'on parlait en islandais ancien de littérature *til gamans*, « pour le plaisir » ou « pour le divertissement ») qui fasse réfléchir, qui invite le lecteur à se poser des questions et à y apporter lui-même des réponses. Cette démarche s'inscrit dans l'esprit du roman social, dont le policier n'est qu'une prolongation (d'après André Vanoncini entre autres [Vanoncini 1997, 8]), né au XIX^e siècle. En 1888, Tchekhov a écrit dans une lettre que selon lui, l'artiste doit poser les questions de façon satisfaisante, mais ce n'est pas son rôle d'y répondre; cette idée est aussi à la base des leçons de Georg Brandes à partir de 1871, pour que les artistes « fassent que les problèmes deviennent matière à débat », et Ibsen et Strindberg, entre autres, l'ont exploitée dans leur œuvre. Les romans policiers nordiques sont avant tout des romans qui posent une problématique et invitent à réfléchir dessus; le genre policier n'est qu'un truchement, un biais ou un vecteur, ce n'est pas une fin en soi. Beaucoup de ces écrivains se considèrent

avant tout ou uniquement comme des écrivains, et pas seulement comme des auteurs de romans policiers, et l'exemple de Ian Rankin, bien que britannique, peut être appliqué à beaucoup d'entre eux :

I was the accidental crime writer. I used to go into bookstores and I'd take [copies of] my book off the Crime Fiction shelves and put them in with Scottish Fiction. (Kingston Pierce 2000)

Ils n'écrivent d'ailleurs pour l'écrasante majorité d'entre eux pas que des romans policiers, et leurs autres œuvres sont tout autant appréciées, parfois davantage, indépendamment de leur production policière. Mais depuis quelques années, la publication d'un roman policier semble de plus en plus nécessaire pour un auteur qui espère gagner ses lettres de noblesse dans le milieu littéraire. Et les tentatives des auteurs de littérature blanche d'écrire des romans policiers, par appât du gain ou pour d'autres raisons, ne sont pas toujours des réussites; Knut Faldbakken l'a appris à ses dépens puisque les premiers romans policiers qu'il s'est « amusé » à écrire, d'après lui, à partir de 2002 (alors que sa carrière littéraire a débuté en 1967) n'ont pas été de grands succès.

Pourtant, bien que les auteurs scandinaves de romans policiers se considèrent avant tout comme des écrivains au sens large, il y a bien sûr des éléments privilégiés – dont les champs lexicaux – dans la littérature noire, des éléments qui font partie de n'importe quel roman policier, que le lecteur attend et recherche, et c'est aussi vrai pour la littérature policière nordique. C'est malheureusement ce qui a contribué à enfermer le genre et à le rendre parfois caricatural ou auto-parodique. Certains auteurs en jouent, comme Gunnar Staalesen avec son détective Varg Veum, qui se voulait dès le tout début la transposition en Norvège de l'enquêteur hard-boiled américain: l'aquavit lui tiendrait lieu de bourbon, son bagout (dont les Norvégiens disent qu'il est typique de Bergen) remplacerait l'arme de poing qu'il ne peut de toute façon pas porter sur lui en Norvège; pour le reste, on est très proche des modèles anglo-saxons, et les clins d'œil à Chandler, Hammet ou Mc Donald sont fréquents. D'autres n'ont apparemment pas conscience de la quantité de poncifs qu'ils accumulent. Superficiellement, on peut évidemment mentionner les journées très longues ou très courtes, les courses-poursuites sur le verglas ou dans la neige, les runes et autres références plus ou moins exactes et pertinentes à l'histoire et les cultures des pays nordiques.

Plus en profondeur, ce qui lie tous les romans policiers nordiques, c'est l'aspect social, un élément fondamental dans tous ces romans. Ce n'est pas surprenant si on admet que beaucoup d'écrivains de romans policiers actuels ont été directement influencés par la production de Maj Sjöwall et Per Wahlöö, les dix volumes du *Roman d'un crime* publiés entre 1965 et la mort de Per Wahlöö en 1975. Philippe Bouquet a très bien montré dans un article de 2010 que le «crime» dont il est question, c'est «la trahison de la social-démocratie suédoise», qui a «laissé la classe ouvrière [de Suède] en proie au pouvoir capitaliste» (Bouquet 2010, 96).

C'est aussi une idée héritée de la Percée moderne, que les fautes commises par les parents se répercutent sur la génération suivante (*Une maison de poupée*, en partie, mais surtout *Les revenants*). C'est souvent la génération suivante qui paie les pots cassés par les parents, et l'intervalle temporel de 25 ou 30 ans joue souvent un rôle important dans les romans policiers nordiques. Ce concept de crime qui n'est perpétré que longtemps après les faits déclencheurs trouve un écho dans la littérature médiévale scandinave, où, de façon générale, la vengeance est un plat qui se mange froid. Les sagas les plus célèbres tournent souvent autour de cet impératif de venger un crime, peu importe le délai de préparation de ladite vengeance. Cet élément ancien, et familier des Scandinaves à travers les sagas, fonde d'ailleurs toute l'intrigue d'un roman récent de Jo Nesbø, *L'étoile du diable* (Nesbø 2006). En ce qui concerne ce qu'on pourrait appeler la transmission intergénérationnelle du péché (ou du crime), non contents de souffrir des fautes commises par la génération précédente, les enfants vont à leur tour faire souffrir, souvent en devenant des criminels, ce qui pose le deuxième aspect social bien présent dans beaucoup de romans policiers nordiques: les criminels sont avant tout des victimes. Et, dans le droit-fil de Sjöwall et Wahlöö, des victimes de *la société*, une société qui s'est transformée trop vite, en laissant certains de ses éléments sur le bord de la route, en dressant les gens les uns contre les autres et en ignorant les inégalités qui se créaient. Cette idée née dans les années 1860 avec la révolution industrielle, qui a été l'un des thèmes favoris des auteurs de la Percée moderne, se vérifie depuis dans les pays scandinaves, par exemple en Norvège avec les bouleversements sociaux survenus après la découverte de gisements de pétrole au large des côtes, une découverte qui a fait passer en quelques

années la Norvège du rang de pays le plus pauvre d'Europe à l'un des pays les plus riches au monde. Pour les principaux auteurs de policier norvégiens, Kim Smaage et Gunnar Staalesen en tête, mais aussi Jo Nesbø, l'essor de la criminalité, organisée ou non, commence avec cette transition sociale brutale au milieu des années 1970.

L'héritage de la Percée moderne n'est cependant que partiel, les mouvements de libération de la femme pressentis dans ce courant artistique étant passés par là, un petit siècle plus tard; aujourd'hui, les femmes ont de meilleures chances de réussite et sont mieux perçues dans la société que dans le dernier quart du xix^e siècle, quand leurs chances d'émancipation étaient plus que compromises. Certes, la représentation du personnage féminin dans le policier n'est pas toujours positive, mais la répartition est un plus juste entre les sexes, et on trouve moins de poncifs sur les femmes. Il faut pourtant souligner que dans l'écrasante majorité des cas, ce qui fait la force, la valeur et l'intérêt d'une enquêtrice, professionnelle ou de circonstance, dans un roman policier nordique, ce ne sont pas ses caractéristiques féminines au sens traditionnel du terme; au contraire, quand elles sont les personnages principaux, les femmes des polars nordiques s'éloignent nettement des canons classiques de la féminité (le personnage de Hanne Wilhelmsen créé par Anne Holt, par exemple, vit en couple avec une autre femme) et partagent de nombreux traits qu'on associe plutôt aux hommes et que leurs pendants masculins affichent à l'envi dans les romans (toxicomanies, mauvaise insertion sociale, cynisme, désabusement). En cela, elles sont aussi facilement caricaturales ou stéréotypées que leurs « collègues » masculins.

Cette particularité des polars scandinaves, fortement ancrés dans le contexte social des auteurs qui les ont produits, n'est pas spécialement difficile à transmettre au lecteur français, à plus forte raison parce que c'est une partie de ce qu'il recherche dans les romans policiers nordiques, dans un premier temps pour la découverte et l'exotisme; dans un second temps, puisque beaucoup de ces romans s'inscrivent dans des séries, pour retrouver un univers connu et l'élargir. Le seul point éventuellement problématique à la traduction concerne les explications ou les précisions qu'il faut parfois apporter, de préférence par de tout petits ajouts dans le texte – plutôt que par des notes, mais

il vaut mieux laisser les choses telles qu'elles sont en réalité pour trois raisons principales :

En premier lieu, depuis une quinzaine d'années environ, on assiste à un développement rapide d'un tourisme littéraire qui se propose d'emmener physiquement, concrètement, le lecteur sur les traces de ses personnages préférés, d'aller voir sur place la « réalité » d'une œuvre littéraire. C'est un marché important qui a malheureusement souffert des restrictions liées à la pandémie de Covid, mais qui est appelé à renaître quand ces restrictions auront toutes été levées. Ce tourisme est naturellement dépendant du degré de précision dans les œuvres originales comme dans leurs traductions ; à la publication du *Roman de Bergen* en 2007, les Berguinois ont pu voir des touristes français déambuler dans les rues de la deuxième ville de Norvège en s'orientant grâce aux volumes de la trilogie (c'est une hexalogie en France) autant que grâce à des guides plus classiques. On peut faire la même chose à Oslo grâce aux romans de Jo Nesbø entre autres, et des circuits touristiques sont d'ailleurs apparus dans les villes scandinaves qui servent de cadre aux séries littéraires policières les plus populaires. On comprend dès lors que si la traduction n'est plus conforme à l'original sur les descriptions et les noms de lieux, ce tourisme particulier n'a plus de raison d'être.

Ensuite, l'exotisme, qui est à la base davantage une notion liée à la création littéraire, est aussi présent quand il est question de *re*-création littéraire, donc de traduction. Le lecteur qui lit un roman nordique attend, consciemment ou non, un certain nombre d'éléments qui doivent satisfaire sa curiosité, le dépayser, lui faire appréhender *l'autre*. En ce sens, il serait absurde que si un roman a pour cadre la Suède, la Norvège ou le Danemark, à plus forte raison l'Islande, les personnages portent des noms et des prénoms français, que les voies de circulation aient aussi des noms à consonance française (« la grand-rue d'en haut » pour « Øvre storgata ») ou que les hôtels et restaurants aient des raisons sociales telles que « L'hôtel du prince » ou « Le café de la bourse ». Ces cas de surtraduction seraient une source de frustration pour la majorité des lecteurs.

Enfin, plus généralement, ces traductions posent aussi un problème d'authenticité (donc de crédibilité, qui plus est dans un roman policier) et de cohérence puisqu'il y a dans les œuvres originales des noms de

personnes et de lieux qu'on ne pourra pas traduire. Traduire « Storgata », c'est possible, « grand-rue » existe en français. Traduire Puddefjord (à Bergen), c'est pour ainsi dire impossible étant donné que l'étymologie du terme norvégien est très incertaine. Mais dès lors, faut-il traduire l'un en sachant que le deuxième restera nécessairement sous sa forme originale ?

De la même façon, les prénoms Pål, Jon, Lars ou Kristoffer ont des équivalents français : Paul, Jean, Laurent et Christophe. En revanche, Trude, Gro, Olav et Svend, n'en ont pas. Pour un souci de cohérence autant que d'authenticité, il vaut mieux ne pas traduire ou adapter ces prénoms, au risque de faire croire à des coquilles ou des fautes d'orthographe, puisque les prénoms féminins Agnes, Susanne, Sofie ou Cecilie ne sont pas rares en Norvège ou au Danemark.

Il ne faut cependant pas oublier que les romans policiers sont des œuvres de *fiction*, et qu'à ce titre, ils montrent *une* réalité. C'est un phénomène qui apparaît à plusieurs niveaux, notamment dans les descriptions ou les références directes : certains auteurs ne nomment pas les lieux, mais les descriptions qu'ils donnent permettent, quand on connaît, de savoir où les choses se passent. D'autres, comme Inger Wolf, ajoutent à la réalité des éléments fictifs nécessaires au roman, avec le risque, pour eux, de se le voir reprocher dans de petites communautés où les auteurs sont fatallement très proches de leurs lecteurs. L'écrivain norvégien Knut Faldbakken raconte de son côté qu'utiliser un contexte réel dans une assez petite ville norvégienne, Hamar, lui a valu lors d'une rencontre une remarque d'un voisin de la maison où il situait un meurtre ; envieux, ce voisin espérait que le prochain crime, s'il y en avait un, aurait lieu chez lui.

En outre, puisqu'on est dans la littérature policière, les meurtres sont des éléments centraux, et les policiers qui n'en font pas intervenir rencontrent rarement un grand succès. Monica Kristensen a eu le courage d'écrire un roman (Kristensen 2011) dont l'intrigue était basée sur une disparition et non un homicide, avec un succès relatif. Or, dans ces sociétés, les homicides volontaires ne sont en réalité pas si fréquents, d'où une image faussée de ce que sont ces sociétés : en Islande par exemple, les auteurs font en un seul roman qui s'étire sur deux ou trois semaines bien plus de victimes que les véritables criminels en plusieurs années, ce qui faisait dire à Árni Þórarinsson lors d'une de ses visites au

festival des Boréales que les plus grands « criminels » d’Islande, en fin de compte, ce sont les auteurs de romans policiers.

Du côté de la structure narrative du roman policier, on peut dire qu’elle est plus systématique que dans les autres genres. Les possibilités sont moins nombreuses en raison de l’impératif pour les auteurs de respecter les règles du genre, sans quoi le lecteur est perdu ou frustré. Cet impératif rend la recherche de l’originalité plus compliquée et peut entraîner un glissement vers d’autres sous-genres.

Ce n’est une difficulté que pour l’auteur. Dans une tradition sourcière, le traducteur respecte l’écrit même s’il n’est pas d’accord avec ce qui est écrit, ce qui le place lui-même de façon assez amusante, puisqu’on parle de romans policiers généreusement garnis de meurtres et d’autres crimes, dans une position de mercenaire: le traducteur est payé pour faire faire à des personnages ce qu’un commanditaire, l’auteur de l’œuvre originale en l’occurrence, a décidé qu’ils feraient. Le point de vue du traducteur n’entre pas en ligne de compte. Si un écrivain choisit d’éliminer un personnage sympathique, comme c’est le cas de la policière Ellen dans *Rouge-gorge* de Jo Nesbø, le traducteur n’a pas le droit d’intervenir et d’épargner cette pauvre jeune femme. Il doit écrire en français correct son supplice et son trépas, quoi qu’il lui en coûte. Un autre exemple de cette situation a valu à Gunnar Staalesen de très nombreuses critiques (amicales et bienveillantes) après qu’il a eu fait mourir Karin Bjørge, l’une des femmes importantes dans la vie de son détective Varg Veum, à la fin d’un de ses romans récents (Staalesen 2017). Ce n’est naturellement pas exclusif à la littérature scandinave, mais les exemples sont nombreux dans ce domaine.

Succès et réception

On entend souvent dire que la qualité de langue, de style et de rédaction d’une traduction contribue beaucoup à son succès. Ce n’est pas faux, mais ce postulat ne doit pas être pris seul. Il vaut sans doute mieux le voir dans l’autre sens: si un texte français est mal rédigé, plein de lourdeurs, de répétitions (encore une phobie française) et d’approximations, il y a peu de chances qu’il se vende bien et personne ne voudra le lire, qu’il s’agisse d’une traduction ou d’un texte original. En revanche, si on veut qu’une traduction ait une chance de plaire et de rencontrer un certain succès en France, le soin apporté à la langue et au

style reste la priorité. En conséquence, les raisons essentielles du succès d'une traduction sont à mon avis plutôt à chercher dans l'intrigue, dans les ambiances, dans ce que le texte éveillait chez le lecteur dès la version originale. Il est peu probable qu'une œuvre policière scandinave récente n'ait connu aucun succès dans son pays d'origine et soit devenu un best-seller à la traduction, pour une simple question de logique et de chronologie: si un livre ne rencontre pas le succès à l'étranger, on peut raisonnablement penser qu'aucun éditeur français ne l'achètera pour le faire traduire, et qu'il ne sera donc jamais traduit. Pour le formuler autrement, une mauvaise traduction peut perdre un livre, mais une très bonne traduction ne suffit pas en elle-même à assurer son succès.

Certains romans étrangers n'étaient pas particulièrement bien écrits en version originale, ce qui ne les a pas empêchés de rencontrer un énorme succès en France. Mais c'est leur contenu, leur fond, qui a conditionné leur succès en France; la qualité littéraire du texte cible ne fait en somme que permettre à l'œuvre originale de conserver ses chances de succès, sans lui en donner davantage. Mais ce succès est le résultat d'un travail souvent colossal de réécriture de l'original par le traducteur français.

Ces romans bâclés sur le plan de l'écriture, ce qui n'est pas un trait exclusivement nordique, sont en définitive les textes les plus difficile à traduire, étant donné qu'il faut faire l'effort d'imaginer ce que serait le message original de l'auteur s'il avait été bien formulé. Les doutes que le traducteur peut avoir sur le sens véritable d'un passage ne ressortissent plus à la langue, mais au style (ou à l'absence de style) de l'auteur, voire à des tics d'écriture qu'il n'est pas toujours facile de distinguer clairement des structures de la langue source, indépendamment de l'auteur. Anne Holt, par exemple, utilise une très grande quantité d'adverbes dans toutes les phrases qu'elle écrit, par souci de précision peut-être, mais le résultat en norvégien est un cauchemar pour le traducteur, à plus forte raison parce qu'une majorité d'adverbes en français se terminent par *-ment*, et leur accumulation à la traduction créé un phénomène de fausse répétition qui est très vite indigeste, ou rend le style parodique, à la Queneau.

La réception d'une œuvre dépend aussi en grande partie de la façon dont les particularités de la culture source sont traitées à la traduction. C'est un domaine très vaste, et une très grande partie des choix de

traduction tournent autour de ce thème. En plus des noms de personnes et de lieux, comme mentionné plus haut, la façon dont les gens s'adressent les uns aux autres peut être sérieusement problématique, les traducteurs du japonais sont peut-être les mieux placés pour le savoir. Dans les cultures nordiques, comme avec l'anglais, par exemple, c'est le tutoiement qui illustre le mieux ces difficultés. En effet, la Suède, le Danemark et la Norvège ont presque complètement abandonné le vouvoiement, et dans ces pays, « on tutoie tout le monde, même le roi » (ou la reine au Danemark). Mais les cas de figures véritablement problématiques ne sont finalement pas très nombreux, puisqu'on peut transposer assez facilement une situation en France et imaginer si les personnages se tutoieraient ou se vouvoieraient; deux adultes qui ne se connaissent pas, chez qui on peut espérer une certaine correction et un peu de courtoisie, se diront « vous »; deux enfants, même s'ils ne se connaissent pas, se diront « tu ». En revanche, il arrive parfois dans un roman que deux personnages adultes fassent connaissance (et se vouvoient, donc) et amorcent une relation qui peut être humaine, amicale, professionnelle ou, souvent, sentimentale. On voit bien que le vouvoiement n'est pas appelé à durer, il y a fatallement un moment où il va falloir passer, tout naturellement, au tutoiement. Or, dans ces cultures, le vouvoiement n'existant pour ainsi dire plus (c'est au mieux un archaïsme patent, au pire une volonté délibérée et revendiquée de tenir son interlocuteur à une distance plus que respectable), le passage du vouvoiement au tutoiement n'existe plus non plus, alors qu'il va bien falloir qu'on le trouve dans la version française. C'est au traducteur de sentir quand ce passage va se faire, et de décider de façon assez arbitraire qu'à partir de ce moment-là, le vouvoiement sonne faux, artificiel, et qu'on « entend » spontanément des « tu » et plus des « vous ». Il peut y avoir des événements sur lesquels s'appuyer (une nuit passée ensemble, par exemple...), des ambiances particulières dans lesquelles on tutoierait presque automatiquement quelqu'un qu'on commence à connaître (situation d'urgence, de crise, de beuverie...). Mais le changement doit s'opérer progressivement si possible, et surtout sans les formules creuses et pataudes qu'on peut trouver en français à cette occasion et qui seraient des ajouts difficilement acceptables.

Relations et rôle

La relation entre les traducteurs et les maisons d'édition est bonne dans l'ensemble, mais elle ne peut naturellement pas être parfaite. Il y a toujours des points de friction, la plupart du temps sur des questions d'ordre esthétique et donc sur des points très subjectifs assez difficiles à trancher. Contractuellement, le dernier mot revient au traducteur, mais les points litigieux font systématiquement l'objet d'une discussion avec l'éditeur. Deux visions peuvent s'opposer, parfois avec une certaine violence.

Les contraintes liées au genre policier s'imposent d'elles-mêmes, elles sont plus ou moins expressément imposées par le genre, plus que par les maisons d'édition. Mais il y a deux cas de figure. Le premier regroupe les éditeurs qui considèrent que la littérature policière est avant tout de la littérature, et qui appliquent à ce genre les mêmes règles et les mêmes contraintes qu'à n'importe quel autre genre de littérature. Le second est représenté par des éditeurs qui ont un certain point de vue sur la littérature policière, très souvent fait de préjugés, et pour qui un texte policier ne doit pas être trop littéraire, trop soigné, trop travaillé. Certains éditeurs interdisent par exemple purement et simplement l'usage des notes, ou bien parce qu'elles interrompent la lecture de ce qu'ils espèrent être un « *page turner* », ou bien parce qu'elles apportent une dimension didactique ou informative dont ils ne veulent pas. C'est un problème, car il y a beaucoup d'allusions aux cultures, à l'histoire, des jeux de mots... Si on n'explique pas, il y a un risque d'incompréhension ou d'erreur de compréhension du public. La solution de facilité consiste à supprimer le passage, mais ce n'est pas honnête. Alors il faut glisser quelques informations dans le texte, pour permettre au lecteur de comprendre. Dans le texte de préférence, puisque la note peut être dangereuse, avec le risque d'être trop didactique, et il faut faire attention au public visé: les notes ne doivent pas donner l'impression au lecteur qu'on le prend pour ce qu'il n'est pas. Pour le reste, la majeure partie des éditeurs respectent le texte original et ne grossissent pas le trait à la traduction, pas plus qu'ils ne cherchent à atténuer ce qui peut choquer.

Toujours pour l'aspect éditorial, les lecteurs sont souvent surpris que le traducteur n'ait pour ainsi dire aucun pouvoir sur le choix du titre, qui est essentiellement marketing. Le traducteur doit se contenter d'expliquer ce que signifie le titre originel, et les éditeurs ne peuvent

plus se reposer sur un titre de travail, qui serait le plus souvent une traduction littérale du titre original : il leur faut un titre définitif très tôt pour lancer l'opération commerciale, ce qui peut créer des difficultés, en particulier si le titre existe déjà dans la langue cible. Le problème apparaît aussi si le titre à la traduction devient ambigu. C'est ce qui s'est produit avec un roman de Helene Uri, dont le titre original était *Den rettferdige*, soit « Le juste » : en français, on pensera sans doute plutôt aux Français qui ont aidé des familles juives pendant la Deuxième Guerre mondiale : c'est une fausse piste par rapport au livre, puisque *juste* est à prendre au sens premier, synonyme d'équitable, d'une personne éprise d'équité et de justice. C'est donc un titre qui a dû être changé en accord avec l'éditeur et l'auteur.

Cet exemple montrait une ambiguïté sur le sujet traité, un exemple d'un roman de Jo Nesbø montre que l'ambiguïté peut porter sur le genre du livre : son roman *Panserhjerte* est particulièrement violent et n'a rien d'un roman à l'eau de rose. Le titre, peut-être pas le meilleur que l'auteur et l'éditeur auraient pu choisir, renvoie à un passage dramatique très précis et assez court dans le livre, et ferait référence à ce que les cardiologues appellent une tamponnade cardiaque, un atemi chez les karatékas. Pris dans ce sens, un roman policier pourrait difficilement s'intituler *Tamponnade cardiaque* parce que les lecteurs risquent de ne pas comprendre de quoi on veut parler, mais *Atemi* est à éviter aussi parce que le texte n'a rien à voir avec le milieu des arts martiaux. Resterait la traduction littérale, l'élément « *panser* » renvoyant à un blindage, « *hjerte* » signifiant « cœur ». Donc un roman policier dont le titre français serait *Cœur blindé*. Chez Harlequin, peut-être, mais pas à la Série Noire. C'est finalement un titre de travail norvégien (*Leoparden*) qui a été retenu, et le roman s'intitule en français *Le léopard*².

