

15 – 2021

DESHIMA

ARTS, LETTRES ET CULTURES DES PAYS DU NORD

La réception des mythes nordiques en France



PRESSES UNIVERSITAIRES DE STRASBOURG

La réception des mythes nordiques en France

Thomas Mohnike, Pierre-Brice Stahl <i>The Reception of Norse Mythology in French. A Brief Introduction to Its Multi-Faceted History</i>	7
Virginie Adam <i>Sigurd. Débats autour d'un mythe nordique</i>	41
Francesco Sangriso <i>The Gods in Exile. The Twilight of Myth in the Poetry of Charles Leconte de Lisle</i>	71
Pierre-Brice Stahl <i>French Editions and Translations of the Poetic Edda. A Bibliography</i>	105
Alban Gautier, Alexis Wilkin, Odile Parsis-Barubé, Alain Dierkens <i>Winter is Medieval. Représentations modernes et contemporaines des Nords médiévaux</i>	119
Simon Théodore <i>Scaldes des temps modernes. L'évocation de la mythologie scandinave dans les interviews du magazine Metallian</i>	179
Savants mélanges	
Andreas Klein <i>The Sámi people in the context of European perceptions of exotic cultures in the 17th and 18th centuries</i>	207
Daniel Chartier <i>La noirceur, un signe de l'imaginaire du Nord</i>	225
Sasha Richman <i>La déception photographique et la réalité insaisissable dans La chambre noire de Damoclès de Willem Frederik Hermans</i>	251
Abstracts	269

Dossier thématique coordonné par
Thomas Mohnike et Pierre-Brice Stahl

LA RÉCEPTION DES MYTHES NORDIQUES EN FRANCE

The Reception of Norse Mythology in French

A Brief Introduction to Its Multi-Faceted History

◇ Thomas Mohnike,
Pierre-Brice Stahl

Research on the reception of Old Norse myth since the Middle Ages has been very active in recent years. However, although the French part of this history has been taken into account in some of the latest publications on the reception of the North, it is too often absent from the general discussion. With the exception of the recognition of Paul-Henri Mallet's work as a turning point in the transnational history of the rewriting of Old Norse myth, French art and letters are mostly absent from overview works. The reasons for this may be manifold, among them not least the decline of the French language proficiency in international research. This is the reason why we have decided to write this article in English. In terms of cultural history, however, the French reception history is an important part of the transnational history of Norse mythology.

While French language proficiency is currently in decline, French was from the seventeenth until the first half of the twentieth century a major language for European educated people—nobles and bourgeois—from Lisbon to Saint Petersburg. It was therefore in French that the Swedish

◇ Thomas Mohnike, professeur, Université de Strasbourg, <tmohnike@unistra.fr>. Pierre-Brice Stahl, maître de conférences, Sorbonne université, <pierrebricestahl@gmail.com>.

noblewoman Marianne Ehrenström wrote her *Notices sur la littérature et les beaux arts en Suède* (Notes on literature and fine arts in Sweden) in 1832 and the Danish historian and antiquarian Carl Christian Rafn published his *Antiquités Russes d'après les monuments historiques des islandais et des anciens scandinaves* (Russian antiquities according to the historical monuments of Icelanders and ancient Scandinavians) in 1850. Hence, a study of the French reception is not possible without taking into account the transnational cultural circulations between the different French-speaking milieus or regions even outside France, Québec and Belgium. On the other hand, France as a country was not as linguistically homogenous as today, but was characterized by important linguistic, cultural and political differences.

In addition to the important role of the French language as a vector of cultural transmission, places like Paris had been major intellectual centers since the Middle Ages and served as hubs for the dissemination of knowledge, especially after the creation of its university. Since then and long into the twentieth century, Scandinavian scholars had been going to Paris or had considered Paris as an important point of intellectual orientation. It was not by chance that the editio princeps of the *Gesta danorum* by Saxo Grammaticus (1514) was published there, inaugurating its reception all over Europe. Below, we will