Un autre paramètre qui peut intervenir de façon assez présente dans l'acte de traduction des romans policiers tout particulièrement est que l'éditeur commence la promotion avant la fin de la traduction, et que les délais sont de plus en plus courts. C'est en outre un processus qui s'accélère depuis une dizaine d'années, je dirais ; il semble de plus en plus urgent, du point de vue des éditeurs, de proposer la traduction d'un texte qui s'annonce sensationnel. C'est un problème pour le traducteur,

² Le traducteur intervient également peu dans le visuel de couverture. Il explique le thème et l'esprit, mais c'est le graphiste qui choisit.

qui travaille parfois sur des épreuves ou des romans achetés sur synopsis, d'où un travail de traduction en même temps que d'écriture. Éric Boury en a fait les frais il y a quelques années. Plus fréquemment, le traducteur peut être amené à traduire un roman terminé mais pas finalisé; il reste des incohérences ou des erreurs dans le texte source, qu'il revient au traducteur de trouver et de rectifier à la traduction. C'est dans certains cas un travail considérable, en plus de celui de la « simple » traduction, et c'est source d'erreurs involontaires quand la version finalement publiée en langue source diffère de celle qui a servi pour la traduction.

Conclusion

En guise de conclusion, on ne pourra qu'insister sur le refus conscient et délibéré des auteurs de romans policiers scandinaves de céder à un manichéisme facile entre le bien et le mal, entre des êtres foncièrement mauvais qui sont destinés dans ce genre de romans à être les criminels, et des êtres intrinsèquement bons qui se répartissent les deux principaux rôles restants: les victimes et les enquêteurs. Depuis la naissance du roman social au XVIII^e siècle et son évolution au XIX^e siècle, les auteurs scandinaves ont toujours suivi un principe fondamental du genre, selon lequel les choses sont plus compliquées et ne s'arrêtent pas à une dichotomie bons/mauvais, ce qui se traduit avec le plus de clarté dans le postulat que les auteurs de crimes contre la société (car contre ses membres, le plus souvent) sont à l'origine des victimes de cette même société.

L'histoire du genre, surtout à partir des années 1960, fait que le roman policier scandinave partage de nombreux points communs avec ses pendants français ou anglo-saxon, puisqu'il en est essentiellement l'adaptation ou l'importation, selon un mode opératoire bien connu en Scandinavie: une catégorie de sagas écrites à partir du milieu du XIII^e siècle, les sagas de chevaliers, regroupe des textes inspirés entre autres par les écrits de Chrétien de Troyes et les chansons de geste (voir par exemple à ce sujet Boyer 1996, 52). Les caractéristiques du roman policier nordique ne diffèrent donc pas beaucoup de ce qui s'écrit en France, en Angleterre ou aux États-Unis, et le rôle du traducteur est sensiblement le même que celui de ses collègues qui traduisent des textes venus d'Outre-Manche ou d'Outre-Atlantique.

Bibliographie

- Bouquet, Philippe, 2010, « Qui a tué le roman policier suédois? », *Nordiques*, n° 22, p. 95-107.
- Boyer, Régis, 1996, *Histoire des littératures scandinaves*, Paris, Fayard.
- Kingston Pierce, J., 2000, « January interview - Ian Rankin: The accidental crime writer », *January Magazine*, janvier, <https://www.januarmagazine.com/profiles/ianrankin.html>.
- Kristensen, Monica, 2011, *Le sixième homme*, Gaïa Polar, Montfort-en-Chalosse, Gaïa Editions.
- Labrousse, Morgane, 2014, « Les traducteurs ont la parole (Tradabordo) – Christine Berlioz (Danois/Français) », *Les traducteurs ont la parole (Tradabordo)* (blog), 25 janvier, <http://tradabordo2.blogspot.com/2014/01/christine-berlioz-danois-francais.html>.
- Larsson, Björn, 2010, *Döda poeter skriver inte kriminalromaner – ett slags kriminalroman*, Stockholm, Norstedts.
- Larsson, Björn. 2012. *Les poètes morts n'écrivent pas de romans policiers*, traduit par Philippe Bouquet, Paris, Grasset.
- Mytting, Lars, 2011, *Hel ved – alt om hogging, stabling og tørling – og vedfyringens sjel*, Oslo, Kagge forlag.
- Nesbø, Jo, 2006, *L'étoile du diable*. Série Noire, Paris, Éditions Gallimard.
- Staalesen, Gunnar, 2017, *Le vent l'emportera*, traduit par Alex Fouillet, Montfort-en-Chalosse, Gaïa Éditions.
- Vanoncini, André, 1997, *Le roman policier*, Que sais-je? 1623, Paris, Presses universitaires de France.

SAVANTS MÉLANGES

« *Ainsi, ma mère était seule, même quand j'étais là* »

Sur le travail poétique autobiographique de Tove Ditlevsen

◊ Christian Bank Pedersen

Quand la Grande-Bretagne déclare la guerre à l'Allemagne nazie en septembre 1939, une jeune femme s'inquiète à Copenhague : âgée de 21 ans, Tove Ditlevsen (1917-1976) se trouve à ce moment-là sur le point de faire ses grands débuts en tant qu'auteure grâce à la publication de son premier recueil de poésie, *Pigesind, Conscience de fille*, titre qui compte aujourd'hui parmi les plus populaires de la littérature danoise moderne¹. Les événements du vaste monde ne risqueraient-ils pas de détourner l'attention de l'univers particulier et intimiste que l'auteure en devenir s'apprête à présenter ? Tove Ditlevsen fait part de cette crainte juvénile une trentaine d'années plus tard, dans le second tome de sa trilogie de mémoires, constituée de *Barndom, Enfance*, et *Ungdom, Jeunesse* – parus en 1967 – et de *Gift, Dépendance*, publié en 1971 : « Mon recueil de poésie, paraîtra-t-il maintenant ? », demande-t-elle tout à la fin de *Jeunesse*, apparemment plus angoissée par le destin de ses poèmes et de ses mots que par la catastrophe mondiale qui s'annonce². « Écrivaine merveilleusement déstabilisante,

◊ Christian Bank Pedersen, maître de conférences, Université de Caen Normandie, EA 4254 ERLIS, christian-bank.pedersen@unicaen.fr.

¹ Tove Ditlevsen, *Pigesind. Digte*, Copenhague, Rasmus Naver, 1939.

² Connus sous le titre de *Trilogie de Copenhague*, les trois tomes des mémoires de Ditlevsen – *Barndom, Ungdom* et *Gift* – sont tout au long de cet article cités d'après la récente édition de poche danoise (Copenhague, Gyldendal, 2021). Ici *Ungdom, Jeunesse*, p. 169 : « Kommer min digitsamling nu ? ». Toutes les traductions sont les miennes. Les deux premiers tomes de la trilogie ont déjà fait l'objet d'une traduction française sous

elle fait l'aveu de quelque chose qu'un auteur de mémoires plus timide n'admettrait jamais : un niveau monstrueux d'intérêt personnel», note à ce sujet le critique Hilton Als dans son excellent compte rendu de la récente édition américaine des mémoires de l'auteure danoise, compte rendu qui témoigne de la reconnaissance posthume grandissante dont jouit ces jours-ci Tove Ditlevsen en tant que l'une des plus remarquables voix de la littérature scandinave de la deuxième moitié du xx^e siècle³.

Assurément, le « self-interest », l'intérêt personnel, traverse l'œuvre de Ditlevsen de bout en bout, dépassant le cadre de ses mémoires. Elle s'intéresse à elle-même dès ses débuts, en s'interrogeant sur son propre parcours de femme (de lettres) d'origine prolétaire. Cet intérêt est en effet si profond et omniprésent qu'il pourrait être qualifié de « monstrueux ». Mais s'il est ainsi, c'est parce que l'auteure Tove Ditlevsen – et donc la fille, l'adolescente, la femme, l'épouse, la mère, la femme divorcée... – a dû franchir de nombreux obstacles afin de pouvoir se trouver elle-même, c'est-à-dire se trouver elle-même en tant que *quelqu'un d'autre* que celle qu'elle était censée être selon les contraintes et les codes sociaux de son milieu ouvrier copenhagois de la première moitié du xx^e siècle. Parmi ces obstacles, on trouve notamment l'interdiction de *se dire* en tant qu'individu doté de désirs et d'espoirs non conformes aux origines prolétaires. Comment faire la seule chose qui compte, la seule chose qui fait vivre – à savoir écrire, selon Ditlevsen – quand une fille née dans le quartier ouvrier de Vesterbro à Copenhague à la fin des années 1910 ne peut pas devenir auteur ?

Dans ce qui suit, j'étudierai la trajectoire littéraire autobiographique de Tove Ditlevsen en me concentrant sur les réflexions – implicites et

le titre de *Printemps précoce* (traduit par Frédéric Durand; Paris, Stock, coll. « Nouveau Cabinet Cosmopolite », 1993), d'après l'édition danoise en un volume, *Tidligt forår*, de *Barndom et Ungdom*, parue en 1969. Ayant besoin dans le présent travail d'une grande proximité avec le danois original, je ne m'en servirai pas. L'intégralité de la *Trilogie de Copenhague* sortira en 2023 aux éditions Christian Bourgois dans la traduction de Christine Berlioz et Laila Flink Thullesen.

³ Hilton Als, « Tove Ditlevsen's Art of Estrangement », *The New Yorker*, 8 février 2021 : « A wonderfully destabilizing writer, she admits to something that a more timid memoirist would never cop to: monstrous self-interest ». Disponible en ligne : <https://www.newyorker.com/magazine/2021/02/15/tove-ditlevsens-art-of-estrangement>. Site consulté le 22 juin 2022. Cf., pour l'édition américaine, Tove Ditlevsen, *The Copenhagen Trilogy. Childhood – Youth – Dependency*, trad. Tiina Nunnally et Michael Favela Goldman, New York, Farrar, Straus & Giroux, 2021. Cette traduction a d'abord été publiée par Penguin Classics en Grande-Bretagne en 2019.

explicites – que propose l'auteure elle-même au sujet de son parcours artistique tout au long de son œuvre tardive, et particulièrement à travers les mémoires de son *Enfance*, de sa *Jeunesse* et de sa *Dépendance*. Pour ce faire, je considérerai d'abord les implications et l'impact de son point de départ – la voie de l'enfance qu'est le quartier ouvrier de Vesterbro à Copenhague –, puis les raisons de son acceptation tardive par la critique, phénomène intimement lié à son enfance vécue en bas de l'échelle sociale.

La reconnaissance des prolétaires : l'enfance, la critique et les « classiques »

Dans le travail littéraire de Tove Ditlevsen, il est question du désir et du besoin de reconnaissance. Ce désir et ce besoin sont individuels. Mais en tant que tels – en tant qu'individuels – ils sont indissociablement liés à ce qui peut en ce sens être accordé *par* une classe sociale donnée dans un contexte historique spécifique. Puis, ce qui au niveau de la reconnaissance peut être accordé par une classe sociale est de son côté étroitement lié à ce qui peut être accordé *à* cette classe dans le contexte en question. La reconnaissance est ici à entendre dans les sens d'amour, de respect et de considération – ou de *prise en compte* – sociale⁴.

Dans le milieu ouvrier de Hedebygade – la rue de Hedeby – à Vesterbro au centre de la capitale danoise, la taille moyenne des appartements familiaux était dans les années 1920-1930 d'environ trente mètres carrés, toilettes sur le palier incluses⁵. Peu de place, donc, littéralement, pour la reconnaissance de l'individu en tant qu'individu. Cela dit, un prolétaire n'est de toute façon pas censé être reconnu –

⁴ C'est-à-dire aux sens que trouve l'« Anerkennung », la reconnaissance, dans les travaux d'Axel Honneth, impliquant les domaines de l'affectif, du juridique et du culturel. Voir notamment Honneth, *Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2021 (1994), trad. fr. *La lutte pour la reconnaissance*, trad. Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2013 (2000), et *Verdinglichung. Eine anerkennungskritische Studie*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2005, trad. fr. *La réification. Petit traité de Théorie critique*, trad. Stéphane Haber, Paris, Gallimard, coll. « nfr essais », 2007. Cf. également Katia Genel & Jean-Philippe Deranty (dir.), *Reconnaissance ou mésentente ? Un dialogue critique entre Jacques Rancière et Axel Honneth*, Paris, Éditions de la Sorbonne, coll. « Philosophies pratiques », 2020.

⁵ Cf. Karen Syberg, *Tove Ditlevsen – Myte og liv* (Tove Ditlevsen. *Mythe et vie*), Copenhague, People's Press, 1997 (e-pub, 2007), p. 18.

considéré et pris en compte – en tant qu’individu. Le *prolétaire* est à l’origine celui qui est si pauvre qu’il n’a de valeur – pour l’État – que par la progéniture, les enfants, qu’il peut avoir, dans un espace physique et social depuis toujours restreint: le prolétaire, *proletarius*, est placé dans la sixième et dernière des classes sociales romaines. Il est exempt d’impôts, puisque sa contribution durable à l’État ne peut être que sa propre reproduction: «prolétaire» est dérivé de *proles*, «descendance»⁶.

C’est dans ce quartier de la rue de Hedeby – dans un appartement d’arrière-cour – que naît et grandit Tove Ditlevsen: c’est cela *Barndommens gade*, *La rue de l’enfance*, comme l’indique le titre de son roman le plus populaire, publié en 1943. Tout au long de sa vie d’auteure elle sera hantée par ce génitif: la rue *de l’enfance*, *barndommens gade*. L’enfance *à* un lieu, et le temps de l’enfance est un espace qui persiste, et dont on ne sortira pas vivant. En fait, dans l’enfance on est *enterré* vivant: «L’enfance est longue et étroite comme un cercueil, et on n’en sortira pas par ses propres moyens», écrit-elle dans le premier tome de sa trilogie de mémoires, au début d’*Enfance*⁷.

Tove Ditlevsen se suicide au printemps 1976, à l’âge de 58 ans. Sur les photographies prises lors de ses funérailles on voit un grand nombre de femmes quinquagénaires parmi les milliers de gens qui suivaient le corbillard sur son chemin vers Vestre kirkegård, le cimetière de l’Ouest, situé un peu à l’extérieur du centre de Copenhague. Des femmes du même âge que l’auteure, et probablement en grande partie originaires du même quartier populaire qu’elle, c’est-à-dire de Vesterbro, quartier qu’incarnait Ditlevsen dans la conscience du public depuis des décennies. Il y a des hommes, aussi, des hommes du même âge et du même milieu social. Mais il y a sensiblement moins de jeunes présents, surtout de jeunes femmes⁸.

⁶ Cf. par exemple la définition du *Larousse*, disponible en ligne: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/prol%C3%A9taire/64249>. Site consulté le 17/5/2022. Sur cette signification première de la notion «prolétaire», voir aussi Jacques Rancière, *Les mots et les torts. Dialogue avec Javier Bassas*, Paris, La Fabrique, 2021, p. 90.

⁷ Ditlevsen, *Barndom, Enfance*, p. 34: «Barndommen er lang og smal som en kiste, og man kan ikke slippe ud af den ved egen hjælp.»

⁸ Cf. éventuellement les photographies disponibles sur https://www.google.com/search?q=tove+ditlevsen+begravelse&client=firefox-b-d&source=lnms&tbo=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjm9_72m_X3AhWhgs4BHVieBZAQ_AUoAXoECAEQAw&biw=1440&bih=711&dpr=2. Consulté le 23/5/2022.

À ce moment-là, l'avenir de la reconnaissance publique de Tove Ditlevsen semblait réellement derrière elle. Cet avenir était d'un certain âge déjà: quinquagénaire, en effet, s'approchant de la soixantaine. Pour la génération de 68, Ditlevsen paraissait surannée, rétrograde, voire réactionnaire, après un itinéraire littéraire de presque quarante ans, itinéraire pendant longtemps constitué de quatrains romantiquement rimés et de romans en prose sociale limpide⁹. Certes, elle était encore populaire – très populaire, peut-être trop – et elle l'avait toujours été, surtout, justement, parmi les classes du même genre. « [J]ai pris la fuite aussi vite que possible », écrit par exemple la critique universitaire Jette Lundbo Levy en 1976, l'année de la mort de Tove Ditlevsen, au sujet de sa première rencontre avec l'écriture de l'auteure au milieu des années 1960, quand elle avait elle-même 15-16 ans: « je refusais de me voir dans ce rôle limité de la femme et de cultiver la forme de sensibilité que représentait selon moi cette œuvre »¹⁰.

Ensuite, la reconnaissance officielle tarde effectivement pour l'auteure. Jusqu'à la fin des années 1960, elle reste « la pianiste de bar de la poésie », selon l'épithète que lui assigne tôt l'écrivain suédois Erik Lindegren et que la poète concernée prend soin de citer à plusieurs reprises, entre autres dans son *Tove Ditlevsen par elle-même*¹¹. Une « pianiste de bar de la poésie » travaille son instrument, peut-on supposer, de manière traditionnaliste et néo-romantique, en l'accordant à quelques sonorités symbolistes maintes fois entendues: « Jeg er din barndoms gade,/jeg er dit væsens rod,/jeg er den bankende rytme/i alt hvad du længes mod », entend-on en ce sens dans un de ses poèmes

⁹ Conflit générationnel et artistique qui constitue justement un des thèmes majeurs du roman tardif *Ansigtene*, *Les Visages*, paru l'année même de la révolte 68.

¹⁰ Jette Lundbo Levy, *De knuste spejle* (*Les miroirs brisés*), Copenhague, Tiderne Skifter, 1976: « [jeg] flygtede så hurtigt jeg kunne [...]; jeg ville ikke se mig selv i den begrænsede kvinderolle og opdyrke den form for følsomhed, som jeg syntes forfatterskabet repræsenterede ». Cité d'après Lise Busk-Jensen, « Erindringens labyrinth » (« Le labyrinth de la mémoire »), 2011, *The History of Nordic Women's Literature* (<https://nordicwomensliterature.net/da/2011/01/04/erindringens-labyrinth/>, site consulté le 20/5/2022), qui offre un bon survol par rapport à la considération ambiguë des critiques contemporains quant à ce « qui faisait penser aux clichés du rôle de la femme : la madone passive et idéalisée ou la pauvre masochiste s'apitoiant sur son sort » [« den mindede om kvinderollens klícheer: den passive, idealiserede madonna eller den masochistiske, selvmedlidende stakkel »] dans l'œuvre de Tove Ditlevsen.

¹¹ Ditlevsen, *Tove Ditlevsen om sig selv*, Copenhague, Gyldendal, 2016 [1975], p. 40: « poesiens barpianist ».

les plus incontournables pour le public danois, « Barndommens gade », « La rue de l'enfance », paru dans le recueil *Lille verden, Petit monde*, en 1942, un an avant le roman portant ce même titre, *Barndommens gade*: « Je suis la rue de ton enfance, / je suis la racine de ton être, / je suis le rythme d'effervescence / dans tout ce que tu espères connaître »¹².

Autour de 1970, il est déjà trop tard. Autour de 1970, quand paraissent les mémoires de Ditlevsen, accompagnées des romans *Les visages* (1968) et *La chambre de Guillaume* (1975) – marqués par les voix d'une conscience méticuleusement déchirée – et du recueil de poésie en vers libres *La chambre ronde* (1973), Tove Ditlevsen est depuis trop longtemps *Tove Ditlevsen* aux yeux de l'institution littéraire, notamment celle masculine, académique et universitaire. Venue de nulle part, elle reste un(e) *sans-part* vis-à-vis de cette institution : sans formation, sans titre, sans véritable droit, et sans pudeur esthétique moderniste¹³.

Au cours des deux dernières décennies, la critique – universitaire et autre – est revenue à l'œuvre de Tove Ditlevsen, en considérant notamment l'auteure comme une précurseur de l'autofiction danoise, et plus généralement scandinave, actuelle. Par là, l'accent a été mis sur le défi qu'elle posait aux conventions modernistes de son époque, qui exigeaient avant tout la séparation sans failles de la *vie* et de l'*œuvre* d'un auteur, exigence qui constituait clairement un non-sens pour Ditlevsen¹⁴. « Nous devenons les frontières que nous traversons », écrit

¹² Ditlevsen, *Samlede digte* (*Poèmes complets*), Copenhague, Gyldendal, 2016 (e-pub), p. 48.

¹³ Sur la « part » des « sans-part », voir les travaux de Jacques Rancière, à commencer par *Le partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

¹⁴ Dans sa récente monographie *Stil og tema i Tove Ditlevsens forfatterskab* (*Styles et thèmes dans l'œuvre de Tove Ditlevsen*), Niels V. Kofoed offre en ce sens une lecture de l'ensemble du travail de l'auteure – lecture par ailleurs assez paraphrastique – en regardant ce dernier dans l'étrange perspective du « sentiment d'infériorité de la femme », « kvindens følelse [...] af mindreværd », qui constitue selon lui le « thème prédominant », « [d]et altoverskyggende tema », de l'œuvre (*Stil og tema i Tove Ditlevsens forfatterskab*, Copenhague, Lindhardt & Ringhof, 2016 [2013] [e-pub], p. 5). Dans ses essais et ses conférences, l'écrivaine norvégienne Vigdis Hjorth revient quant à elle sur l'impact qu'a eu Ditlevsen sur sa propre écriture, principalement à travers les « stratégies de survie », « overlevelsstrategier », développées par l'auteure danoise dans les limbes entre « privé » et « public ». Voir par exemple Hjorth, « Tove til trøst og ettertanke » (« Tove, pour consolation et réflexion ») dans Vigdis Hjorth, *Fryd og fare. Essay om diktning og eksistens* (*Joie et danger. Essai sur la littérature et l'existence*), Oslo, Cappelen Damm, 2013, et écouter le podcast « *Litterære slektskap: Vigdis Hjorth om Tove Ditlevsen* » (« Affinités littéraires: Vigdis Hjorth sur Tove

Salman Rushdie dans son essai « Franchissez la ligne »¹⁵. De manière figurative, Tove Ditlevsen devenait ainsi en tant qu'auteure la frontière même entre « public » et « privé » et ce, dans un paysage littéraire de plus en plus médiatisé où les écrivain·e·s se trouvaient davantage exposé(e)s.

L'année de naissance de Tove Ditlevsen est 1917. Plus tard, vers la fin des années 1930, elle prétendra être née en 1918, afin de n'avoir que vingt ans – et donc rester pour toujours sur le seuil entre deux âges – à l'approche de la sortie de son premier livre, le recueil de poésie *Conscience de fille*, en 1939¹⁶. Effectivement, en tant que fille et surtout en tant que fille de prolétaire, elle n'aurait pas dû écrire, et encore moins publier. Ainsi, elle était très loin d'être destinée à produire des futurs *classiques*. « Qu'est-ce qu'un classique ? » demande Sainte-Beuve dans une des plus célèbres de ses *Causeries de lundi*. À cette question, le critique peut encore en 1850 répondre par la déclaration suivante: « Un écrivain de valeur, et de marque, *classicus assiduusque scriptor*, — excusez tout ce latin, — un écrivain qui compte, qui a du bien au soleil et qui n'est pas confondu dans la foule des prolétaires »¹⁷. Pour écrire un « classique », il faut avoir une certaine classe, puisqu'il faut *être* d'une certaine classe: il faut être quelqu'un qui *compte* grâce à ce qu'il est en lui-même et qui est donc *pris en compte* par l'État en tant qu'imposable, situé au-dessus de la confusion de la foule anonyme des prolétaires¹⁸.

Ditlevsen»), Oslo, Litteraturhusets podkast, 2021: <https://soundcloud.com/user-67512258-134314539/litteraere-slektskap-vigdis>. Site consulté le 23 mai 2022. Cf. également Erik Svendsen, « Bekendelse som autentisk blændværk – Tove Ditlevsens sene forfatterskab » (« La confession en tant qu'illusion authentique. L'œuvre tardive de Tove Ditlevsen ») dans Klaus P. Mortensen et May Schack (éd.), *Dansk litteraturs historie (Histoire de la littérature danoise)*, t. V, Copenhague, Gyldendal, 2009, p. 287-294. Disponible en ligne: https://dansk litteraturhistorie.lex.dk/Bekendelsen_som_autentisk_bla%C3%9Cndv%C3%A6rk_-_Tove_Ditlevsens_sene_forfatterskab, consulté le 23/5/2022.

¹⁵ Salman Rushdie, *Franchissez la ligne: essais 1992-2002*, traduit de l'anglais par Philippe Delamare, Paris, Plon, 10/18, 2005, p. 390.

¹⁶ Cf. Karen Syberg, *Tove Ditlevsen – Myte og liv*, p. 7.

¹⁷ Charles-Augustin Sainte-Beuve, *Causeries du lundi, par C.-A. Sainte-Beuve, de l'Académie française*, t. III, 3^e éd. revue et corrigée, Paris, Garnier frères, 1858, p. 39. Sainte-Beuve se réfère à un texte d'Aulus Gellius.

¹⁸ Sur la réflexion de Sainte-Beuve à partir d'Aulus Gellius, voir également Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Tübingen et Bâle, Francke Verlag, 1993 (1948), p. 255; *La littérature européenne et le Moyen Âge latin*, trad. fr. par Jean Bréjoux, Paris, PUF, 1956, p. 321.

Regardons donc la trajectoire de cette prolétaire, l'auteure de mauvaise éducation Tove Ditlevsen, notamment à travers ses mémoires, afin d'y retracer ce qu'on peut nommer sa socio-poétique.

Le spectre de l'enfance, la poétique et la réalité insupportable

À en croire la *Trilogie de Copenhague*, les enfants de Hedebygade pouvaient espérer deux choses, selon leur sexe: le summum de la réussite sociale consistait pour les garçons à devenir des artisans stables et sobres, et ainsi s'élever – mais pas trop loin – au-dessus du statut de prolétaire. L'idéal pour les filles était de rencontrer un garçon de ce milieu qui avait eu la chance de devenir un artisan stable et non buveur, ou qui était susceptible d'y arriver. « Je pense au spectre de l'enfance », écrit Ditlevsen au début de *Jeunesse*: « l'artisan stable. Je n'ai rien contre les artisans, c'est le mot "stable" qui fait barrage à tous les rêves lumineux d'avenir. C'est gris comme un ciel de pluie à travers lequel aucun joyeux rayon de soleil ne pointera son nez »¹⁹.

À ce moment-là, Tove Ditlevsen a quatorze ans et elle est donc adulte, ayant tout juste fait sa confirmation protestante, signe de son entrée dans « le rang des adultes », « de voksnes rækker »²⁰. En même temps, elle en a cinquante. Dans la situation qu'elle décrit ainsi dans ses mémoires – il s'agit d'un échange tendu avec sa mère au sujet du mariage –, elle pense, au présent grammatical, au spectre de son enfance: l'artisan stable. À ce moment-là, donc, au début des années trente, elle a quatorze ans et ses années d'enfance sont terminées: elle a trouvé une « place », c'est-à-dire un poste de domestique – nous sommes encore à l'époque de la grande bourgeoisie classique danoise où les pauvres ont des « places », *pladser*, et les riches des « positions », *stillinger* –, et son père, quant à lui, n'est pas artisan mais machiniste-chauffeur contractuel et sa mère, femme au foyer. Reste encore le ciel lumineux de l'avenir qu'elle espère, avenir seulement défini par la menace qu'y oppose la fiabilité grise d'un

¹⁹ Ditlevsen, *Ungdom, Jeunesse*, p. 16: « Jeg tænker på barndommens spøgelse: den stabile håndværker. Jeg har ikke noget imod en håndværker, det er ordet stabil, der spærre for alle lyse fremtidsdrømme. Det er gråt som en regnvejrshimmel, hvor ingen munter solstråle kan pible igennem ».

²⁰ Ditlevsen, *Barndom, Enfance*, p. 126.

époux artisan. Toutefois, dans le même présent grammatical de ce « je pense » – à savoir le temps présent de la rédaction des mémoires, à la fin des années 1960 –, cet avenir espéré est derrière elle : internée dans un hôpital psychiatrique non loin de Copenhague²¹, Tove Ditlevsen décrit dans *Enfance et Jeunesse* son *devenir-poète*, c'est-à-dire la manière dont la poésie s'est construite en elle comme un espace protecteur et ce, dès ses premières années dans un monde social où les filles ne pouvaient pas devenir auteures : « ne te fais pas d'illusions ! Une fille ne peut pas devenir poète », lui signale très tôt son père, qui avait lui-même rêvé d'un avenir d'écrivain²². Ainsi, devenir poète, être poète, demande effectivement à Ditlevsen un effort de création particulier, c'est-à-dire un acte de *poïesis*, de production, au sens originel du terme, mais fondamentalement équivoque : être poète, créer de la poésie – écrire tout court – est un travail social à partir du non-être du droit à cette production même²³. Pour être auteure, il faut d'abord écrire le droit à la « poésie ».

Il y a une césure entre les deux premiers tomes des mémoires de Tove Ditlevsen – *Enfance et Jeunesse*, de 1967 – et le troisième, publié quatre ans plus tard, en 1971 : contrairement à *Enfance* et à *Jeunesse*, *Dépendance* ne désigne pas à travers son titre un âge de la vie, mais un état. Cela dit, *Dépendance* ne rend pas véritablement le titre danois *Gift*, finalement intraduisible, même si le terme « dépendance » laisse de manière appropriée deviner une profonde ambiguïté : le danois *gift* est soit un adjectif, soit un substantif. Ainsi, il signifie (*at være*) *gift*, « (être) marié(e) », ou bien (*en*) *gift*, « (un) poison ».

Dans *Gift*, *Dépendance*, Ditlevsen raconte l'histoire entre le début des années 1940 et celui des années soixante. Au cours de cette période,

²¹ Voir Syberg, *Tove Ditlevsen – Myte og liv*, p. 292-294 et Jens Andersen, *Til døden os skiller. Et portræt af Tove Ditlevsen* [Jusqu'à ce que la mort nous sépare. Un portrait de Tove Ditlevsen], Copenhague, Gyldendal, 2019 (1997), p. 129-130.

²² Ditlevsen, *Barndom, Enfance*, p. 27 : « bild dig ikke noget ind! En pige kan ikke blive digter ». « Il [le père] avait un rêve d'écrire, rêve qui ne le quitta jamais vraiment », *ibid.*, p. 23 : « Han havde en drøm om at skrive, og den forlod ham i grunden aldrig helt ».

²³ « Bien entendu », dit Diotime dans *Le Banquet* de Platon, « tout ce qui est cause du passage du non-être vers l'être pour quoi que ce soit, voilà en quoi consiste la fabrication (*poïesis*) ; aussi les ouvrages réalisés par tous les arts sont-ils des fabrications (*poïesis*) de même que les artisans qui les réalisent sont tous des fabricants (*poiētaī*) ». *Le Banquet* [205b-205c], présentation et traduction inédite par Luc Brison, Paris, GF Flammarion, 1998, p. 146.

elle devient la poète et romancière la plus populaire et la plus lue de la littérature danoise d'après-guerre. En 1945, elle subit en outre une interruption volontaire de grossesse, pratiquée par le médecin qui l'avait rendue enceinte. Avant l'intervention, qui a lieu dans la maison où cet homme habite encore avec sa mère, il lui injecte une dose de péthidine, un analgésique morphinique. À partir de cet instant, elle sera toxicomane, dépendante d'antalgiques opioïdes et de somnifères, puis, vers la fin de sa vie, de l'alcool. Le médecin, lui, deviendra son troisième mari. «Péthidine», écrit-elle dans *Dépendance*: «Péthidine, pensé-je, et le nom est comme un chant d'oiseau. Je décide de ne jamais abandonner l'homme qui peut me procurer une jouissance si indescriptible, si salutaire». Tout se mêle: l'écriture, la dépendance, le mariage, le poison. Son mariage avec le médecin va durer environ quatre ans. Pendant ce temps, à chaque occasion où son mari lui fait une injection de péthidine, il couche avec elle, brutalement. Étant toujours déjà dans sa propre jouissance toxique, elle n'y ressent «rien», comme elle l'écrit quelques pages plus loin dans ses mémoires de *Dépendance*²⁴.

Oublions donc «l'artisan stable». Il n'est que l'image de ce qui n'aura jamais été d'actualité. En revanche, la seule stabilité dans la vie de Ditlevsen viendra de l'écriture et ce, à un point tel qu'on pourrait se demander si les deux, la vie et l'écriture, faisaient pour elle réellement partie du même *monde*: «Je veux vivre encore», dit-elle dans un entretien de mars 1973, un an avant sa première tentative de suicide, «mais je ne survis que grâce à ma capacité à écrire»²⁵. Écrire au sujet de quoi? Au sujet de la vie, sûrement. «Écrire», avait-elle déjà noté deux ans plus tôt, «est une fuite de la réalité insupportable»²⁶. À en croire un tel propos, l'acte d'écrire ne ferait pas partie de la réalité.

Revenons au spectre de son enfance. Mais laissons effectivement de côté «l'artisan stable». Gardons le propos initial: «Je pense au spectre de l'enfance [...]. Certes, pour la jeune fille âgée de quatorze ans, le spectre de l'enfance, sa grande hantise, reste éternellement cet «artisan

²⁴ Ditlevsen, *Gift*, *Dépendance*, p. 118: «Pethidin, tænker jeg, og navnet er som et fugleflojt. Jeg beslutter aldrig at give slip på den mand, der kan skaffe mig en så ubeskrivelig, salig nydelse» et p. 127: «jeg følte ingenting».

²⁵ Ditlevsen, entretien dans *Morgenposten*, 17 mars 1973: «Jeg vil leve videre, men jeg overlever kun i kraft af min evne til at skrive».

²⁶ Ditlevsen, *Jyllandsposten*, 28 mars 1971. Cité d'après Jens Andersen, *Til døden os skiller*, p. 240: «At skrive er en flugt fra den uudholdelige virkelighed».

stable ». Mais cette jeune fille n'existe qu'à travers le présent de cette ouverture de phrase « Je pense [...] ». Et pour l'écrivaine de cinquante ans qui écrit *ce présent grammatical*, « Je pense au spectre de l'enfance [...] » – un présent grammatical *dédoublé* et *divisé* entre elle-même et elle-même, passée *et* présente –, le « spectre » de l'enfance est l'enfance en tant que spectre: une présence passée qui ne passe pas. En ce sens, elle ne pense pas au spectre de son enfance. Elle pense au spectre de l'enfance. L'inconvénient, quand on pense aux spectres, c'est qu'on ne peut *rien* pour eux, et vice-versa. La vie est toujours déjà *passée*, nous disent les mémoires de Ditlevsen. C'est cela qui *ne passe pas*, selon ces mêmes mémoires. Écrire constitue une manière de fuir la réalité insupportable parce que la fuite incessante de la vie est effectivement difficile à supporter. « Der bor en ung pige i mig, som ikke vil dø », « Il y a en moi une jeune fille qui refuse de mourir », écrit-elle dans le recueil *Kvindesind, Conscience de femme*, de 1955²⁷.

Mundus et no man's land

Et voici l'incipit d'*Enfance*.

Le matin, il y avait de l'espoir [*Om morgen var håbet der*]. Il était logé comme une lueur fugace dans les cheveux noirs et lisses de ma mère que je n'osais jamais toucher, et sur ma langue avec le sucre de la bouillie d'avoine tiède que je mangeais lentement en regardant les petites mains jointes de ma mère, posées parfaitement immobiles sur le journal, par-dessus des récits sur la grippe espagnole et le traité de Versailles. Mon père était parti travailler et mon frère était à l'école. Ainsi, ma mère était seule, même quand j'étais là, et si je restais toute silencieuse et ne disais rien, le calme distant de son cœur étrange pouvait durer jusqu'au moment où l'on voyait vieillir la matinée et elle devait sortir faire des courses dans la rue d'Isted comme les autres ménagères [*ligesom almindelige koner*].²⁸

²⁷ Ditlevsen, « Der bor en ung pige – » (« Il y a une jeune fille – ») dans *Kvindesind*, Copenhague, Hasselbalch, 1955 ; *Samlede digte*, p. 150.

²⁸ Ditlevsen, *Barndom, Enfance*, p. 5: « Om morgen var håbet der. Det sad som et flygtigt lysskær i min mors sorte, glatte hår, som jeg aldrig vovede at røre ved, og det lå mig på tungen sammen med sukkeret på den lunkne havregrød, jeg langsomt spiste, mens jeg betragtede min mors smalle foldede hænder, der lå helt stille på avisens hen over beretninger om den spanske syge og Versaillestraktaten. Min far var gået på arbejde, og min bror var i skole. Så var min mor alene, selv om jeg var der, og hvis jeg var helt stille og ingenting sagde, kunne den fjerne ro i hendes underlige hjerte vare, lige

C'est le début d'une scène de reconnaissance individuelle, familiale et sociale. Mais il s'agit d'une reconnaissance qui ne *vient* pas, et qui ne peut pas venir: en l'absence du père et du frère – partis occuper leurs différentes fonctions dans le monde social –, il n'y a en réalité pas de mère ni de fille, dans le sens où elles ne peuvent pas *se* reconnaître en l'absence d'hommes. Quand les hommes ne sont pas là, les rôles sociaux féminins sont pour quelque temps inoccupés, vides, et la mère est donc seule, même en présence de sa fille. La reconnaissance aurait dû être initiée par la mère, mais au cours de ces moments matinaux où le lien social se trouve suspendu par le départ des hommes, les femmes sont en effet fondamentalement dissociées et isolées.

Les petites mains de la mère que regarde la fille sont, quant à elles, jointes. Ainsi, elles constituent l'image d'un inaccessible repli sur soi. Posées «parfaitement immobiles sur le journal», ces mains sont inactives, en pause, et elles touchent indirectement aux événements sanitaires et géopolitiques du grand monde extérieur avec lesquels elles n'ont rien à voir, c'est-à-dire aux récits sur «la grippe espagnole et le traité de Versailles» que contient le journal. Mais la mère ne *lit* pas le journal, ni dans la situation décrite ni à un autre moment. Le père, lui, lit le journal. Et quand il l'a lu – apprend-on plus tard dans *Enfance* –, le journal est transformé en nappe de table, la famille Ditlevsen n'ayant pas les moyens de s'offrir d'autres formes de linge de maison au quotidien²⁹.

Tove Ditlevsen écrit l'incipit d'*Enfance* au passé grammatical: «Om morgen var håbet der», «Le matin, il y avait de l'espoir». Voilà les premiers mots du récit. C'est un passé, traduit par l'imparfait, à valeur itérative: au début, tout au début de cette histoire de mémoires, il y a donc l'espoir au passé, au passé d'une occurrence répétée. *Le matin, l'espoir était là.* Et chaque matin, il s'évaporait. En quoi consistait cet espoir? En peu de choses: un reflet de lumière dans les cheveux de la mère, un goût de sucre sur la langue. Ainsi, l'espoir était logé dans ce qui est tout aussi concret et sensible qu'éphémère et insaisissable. À

til formiddagen var blevet gammel, og hun skulle ud at købe ind i Istedgade ligesom almindelige koner».

²⁹ Contrairement aux artisans, lit-on quelques pages plus loin: «Les artisans ont des vraies nappes de table, à la place des journaux, et ils mangent avec couteau et fourchette. Ils ne sont jamais au chômage et ils ne sont pas socialistes». Ditlevsen, *Barndom, Enfance*, p. 11: «Håndværkere har rigtig dug på bordet i stedet for avisene, og de spiser med kniv og gaffel. De bliver aldrig arbejdsløse, og de er ikke socialister».

vrai dire, l'espoir était proprement irréalisable, puisque situé dans ces cheveux de la mère que la fille n'osait jamais toucher. Il est donc question d'un espoir à plusieurs égards *intouchable*: toujours indéniablement là, littéralement à portée des mains, et toujours inatteignable, toujours anéanti.

En situant l'espoir dans le reflet fugace que crée la lumière du soleil dans les cheveux de sa mère, la narratrice des mémoires de Tove Ditlevsen singularise cette dernière, Kirstine Alfride Ditlevsen, née Mundus (1890-1965) : un tel reflet de lumière est toujours unique, inimitable, même s'il semble avoir été présent à de multiples reprises au cours de ces matins de l'enfance. Dans ses mémoires, Ditlevsen ne mentionne jamais le nom de jeune fille de sa mère, Mundus, qui signifie « monde » ou « univers ». Peut-être parce qu'elle n'a jamais connu, et qu'elle ne connaîtra jamais, *ce monde-là*: la mère telle qu'elle est en elle-même, la mère telle qu'elle est quand elle est dans son monde à elle. D'un point de vue socio-familial, ce « monde » n'existe plus, Mundus ayant disparu derrière le nom d'épouse Ditlevsen. Mais du point de vue individuel, existentiel, il persiste: la mère en tant que personne singulière est présente et tangible. Seulement, elle reste inaccessible – en même temps proche et lointaine, familière et inconnue –, refermée sur son propre monde, à l'intérieur du « calme distant de son cœur étrange ». Au bout de chacune de ces matinées, sa fille doit donc reconnaître qu'elle ne la connaît pas. En fait, c'est uniquement quand elle perd son individualité en tant que femme que la mère devient, chaque jour, *reconnaissable*: en fin de matinée, elle doit reprendre son rôle de femme au foyer et donc aller faire les courses. Ainsi, elle doit faire « *comme les autres ménagères* ». « [L]igesom almindelige koner », dit le danois original: « *comme les ménagères ordinaires* ». En tant que mère, en tant que *cette mère*, la mère de Tove Ditlevsen n'est pas « *comme les ménagères ordinaires* ». Pourtant, c'est exactement ce qu'elle est, aussi. Aucune ménagère n'est ordinaire. Toutes les ménagères le sont. Continuons la lecture.

[M]a mère [était belle] au cours de ces matinées bizarres et heureuses où je devais la laisser totalement tranquille. Belle, *intouchable*, seule et pleine de pensées secrètes que je ne connaîtrais jamais. Derrière elle, sur le papier peint à fleurs dont mon père avait rafistolé les lambeaux avec du scotch marron, il y avait l'image d'une femme qui regardait fixement par la fenêtre. Sur le sol derrière elle, il y avait un berceau avec un

petit enfant. Sous l'image, une légende : femme attendant le retour du marin, son époux. Parfois, ma mère surprenait mon regard et le suivait jusqu'à l'image que je trouvais si douce et triste. Mais ma mère éclatait alors de rire, et ça résonnait comme le bruit de tout un tas de sacs en papier qu'on aplatisait d'un seul coup. Mon cœur battait l'angoisse et le deuil, parce qu'à présent le silence du monde était rompu, mais je me joignais à son rire, saisie par la même gaité cruelle qu'elle [...]. [C]'était de ma faute, parce que si je n'avais pas regardé l'image, ma mère ne m'aurait pas vu. Elle serait alors restée assise, les mains paisiblement jointes, ses yeux beaux et sévères fixés sur un no man's land entre nous [*et ingenmandsland imellem os*]. Et mon cœur aurait pu chuchoter pendant encore longtemps : maman, et su qu'elle m'entendait, par une voie mystérieuse. J'aurais dû la laisser seule longtemps encore, elle aurait alors dit mon nom sans rien prononcer et su que nous étions de la même famille. À ce moment-là, quelque chose qui ressemble à l'amour aurait rempli le monde [...].³⁰

L'échange entre la mère et la fille doit rester tacite, sous peine d'imploser et de s'anéantir en tant que tel. Pour être entendu, le chuchotement de la fille doit rester inaudible. Autant dire que c'est à l'instant même où l'échange est établi qu'il se fait détruire. Ainsi, paradoxalement, la fille ne ressent un lien avec sa mère qu'aux moments où il n'y en a pas : c'est quand elle ne sait nullement ce qui se passe dans sa mère qu'elle la voit telle qu'elle est véritablement, cachée à l'intérieur d'elle-même, inconnue et parfaitement insondable : « Belle, intouchable, seule et pleine de pensées secrètes que je ne connaîtrais jamais ». Par

³⁰ Ditlevsen, *Barndom, Enfance*, p. 6-8 : « [M]in mor [var smuk] på disse sælsomme og lykkelige morgener, hvor jeg skulle lade hende være fuldkommen i fred. Smuk, urørlig, ensom og fuld af hemmelige tanker, jeg aldrig skulle lære at kende. På det blomstrede tapet bag hende, hvis laser var lappet sammen af min far med brunt klisterbånd, hang et billede af en kvinde, der stirrede ud gennem vinduet. På gulvet bag hende stod en vugge med et lille barn i. Under billedet stod: Kvinde venter sin mand hjem fra soen. Sommetider fik min mor pludselig øje på mig og fulgte mit blik op på billedet, som jeg fandt så blidt og sorgeligt. Men min mor brast i latter, og det lød, som om en masse papirsporer fyldt med luft blev knaldede på én gang. Mit hjerte hamrede af angst og sorg, fordi stiheden i verden nu var brudt, men jeg lo med, fordi jeg var grebet af den samme grumme lystighed som hun [...]. [D]et var min egen skyld, for hvis jeg ikke havde set på billedet, ville hun ikke have fået øje på mig. Så ville hun være blevet siddende med roligt foldede hænder og de strenge smukke øjne fæstnede på et ingenmandsland imellem os. Og mit hjerte kunne længe endnu have hvisket: mor, og vidst, at hun på mystisk vis opfattede det. Jeg skulle have ladet hende alene længe endnu, så ville hun uden ord have sagt mit navn og vidst, at vi var i slægt med hinanden. Så ville noget, der lignede kærlighed, have fyldt hele verden [...] ».

conséquent, si elle laisse la mère complètement *seule*, elles peuvent être *ensemble*. Puis, cela revient à dire qu'elles *auraient pu* être ensemble si elle *l'avait* laissée seule. Le conditionnel passé aura toujours le dernier mot. Dès le début, il y a une certaine contradiction dans les termes.

Le terme «ingenmandsland» – la «terre d'aucun *homme*», «homme» au sens de sexe masculin –, «no man's land», est entré dans la langue danoise au cours de la Première Guerre mondiale, quand Tove Ditlevsen avait tout au plus un an³¹. Cette «terre d'aucun homme» désigne donc le terrain entre deux tranchées ennemis. Toute intrusion dans ce territoire neutre, ou dans ce terrain d'indécision, est punissable par la mort: tout intrus sera abattu par l'un ou l'autre camp. Il faut donc éviter de franchir les lignes.

Dans *Enfance* de Ditlevsen, les camps ennemis sont constitués par la mère et la fille. Qui a commencé la guerre? Personne. *Personne* dans un sens spécifique du mot: il y a un «no man's land» entre elles, une «terre qui n'appartient à personne», une «terre d'aucun homme». Et dans le contexte social qui nous concerne – celui des classes populaires ouvrières danoises de la première moitié du xx^e siècle –, les rôles des femmes et des filles sont définis par ceux des hommes et des garçons. En ce sens, elles ne peuvent pas *se reconnaître entre elles*, surtout de manière *positive*. En réalité, il n'y a pas de terrain *neutral*, puisque le «no man's land» *fonde* le conflit: en l'absence d'hommes, situées dans cet «ingenmandsland», la mère et la fille sont socialement séparées l'une de l'autre, voire effectivement *défaites*. Voilà pourquoi la mère est seule même quand sa fille est là: elle, la mère, est la grande inconnue qui ne voit pas sa fille, et qui ne peut pas la voir, telle qu'elle est en elle-même.

Pourtant, leurs regards se croisent à un moment donné, apparemment par hasard. Il est question d'un hasard récurrent, d'une surprise répétée: derrière la mère, sur le papier peint que le père a rafistolé tant bien que mal avec du scotch, il y a l'image d'une femme qui regarde fixement par la fenêtre. Derrière cette femme sur l'image, il y a un berceau avec un petit enfant. Sous l'image de la femme seule avec son enfant, il y a une légende: «femme attendant le retour du marin, son époux». *Parfois*, la mère *surprend* le regard de sa fille sur l'image de cette femme qui regarde

³¹ Cf. l'entrée «ingenmandsland» dans *Ordbog over det danske sprog, Dictionnaire de la langue danoise*, en ligne: <https://ordnet.dk/ods/ordbog?query=ingenmandsland> [consulté le 18/5/2022].

par la fenêtre. Cette image représente, comme une mise en abyme, le conflit du « no man's land » sous la forme d'un cliché, un lieu commun. Mais l'image est un cliché, pratiquement une caricature, parce qu'elle est réelle : sur l'image, la femme regarde l'absence de l'homme en étant elle-même réduite à la fonction maternelle. En voyant que cette image émeut sa fille – qui trouve la scène « douce et triste » –, la mère éclate de rire. Par ce rire, le silence du « no man's land » est rompu, les lignes franchies et les hostilités ouvertes.

Mais il n'y a jamais eu de paix. Certes, avant l'irruption de cette « gaité cruelle » de la mère, il y avait le silence. Mais pas de paix. Le rire cruel de la mère exprime – sans mots – une vérité qui est déjà présente avant cet éclat de gaité noire³² : il n'y a rien de romantiquement « triste » ni de poétiquement « doux » dans l'image de la femme qui regarde l'absence de l'homme dans le no man's land. Cette image désigne plutôt une réalité sociale, prosaïque et pénible, qui passe de mère en fille depuis des générations et des générations. C'est cela que *dit* le rire de la mère au moment où elle *surprend* le regard de sa fille sur l'image de la femme qui regarde. Et c'est cela que disent différemment les mots de la narratrice – c'est-à-dire de la fille qui met en œuvre toute cette scène – quand elle constate, apparemment avec regret : « [C]l'était de ma faute, parce que si je n'avais pas regardé l'image, ma mère ne m'aurait pas vue ». Non, dans le no man's land, la mère ne *voit* pas la fille, sauf quand cette dernière *regarde* le no man's land.

En effet, la fille écrit, contrairement à la mère. Au début, dans l'enfance, cette écriture a lieu à l'intérieur de sa tête. Voici la fin de la matinée.

Une fois habillée, elle passait devant le miroir de la chambre à coucher, crachait sur un morceau de papier de soie couleur rose et se frottait durement les joues. Je rapportais les tasses dans la cuisine et à l'intérieur de moi des mots longs et étranges commençaient à se faufiler sur mon esprit comme une membrane protectrice. Une chanson, un poème, quelque chose d'apaisant, quelque chose de rythmique et quelque chose d'infiniment mélancolique, mais jamais lamentable ni triste, comme je savais qu'allait être le restant de ma journée, lamentable et triste. Quand ces vagues claires de mots me traversaient, je savais que ma mère ne

³² Le rire est la vérité « sans langage », note le poète danois Per Højholt dans un entretien avec le critique Iben Holk. Voir Holk, « En tur i naturen » dans Iben Holk (éd.), *Natur/Retur. En bog om Per Højholts forfatterskab*, Viby, Centrum, 1984, p. 247.

pouvait plus rien me faire, parce qu'à ces moments-là, elle perdait toute signification pour moi. Ma mère le savait également, et ses yeux se remplissaient d'une froide hostilité.³³

En fin de matinée, chacune entre à nouveau dans son rôle: avant de sortir faire les courses, la mère passe devant le miroir afin de revoir, et de refaire, l'image de la femme qu'elle doit porter sur son propre visage. La fille, elle, rapporte les tasses dans la cuisine. Et c'est à ce moment-là que viennent les mots: quand elle *rentre* dans le monde social en rangeant littéralement les choses, les mots arrivent et se forment en elle en tant qu'élément protecteur *contre* le monde social, «comme une membrane protectrice». Les mots sont des choses qui protègent contre la réalité des choses. Mais cela est à double tranchant, et la protection sera finalement payée au prix d'un profond isolement: *par* les mots, elle s'isolera de la vie.

La jeune Tove Ditlevsen range les tasses et à l'intérieur d'elle les mots apparaissent. À partir de là, les mots prennent soin d'elle. Elle sait que le restant de sa journée – ou le reste de sa *vie* – sera «lamentable et triste». Mais les mots ne sont pas la vie. Certes, les mots constituent «quelque chose *d'infiniment mélancolique*» à travers la «chanson» ou le «poème» qui se fait entendre dans sa tête. Mais ce «quelque chose» est «apaisant» et l'aspect *infini* de la mélancolie des mots protège sûrement contre ces fins de journée qui sont toujours «lamentable[s] et triste[s]», parce qu'elles sont en permanence dans la *finitude* de la vie. C'est désespérément romantique, si l'on veut. Mais la liberté qu'offrent les mots est réelle, c'est-à-dire la liberté qu'offrent les mots *quand ils viennent*. Grâce aux mots, le monde – ce *Mundus* que porte ici sa mère – ne signifie plus rien. Elle est seule, pourrait-on dire, même quand sa mère est là.

³³ Ditlevsen, *Barndom, Enfance*, p. 8-9: «Når hun var klædt på, gik hun ind foran spejlet i sovekammeret, spyttede på noget lyserødt silkepapir og gned det hårdt hen over kinderne. Jeg bar kopperne ud i køkkenet, og inde i mig begyndte lange underlige ord at krybe hen over mit sind som en beskyttende hinde. En sang, et digit, noget dulmende og rytmisk og uendelig melankolsk, men aldrig sørgeligt og trist, som jeg vidste, resten af min dag ville være sørgelig og trist. Når disse lyse bølger af ord gennemstrømmede mig, vidste jeg, at min mor ikke mere kunne gøre mig noget, for nu holdt hun op med at betyde noget for mig. Min mor vidste det også, og hendes øjne blev fyldt med kold fjendtlighed».

« Je me sens très heureuse, et de longues lignes de vers tristes traversent ma tête », note-t-elle un peu plus loin dans *Enfance*³⁴. Elle est heureuse *et* de mots tristes voyagent à travers sa tête. *Et, pas mais.* Le sentiment et l'expression sont deux choses différentes. L'auteure et l'œuvre sont distinguées. Et cela est écrit dans l'œuvre qui fait le récit de la vie de son auteure. Cela ressemble à une impasse. Ainsi, on ne saura sans doute jamais réellement, entre autres, si cette phrase « Je me sens très heureuse, et de longues lignes de vers tristes traversent ma tête » est en tant que telle *heureuse*, ou bien *triste*.

« C'est votre destinée de vous exprimer, comme c'est la destinée de la gazelle de se faire dévorer par le lion ». Tel est le dernier diagnostic dans l'avant-dernier roman de Ditlevsen, le récit autobiographique *Les visages*, paru en 1968³⁵. Roman à plusieurs voix – et à multiples visages, effectivement –, il raconte l'histoire de la psychose schizophrénique de Lise Mundus, auteure à succès de livres pour enfants. Ainsi, le nom de la mère – et du « monde » – fait son retour. Apparemment, le diagnostic est proposé par un homme compétent, le psychiatre en chef de l'hôpital où Mundus est internée. Mais peut-être est-ce elle-même qui se parle à travers lui, prenant la voix de son médecin. En tout cas, le propos est complexe, et d'apparence violente.

Étant une gazelle, la gazelle n'a pas vraiment de « destinée », pas plus que le lion. Mais à travers cette référence à une apparente loi de la nature, le propos instaure un « combat de sexes » à l'intérieur de la patiente écrivaine, c'est-à-dire comme fondement de son expression artistique: le travail littéraire de l'auteure est *autophage*, et par son côté masculin, il anéantit son côté féminin. C'est fatal. Mais il y a pire: si c'est une *fatalité*, elle n'y peut rien. Dans ce cas, elle *n'est* pas dans sa propre expression, parce que cette expression ne lui appartient pas véritablement. Reprenons: dans la nature, disons, le lion dévore la gazelle. C'est ainsi, semble-t-il. C'est au-delà du bien et du mal. Le lion n'est pas un meurtrier. La gazelle n'est pas une victime. Le lion ne fait pas le choix subjectif plus ou moins pondéré de faire disparaître la gazelle. La gazelle aura probablement toujours le temps d'avoir peur, sans pour

³⁴ *Ibid.*, p. 31: « Jeg føler mig meget lykkelig, og lange sørgmodige verslinjer drager gennem mit sind ».

³⁵ Ditlevsen, *Ansigtene*, *Les visages*, Copenhague, Gyldendal, 2015 (1968), p. 146: « Det er Dere bestemmelse at udtrykke Dem selv, ligesom det er gazellens bestemmelse at blive ædt af løven ».

autant arriver à une expression réfléchie au sujet du sort qu'elle subit. Peut-on vraiment comparer cette dénommée «destinée» à ce qui se passe à travers l'expression artistique? Non. Mais *par* cette association, le propos identifie l'expression littéraire à un anéantissement auquel l'auteure ne peut échapper, puisqu'elle ne peut pas *ne pas* s'exprimer. Elle n'a pas d'autre choix. Elle n'a pas le choix. C'est comme ça. Ainsi, son expression ne semble jamais être *la sienne*. Sauf quand elle écrit, en effet, c'est-à-dire au moment même *où* elle écrit. Par exemple ce propos «C'est votre destinée de vous exprimer, comme c'est la destinée de la gazelle de se faire dévorer par le lion» dont elle assume implicitement l'autorité parfaite au nom de cette «Mundus» de l'auteure-personnage qui *est* en fin de compte sa propre origine et son propre monde, inatteignables et inexprimables. En ce sens, Ditlevsen retire sa propre expression dans son expression même. Et en cela, il y a une grande liberté. *Quand* elle écrit.

Fin. La dépossession des vrais sentiments

Revenons une dernière fois à *Enfance*.

Cela me peine beaucoup de ne plus posséder de vrais sentiments [*ikke synes at eje ægte følelser*], et de devoir toujours faire comme si je les avais en imitant les réactions des autres. Tout doit faire comme un détour pour m'émuvoir. Je peux pleurer en voyant dans un journal l'image d'une malheureuse famille jetée à la rue, mais quand je vois la même scène dans la réalité, et elle est quotidienne, cela ne me touche pas. La poésie et la prose poétique m'émeuvent toujours comme avant, mais ce qu'elles décrivent me laisse parfaitement froide. Je n'aime guère la réalité.³⁶

«On ne peut rien dire de la réalité qui ne la présuppose», lit-on chez Lyotard dans *Le différend*³⁷. Chez Tove Ditlevsen, les mémoires s'écrivent à nouveau au présent. Et à nouveau, le paradoxe exprimé est

³⁶ Ditlevsen, *Barndom, Enfance*, p. 123-124: «Det piner mig meget, at jeg efterhånden ikke synes at eje ægte følelser, men altid må lade, som om jeg har dem ved at efterligne andres reaktioner. Alt må ligesom gå ad en omvej for at kunne bevæge mig. Jeg kan græde, når jeg ser et billede i avis af en ulykkelig familie, der er sat på gaden, men når jeg ser det samme hverdagsagtige syn i virkeligheden, rører det mig ikke. Digte og poetisk prosa bliver jeg grebet af nu som før, men de ting, der beskrives, lader mig fuldstændig kold. Jeg synes meget lidt om virkeligheden».

³⁷ Jean-François Lyotard, *Le différend*, Paris, Minuit, 1983, p. 56.

palpable: ne plus posséder de *vrais* sentiments est pour l'auteure une cause de peine *véritable*. Elle *a* donc de vrais sentiments, mais elle ne les *possède* pas, ou plus. Elle ne peut plus *se* dire propriétaire de vrais sentiments. C'est cela, peut-être, la différence entre la littérature et la vie pour une femme prolétaire qui n'a pas le droit d'écrire: afin de les porter, et de les supporter, sa littérature *emprunte* des sentiments à la vie. Cela crée une dette impossible à rembourser. On pourrait dire que cette situation est en soi suicidaire. Mais si on le disait, on donnerait à sa mort un sens. Et tout sens appartient à la vie³⁸.

Pour Tove Ditlevsen, la libération individuelle, son *devenir-auteure*, vient au prix d'une suite de séparations, voire de coupures destructrices: vis-à-vis de la mère, et entre elle-même et le «monde» – dans tous les sens que possède ce terme chez Ditlevsen –, puis de manière plus ouvertement visible dans l'univers social, entre autres à travers une série de divorces. Elle *réussit*, bien entendu, mais la réussite semble elle-même constituer une rupture douloureuse répétée. Cela dit, pour une femme de sa génération et de son milieu – Ditlevsen est née deux ans, seulement, après l'instauration du suffrage universel au Danemark, en 1915 –, cette situation n'a sûrement rien d'étonnant: auteure en devenir ou pas, il n'y avait aucune voie positivement ouverte, étant donné que le seul chemin indiqué était celui qui menait vers la perpétuation du statut de la génération précédente. Ce qui frappe dans l'œuvre de Tove Ditlevsen est la radicalité avec laquelle elle semble avoir *vécu* l'écriture de ses coupures et ruptures.

De son premier recueil de poésie *Conscience de fille*, paru en 1939, à son dernier roman *La chambre de Guillaume* de 1975, Tove Ditlevsen retrace et, par conséquent, recrée minutieusement les moindres tropismes de sa propre voie en tant que femme et auteure³⁹. À travers

³⁸ Je reprends ici un propos de l'auteur danois Søren Ulrik Thomsen, du poème en prose «Tandlæge. Gravsted. Vielsesring» – «Dentiste. Sépulture. Alliance» –, dédié à son ami et collègue Michael Strange, après le suicide de ce dernier en 1986: «Dans les nécrologies ils ont écrit que ça devait se terminer comme ça, mais je ne donnerai jamais à ta mort un sens qui n'appartient qu'à la vie». Thomsen, «Tandlæge. Gravsted. Vielsesring» (1987), dans *Samlede Thomsen. Digte & essays*, Copenhague, Gyldendal, 2014, p. 160.

³⁹ Dans une préface écrite peu de temps avant le début de la rédaction de ses mémoires, Ditlevsen se réfère elle-même à Nathalie Sarraute, l'auteure des *Tropismes* (1939), en considérant «les fonds inconscients, infiniment nuancés et muets qui déterminent sans cesse et le plus souvent sans pardon la trajectoire de nos relations proches, intimes,

des mots on ne peut plus ancrés dans la réalité vécue elle cherche un rempart contre cette dernière. Par conséquent, son œuvre se crée en tant que fortification intérieure équivoque: elle y était avant que d'y entrer, et elle y restait quand elle en sortit et ce, dans la mesure où chaque mot de la construction dépendait de la réalité intenable contre laquelle elle était censée protéger⁴⁰. La joie et le malheur ne sont pas une seule et même chose. Mais pour Ditlevsen ils sont finalement indifférenciables dans l'écriture *en tant qu'écriture*: écrire est le bonheur de la vie qui n'en offre pas. L'écriture est le seul accueil qui *vient*. Elle est la reconnaissance particulière qui se manifeste *dans* l'acte même. Cela représente de son côté un romantisme tardif assumé de la part de l'auteure. « Je n'ai jamais vraiment *travaillé* mes choses », « Jeg har egentlig aldrig *arbejdet* med mine ting », dit-elle dans son entretien avec le quotidien *Jyllands-Posten* du mois de mars 1971: « Elles sont arrivées à flots et ce n'est que là que je vis »⁴¹. Ce n'est sûrement pas *vrai*, en réalité, mais l'auteure d'origine prolétaire qui n'aurait jamais dû devenir « poète » – mais plutôt connaître sa place et y rester – déclare donc ne jamais avoir *travaillé* ses écrits et ce, en mélangeant à la fin de son propos le passé et le présent: « De er kommet strømmende og først så lever jeg », « Elles sont arrivées à flots et ce n'est que là que je vis ». Quand viennent les « choses », c'est-à-dire les mots, elle vit. Pas avant ni après. Quand viennent les « choses » elle est seule, même quand le monde est là.

indélébiles ». Ditlevsen « Forord », « Préface », à l'anthologie *Min yndlingslæsning (Choix de mes lectures préférées)*, Copenhague, Stig Vendelkærs Forlag, 1964, p. 7: « de ubevidste, uendeligt nuancerede og ordløse understrømme, der uophørligt og oftest ubarmhjertigt bestemmer forløbet af vore tætte, nære, uafrystelige relationer ». Cf. Jens Andersen, *Til døden os skiller*, p. 230.

⁴⁰ Je me laisse ici guider par Jacques le Fataliste et son maître du roman éponyme de Diderot. Au début de leurs déambulations ces derniers se dirigent vers « [...] un château immense au frontispice duquel on lisait: "Je n'appartiens à personne et j'appartiens à tout le monde. Vous y étiez avant que d'y entrer, et vous y serez encore quand vous en sortirez". — Entrèrent-ils dans ce château? — Non, car l'inscription était fausse, ou ils y étaient avant que d'y entrer. — Mais du moins ils en sortirent? — Non, car l'inscription était fausse, ou ils y étaient encore quand ils en furent sortis [...] ». Diderot, *Jacques le Fataliste et son maître*, présentation par Barbara K. Toumarkine, Paris, GF Flammarion, 1997, p. 60.

⁴¹ Voir plus haut la note n° 26. L'auteure souligne. Cité d'après Andersen, *Til døden os skiller*, p. 231.

Jan Erik Vold

Poète de concision et d'expansion

◊Harri Veivo

L'œuvre poétique de Jan Erik Vold est souvent rattaché aux années 1960, à son conflit générationnel et à ses expérimentations néoavant-gardistes dont il aurait été le porte-étendard avec son attitude «happy-go-lucky» (Furuseth 2016: 220; voir aussi Andersen 2012: 534-538, Mollerin 2019, Lombnæs 2000). Le poète lui-même a cependant refusé d'être réduit à ce rôle, soulignant qu'il n'est pas pertinent de raisonner en termes de «front» sur la littérature d'un pays qui est, comme il dit, «sløv og bakstreversk»¹ (Bäckström 2011: 546). Il a plutôt fait valoir son éclectisme et son travail pour redécouvrir des auteurs qui sont oubliés par l'évolution impitoyable de l'actualité littéraire. L'avant-gardiste présumé serait ainsi en réalité un arriériste révolté dans un pays retardé. Notre objectif dans cet article n'est pas de trancher sur cette question qui reflète un désaccord assez habituel entre l'historien cherchant à discerner des périodes et des discontinuités et l'artiste défendant l'intégrité de son œuvre qui est irréductible à de telles considérations. Notre article veut identifier dans la production poétique de Vold des constantes qui montrent son attachement à la modernité poétique du xx^e siècle. Ces constantes, que nous appellerons «poétique d'expansion» et «poétique de concision», sont intimement liées aux questionnements existentiels et herméneutiques du poète,

◊ Harri Veivo, ERLIS, Université de Caen.

¹ «[F]ront», «obtus et réactionnaire». Traductions de sources originales en norvégien par l'auteur de l'article.

mais ne constituent cependant pas une esthétique ou une philosophie personnelle cohérente et invariable. La particularité de l'œuvre voldien réside dans la présence simultanée de ces éléments; il évolue dans le champ de possibilités et de tensions qu'ils créent.

Jan Erik Vold fit son entrée dans le champ littéraire norvégien en 1961, au seuil d'une décennie qui fut marquée dans son pays comme ailleurs par un formidable élan de curiosité, d'ouverture, d'expérimentation, de questionnement et de prise de conscience. Sa production est composée de poèmes, d'essais, d'entretiens, de biographies d'auteurs et d'articles critiques, plus de soixante œuvres au total jusqu'à aujourd'hui. Les formes et les styles qu'il a adoptés au cours de sa carrière vont du haïku à la *skillingvise*² en passant par les compositions visuelles propres à la poésie concrète et l'oralité typique à la chanson de blues et au jazz (Vold s'est produit sur scène avec des musiciens de premier plan comme Chet Baker et Jan Garbarek). Dans les essais, l'érudition et la rigueur intellectuelle caractéristiques à ses analyses côtoient un ton informel et convivial employé dans les entretiens et les notes de lecture. Vold est un auteur aux multiples visages.

À premier abord, en focalisant sur la forme, sa poésie peut être décrite comme une alternance entre formes brèves et longues: d'une part, des poèmes composés de quelques vers qui se réduisent parfois à une simple syllabe, et, d'autre part, des textes qui se rapprochent de la prose et qui s'étalent sur plusieurs pages. Citons, à titre d'exemple de ces deux extrémités, «Hvem da? (sier jeg ikke)» («Qui donc? (je ne dis pas)», 1968) qui tient en cinq mots sur une ligne, et «Diktet som henger i en rød tråd» («Le poème accroché à un fil rouge», 1968) qui déploie ses 234 vers sur huit pages. Publiés la même année, mais dans des recueils très différents dans leur poétique, ces deux textes témoignent de la capacité de Vold à changer de registre de manière très souple. Parfois, la brièveté de la forme remet en question le statut même du poème. *Spor, snø* (Traces, neige, 1970) est-il un recueil composé de textes de trois lignes qui ont chacun leur consistance propre, ou bien est-ce une méditation sérielle rythmée par les espaces blancs qui séparent non pas des poèmes individuels, mais des mouvements d'une

² Genre traditionnel de la poésie narrative des XVII^e-XIX^e siècles imprimé sur une simple feuille ou transmise oralement qui servait à diffuser de l'information sur des faits divers ou des événements politiques.

seule pensée ? On peut se demander également si la longueur ne devient pas une sorte d'ouverture indéterminée qui fait déborder le poème au-delà de sa fin. Parfois, Vold termine ses textes qui s'étalent sur plusieurs dizaines de lignes par un tiret et non pas par un point, comme si la suite était momentanément suspendue dans l'air. C'est le cas par exemple de « *Diktet som henger i en rød tråd* » et « *Bo på Briskeby blues* » (« *Blues de vivre à Briskeby* », 1968). Dans *Drømmemakeren sa* (Le fabricant de rêves dit, 2004), ces tendances opposées semblent être contrôlées par un formalisme strict : douze sections correspondant aux douze mois de l'année, douze poèmes dans chaque section, douze lignes dans chaque poème.

Ces caractéristiques formelles reflètent des conceptions esthétiques et philosophiques fondamentales qui concernent la fonction et l'être même de la poésie. En fait, tout le travail de Vold semble se nourrir d'une tension entre, d'une part, la capacité de la parole poétique de créer, de faire exister un monde, de suivre les réseaux de sens jusqu'à l'infini, et, d'autre part, la corrosion de la parole créatrice par les significations, les connotations et les associations que le langage comporte contre le gré de l'auteur et du texte, et qui doivent être analysées, scrutées et même combattues, alors que ce sont bien ces mêmes éléments de sens qui rendent la poésie possible. Le premier élément fait déborder le texte d'une ligne à l'autre, d'une page à l'autre, le deuxième le ramène vers un nombre réduit de lignes et de mots, vers le silence. Digne héritier de l'art de la concision et de l'image prôné tout aussi bien par le modernisme occidental que par le haïku japonais, Vold est également un poète d'expansion et de déploiement conscient de vivre dans un monde où le langage et les signes sont omniprésents. Nous essaierons de comprendre la singularité de Vold par une lecture qui analyse ces deux tendances opposées et leurs contours philosophiques dans sa production essayistique et poétique ainsi que dans la tradition moderne qui constitue le paysage intellectuel où sa pensée littéraire évolue.

Poétique d'expansion

I dette dikt skal jeg la bildet stanse på Barkåker
så vi kan se hva vi får ut av det [...]
[...] det er særligt
det symboliske jeg er på jakt etter her, symbolikken

i landskapet [...]
Snelandskap, hellende jorder ner mot en landvei, til høyre
i bildet en telefonledning som løper ned bakkene
langs treholtforsenkning som nok kan skjule
en nedvintret bekk [...]
[...] Hvor er symbolikken
i bildet? [...]
[...] – alt dette ser jeg, hus biler vei trær men ingen
SYMBOLIKK! (Vold 2000: 114-115)³

Ainsi commence le poème « Bildet stanset på Barkåker-diktet » (« Le poème sur le regard arrêté à Barkåker »), publié en 1968 dans le recueil *Mor Godhjertas glade versjon. Ja* (La version heureuse de la mère bon-coeur. Oui). Il peut se lire comme la critique d'une tradition poétique historiquement importante en Norvège qui cherche à investir le paysage de valeurs symboliques et dont des exemples canoniques sont fournis entre autres par « Hardanger » (1844) de Henrik Wergeland et « Gamle Norge »⁴ (« La vieille Norvège », 1859) de Bjørnstjerne Bjørnson. Le poème de Vold décrit le paysage qui s'offre depuis un train arrêté à la gare de Barkåker, un bourg ferroviaire situé dans le Vestfold à une centaine de kilomètres au sud d'Oslo⁵. Le regard parcourt l'espace et note les détails, mais refuse de voir plus que ce qui est visible. Non, une maison est juste une maison et un arbre juste un arbre, ils ne cachent aucune autre signification.

On pourrait s'attendre à ce que ce refus donne lieu à un poème court et sec, mais ce n'est pas le cas. « Bildet stanset på Barkåker-diktet », comme la plupart des textes du recueil, s'étale sur plusieurs pages. Le choix de la réalité perceptible contre le symbolisme conventionnel conduit Vold à noter une multitude de détails: non pas seulement le paysage qui s'ouvre au regard, mais également le lieu d'observation

³ « Dans ce poème je vais laisser le regard s'arrêter à Barkåker / pour qu'on puisse voir ce qu'on peut en retirer [...] / [...] c'est le symbolique / en particulier que je cherche, le symbolique / dans le paysage [...] / Paysage de neige, des champs qui descendent vers un chemin, sur la droite / dans l'image un câble téléphonique qui court sur la colline / le long d'un bois enfoncé dans une petite vallée qui peut cacher / un ruisseau en hibernation [...] / [...] Où est le symbolisme / dans l'image? [...] / [...] – tout ce que je vois, la maison les voitures les arbres mais aucun / SYMBOLISME! ».

⁴ Connue également sous le titre « Det ligger et land » (« Il y a un pays »).

⁵ Dans son commentaire sur le poème, Sveinung Nordstoga (2021: 393) souligne la banalité du lieu et son statut d'exemple et non pas de sujet à proprement parler.

(un compartiment de train), les menus incidents qui se produisent dans la rue, la réaction qu'ils suscitent auprès d'autres voyageurs (une dispute entre une jeune femme et son ami amusé par la chute d'un promeneur âgé sur la neige glissante), et ainsi de suite, jusqu'à une véritable déclaration d'amour pour la neige à la fin du poème⁶. Les détails visibles, les événements quotidiens anodins conduisent ainsi, à travers le langage, vers les codes moraux et les systèmes de valeurs effectifs à l'échelle sociale et individuelle, et ultimement, d'une manière étonnante, vers le symbolisme, comme si la réalité était finalement associée à une figure de style. Malgré le refus initial, le texte termine par une image qui relève bien de cette catégorie :

Man er ikke født her i nord for ingenting, blå og hvit
hvit og blå – og langt langt inne et sted
et rødt lite blankende hjerte! (Vold 2000: 117)⁷

Le choix de la réalité banale de la gare de Barkåker mène ainsi, à la fin du poème, au coeur, à la métaphore peut-être la plus universelle et la plus traditionnelle parmi les figures (voir par exemple Sheridan 2018, Berendt et Tanita 2011, Slights 2002). Que décèle cette glissade qui semblerait aller à l'encontre de l'intention de l'auteur?

Les essais « Om språket/om konkret poesi. Tre fragmenter » (Sur le langage/sur la poésie concrète. Trois fragments, 1965) et « Noe om noe » (Quelque chose sur quelque chose, 1967) repris dans le recueil influent *Entusiastiske essays* (Essais enthousiastes) publié en 1976, figurent parmi les textes les plus intéressants pour comprendre l'évolution de l'auteur dans les années 1960 et l'émergence d'éléments poétiques qui vont ultérieurement le suivre dans les décennies à venir, dont cette volonté d'expansion nourrie d'une double liaison entre le réel et le symbolique illustrée par le poème sur Barkåker. Vold est un essayiste, intervieweur et recensioniste assidu. *Entusiastiske essays*, à lui tout seul, contient 711 pages d'entretiens et d'articles critiques, et d'autres publications comparables ont suivi depuis. Pour lui, ces textes participent à la poésie

⁶ Cf. Lombnæs (2000: 14) qui observe que l'absence de signification (symbolique, transcendante) – qui était une cause d'inquiétude pour les modernistes des années 1950 – devient chez Vold une source de liberté.

⁷ « On n'est pas né pour rien ici dans le Nord, bleu et blanc / blanc et bleu – et loin loin à l'intérieur un lieu / un petit cœur rouge qui bat! ». Nordstoga (2021: 393-394) détecte des références intertextuelles vers Olav H. Haugen et Tarjei Vessas à la fin du poème, Nordstoga.

qu'il définit comme «en måte å være på, en måte å puste på, en måte å sense ting på», mais aussi «en måte å ta inn dikt på – [...] andre skrives dikt»⁸. Notons déjà, avant d'étudier les essais, qu'il s'agit ici aussi d'un mode d'expansion qui fait évoluer le sens du poème. L'étude critique d'un poème participe au même mouvement, à la même visée fondamentale que le poème lui-même. Cette parenté est souvent visible dans la forme même: la poésie de Vold tend fréquemment vers la réflexion aphoristique, et ses essais épousent la musicalité et l'instinct des textes qu'il analyse⁹.

Dans «Om språket/om konkret poesi. Tre fragmenter», la discussion porte essentiellement sur la philosophie de la poésie concrète qui était au centre de l'attention de l'auteur à l'époque et dont on trouve quelques exemples dans ses premiers recueils¹⁰. Selon Vold, pour les poètes, «deres vei til virkeligheten går via språket» (Vold 1976: 73)¹¹. Le monde en soi est cependant «navnløs», et le langage, tout en offrant une voie d'accès au monde, constitue un système de signes à part qui repose sur l'abstraction et suit des lois «som slett ikke er knyttet til den virkelighet orderne er ment å speile» (Vold 1976: 77 et 72)¹². Un gouffre réside ainsi entre le langage et le monde; le chemin qu'est la poésie est coupé de sa destination finale. Nous ignorons cet abîme la plupart du temps, mais la poésie doit reconnaître son existence. Le concrétisme assume ce fait et explore les possibilités offertes par le langage comme un système autonome, par la matérialité des sons et des lettres, mais aussi, et ceci est particulièrement important pour comprendre la singularité du poète norvégien, la narrativité et la capacité de créer un monde, de déployer des associations de sens et de développer une réflexion ou une histoire qui émerge de l'expérimentation conduite sur le langage. Dans son essai, Vold illustre cette approche par le mot *stol* (chaise). Si l'on fait varier les lettres dans le mot,

⁸ «[U]ne manière d'exister, une manière de respirer, une manière de ressentir les choses», «une manière de recevoir un poème – [...] le poème d'un autre écrivain» (Vold 2013: 5). Voir aussi Vold (1984: 7). Sur Vold critique de poésie, voir Skei (2000).

⁹ La formule 'poésie = musicalité + instinct' est une définition de la poésie offerte par l'auteur, voir Vold (1980: 55-56).

¹⁰ Voir à ce sujet Veivo (2020).

¹¹ «Leur chemin vers la réalité passe par le langage».

¹² «Sans nom», «qui ne sont pas du tout reliées à la réalité que les mots sont censés refléter».

kan man f.eks. få *lots* (hva da? Lots hustru? ‘Lotsen’ og hans hustru? Hva ville Jonas Lie ha sagt?) eller *lost* eller *slot* eller – om man også forandrer litt på bokstavtypene og setter inn et mellomrom til å antyde to ord – *Loth S* (hva var egentigen Lots etternavn?). (Vold 1976: 71)¹³

La permutation des lettres et les petites modifications de la typographie font déborder le mot vers une autre langue et vers d'autres significations (*lost* et *slot* signifient ‘perdu’ et ‘fente’ en anglais) d'une part et initient une série de références intertextuelles et culturelles d'autre part (vers *La Bible* et Jonas Lie); elles demandent un récit, une analyse, une réponse à la question «hva da?» (quoi donc? quoi ensuite?). Ces possibilités résident dans le système graphique de l'écriture – la matérialité des lettres, la mise en page, la typographie –, mais elles s'ouvrent immédiatement vers l'ailleurs, vers la littérature, vers la religion, vers les significations qui circulent dans la société. Suivre ces pistes dans l'écriture fait émerger un monde.

« Vi lever i ‘textverden’ », constate le poète norvégien dans son essai, et son exemple montre que ce texte-monde existe en germe dans le mot le plus banal (Vold 1976: 78)¹⁴. Cette pensée est approfondie dans « Noe om noe » par une réflexion qui fait accompagner la capacité créatrice du langage par une dimension critique inhérente à l'énonciation même, et qui mène à une méditation sur l'existence et le néant. Le texte commence dans un registre qui est à la fois laconique, énigmatique et biblique :

Nå begynner jeg.
Før jeg sa nå var det ingenting.
Nå er det noe.
Og nå er det mer.
Og nå er det enda mer.
For hvert nå blir det mer, for hvert nå blir det noe annet, for hvert nå har situasjon forandret seg, [...] (Vold 1976: 217)¹⁵

¹³ « On peut obtenir par exemple *lots* (quoi ensuite? La femme de Loth? ‘Le pilote’ [*lotsen* en suédois – Vold mélange souvent intentionnellement les deux langues] et sa femme? Qu'est-ce que Jonas Lie aurait dit?]) ou *lost* ou *slot* – et si l'on modifie en peu les caractères et insère un espace pour suggérer deux mots – *Loth S* (quel était le nom de famille de Loth en fait?). »

¹⁴ « Nous vivons dans un ‘monde textuel’ ».

¹⁵ « Je commence maintenant. / Il n'y avait rien avant que je n'aie dit maintenant. / Maintenant il y a quelque chose. / Et maintenant il y a plus. / Et maintenant il y a encore plus. / À chaque maintenant, il y a plus, à chaque maintenant il y a quelque chose d'autre, à chaque maintenant la situation a changé ».

Ces lignes ne sont pas sans rappeler, par le style mais surtout par le contenu, le début du *Livre de la Genèse* où «Jorden var øde og tom, [...]. Da sa Gud: «Det skal bli lys!» Og det ble lys» (*Det gamle testament*)¹⁶. Chez Vold, la parole poétique détient effectivement cette puissance génératrice, mais sous une forme sécularisée et transposée dans la création esthétique où le langage érige une parole signifiante sur fond de l'insignifiant (cf. Vold 2013: 46-47, 1976: 218). «Noe om noe» souligne la capacité de l'énonciation de faire exister un monde imaginé, et de créer le poète en même temps. La première ligne de l'essai pourrait en effet se traduire aussi par «le je commence maintenant». Ce monde *sui generis* n'est cependant pas une construction autonome soumise entièrement au contrôle de son créateur. Comme dans la permutation des lettres du mot *stol*, ce «quelque chose» évoqué par le texte s'ouvre immédiatement, dès le premier mot, vers le réseau infini de significations qui existe dans la langue et la culture. Un peu plus loin dans l'essai, Vold continue :

[L]egg merk til hvordan teksten vokser, hvordan tilstanden forandrer seg, hvordan strukturen og stoffet blir tettere og rikere, som en tennisbane med nysnø det hopper harer på, stadi nye spår [...] [K]anskje et par lekne hunder passer bedre, et par lekne hunder på en plen i parken, den første snø, fem centimeter [...] [N]å er hele plenen full av spor, nå er hele teksten full av ord. [...] Hva meningen er med spor? Noen har gått der. To spor. To har vært der: Elskere? Rivaler? Søsken? (Vold 1976: 217-218)¹⁷

Les motifs de neige et de trace reviennent fréquemment dans l'œuvre de Vold et établissent dans sa pensée une ligne de continuité qui relie les années 1960 et 2000 (par exemple Vold 1970, 1987, 2004). Ici, ils servent à donner une forme imaginée à une réflexion portant sur l'énonciation poétique qui fait exister un monde, non pas de manière

¹⁶ «La terre était informe et vide, [...]. Dieu dit: 'Que la lumière soit'. Et la lumière fut» (*La Bible*).

¹⁷ «Observez comment le texte grandit, comment la situation se modifie, comment la structure et le matériau deviennent plus épais et riches, comme un terrain de tennis couvert de neige fraîche où des lapins sautillent, toujours de nouvelles traces, [...] Peut-être deux chiens joyeux irait mieux, deux chiens joyeux sur une pelouse dans un parc, la première neige de l'hiver, cinq centimètres, [...]. Maintenant toute la pelouse est couverte de traces, maintenant tout le texte est plein de mots. [...] Quelle la signification de ces traces? Quelqu'un est passé par là. Deux traces. Deux sont passés par là: Amants? Rivaux? Frère et sœur?»

ordonnée comme dans le récit biblique où Dieu reste le maître de sa création, mais par un processus d'engendrement où la capacité de création que détient le poète est dépassée par le pouvoir d'autogenèse inscrit dans la langue et dans le texte, où chaque mot apporte un nouvel élément de complexité, ouvre une nouvelle piste dans un vaste ensemble de significations, de connotations et d'associations dont la richesse grandit d'une manière exponentielle à chaque élément ajouté, et qui n'est plus maîtrisé par l'auteur. À la manière d'un dessin, le texte crée un paysage hivernal avec quelques motifs évocateurs qui font appel à la vision, et ce paysage est immédiatement temporalisé et narrativisé, rendu plus opaque à chaque mot. L'espace évoqué par les mots devient une matrice pour un questionnement multiple¹⁸. S'agit-il de traces de lapins ou de chiens, ou d'êtres humains ? Si ce sont des êtres humains, sont-ils amants, rivaux ou membres d'une même famille ? Un mot évoque toujours la possibilité d'un autre mot, une scène décrite mène toujours à l'interprétation des signes qu'elle comporte, une trace révèle un événement passé et entame une histoire à raconter.

Le poète devient ainsi un explorateur critique des significations, des associations de sens, des récits et des symboles que la langue et la culture offrent. Ce travail s'inscrit dans un présent qui s'ouvre immédiatement vers le passé et le futur. Les six premières lignes de l'essai « *Noe om noe* » répètent huit fois le mot « *nå* » et débouchent sur le constat « *for hvert nå har situasjon forandret seg, (det var nå₉, nå₉ var nå₁₀ [...])* » (Vold 1976: 217)¹⁹. Dans « *Hilsen til Inger* », un article sur le poète Inger Hagerup, Vold reprend la même réflexion dix-sept ans plus tard :

Tiden, tiden – som skaper rom og avstand, pespektiv i våre liv, alltid et *nå*, som er forbi så snart det er sagt og et nytt *nå* er dykket opp, og et nytt, og et nytt, og et nytt, og et nytt, tiden den sti vi vandrer langs, har vi gått lenge nok har vi levd et liv [...]. (Vold 1984: 30)²⁰

¹⁸ Dans ce sens, on peut comparer la scène décrite par Vold à ce qu'écrit Michel Collot (2011: 26) à propos du paysage dont l'horizon fait « virtuellement communiquer notre ici avec le monde entier lui-même, qui est l'horizon des horizons, et comme tel, inépuisable ».

¹⁹ « À chaque maintenant la situation a évolué, (c'était maintenant₉, maintenant₉ était maintenant₁₀ [...]) ».

²⁰ « Le temps, le temps – qui crée espace et distance, une perspective dans notre vie, toujours un *maintenant*, qui disparaît aussitôt qu'il est dit et un nouveau *maintenant* a surgi, et un nouveau, et un nouveau, et un nouveau, et un nouveau, le temps la voie que

Si «Noe om noe» explore l'émergence d'un monde dans l'écriture, la citation de l'essai sur Hagerup permet de comprendre la fonction herméneutique que la parole poétique assume par rapport à la temporalité de l'existence humaine. Chez Vold, c'est le langage conçu dans sa matérialité qui permet de saisir cette succession de «maintenant(s)» évanescents et éphémères faisant basculer, dans la vie quotidienne, le présent dans le passé. La linéarité de l'écriture est à l'image de la structure du temps: d'une part, une succession incessante de «nå» que l'œil dépasse, mais que la réflexion retient, et d'autre part, une ligne continue qui doit être coupée, car arrivée au bord de la feuille qui impose un enjambement, une césure, un «øyeforflytning» (Vold 2013: 47)²¹, cet acte qui crée le recul et la distance nécessaires pour que le vers et la vie aient une forme et la vérité sur l'existence puisse être saisie. «Dikt [...] [p]eker mot en sannhet», écrit Vold encore dans *Det norske syndromet*, «At det er en vandring vi har startet, som vi skall fullføre» (Vold 1980: 93)²². Si le langage permet au «je» et à son monde de commencer à exister, le poème lui offre la possibilité de suivre une trajectoire par les yeux, par la pensée et dans la mémoire, et de voir ce que sa vie a été.

Poétique de concision

La poétique d'expansion est ainsi intimement liée à la fonction herméneutique et existentielle de la poésie chez Vold. On peut voir dans ce sens une relation de continuité entre le poète norvégien et ce qu'il appelle la tradition du «modernisme heureux» (*glade modernisme*) qui émerge, selon Vold, avec Walt Whitman aux États-Unis et Guillaume Apollinaire en Europe (Vold 2016: 422-423). Dans «L'esprit nouveau et les poètes» (1917), ce dernier défendait la liberté de la poésie d'embrasser toute la richesse du monde:

[L]e poète d'aujourd'hui ne méprise aucun mouvement de la nature, et son esprit poursuit la découverte aussi bien dans les synthèses les plus vastes et les plus insaisissables: foules, nébuleuses, océans, nations, que

nous suivons, on aura vécu une vie si l'on arrive suffisamment loin». Cf. la médiation sur le temps et les saisons dans «Alle somre som er» (Vold 1978: 18-24).

²¹ «Un déplacement du regard» (des yeux pour être plus précis).

²² «La poésie [...] désigne une vérité», «Que nous avons entamé un voyage, et que nous allons le mener à destination».

dans les faits en apparence les plus simples: une main qui fouille une poche, une allumette qui s'allume par le frottement, des cris d'animaux, l'odeur des jardins après la pluie, une flamme qui naît dans un foyer. Les poètes ne sont pas seulement les hommes du beau. Ils sont encore et surtout les hommes du vrai, en tant qu'il permet de pénétrer dans l'inconnu, si bien que la surprise, l'inattendu est un des principaux ressorts de la poésie aujourd'hui. (Apollinaire 1991: 951)

L'écriture qui relate le chemin parcouru par le regard du poète à la gare de Barkåker, qui glisse de *stol* à *Loth* ou qui voit un récit de jalousie dans les traces laissées dans la neige participe à ce projet d'ouverture, offre des surprises et relie le vrai à l'inconnu qui devient ainsi un objet d'analyse. Le poème cherche le vrai dans le monde.

Le modernisme contient cependant une autre dimension aussi, celle de concision, de réduction du texte à ses constituants essentiels et épurés; elle participe également à cette fonction herméneutique et existentielle. Dans la poésie concrète chère à Vold dans les années 1960, elle est présente par exemple chez Eugen Gomringer (1972: 153-158) et sa théorisation du poème qui reprend le terme de constellation utilisé par Mallarmé dans « Un coup de dés »²³, mais on peut le trouver également dans les écrits d'Ezra Pound et de T.S. Eliot, deux figures très influentes pour la réception du modernisme dans l'espace nordique dans les années 1950, ainsi que dans la poésie de William Carlos Williams que Vold découvrit lors de son séjour en Californie en 1962-1963. Pour Pound, la poésie équivaut même au travail de condensation:

Great literature is simply language charged with meaning to the utmost possible degree. Dichten = condensare. [...] Incompetence will show in the use of too many words. The reader's first and simplest test of an author will be to look for words that do not function; that contribute nothing to the meaning OR that distract from the MOST important factor of the meaning to factors of minor importance. (Pound 1991: 36 et 63)²⁴

²³ Gomringer est cité par Vold dans *Enthusiastiske essays* (Vold 1976: 76), mais aussi des années plus tard dans *Poesi ad lib* (2013: 47).

²⁴ Publié à l'origine en 1934, l'ouvrage en question, *ABC of Reading*, fût traduit en suédois en 1959. Les transferts culturels entre la Suède et la Norvège étaient particulièrement intenses au sein du modernisme poétique des années 1950 et 1960. Sur Vold et Pound, voir Skei (2000: 19).

Un nombre important des poèmes de Vold témoignent de cette volonté de réduire le texte à ses composants essentiels dans un esprit fonctionnaliste qui réfute toute sorte d'ornementation, tout élément qui serait une digression hors sujet. Le poète norvégien pousse cette esthétique – qui rejoint à ses yeux le minimalisme formel du haïku – à son extrême et demande même rhétoriquement « Fins det en grense for hvor kort ett dikt kan være? » (Vold 2013: 372)²⁵ La réponse apportée par ses poèmes est claire: un vers peut se réduire à une syllabe, et le poème à un mot voire à une ligne, comme dans le *one-liner* intitulé « Hvor lenge? » (« Combien de temps? », 1988):

Tills havet sinat ut. (Vold 2000: 504)²⁶

Aucun mot superflu ici; juste une idée exprimée avec une concision de moyens extrême, mais avec rythme et musicalité, caractéristiques essentielles de la poésie selon Vold. L'efficacité du poème repose en effet sur une construction où la consonne « t » ouvre et termine la ligne et se trouve répétée deux fois à l'intérieur d'un schéma qui fait encadrer les mots à deux syllabes par des monosyllabes situés au début et à la fin du poème, alors que les voyelles suivent un schéma de répétition et de variation « i-a-e-i-a-u ». Si l'on veut, on peut entendre le mouvement incessant des vagues dans la charpente rythmique et sonore du poème. Le minimalisme de la forme décèle ainsi une richesse et pointe vers son contraire: l'étendue infinie de la durée énoncée par le poème en réponse à la question du titre. On peut voir ici encore une autre idée chère au modernisme de Pound, celle de vortex, le noyau du poème « from which, and through which, and into which ideas are constantly rushing » (Pound 1980: 207). La question dans le titre pose le cadre à travers lequel la réponse offerte par le poème jaillit. L'esthétique de la concision – qui est aussi une éthique – repose ainsi sur une conception fondamentale de la poésie comme interaction entre le texte et le lecteur. Si le poème, dépouillé de tous les mots superflus, est chargé de sens au plus haut degré, c'est le lecteur qui déploie cette richesse dans son acte de réception. Dans cette optique, le minimalisme moderniste semblerait présupposer la poétique d'expansion et d'association que nous avons analysée plus tôt. Le poème « Bildet stanset på Barkåker-

²⁵ « Existe-t-il une limite minimale pour la longueur d'un poème? ».

²⁶ « Jusqu'à l'épuisement de la mer ».

diktet» et l'essai «Noe om noe» seraient en fait des dramatisations du redéploiement des idées qui se précipitent à travers le vortex poundien.

Il faut cependant noter que le minimalisme de Vold décèle une dimension plus radicale de critique du langage. Le travail de concision implique, dans l'écriture, une progression délicate et attentive à la frontière entre le langage – qui s'ouvre, comme nous l'avons vu, vers la culture, vers l'intertextualité, vers la narration dès la première lettre ou le premier son – et ce qui reste en dehors de ce foisonnement de sens, le silence, le noir, le vide, le rien et le néant (*tomheten, ingenting* dans le vocabulaire de Vold). «[T]eksten lager hull i stillheten, det går ord gjennom mørket», écrit Vold dans «Noe om noe», et continue plus loin: «Tomheten ger bevissthet, nettopp bevissthet om det stoff som finnes i tomheten, glede over at noe finns og ikke ingenting, i forhold til ingenting er noe alltids noe» (Vold 1976: 218 et 223)²⁷. La conscience et la joie que la poésie peut donner existent ainsi grâce au rien qui l'entoure. Ceci veut dire que la poésie ne peut être seulement une exploration expansive du réseau de significations que le langage offre; elle doit être orientée également vers l'extérieur, vers le silence, le noir et le néant qui sont investis de valeurs positives: qui offrent connaissance et joie. Le poète doit assumer une fonction autoréflexive et critique par rapport à son art et ses moyens. L'essai «Noe om noe» est en fait entrecoupé par des pauses, des lignes incomplètes qui ralentissent, perturbent et interrompent le discours, font entendre le silence et voir le vide qui entoure le texte et le fait exister. Dans un poème de 1988 intitulé «Under ingenords vinger» (Sous les ailes de nulmot), ce travail critique prend une dimension programmatique:

Først skal du brenne
bildene. Så
skal
du brenne
brevene. Så skal du brenne
det som står skrevet
i vann.
Og det

²⁷ «Le texte fait des trous dans le silence, des mots traversent le noir», «le vide donne conscience, conscience en effet de ce qui existe dans le vide, joie du fait que quelque chose existe et non pas rien, par rapport à rien quelque chose est toujours quelque chose».

som står skrevet i stein
 skal du
 brenne.
 Tils sist det som ikke
 står
 noesteds skrevet. Ut av ingenords
 aske
 stiger
 ingenords fugl. Under dens vingeslag
 lener du deg
 tilbake, puster
 ut. Så
 skal du brenne bildene. (Vold 2000: 470)²⁸

Ce travail de destruction, d'iconoclaste, qui est donc aussi la tâche du poète, commence par la culture, «bildene» et «brevene», et continue par les idées les plus éphémères – «det som står skrevet i vann» – ainsi que par les certitudes les plus solides – «det som står skrevet i stein». Critique et auto-critique en même temps, il mène à la renaissance de l'«ingenords fugl», qui s'élève de l'«ingenords aske». Outre la référence au mythe de Phénix et les associations à Ludwig Wittgenstein et Martin Heidegger qu'évoque la discussion sur les limites du langage, on peut rappeler ici l'intérêt de Vold pour la philosophie et la poésie orientales, et notamment pour Li Po chez qui le symbolisme est, selon le poète norvégien, «naturligt forankret i verkelighet», «bak språket, ikke i det» (Vold 1976: 178)²⁹. L'objectif de la poésie serait donc d'atteindre un état au-delà du langage et de la culture et, par ce travail même, de libérer le poète et le lecteur, qui pourront respirer de nouveau une fois que toutes

²⁸ «D'abord tu brûleras / les images. Puis / tu / brûleras // les lettres. Puis tu brûleras / ce qui est écrit / dans l'eau. / Et ce // qui est écrit dans la pierre / tu le / brûleras aussi. Et pour finir ce qui / n'est écrit // nulle part. Des cendres / de nulmot / s'élève / l'oiseau de nulmot. Sous ses coups d'aile // tu te penches / en arrière, tu / respires. Puis / tu brûleras les images». Traduction française par Jacques Outin (Vold 1991: 61).

²⁹ «Naturellement ancré dans la réalité», «derrière le langage, non pas *dedans*». Wittgenstein et Heidegger appartiennent au contexte philosophique et culturel de Vold: le premier, connu naturellement grâce à ses séjours dans le pays, fut traduit en 1967 (*Filosofiske undersøkelser*) et le deuxième présenté par Guttorm Fløistad (*Heidegger: en innføring i hans filosofi*) l'année suivante. Quelques références à ces auteurs apparaissent dans l'œuvre de Vold, mais ils n'occupent cependant pas de rôle structurant dans sa pensée. Concernant la philosophie orientale, il convient de noter également que Vold considère certains de ses éléments inhérents à la culture norvégienne (Wærp 2001: 126-127).

les images, tout l'écrit, toutes les promesses et toutes les certitudes auront brûlé³⁰.

Expansion, concision, néant, expansion

La visée derrière la représentation vers le vide rédempteur que l'on voit à l'œuvre dans « *Under ingenords vinger* » constitue le contrepoint à l'exploration associative et expansive du langage et de ses réseaux de sens. La tension de ces forces opposées se joue dans les espaces que les poèmes de Vold décrivent, et elle ne se résout pas en faveur de l'une ou l'autre, mais constitue un entrelacement de caractéristiques latentes et dominantes qui changent de rôle constamment³¹. En fait, la structure de « *Under ingenords vinger* » présente une forme cyclique où l'injonction à brûler les images qui est énoncée au début revient à la fin, comme si la lutte était toujours à recommencer, comparable au destin de l'oiseau mythique qui brûle et renaît de ses cendres à l'infini. Dans « *Bokfink* » (Pinson, 1987), un poème qui frappe par la similarité avec « *Under ingenords vinger* », la même démarche d'iconoclastie mène à une révélation à la fin :

Tar bort ansiktet.
Tar bort skriften.
Tar bort kroppen.
Tar bort
minnet
om kroppen. Brenner
ord.
En
bokfink
ble
igjen. Den satt i et tre
og sang. (Vold 2000: 452)³²

³⁰ Per Thomas Andersen (2012: 535) a qualifié cette dimension dans la poésie de Vold de « *ingenting-mystikk* » (mysticisme de rien).

³¹ Cf. Harald Bache-Wiig (2000) sur le point d'intersection du rien et de quelque chose dans la poésie de Vold.

³² « Enlève le visage. / Enlève l'écriture. / Enlève le corps. / Enlève // le souvenir / du corps. Brûle / les mots. / Un // pinson / est / resté. Perché dans un arbre / à chanter. ». Traduction française par Jacques Outin (Vold 1991: 39).

La critique de l'écrit et des images prend ici une dimension fondamentale : elle concerne le visage et le corps, c'est-à-dire le fondement même de l'homme comme un être social et vivant. Exprimée par des verbes conjugués à la 2^e personne du singulier, elle est présentée cependant comme une tâche impersonnelle et constante, à recommencer toujours, car le retour entamé dans «Under ingenords vinger» vers le monde pré-lapsarien et pré-édénique où les choses et les êtres vivants n'ont pas de nom n'est qu'une possibilité évanescante et insaisissable, mais vitale. À son horizon est situé le monde devenu présent à nouveau, et de cet horizon s'élève, à la fin de «Bokfink», une chanson d'oiseau, un foisonnement de sons et de significations en même temps. Si le poème cherche – et trouve – le pinson perché dans l'arbre dans sa nudité d'être vivant, il est crucial de comprendre qu'il l'énonce à travers le langage, ce système de sons et de lettres qui s'ouvre immédiatement vers la culture. Le pinson est aussi un symbole traditionnel de printemps et le volatile que le lecteur peut rencontrer chez Asbjørnsen et Moe et Aamund Brynildsen en Norvège, Robert Browning et Thomas Hardy en Angleterre et chez d'autres auteurs encore dans la littérature mondiale³³. Derrière le langage, la réalité ; dans la réalité, la poésie et la culture.

La concision, l'économie des moyens, l'esthétique de dépouillement s'ouvrent ainsi, chez Vold, à l'expansion, aux chemins infinis du sens à explorer, et l'expansion mène finalement à la coupure, à l'enjambement qui offrent forme à la poésie et à l'existence. Il s'agit ici de deux forces opposées qui se nourrissent l'une l'autre et non pas d'une dialectique ou de phases dans l'évolution de l'auteur. La critique du symbole mène vers le monde, et, dans le monde, le poète retrouve le symbole. On peut voir une similarité de fonction réflexive fondamentale occupée par le pinson dans «Bokfink» et le cœur à la fin de «Barkåker-diktet». Que ce soit par le refus du symbolisme en faveur du foisonnement de la vie réelle aperçue de la fenêtre d'un train arrêté à la gare ou par l'iconoclasme minimaliste qui retire les mots et les images, le poète se retrouve toujours à la fin face à la puissance du verbe. Au commencement.

³³ Concernant les pinsons dans la littérature norvégienne, voir par exemple «En signekjerring», dans *Norske Folkeeventyr* d'Asbjørnsen et Moe (1996) et Brynildsen (1975).

Bibliographie

- Andersen, P. T., 2012, *Norsk litteraturhistorie*, 2^e édition, Oslo, Universitetsforlaget.
- Apollinaire, G., 1991, *Œuvres en prose complètes*, t. II, Caiyergues, P. et Décaudin, M. (éds), Paris, Gallimard.
- Asbjørnsen, P. C. et Moe, J., 1996, *Norske Folkeeventyr*, Nedreliid, K. (éd.), édition numérique sur Project Runeberg, <http://runeberg.org/folkevene/>, consulté le 24 mars 2022.
- Bache-Wiig, H., 2000, «Jan Erik Vold – poet og multimedie», *Norsk*. *Tidsskrift for nordisk språk og litteratur*, n° 101, 2000, p. 5-10.
- Bäckström, P., «'blikket du fanger ikke meg' E-post intervju med Jan Erik Vold», in Bäckström, P. et Børset, B. (éds), *Norsk avantgarde*, Oslo, Novus, 2011, p. 543-566.
- Berendt, E. A. et Tanita, K., «The 'Heart' of Things. A Conceptual Metaphoric Analysis of *Heart* and Related Body Parts in Thai, Japanese and English», *Intercultural Communication Studies*, vol. 20, n° 1, p. 65-78.
- Brynildsen, A., 1975, *Bønn till en bokfink*, Oslo, Dreyer.
- Collot, M., 2011, *La Pensée-paysage*, Arles, Actes Sud.
- Det gamle testamentet*, traduction de 2011, Oslo, Bibelselskapet, <https://bibel.no/nettbibelen>, consulté le 17 mars 2022.
- Furuseth, S., 2016, «*Profil* 1966–69 – Triumph and Crisis of the Collective», in Ørum, T. et Olsson, J. (éds), *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1950-1975*, Leiden, Brill/Rodopi, 2016, p. 217-224.
- Gomringer, E., 1972, «vom vers zur konstellation», in Gomringer, E. (éd.), *konkrete poesie. deutschsprachige autoren*, Stuttgart, Reclam.
- La Bible. Traduction officielle liturgique*, Paris, L'AELF, <https://www.aelf.org/bible/Gn/1>, consulté le 15 novembre 2021.
- Lombnæs, A. G., 2000, «Jan Erik Vold – fornyeren», *Norsk*. *Tidsskrift for nordisk språk og litteratur*, n° 101, 2000, p. 11-15.
- Mollerin, K. S., 2019, *Historien om Mor Godhjerta*, Oslo, Gyldendal.
- Nordstoga, S., 2021, *Der litteratur blir till. Nedslag i norks litteraturhistorie etter 1814*, Oslo, Vidarforlaget, 2021.
- Pound, E., 1991, *ABC of Reading*, London, Faber and Faber.
- Pound, E., 1980, *Ezra Pound and the Visual Arts*, Zinnes, H. (éd.), New York, New Directions.
- Sheridan, D., «The Heart, a constant and universal metaphor», *European Heart Journal*, Vol. 34, n° 37, p. 3407-3409, <http://doi.org/10.1093/euheartj/ehy491>, consulté le 21 septembre 2022.
- Skei, H. H., 2000, «Jan Erik Vold – poetikk og kritikk», *Norsk*. *Tidsskrift for nordisk språk og litteratur*, n° 101, 2000, p. 17-23.
- Slights, W. W. E., «The Narrative Heart of the Renaissance», *Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme*, vol. 26, n° 1, 2002, p. 5-23.

- Veivo, H., 2020, «‘Comme une marche aux flambeaux sur skis’. La langue et l’expérience du monde dans la poétique des années 1960 de Jan Erik Vold», in Aït Bachir, N. et Mollard, N. (éds), *Éprouver le monde*, Caen, Presses universitaires de Caen, p. 159-169.
- Vold, J. E., 2016, *Kánon / kannon / kanón*, Oslo, Gyldendal.
- Vold, J. E., 2013, *Poesi ad lib. Teksten om dikt og diktere*, Oslo, Gyldendal.
- Vold, J. E., 2004, *Drømmemakren sa*, Oslo, Gyldendal.
- Vold, J. E., 2000, *I Vektens tegn. 777 dikt*, Oslo, Gyldendal.
- Vold, J. E., 1991, *La Norvège est plus petite qu’on ne pense*, trad. Jacques Outin, Pantin, Le Castor Astral.
- Vold, J. E., 1987, *Sorgen. Sangen. Veien*, Oslo, Gyldendal.
- Vold, J. E., 1984, *Her. Her i denne verden*, Oslo, Gyldendal.
- Vold, J. E., 1980, *Det norske syndrommet*, Oslo, Gyldendal.
- Vold, J. E., 1978, *S*, Oslo, Gyldendal.
- Vold, J. E., 1976, *Entusiastiske essays, Klippbok 1960-1975*, Oslo, Gyldendal.
- Vold, J. E., 1970, *spor, snø*, Oslo, Gyldendal.
- Wærp, H. H., 2001, «‘Virkeligheten, den dusjen’. Jan Erik Vold gjennom fire tiår», *Nordlit*, n° 9, 2001, p. 97-130.

ART ET LETTRES

Way Baroe*

Beb Vuyk [1947]

Elizabeth (Beb) Vuyk (1905-1991) est une écrivaine d'origine «indo» (eurasienne). En 1930, elle part en voyage aux Indes néerlandaises – l'actuelle Indonésie – pour découvrir le pays de naissance de sa grand-mère originaire de Madura. Lors de la traversée en bateau, elle rencontre son futur mari Fernand (Boet) alors engagé dans une plantation de thé au centre de Java. Puis, à partir de 1933, ils se rendent aux Moluques, sur l'île de Buru, pour relancer une ancienne plantation de cajeput, où ils vont vivre une existence aventureuse. Forte de cette extraordinaire expérience, elle publie des récits souvent autobiographiques élégamment écrits sur le quotidien de personnages attachants et les paysages envoutants des Indes néerlandaises: en 1932, *Vele namen* (De nombreux noms); 1937, *Duizend eilanden* (Mille îles); 1939, *Het laatste huis van de wereld* (La dernière demeure du monde). En 1942, l'armée japonaise occupe les Indes. Comme près de 100 000 Néerlandais et Indos, Beb Vuyk est arrêtée et enfermée dans un camp d'internement où elle vit de terribles années. Elle racontera cette malheureuse expérience en 1989 dans son livre *Kampdagboeken* (Journal du camp). Peu après la guerre, sa famille est à nouveau réunie. Mais entre-temps, la lutte pour l'indépendance (1945-1949) éclate en Indonésie. Elle part alors pour les Pays-Bas où elle exerce la profession de journaliste. Dans ses articles, elle prend fait et cause pour les indépendantistes et choisit même la nationalité indonésienne en 1950. En

* Traduit du néerlandais par Philippe Barbier, étudiant au *Département d'études néerlandaises* de l'Université de Lille, avec l'aimable autorisation des éditions Querido [copyright Single Uitgeverijen], Amsterdam. Cette nouvelle de Beb Vuyk, intitulée *Way Baroe*, a paru pour la première fois en 1947 dans le recueil *De wilde groene geur*. Les termes en italique sont des mots indonésiens dont la traduction a été indiquée en note de bas de page. L'orthographe de ces mots, utilisée par Beb Vuyk dans son ouvrage, est celle qui avait cours au temps des Indes néerlandaises.

1947, elle publie le magnifique recueil de nouvelles *De wilde groene geur* (Le parfum vert sauvage), dans lequel elle raconte à la fois la vie quotidienne à l'époque du Tempo Dulu, le temps des Indes coloniales, et les paradoxes des premières années post-coloniales et révolutionnaires en Indonésie. La nouvelle *Way Baru*, présentée dans ce numéro de Deshima, est justement tirée de ce recueil¹. En conflit avec le gouvernement Sukarno, Beb Vuyk revient aux Pays-Bas en 1960. Son engagement en faveur de la République d'Indonésie lui attire les foudres du gouvernement néerlandais et ce n'est pas sans mal qu'elle parvient à obtenir un permis de séjour aux Pays-Bas. En 1973, elle publie son *Groot Indonesisch kookboek* (Grand livre de cuisine indonésienne), un livre contenant 578 délicieuses recettes qui connaît un succès retentissant. Contrairement à cet ouvrage de référence, son œuvre littéraire est par contre assez peu connue aujourd'hui et mérite à la fois d'être remise à l'honneur en son propre pays et d'être découverte par un public francophone.

Thomas Beaufils



La maison était accrochée à la colline, à quinze mètres au-dessus de la mer, les cimes de l'ancienne plantation de cocotiers atteignaient presque la même hauteur. Le soir, le sommet des arbres était pareil à d'obscurs oiseaux endormis dont les plumes se mouvaient dans le vent. Blanche et étincelante, la plage formait un chemin qui longeait la lisière des jardins, presque effacée à marée haute, et à marée basse large de plusieurs dizaines de *depa*², paraissant plus large encore du fait des récifs de corail brun qui empestaient le varech et le poisson pourri. Plus loin, la côte s'incurvait vers le large et formait un petit *tandjong*³. C'est là que les crocodiles gardaient leurs proies parmi les arbres épars de la mangrove. L'odeur de cadavre et les racines émergées, pareilles à des os décharnés, évoquaient la mort.

La maison était grande mais rudimentaire, constituée de murs en *gaba-gaba*⁴ et d'un toit de tôle ondulée. Les meubles étaient rares mais

¹ Une autre nouvelle intitulée «Journal de bord d'un voyage en prao» provenant également de cet ouvrage et traduite du néerlandais par Thomas Beaufils, a été publiée dans cette même revue en 2008.

² Unité de mesure aux Indes néerlandaises correspondant à l'envergure des bras, de l'extrémité des doigts d'une main à l'autre, soit 1,70 mètre.

³ Un petit port, un havre.

⁴ Feuilles de sagoutier.

les enfants nombreux. Le soir, une petite lampe à huile se consumait et des ombres vacillaient dans les coins. Parfois, un jeune enfant faisait un mauvais rêve et pleurait alors que dehors la vie bruissait : les feuilles, les bêtes nocturnes et la pluie de la mousson. Pour les enfants les plus grands, cette vie était familière et leur réchauffait le cœur. Leurs désirs n'allait pas beaucoup plus loin que l'embarcadère.

Il restait toujours du riz dans le garde-manger, et du *sambal*, du piment rouge broyé mélangé à du sucre et à du sel. Parfois, il y avait des restes de viande très épicee, d'œufs salés ou de poisson cuit. Ils mangeaient quand ils en avaient envie, tout au long de la journée, les heures de repas fixes n'existaient pas. À une heure, le père revenait des jardins et mangeait, tandis que sa femme lui faisait passer les garnitures. Cela faisait alors bien longtemps que les enfants étaient complètement rassasiés de riz blanc chaud, qu'ils mangeaient avec les doigts dans une assiette à l'émail craquelé, avec toutes sortes de condiments relevés, du poulet grillé, des légumes cuisinés au lait de coco et des *pisang*⁵ cuites. Ils dormaient dans un lit, ou sur un *tikar*⁶ sous la galerie ou encore à l'ombre de l'oranger dans l'arrière-cour.

Les deux aînés n'assistaient que de rares fois au repas du soir, à huit heures, au cours duquel, irrémédiablement, un mioche braillait. Onno Bouvier avait cessé depuis longtemps d'exiger la routine quotidienne dans sa famille. La placidité, la résignation sans combat et l'abdication chronique de la volonté et de la conscience rendaient la vie supportable pour quelqu'un qui avait pris pour femme une fille de ces îles et avait pour enfants des étrangers.

Le matin, il se rendait aux jardins, à la plantation de cocotiers entre la plage et la colline, puis au petit jardin où l'on prenait le café, sur les coteaux, près de la maison. Il passait l'après-midi et le soir allongé dans le vieux fauteuil en rotin et lisait. Les livres étaient tout ce que le courrier lui apportait. Il les choisissait en fonction de leur poids, des romans à l'eau de rose en feuilleton, Lord Lister et Buffalo Bill, des histoires de détectives, mais aussi du romantisme désuet, Hugo, Dumas et Eugène Sue dans des éditions bon marché. La lecture était un palliatif à l'absence d'activité. Il ne connaissait pas la lecture par plaisir, il n'était jamais ému par une image élégante, il sautait les descriptions, l'évolution

⁵ Bananes.

⁶ Natte traditionnelle.

d'un personnage le dépassait. Il lisait pour l'histoire, les bagarres, les meurtres, les apparitions de fantômes, les aventures palpitantes.

Il avait été un enfant indolent et taciturne, dans une petite ville aux ports ensablés, où trois siècles d'activité avaient fini par s'enliser à l'image des vieilles barges sur les berges de la rivière. Il y habitait la dernière maison, à l'angle du port et du quai qui longeait la rivière. Son père, le notaire, y vivait déjà bien des années avant son mariage. Sa mère y avait vieilli prématurément, dans un mariage d'abord infécond, et au seuil de son existence, elle lui avait donné la vie en trouvant la mort.

Les briques de la maison avaient pris une coloration brune et le pignon penchait légèrement vers l'avant. Le perron en pierre de taille luisait à la lumière du soleil, petite touche éclatante entre la sombre rangée de maisons et le feuillage vert loqueteux des ormes. L'eau croupie du port était calme, teintée d'un vert opaque qu'ont les vieilles bouteilles. Elle montait et descendait avec la marée et nourrissait les mousses abondantes qui couvraient les parois effritées du quai. De l'autre côté s'élevait un moulin. Pareilles à des épées fugaces et terribles, ses ailes tournaient dans les airs et paraissaient infiniment plus épouvantables dans l'eau obscure, déformées par le courant, comme devenues immatérielles. Lorsque les ailes en mouvement se reflétaient dans l'eau, le garçon criait. C'était une angoisse irrationnelle, une peur de la mort peut-être, ou un souvenir de la détresse de sa naissance, enfoui ensuite par le cours de la vie. Tout le monde moquait son caractère craintif, mais le docteur conseilla de le laisser dans la chambre qui donnait sur le jardin les jours où le moulin tournait. Plus tard, les ailes du moulin furent définitivement mises à l'arrêt.

À l'école, il était un élève moyen, pas bête, mais lent et complètement passif. Il n'avait pas d'amis; toutefois, les moqueries avaient cessé, du fait qu'il ne se défendait jamais.

À partir du jour où il maîtrisa l'alphabet, il occupa toutes ses heures de liberté à lire. La lecture devint l'unique forme d'activité dans son existence, un substitut à toutes les actions qu'il était incapable d'accomplir. Il se sentait trop las, trop apathique, trop lent dans ses mouvements et dans ses pensées, et dans le même temps, il désirait la célérité, l'impétuosité et la tension d'une aventure édifiante.

Après trois classes de secondaire, qui lui prirent cinq ans, son père le fit revenir à la maison et l'installa dans son office, parmi ses clercs,

jusqu'à ce que le docteur préconisât un autre mode de vie et qu'il intégrât une école d'horticulture. Ses mouvements demeuraient lents, mais son corps gagna en vigueur, et il se prit d'intérêt pour son travail.

Son père mourut un an plus tard. Le vieil homme insignifiant fut enterré par des tantes en pleurs et un oncle vêtu de noir. Lui ne pleura pas et se sentit étranger, presque hostile, mais par la suite, il retrouva quelque peu son ancienne sensation de sécurité. Le clerc reprit l'office notarial et se chargea d'administrer ses affaires. Quatre maisons en enfilade, de la ruelle au quai, constituaient la propriété d'Onno. Le nouveau notaire louait le rez-de-chaussée de la maison. Onno monta d'un étage pour s'installer dans la grande pièce qui faisait l'angle. Il s'y trouvait des fenêtres à double battant donnant sur le port à l'abandon, les deux autres ouvertures laissaient voir le soleil rougeoyant le soir dans le ciel, rendant des reflets plus rouges encore sur l'eau agitée de la rivière.

À l'issue de son examen de sortie, le notaire s'enquit de ses projets.

« Je ne sais pas encore » répondit le garçon. Il monta lentement les escaliers jusqu'à sa chambre pour dormir et lire. Il se sentait inquiet. Le travail aux jardins l'avait habitué à un exercice physique régulier, il ne pouvait plus passer des journées entières à lire, il ne pouvait plus respirer dans un espace confiné. Avant de se coucher, il ouvrit en grand les deux fenêtres qui donnaient sur la rivière. Le trafic était modeste, par moments il était réveillé par un petit moteur pesant, cahotant avec régularité, qui convoyait jusqu'à la criée de la ville quelques barges chargées de légumes et de fruits.

Il s'ennuyait sans travail, mais tout travail lui semblait un ennui et la libre aventure de ses livres une fiction. L'été fit place à l'automne. Il dut fermer presque entièrement ses fenêtres pour les premières tempêtes de nord-ouest. La nuit tombait tôt. La vieille servante allumait la lampe à gaz lorsqu'elle montait le journal. Il ne lisait jamais de journaux. La réalité était à ses yeux dénuée d'importance, il suivait néanmoins dans le journal local un feuilleton palpitant.

Le vent soufflait fort. Dans le port, une barque blasphème cognait par secousses régulières contre le quai à moitié décrépit. Au-delà, sur la rivière, l'eau était noire et haletante, avec une respiration rapide, frangée de filets d'écume blanche, pareille à une meute d'obscurs animaux en fuite. Il s'éloigna de la fenêtre, regagna la table et joua avec le journal.

« Recherche employé pour une plantation de noix de coco dans les Moluques. »

Penché sur la petite annonce, il en relisait les mots et sentait l'excitation monter en lui.

Les Moluques, des îles solitaires dans une lointaine mer bleue. Les Moluques, l'univers étrange, trompeur et romantique de ses livres déformait le son de ce mot en un nom tiré d'une histoire. Des îles hors de la réalité, dans une zone en marge. Il gardait le pouce calé entre les pages les plus captivantes de ce nouveau livre, car là, la vie s'annonçait plus passionnante que le plus passionnant des romans. Depuis des semaines, il repoussait avec angoisse l'idée que sa vie devait changer. Le changement était là !

Il devint soudain très actif, rédigea la lettre et sortit la poster. Il rentra chez lui le vent dans le dos, marchant à grandes enjambées incontrôlées.

Il avait vécu vingt-deux ans, mais n'avait jamais pensé à rien, et puisqu'il ne pensait pas, sa vie se limitait aux choses mécaniques qui assurent la perpétuation de l'existence. Ce soir-là, il lâchait enfin prise et se laissait aller avec le courant. Il se sentait libéré, en communion avec le vent, les intempéries et l'eau. Il marchait à grands pas le long du quai, à une vitesse inhabituelle.

De retour dans sa chambre, il ne parvint pas à trouver le sommeil. Il ouvrit la fenêtre, se pencha à l'extérieur, et reçut le vent et la pluie en plein visage comme une brûlure glaciale.



Les Lanspijcker étaient une vieille famille des Moluques. Venus dans ces contrées au dix-septième siècle en tant qu'aspirants et écrivains, ils firent fortune, au dix-huitième siècle corrompu, en biens et en terres, terres qu'ils commencèrent à cultiver à la fin du dix-neuvième siècle. Avec le nouveau siècle, les enfants partirent étudier en Hollande, et Egbert Lanspijcker dut chercher des étrangers pour administrer ses terres. Gerard, son aîné, s'était établi de manière définitive comme avocat à Amsterdam et défendait les intérêts de son père. C'est lui qui convoqua Onno Bouvier pour faire sa connaissance et lui fournir tous les renseignements.

La plantation Way Baroe était située sur la côte sud de Ceram, cent arpents de cocotiers dont la première récolte pourrait avoir lieu

l'année suivante, deux cents arpents de jardins plus anciens en pleine production, et encore cent autres arpents à défricher. Plus loin, une petite plantation de café occupait le flanc de la colline. Les travailleurs étaient des hommes de Kei et de Buton⁷, le comptable chinois s'occupait en même temps du magasin de la plantation. La KPM⁸ faisait escale à Way Baroe une fois tous les deux mois, le propriétaire venait trois fois par an inspecter les jardins et rendre visite à son cousin Roel, un excentrique qui donnait un coup de main par-ci par-là, mais il ne fallait pas compter sur sa force de travail.

Tous ces renseignements ne représentaient rien pour Bouvier, mais il était bien décidé à y aller, quelle que fût la proposition.

Il était le seul postulant. À Java et à Sumatra, tous les bras trouvaient un travail bien payé. Plus reculées, les Moluques, où la vie était monotone et primitive comme cent ans auparavant, n'attiraient personne. Gerard Lanspijcker ne put s'empêcher de songer à son père, un petit homme déjà âgé, frileux lorsqu'il était confronté à des étrangers, mais volubile et enjoué en compagnie de ses amis. Il s'entendrait bien avec ce jeune homme calme et réservé, pensa-t-il.

Il embaucha Onno sans poser de questions.

Un mois plus tard, Onno Bouvier embarquait sur un cargo allemand qui assurait la liaison entre Anvers et Macassar via Port-Saïd et Singapour. Il était l'unique passager, hormis deux nonnes qui allaient et venaient sur le pont ou lisaiient des prières dans un petit missel et s'en tenaient à dire bonjour et bonsoir. Le capitaine, un homme imposant et tapageur, avait tâché trois jours durant de soutenir la conversation à table, après quoi il s'était fait servir dans sa cabine.

Étendu sur son transat, Onno s'était attaqué à toute une série de romans noirs. Ils apercevaient des montagnes au loin et longeaient des îles négligemment dispersées dans une mer déserte, mais ils faisaient bien peu d'escales dans des ports. Ils accostèrent à Macassar au petit matin, et l'après-midi même, Onno dut poursuivre son voyage vers Amboine avec la KPM. C'était le changement de mousson. Le petit bateau était ballotté de haut en bas et de droite à gauche. Il voyageait en deuxième classe avec trois commerçants chinois dont il ne comprenait

⁷ Deux archipels de la mer des Moluques.

⁸ *Koninklijke Paketvaart-Maatschappij* (Compagnie royale des long-courriers) qui assura les liaisons entre les îles des Indes Néerlandaises de 1888 à 1966.

pas la langue. Le soir, le second était à table pour le dîner. Après le repas, ils fumaient une cigarette, accoudés au bastingage. Le timonier naviguait depuis quatre ans sur différentes lignes dans les Moluques. Il connaissait les gens de Ternate et de Hollandia, de Fak Fak, de Banda et d'Amboine, il connaissait aussi les Lanspijcker et Way Baroe.

« Vous y serez amené à côtoyer le petit Roel, l'inventeur. Il fait les découvertes les plus saisissantes dans les domaines les plus variés. Il est l'homme qui fait le plus parler de lui aux Moluques. Des histoires extravagantes circulent sur son compte. Il semble avoir pour habitude d'offrir à ses visiteurs le choix entre deux boissons. Du thé, cultivé et préparé par ses soins, tellement amer qu'il vous tord les boyaux. Surtout, buvez ce thé ; l'autre boisson est une liqueur de chocolat qu'il obtient en mâchant des fèves de cacao et en les laissant fermenter après les avoir recrachées. »

Bouvier s'en amusa. Cette plaisanterie allait bien avec la réputation de sauvagerie de ces îles.



À Amboine, Lanspijcker monta l'accueillir à bord. C'était un petit homme âgé.

Il emmena Onno chez lui, dans une maison en dehors de la ville, de l'autre côté de la baie. Ils effectuèrent la traversée à bord d'une petite pirogue ; deux hommes pagayaient avec une telle vivacité que la pirogue acheva sa course sur la plage de sable blanc. Derrière une rangée de cocotiers s'élevait la grande maison, largement aérée, avec des murs en *gaba-gaba*⁹ et un toit d'*atap*¹⁰ bruns. Le sol était fait de carreaux rouges, d'une agréable fraîcheur dans la demi-pénombre de l'intérieur.

La mère Lanspijcker veillait sur ses enfants adoptifs qui pétrissaient le pain et enfournaient les biscuits. Le *Boeroeng Laoet*¹¹ devait appareiller deux jours plus tard, et il y avait encore beaucoup de choses à cuisiner, les biscuits aux *kenari*¹² et le *sagoe limping*¹³, il fallait torréfier le café et le moudre, et broyer les pépins de *kenari* avec des épices et du piment

⁹ Feuilles de sagoutier.

¹⁰ Feuilles de palmiers.

¹¹ L'oiseau de mer.

¹² Noix que l'on retrouve dans l'est de l'Indonésie.

¹³ Sorte de galette à base de sagou.

rouge pour en faire du *sambal*. En entendant la voix de son mari, elle s'avança, petite femme brune vêtue d'un *kabaya*¹⁴ blanc et d'un *sarong*¹⁵ de *batik*¹⁶. Avec son mari et ses enfants adoptifs, elle parlait habituellement le dialecte malais très rapide d'Amboine; en l'honneur de son invité, elle tenta de se montrer distinguée et baragouina un hollandais dont Onno ne parvint pas à saisir le moindre mot.

On apporta du café et du *boebinka*, un gâteau aux épices. Lanspijcker alluma une pipe de tabac local et se mit à raconter dans les moindres détails l'histoire d'une expédition pleine de rebondissements avec la goélette.

Onno séjourna là deux jours, pendant que l'on chargeait le *Boeroeng Laoet* en vue de son expédition autour de Ceram. Il mangeait et buvait avec le vieux couple. Il dormait dans un grand lit blanc, et lorsqu'il ouvrait les yeux, il voyait le sommet duveteux et vert d'un petit cocotier nain.

Après le petit-déjeuner, il traînassait dans la vaste propriété, à l'ombre des arbres fruitiers, sur la pelouse découverte baignée de soleil sur laquelle les chiens paressaient à longueur de temps, tandis qu'un jeune faon était sa mère.

Dans le prolongement de la maison, de part et d'autre, se trouvaient des cuisines, les salles de bains, et les anciens quartiers des esclaves, alignés les uns à côté des autres, reliés dans la largeur et ceints d'un muret blanc. Au centre de la cour ouverte, sur l'herbe, se dressait un grand puits. C'est là que les filles lavaient le linge en riant sous un arbuste vert aux longues fleurs rouge vif. Dans une petite mare, quelques canards barbotaient, sur le muret trônait un paon chamarré qui laissait pendre négligemment sa queue chatoyante. Et au-dessus de tout cela, un ciel d'or et d'azur, sans nuages, et entre les arbres l'eau de la baie flamboyant comme un brasier bleu.

Le deuxième jour, un grand *kole-kole*¹⁷ arriva, sur lequel on chargea tous les *barang*¹⁸, le pain, le sucre, les biscuits, et le café dans des bidons à essence, un chargement de nourriture avec du poisson frais frit et

¹⁴ Également *kebaya*. Vêtement traditionnel indonésien porté par les femmes.

¹⁵ Cylindre de tissu formant un vêtement mixte, porté à la manière d'une jupe, caractéristique de la culture indonésienne.

¹⁶ Technique d'impression d'étoffe originaire de l'île de Java.

¹⁷ Type d'embarcation traditionnelle indonésienne.

¹⁸ Marchandises.

de nombreux *sambelans*¹⁹, et de grands paniers de fruits. Evangelina était assise sur la trappe du milieu, entourée de ses bagages. Elle était la plus cultivée des enfants adoptifs de la mère Lanspijcker; Ina parlait quelques mots de hollandais et cuisinait d'une manière admirable, la vieille femme la céda généreusement à l'étranger.

Une heure avant la tombée de la nuit, ils embarquèrent sur le *Boeroeng Laoet*, une grande pirogue indonésienne, gréée comme une goélette et équipée d'un moteur auxiliaire. Ils étaient installés sur le pont arrière, sous la toile, et Jasaja, le *djoeroemoedi*²⁰, sifflait pour attirer la brise du soir. Ils dérivèrent pendant trois heures, les voiles hissées et un homme à la barre; alors ils entendirent la brise frémir depuis les pentes de la montagne, la voile se gonfla dans un claquement, et l'eau commença à filer derrière eux avec un son limpide. Cette nuit-là, Onno dormit pour la première fois à la belle étoile, entre le noir de l'eau et le noir du ciel qui, après minuit, s'illumina d'étoiles. Au matin, ils naviguaient tout près de la côte de Ceram. Les montagnes étaient maintenant vertes, et l'eau au-dessus des récifs, blanche. Derrière la plage étincelante, les forêts de mangrove délimitaient la terre ferme. Un cap boisé avançait à gué dans la mer, une petite baie s'enfonçait dans les terres, parfois une montagne tombait à pic dans la mer comme un mur.

Lanspijcker était allongé dans son vieux fauteuil en rotin, la chemise ouverte jusqu'au nombril. Il réclama à boire et un jeune Papou apporta de jeunes noix de coco.

Il en tendit une à Onno, son eau était fraîche et sucrée. Lanspijcker se mit à parler de son neveu et à vider sa pipe sur le pont tout en parlant.

« On l'appelle le petit Roel, parce que je ne veux pas qu'on dise Roel le fou. Il n'est pas fou, il est plus malin que la plupart des gens, mais il lui manque ce don de savoir mener quelque chose à bien. Je ne sais pas si je me fais bien comprendre, peut-être que je ferais mieux de vous donner un exemple. L'an dernier, il a fabriqué du savon à partir d'huile de coco, il était deux fois plus cher que le savon importé. Maintenant, il cherche un moyen de réduire le prix de revient. Il ne se laisse jamais décourager par ses échecs; mais parfois, grisé par une nouvelle découverte, il en oublie que ses recherches précédentes n'ont pas encore donné de résultat. Mais il s'occupe à merveille du potager, et il vous aidera pour

¹⁹ Ragoût indonésien.

²⁰ Mot malais désignant l'homme de barre.

tout ce que vous pourrez souhaiter. » « Oui », dit Bouvier d'un ton vague, faute de réponse à donner.

Et Lansprijcker sembla juger cette réponse suffisante.



Lorsque, vers six heures, ils atteignirent Way Baroe, manœuvrant avec précaution entre les récifs, le petit Roel les attendait sur le ponton.

Il avait le teint très mat, de longs cheveux noirs et des yeux gris inquiets. Ce qu'il y avait de plus surprenant chez lui étaient ses vêtements, une chemise bleu foncé avec un pantalon à carreaux verts et rouges. Plus tard, Onno découvrit qu'il possédait un rouleau entier de ce tissu à carreaux, avec lequel il se faisait faire un nouveau pantalon deux fois par an.

Lansprijcker resta un mois à Way Baroe pour initier Bouvier à son nouveau métier, puis il poursuivit son voyage avec la goélette jusqu'à Amahai.

Tous les matins, Onno se rendait aux jardins où des hommes de Kei, petits et agiles, entouraient négligemment de leurs bras un haut cocotier, plaçaient leurs pieds contre le tronc, entre les bras, et montaient jusqu'à la couronne de feuilles, à vingt mètres du sol. Ils jetaient les noix de coco à terre où un autre coolie²¹ les ramassait, les ouvrait en deux, et mettait les noyaux blancs et durs à sécher au soleil sur le séchoir en ciment. Les jardins de production nécessitant peu d'entretien, il passait le plus clair de son temps sur les terres nouvellement défrichées, en lisière du domaine, à deux heures de marche. Les cocotiers y avaient été plantés l'année précédente seulement, et leur première frondaison duveteuse dépassait parmi les palmes lisses. Une petite parcelle était en proie au charançon des cocotiers et devait être inspectée minutieusement toutes les semaines, l'engrais frais s'était desséché à cause de la précocité de la sécheresse, et en bordure des jardins, Onno trouva un beau matin une dizaine de jeunes cocotiers déracinés par une harde de sangliers. Le petit Roel construisit une hutte en bambou et en feuilles de palmier, et abattit sept bêtes en l'espace de trois nuits, après quoi on ne vit plus de sangliers. Ina coupa la viande en fines tranches, la recouvrit de sel et de salpêtre, et la fit sécher au soleil.

²¹ Travailleur agricole indigène ou chinois dans l'économie coloniale.

Le matin, avant que le soleil ne devienne trop chaud, Roel travaillait dans le petit potager, récoltait les haricots et les concombres, et traquait les chenilles sur les choux. Ensuite, il s'attelait à la construction d'un bac en ciment dans lequel il entendait élever du poisson, entreprise parfaitement oiseuse dans une contrée où un enfant pouvait attraper du poisson avec une épingle accrochée à un fil. Roel avait fait venir d'Amboine deux barriques de ciment, il en utilisa une pour construire son bac à poissons. L'autre demeura toute une année dans l'arrière-cour et se solidifia complètement sous l'effet de la pluie et du soleil. Pour Onno, les jours devinrent aussi monotones qu'une mélodie trop souvent répétée. Arpenter les jardins le matin, puis revenir dans la chaude lumière de la mi-journée, après le déjeuner et la sieste, contrôler le *coprah*²² sur les séchoirs et les noix de coco germées dans la pépinière derrière le potager. Le soir, il lisait, allongé dans le long fauteuil en rotin, tandis que le petit Roel, sous le grésillement de la lampe à pétrole, élaborait un schéma complexe. La nuit, il dormait avec Ina dans le grand lit.

« Sois bon avec elle, lui avait dit Lanspijcker. Peut-être pourras-tu l'épouser si vous avez un petit. »

Cent, deux cents, trois cents jours, un an. Rien ne changeait à part la pluie pendant les moussons de l'ouest et les journées torrides à la saison des alizés. L'agitation quand il fallait peser et préparer les sacs de coprah, trois jours avant le bateau de la KPM, et deux ou trois fois par an la visite de Lanspijcker avec des bidons remplis de nourriture et des tas d'histoires.

Onno s'était depuis longtemps replongé dans l'excitation de la lecture. Quand il tournait une page, il jetait un instant un regard languide à l'azur de l'eau qui scintillait entre les cimes des vieux cocotiers. De l'autre côté de la baie s'étendait le *kampong*²³ de Way Baroe où vivait l'administrateur colonial, ainsi que le missionnaire. Il n'y allait jamais.

La vue par-delà les cocotiers et la barre d'écume blanche au-dessus des récifs, la plainte d'un oiseau de proie et le hurlement d'un cochon rattrapé par un crocodile, tout cela l'avait profondément grisé au cours des premiers mois, après quoi ils étaient devenus le décor banal de ce paysage. L'ancienne corruption de son être, qui avait cessé un temps,

²² Pulpe séchée de la noix de coco.

²³ Le village.

repartait de plus belle, une torpeur qui, comme une maladie, une sorte de léthargie de l'esprit, paralysait son énergie. Un jour, il s'était levé, et le décor de ces journées-là, la demeure de Lanspijcker à Amboine, le voyage sur le *Boeroeng Laoet* et les premiers mois à Way Baroe étaient gravés distinctement dans sa mémoire. C'étaient des journées d'une grande clarté, transparentes et détachées de la réalité comme une hallucination limpide. Mais ensuite, la vive lumière qui éclairait les choses s'éteignit, la brume s'éleva, son corps devint las et l'ennui gagna son esprit. Il lui avait fallu un effort pour s'échapper de la toile d'araignée et du brouillard qu'était sa vieille maison, mais dans ce pays nouveau, sous une lumière plus vive et dans une chambre ouverte sur l'extérieur, il demeurait étourdi et apathique dans la clarté du jour, incapable de la moindre action, et trop las pour un effort intellectuel trop complexe.

Roel travaillait sans relâche. Il avait repris deux vaches au missionnaire, et le soir il dessinait les plans d'une baratte d'une conception très particulière, munie de petites pales, de sorte que le vent puisse l'actionner. Il lui fallait du bois pour la réaliser, et puisque le hasard faisait qu'il n'y avait plus de bois en réserve alors que le génie brûlait en lui, il retira l'un des poteaux de bois qui soutenaient la maison et le remplaça par la barrique de ciment durci. Elle s'encastrait parfaitement et résista au grand tremblement de terre de 1928. L'histoire du poteau remplacé par une barrique fit le tour des Moluques. La baratte connut un franc succès, quoique, pendant un certain temps, le beurre eût le goût du goudron du poteau et que le beurre demeurât trop mou pour être étalé.

Peu de temps après, le premier fils d'Onno vint au monde. Lanspijcker fit le voyage depuis Amboine, avec une malle remplie de vêtements pour enfants et de bière brune pour la mère, et le message de la part de sa femme qu'ils n'avaient plus qu'à se marier. Et puisqu'ils n'avaient aucune raison de ne pas le faire, ils se marièrent, d'abord devant l'administrateur colonial, puis devant le missionnaire. C'était la première fois en deux ans qu'il se rendait au *kampong* de Way Baroe.

Cet enfant mourut, probablement d'un excès de bons soins, mais un autre naquit, à nouveau un fils, puis les enfants se succédèrent année après année, réguliers comme les moussons, et la plupart restèrent en vie. Une fois seulement, Onno s'étonna vaguement de leur nombre, il s'était rapidement lassé et n'avait pas beaucoup d'appétit sexuel, mais

Ina porta un enfant chaque année que dura sa jeunesse, fertile comme un cocotier.

La mort de Roel était sans lien avec son invention. Il pêchait à la dynamite, et le bâton explosa dans sa main, à hauteur de son visage. Des pêcheurs butonais²⁴ le ramenèrent à Bouvier. Sa main était intacte et sa tête avait volé en éclats, mais le pantalon à carreaux verts et rouges rendait superflue toute identification plus poussée. On l'enterra dans la plantation de cocotiers, à côté des enfants d'Onno qui n'avaient pas encore reçu de prénom.

L'année où il mit en production sa première terre défrichée, le cours du *coprah* tomba en dessous du prix de revient. Lanspijcker vint, et ils discutèrent ensemble des économies à réaliser. La main-d'œuvre dont le contrat était arrivé à échéance ne fut pas remplacée, le défrichage se fit plus rare et la mise en valeur des terres fut stoppée. Sur le chemin du retour, le *Boeroeng Laoet* s'échoua sur un récif au large d'Amahai et prit l'eau. Cela avait été le dernier voyage de Lanspijcker, il se sentait trop vieux pour se familiariser avec un nouveau bateau.

Un an plus tard, Bouvier se retrouva inopinément en possession de quarante mille florins. On construisait en Hollande une large route du nord au sud, et il fallait démolir les vieilles maisons qui bordaient le port à l'abandon pour poser les fondations d'une tête de pont. Le successeur de son père, qui administrait ses affaires depuis des années, lui demanda que faire de l'argent qu'il avait reçu. S'il n'y avait pas eu ce problème, sans doute ne serait-il jamais venu à l'esprit d'Onno d'acquérir Way Baroe, il écrivit alors à Lanspijcker pour lui demander conseil, et le vieil homme, ravi que sa propriété ne tombe pas dans des mains étrangères, lui céda la maison et les terres pour une somme dérisoire. La vie devint encore plus calme à Way Baroe maintenant que le travail avait pratiquement cessé et que le vieil homme ne venait plus. C'était une période difficile ; malgré toutes les économies, le *coprah* rapportait à peine plus que le prix de revient. Mais ces questions ne touchaient guère Onno. Ina s'occupait de ses vêtements, de sa pitance, de toutes ses nécessités corporelles, sans jamais réclamer la moindre attention pour elle-même. Ses enfants gambadaient autour de lui, apprenaient à marcher, grandissaient, et devaient aller à l'école à Amboine. Ils ne lui manquaient jamais. Il n'était jamais particulièrement malheureux,

²⁴ Buton : archipel indonésien situé dans la mer des Moluques.

pas particulièrement heureux non plus. Au fin fond de sa baie, il avait échappé pour de bon aux tourments comme aux platitudes de la vie. L'après-midi, allongé dans son fauteuil, au son du ressac qui cognait contre les récifs comme un orage lointain, il lisait. La lecture se mua de plus en plus en une forme de vie parasitaire, elle était son unique manière de prendre part à l'existence des hommes. De même que d'autres avec l'alcool ou l'opium, Bouvier vivait par le stimulus de ses livres.

Il y a dans les Moluques beaucoup de gens à moitié ou complètement fous, désemparés par la puissance, la solitude et la terrible uniformité de leurs jours. Mais Bouvier, fuyant le monde des vivants, trouvait ici un refuge, mené infailliblement vers l'abri de la maison et le bleu de la baie des rêves, là d'où personne n'a jamais besoin de revenir.

Résumés/Abstracts

Massimo Scandola

L'aube d'une réflexion ethnographique sur le Grand Nord. Les traités de Luigi Bossi, Giuseppe Acerbi et Francesco Miniscalchi-Erizzo

Cette contribution analyse les traités de trois auteurs italiens qui ont étudié le Nord et les régions de l'Arctique, notamment Luigi Bossi Visconti (1758-1835), Giuseppe Acerbi (1773-1846) et Francesco Miniscalchi-Erizzo (1811-1875), dont les écrits ont fait l'objet de quelques rares recherches. L'un des traits communs à ces écrivains est qu'ils ne sont jamais étroitement spécialisés: ainsi Luigi Bossi Visconti est un traducteur; Giuseppe Acerbi est un diplomate, journaliste et voyageur, tandis que Francesco Miniscalchi-Erizzo est un homme politique, polygraphe orientaliste et géographe qui a participé aux premiers travaux de la Société italienne de géographie. Même si ces auteurs sont toujours apparentés pour avoir traité des peuples de l'Arctique, ils ont proposé des horizons herméneutiques différents sur le Grand Nord. En cinquante ans, les perspectives analytiques des géographes ont changé, s'adressant notamment à l'exploitation des données anthropologiques afin d'examiner la société.

transferts culturels, littérature de voyage, études italiennes, études nordiques, anthropologie de l'Arctique

The Beginning of the Ethnographic Reflection on the Great North. The Writings of Luigi Bossi, Giuseppe Acerbi and Francesco Miniscalchi-Erizzo

This contribution analyses the writings of three Italian scholars who studied the Arctic regions, in particular Luigi Bossi Visconti (1758-1835), Giuseppe Acerbi (1773-1846) and Francesco Miniscalchi-Erizzo (1811-1875). One of the common features of these writers is that they are never narrowly specialized: Luigi Bossi Visconti is a translator; Giuseppe Acerbi is a diplomat, journalist and traveller, and Francesco Miniscalchi-Erizzo is a politician, orientalist and geographer who took part in the Italian Geographical Society. Although these authors are still related in their treatment of the peoples of the Arctic, they have proposed different hermeneutical horizons on the Far North. In fifty years, the analytical perspectives of geographers have changed, addressing the exploitation of anthropological data to examine society.

cultural transfers, travel literature, Italian studies, Nordic studies, Arctic anthropology

Olivier Class

Convergences lumière-acoustique dans la musique spectale. Impact sonore et visuel de l'aurore boréale chez Varèse et Saariaho

Aux xx^e et xx^r siècles, les compositeurs intéressés par la résonance ou le modèle spectral ont également été sensibles à la lumière et aux couleurs. On trouve à leur sujet tout un champ lexical dévolu à la lumière de manière directe ou indirecte : lumière, luminosité, couleur(s), éclairage, teinte, ton, tonalité, reflet, réflexion... Au niveau scientifique, la lumière et le son font appel à un vocabulaire commun : ondes (mesurées en fréquences), spectre, décomposition, infrasons/infrarouges, ultrasons/ultraviolets, réfraction/diffraction... Mais, plus que la recherche de synesthésie, c'est le spectacle lumineux qui frappe les compositeurs. Chaque zone géographique de la planète présente une luminosité spécifique, liée à sa latitude, son ensoleillement, son altitude, son humidité, son climat, son relief... Au fur et à mesure que l'on se rapproche des pôles, on observe les aurores et les jours/nuits polaires, avec leurs manifestations si particulières en termes de lumière. Si les allusions au Nord restent parcimonieuses – que ce soit dans les titres des œuvres, dans leurs propos, leurs sources d'inspiration, ou dans le paratexte –, le phénomène de l'aurore boréale revient de manière récurrente. Edgard Varèse (1883-1965) et Kaija Saariaho (née en 1952), sont deux compositeurs de génération et d'origines géographiques différentes, mais qui ont une attache profonde au timbre. Varèse a été marqué par le spectacle et les sons de l'aurore boréale en 1910. Cela lui inspira une pièce intitulée *Mehr Licht*, restée à l'état d'esquisse et remaniée ensuite pour devenir *Les cycles du Nord* (1912), œuvre aujourd'hui perdue. Inspirée par la vision d'une aurore boréale, *Lichtbogen* (1986) de Saariaho s'inscrit pleinement dans l'esthétique spectrale française. *Nox Borealis* (2008) a été inspirée de par les bruits de l'aurore boréale. L'œuvre consiste en la projection d'une vidéo évoquant le phénomène, et accompagnée par un enregistrement de *Lichtbogen*.

lumière, timbre, aurore boréale, imaginaire des compositeurs, synesthésie.

Light–Acoustic Convergences in Spectral music. Sound and Visual Impact of the Aurora Borealis in the Music of Varèse and Saariaho

In the 20th and 21st centuries, composers interested in resonance or the spectral model were also sensitive to light and colour. There is a whole lexical field, directly or indirectly devoted to light: light, luminosity, colour(s), lighting, hue, tone, tone, reflection, reflection... Light and sound have a common vocabulary: waves (measured in frequencies), spectrum, decomposition, infrasound/infrared, ultrasound/ultraviolet, refraction/diffraction... But, more than the search for synaesthesia, it is the contemplation of light that strikes the composers. Each geographical area of the planet has a specific luminosity, linked to its latitude, sunshine, altitude, humidity, climate, relief... As we get closer to the poles, we observe the aurorae and polar days/nights, with their particular manifestations in terms of light. If allusions to the North remain parsimonious—whether in the titles of the works, in their words, sources of inspiration, or in paratext—the phenomenon of the aurora borealis recurs. Edgard Varèse (1883-1965) and Kaija Saariaho (born 1952) are two composers of different generations and of different geographical origins, but who have a deep attachment to timbre. Varèse was impressed by the spectacle and the sounds of the aurora borealis in 1910. This inspired him a piece entitled *Mehr Licht*, which remained in sketch form, and then reworked to become *Les cycles du Nord* (1912), a work which is lost today. Inspired by the vision

of an aurora borealis, Saariaho's *Lichtbogen* (1986) fits fully into the French spectral aesthetic. *Nox Borealis* (2008) was inspired by the sounds of the Aurora Borealis. The work consists in the projection of a video evoking the phenomenon, and accompanied by a recording by *Lichtbogen*.

light, timbre, aurora borealis, composers imaginary, synaesthesia.

Stéphane Aubinet

Le chant indigène dans le metal européen. Appropriations et imaginaires autour du «yoik» des Sámis

Cet article aborde l'appropriation d'une technique de chant pratiquée par les Sámis, peuple indigène du nord de l'Europe, par divers artistes issus de la scène metal européenne. Le «yoik» des Sámis consiste à chanter des mélodies circulaires, sans accompagnement et souvent sans paroles, destinées à décrire et invoquer la présence d'une personne, d'une espèce animale ou d'un lieu. En dehors du pays sámi, le genre hybride du «folk metal» semble être le milieu musical où le yoik a été le plus largement approprié par des artistes non-indigènes. Dissocié de son cadre culturel originel, il s'y trouve associé à des représentations exotiques du Nord marquées par des références fréquentes au paganisme, à la guerre, à l'alcool et aux créatures mythiques, tandis que les références explicites à la culture sámie y sont à peu près absentes. L'appropriation du yoik dans le metal exprime ainsi un «boréalisme» ayant notamment lieu au sein même des pays nordiques: le Nord fantasmat son propre Nord. En outre, les imaginaires invoqués dans ces œuvres font écho aux représentations historiques du pays et du peuple sámi, véhiculées par les sagas médiévales et les missionnaires, érudits et voyageurs des siècles suivants, mettant ainsi en évidence la permanence de ces imaginaires. Cette rencontre entre yoik et metal représente par ailleurs une appropriation unilatérale d'un genre indigène, envisagé comme un bien universel n'appartenant à aucune culture particulière.

Sámi, indigène, appropriation, metal, borealisme

Indigenous Singing in European Metal. Appropriations and Imaginaries around the Sámi Yoik

This paper addresses the appropriation of a singing technique practiced by the Sámi, an Indigenous people from the North of Europe, by various artists from the European metal scene. The Sámi “yoik” consists of circular melodies sung without accompaniment and, in many cases, without lyrics, and aimed at describing and invoking the presence of a person, an animal species, or a place. Outside the Sámi land, the hybrid genre called “folk metal” seems to be the musical environment where the yoik has been most widely appropriated by non-Indigenous artists. Separated from its original cultural context, it has been associated with exotic representations of the North, marked by recurring references to paganism, war, alcohol, and mythical creatures, while explicit references to Sámi culture are nearly absent. The appropriation of the yoik in metal thus expresses a form of “borealism” also occurring within the Nordic countries: the North fantasizing its own North. Besides, the imagination invoked in this musical production happens to echo historical representations of the Sámi land and people, namely those conveyed by medieval sagas and missionaries, scholars, and travellers from the following centuries, thus bringing to light the permanence of these representations. The encounter between

the yoik and European metal also suggests a unilateral appropriation of an Indigenous genre, understood as a universal good belonging to no one in particular.

Sámi, Indigenous, appropriation, metal, borealism

Sabine Terret-Vergnaud

La place du folklore scandinave dans la création de Nuit de Saint-Jean et Les Vierges folles par les Ballets suédois

Par une recherche incessante de nouvelles manières de penser le corps, les Ballets suédois voulaient être le creuset de la nouvelle avant-garde des années folles. Son mécène et créateur Rolf de Maré choisit Paris et le Théâtre de Champs Elysée comme lieu de naissance de cette compagnie qui rassemble une partie des danseurs de l'opéra royal de Stockholm. Malgré une existence très brève (1920-1925), les Ballets suédois marquent profondément le monde de la danse par ses innovations non seulement chorégraphiques mais aussi poétiques, picturales et musicales. Considérés par les critiques comme concurrents des Russes, ils attirent les forces vives de la jeunesse artistique parisienne en quête de nouvelles valeurs depuis le désastre de la Première Guerre Mondiale. En effet, avec son chorégraphe Jean Börlin, les Ballets suédois ont donné au ballet une morphologie nouvelle en attribuant la même importance à chacun des arts qui le composent. Parallèlement, Jean Börlin et Rolf de Maré manifestent ouvertement leur volonté de mettre en valeur le patrimoine de leur pays mais de manière plus contemporaine. Quelle est la place du folklore suédois dans la genèse des créations inédites des Suédois ? Est-elle la source d'un renouvellement du genre ? Cette étude avant tout musicologique s'attardera sur l'influence du folklore suédois dans les genèses de *Nuit de Saint-Jean* et *Vierges folles* présentés lors de la première saison de la compagnie entre le 25 octobre et le 18 novembre 1920. Nous tenterons de déterminer l'influence de la culture suédoise dans les genèses de ces deux ballets et la manière dont les compositeurs, les peintres mais aussi son chorégraphe, Jean Börlin l'exploitent.

Rolf de Maré, Jean Börlin, ballets suédois, danse folklorique, théâtre des Champs-Elysées

The place of Scandinavian folklore in the creation of Midsummer Night and The Mad Virgins by the Swedish Ballets

Through an incessant search for new ways of thinking about the body, the Swedish Ballets wanted to be the crucible of the new avant-garde of the Roaring Twenties. Its patron and creator Rolf de Maré chose Paris and the Théâtre de Champs Elysée as the birthplace of this company which brings together some of the dancers of the Royal Opera of Stockholm. Despite a very short existence (1920-1925), the Swedish Ballets left a profound mark on the world of dance with their choreographic, poetic, pictorial and musical innovations. Considered by critics as competitors of the Russians, they attract the living forces of the Parisian artistic youth in search of new values since the disaster of the First World War. Indeed, with its choreographer Jean Börlin, the Swedish Ballets have given the ballet a new morphology by attributing the same importance to each of the arts that compose it. At the same time, Jean Börlin and Rolf de Maré openly express their desire to highlight the heritage of their country but in a more contemporary way. What is the place of the Swedish folklore in the genesis of the Swedes' unpublished creations? Is it the source of a renewal of the genre? This primarily musicological study

will focus on the influence of the Swedish floklore in the genesis of *Nuit de Saint-Jean* and *Vierges folles* presented during the first season of the company between October 25 and November 18, 1920. We will try to determine the influence of Swedish culture in the genesis of these two ballets and the way in which the composers, the painters but also its choreographer, Jean Börlin exploit it.

Rolf de Maré, Jean Börlin, ballets suédois, danse folklorique, théâtre des Champs-Elysées

Bertrand Westphal

L'île suédoise, la télévision allemande et l'heure du crime

Connue avant tout dans sa version allemande, *Der Kommissar und das Meer* est une série policière germano-suédoise, principalement produite par la ZDF, la deuxième chaîne publique allemande. Les protagonistes de la série sont inspirés des romans de Mari Jungstedt ; quant à l'action, elle se déroule à Gotland, qui est la plus grande des îles suédoises. La série a été conçue pour être disponible à la fois en allemand et en suédois. Cependant, dans la version allemande, le héros a nom Robert Anders, commissaire de nationalité allemande, qui devient Robert Andersson dans la version suédoise, où toute référence à l'Allemagne est effacée. Dans les romans de Mari Jungstedt, ce même commissaire est Anders Knutas, citoyen suédois. Dans cette étude, on essaiera de comprendre quels mécanismes télévisuels ont entraîné ces divergences.

polar suédois, série policière allemande, Mari Jungstedt, Gotland, insularité

The Swedish island, the German television and the time of crime

Der Kommissar und das Meer is a German-Swedish crime series, mainly produced by ZDF, Germany's second largest public broadcaster. The protagonists of the series are based on the novels by Mari Jungstedt and the action takes place on Gotland, the largest of the Swedish islands. The series was designed to be available in both German and Swedish. However, in the German version, the hero is Robert Anders, a German commissioner, who becomes Robert Andersson in the Swedish version, where all references to Germany are deleted. In Mari Jungstedt's novels, the same commissioner is Anders Knutas, a Swedish citizen. In this study, we will try to understand what television mechanisms have led to these differences.

Swedish crime fiction, German crime series, Mari Jungstedt, Gotland, insularity

Jakob Stougaard-Nielsen

(Re)Making a Killing. Forbrydelsen : un réseau d'adaptations ?

Forbrydelsen, ou *The Killing*, est sans doute la série télévisée qui a connu le plus grand succès international dans les pays nordiques. Elle a circulé simultanément dans des séries télévisées sous-titrées ou synchronisées au Danemark et aux États-Unis, et sous la forme d'une novelization en langue anglaise, diffusée dans de multiples traductions. Cet article interroge les réseaux d'adaptation interculturels et intermédiaires de *Forbrydelsen* en explorant la manière dont ce texte audiovisuel permet de réfléchir aux préoccupations centrales des études d'adaptation concernant l'« originalité » et la « localisation » dans un paysage intermédiaire mondialisé. En s'appuyant sur les études de la mobilité, les

études de la traduction ainsi que la théorie de l'intermédialité, l'auteur soutient que les scènes du crime danoises localisées de la série originale devraient être considérées comme des espaces entièrement mobilisés, toujours en cours de traduction, revisité et remédiatisé, ce qui fait de *Forbrydelsen* un exemple notable de narration contemporaine mondialisée et hypermédiatisée.

circulations culturelles, adaptations, intermédialité, narration hypermédiatisée

Revisiting the Crime Scene: Intermedial Translation, Adaptation, and Novelization of The Killing

Arguably the most internationally successful TV drama to come out of the Nordic countries, *Forbrydelsen* or *The Killing* simultaneously circulated in subtitled or synchronized Danish and US television serials and as an English-language novelization, disseminated through multiple translations. This article interrogates the cross-cultural and intermedial adaptation networks of *Forbrydelsen* by exploring the ways in which this audio-visual text allows us to reflect on central concerns within adaptation studies about “originality” and “locatability” in a globalized intermedial landscape. Drawing on mobility studies, translation studies and intermedial theory, it is argued that the localized Danish crime scenes of the original series, are better viewed as thoroughly mobilized spaces, always in-translation and always to be revisited and remediated, which makes *Forbrydelsen* a notable example of globalized and hypermediated contemporary storytelling

cultural circulation, adaptation, intermediality, hypermediated narration

Frédérique Toudoire-Surlapierre

Le Nordic Noir ou les qualités inespérées d'un dispositif transmédia

Nous avons voulu aborder le *Nordic Noir* par le biais de la transmédialité en nous posant quelques questions: En quoi le polar nordique constitue-t-il un objet culturel suffisamment autonome et déterminé pour pouvoir se transmédiaiser – et dans ce cas par quels médias et selon quelles modalités médiaques? Comment s'exporter dans différents lieux, formes, supports? Quel est le rôle du polar nordique dans cette transmédialisation, à quel niveau? Partant de l'intuition liminaire selon laquelle il existerait des spécificités entre le fonctionnement de la transmédiation et le récit criminel nordique, nous avons voulu montrer les processus mais aussi les conditions et les enjeux de cette transmédialisation nordique.

Nordic Noir, transmédialisation, récits criminels, féminisme noir, *Millennium*, Olof Palme

Nordic Noir, or the unexpected qualities of a transmedia device

We wanted to approach Nordic Noir through transmediality by asking ourselves some questions. Does Nordic Noir constitute a sufficiently autonomous and determined cultural object to be able to be transmediated – and in this case by which media and according to what modalities? What is the exact function of Nordic Noir in this transmediatisation? Starting from the preliminary intuition that there would specificites between the functioning of transmediation and Nordic criminal narratives, we wanted to show the processes but also the conditions and the stakes of this Nordic Noir transmediation.

Alessandra Ballotti

La constellation narrative du Nordic Noir

À la suite du succès international du Nordic Noir, de ses réécritures et ses adaptations, la plateforme Netflix a commencé la production et la diffusion de trois séries toutes recommandées pour un public d'une quinzaine d'années: les séries danoises *The Rain* (2018-2020) et *Equinox* (2020) ainsi que la série dano-norvégienne *Ragnarok* (2020). Dans cet article, nous considérons ces trois productions à partir du concept de «constellation narrative» pour comprendre les apports de la transmédialité au niveau de la création du monde diégétique, de la multiplication des supports et de la participation du public.

Nordic Noir, transmédialité, constellation narrative, péritexte transmédiatique, Netflix

The Nordic Noir Narrative Constellation

Following the international success of Nordic Noir, its rewrites and adaptations, Netflix has begun the production and broadcast of three series intended for an adolescent audience (15-year old): the Danish series *The Rain* (2018-2020) and *Equinox* (2020) as well as the Danish-Norwegian series *Ragnarok* (2020). In this article, I consider these three productions through concept of “narrative constellation” to understand the contributions of transmediality in terms of diegetic world creation, multiplication of media, and audience participation.

Nordic Noir, transmediality, narrative constellation, transmedia peritext, Netflix

Maria Hansson

L'Écotopie du polar nordique. Zone blanche et Jordskott

L'exportation du polar nordique vers d'autres pays européens aurait favorisé la création de nouvelles fictions transculturelles. Ainsi, la série franco-belge *Zone Blanche* (2017) comporte bien des ressemblances avec la série suédoise *Jordskott* (2015). Cependant, si les deux séries se rejoignent sur certains points – même univers oppressant, même concentration sur la forêt et sur le surnaturel – *Zone blanche* est-elle pour autant une adaptation étrangère du polar scandinave? Pour savoir si la série franco-belge est le résultat d'un réemploi exogène du polar nordique, il faudrait la comparer avec tout une production scandinave éco-responsable pour démontrer que la relation entre *Zone blanche* avec le polar nordique est à la fois une convergence, une divergence et une transvergence qui, au lieu d'imiter ou de s'écartier d'un modèle qui se trouve dans les pays nordiques, propose un polar éco-critique sans frontière qui renoue surtout avec la série sylvestre *Twin Peaks* (1990) de David Lynch. En nous interrogeant sur le possible réemploi exogène du polar nordique de *Zone blanche*, nous nous plaçons dans une perspective géographique. En effet, le cinéma, et récemment les séries éco-responsables scandinaves, mettant en scène les mythes nationaux, réfléchissent souvent au concept de frontières. La frontière entre exploitation et nature exploitée, entre humain et non-humain, entre féminité et masculinité. Pour interroger ce possible lieu

commun, nous proposons le concept d'*écotopie*, emprunté à Ernest Callenbach. Repris par Pietari Kääpä au sein des études cinématographiques, l'*écotopie* est un lieu affranchi des frontières géographiques, un espace transnational qui intègre l'humanité dans la nature.

écotope, polar nordique éco-critique, transvergence, espace transnational, mythes nationaux

Ecotopia in Nordic Noir. Zone blanche and Jordskott

The export of Nordic thrillers to other European countries will have favored the creation of new transcultural fictions. Thus, the Franco-Belgian series *Zone Blanche* (2017) has many similarities with the Swedish series *Jordskott* (2015). However, if the two series meet on certain points—same oppressive universe, same focus on the forest and the supernatural—is *Zone blanche* merely a foreign adaptation of the Scandinavian thriller? To know if the Franco-Belgian series is the result of an exogenous replication of the Nordic thriller, it must be compared with other eco-responsible Scandinavian productions to demonstrate that the relationship between *Zone blanche* and the Nordic thriller is both a convergence, a divergence and a ‘transvergence’ which, instead of imitating or deviating from a model found in the Nordic countries, offers an eco-critical whodunnit without borders which evokes especially the forest series *Twin Peaks* (1990) by David Lynch. By questioning ourselves about *Zone blanche* as a possible exogenous replication of the Nordic thriller, we place ourselves in a geographical perspective. Indeed, cinema, and recently Scandinavian eco-responsible series featuring national myths, often reflect on the concept of borders. The boundary between exploitation and exploited nature, between human and non-human, between femininity and masculinity. To question this possible commonplace, we propose the concept of ecotopia, borrowed from Ernest Callenbach. Taken up by Pietari Kääpä within the field of cinematographic studies, ecotopia is a place freed from geographical borders, a transnational space that integrates humanity into nature.

écotope, eco-critical Nordic thriller, transvergence, transnational space, national myths

Alex Fouillet

La traduction en français du roman policier nordique. État des lieux et caractéristiques

Cet article vise à apporter le point de vue du traducteur dans la création de l'objet «roman policier scandinave» en France. Un bilan de la situation éditoriale est complété par une description des caractéristiques du genre, notamment de ce qui le rend particulier et unique : son lien très fort avec le roman social européen tel qu'il s'est développé au XIX^e siècle et pendant la période de la Percée moderne (1870-1905).

traduction littéraire, roman policier scandinave, percée moderne, roman social

Translation of Scandinavian Crime Novels into French. Context and Characteristics

This article aims to include the point of view of the translator in the creation of the object Scandinavian Crime novel in France. An overview of the editorial situation is accompanied by a description of the characteristics of the genre, especially what makes it particular and unique: its very strong link with the European social novel as it developed in the 19th century and during the Modern Breakthrough period (1870-1905).

literary translation, Scandinavian crime novel, modern breakthrough, social novel

Christian Bank Pedersen

«Ainsi, ma mère était seule, même quand j'étais là» : sur le travail poétique autobiographique de Tove Ditlevsen

Longtemps négligée par la critique et les institutions littéraires, l'œuvre de la poétesse et romancière danoise Tove Ditlevsen (1917-1976) est aujourd'hui considérée comme l'une des plus significatives de la littérature scandinave contemporaine, entre autres en tant que précurseur du courant d'autofiction qui se répand dans la littérature du Nord depuis le début du siècle. Dans mon article, j'étudierai la trajectoire autobiographique de Ditlevsen, en me concentrant sur les réflexions – implicites et explicites – que propose l'auteure elle-même au sujet de son parcours artistique tout au long de son œuvre tardive, et particulièrement à travers les mémoires de son *Enfance*, de sa *Jeunesse* et de sa *Dépendance*, publiés vers 1970 et aujourd'hui connus sous le titre de *Trilogie de Copenhague*. Au cours de ces mémoires, l'auteure présente son entrée dans l'écriture littéraire comme un mouvement ambigu de libération, de protection et d'isolement vis-à-vis de son milieu prolétarien d'origine. Avant d'entrer dans l'univers de la *Trilogie de Copenhague*, je m'arrêterai par conséquent sur les implications et l'impact de son point de départ, à savoir la voie de l'enfance qu'est le quartier ouvrier de Vesterbro à Copenhague. Comme nous le verrons également, l'acceptation tardive de l'auteure par la critique est un phénomène intimement lié à son enfance vécue en bas de l'échelle sociale.

autobiographie, mémoires, prolétaire, libération, poétique

“Thus, my mother was alone, even when I was there”. On the Autobiographical Poetics in Tove Ditlevsen’s Work

For a long time neglected by critics and literary institutions, the work of the Danish poet and novelist Tove Ditlevsen (1917-1976) is today considered one of the most decisive in contemporary Scandinavian literature. Among other things, the author is seen as an important precursor of the trend of autofiction that has been spreading through the literature of the North since the turn of the century. In my article, I will study the autobiographical trajectory of Ditlevsen, focusing on the reflections—implicit and explicit—offered by the author herself throughout her late work. More specifically, I will propose a reading of Ditlevsen's memoirs *Childhood*, *Youth* and *Dependency*, written and published around 1970, and posthumously gathered under the title *The Copenhagen Trilogy*. In this work, the author presents her engagement in literary writing as an ambiguous movement of liberation, protection, and isolation from her initial

proletarian environment. Before entering the world of the *The Copenhagen Trilogy*, I will therefore consider the fundamental importance of its starting point —that is, the childhood of Tove Ditlevsen in the working-class district of Vesterbro, Copenhagen. As we will likewise see, the author's belated acceptance by critics is a phenomenon intimately linked to her social status, namely her childhood spent at the bottom of the ladder.

autobiography, memoirs, proletarian, liberation, poetics

Harri Veivo

Jan Erik Vold: poète de concision et d'expansion

Jan Erik Vold, poète, traducteur et intellectuel norvégien né à Oslo en 1939, a créé à partir des années 1960 une œuvre protéiforme consistant en poésie, essais, biographies, recensions et même en enregistrements avec des musiciens de jazz de premier plan. Deux tendances coexistent dans son écriture : la première est marquée par la concision, l'économie des moyens expressifs, la forme brève et la critique du langage ; la seconde par l'expansion, la transgression des limites et la volonté d'explorer réseau infini des signes et du sens. L'article analyse les formes que ces deux tendances prennent dans la poésie de Vold ainsi que la réflexion poétique et philosophique qui est à leur origine. La réflexion porte sur l'œuvre poétique et essayistique de l'auteur ainsi que sur des figures influentes dans la tradition occidentale du modernisme du xx^e siècle, dont notamment Guillaume Apollinaire et Ezra Pound. Si les deux tendances sont bien visibles dans les manifestations qu'elles peuvent avoir — un poème qui se tient sur une ligne d'une part, ou qui s'étale sur huit pages d'autre part —, il en saurait être question de principes poétique ou esthétiques formalisées ou formalisables, mais d'une tension productive qui traverse la production de l'auteur sans aboutir à une résolution.

poésie, littérature norvégienne, modernisme, poétique, littérature contemporaine

Jan Erik Vold: A Poet of Concentration and Expansion

Jan Erik Vold is a Norwegian poet, translator and intellectual born in Oslo in 1939. Since the 1960s, he has excelled in several genres, writing not only poetry, but also essays, biographies, criticism and even performing with first-class jazz musicians. Two tendencies coexist in his writing : the first draws towards concentration, economy of expressive means, short forms and a criticism of language ; the second towards expansion, transgression of limits and the exploration of the endless networks of signs and signification. The article examines the forms these tendencies take in Vold's poetry as well as the poetic and philosophical ideas they reflect. The analysis focuses on Vold's poems and essays as well as on influent figures of the western tradition of modernism such as Guillaume Apollinaire and Ezra Pound. While the two tendencies are clearly visible through their manifestations —poems that consist of one line only on the hand, or that cover up to eight pages on the other hand —, it is not question here of poetic or aesthetic ideas that would take a formal character, but rather of a productive tension that runs through Vold's production without any final resolution.

poetry, Norwegian literature, modernism, poetics, contemporary literature

Département Imprimerie
Direction des affaires logistiques intérieures
Université de Strasbourg
Dépôt légal novembre 2022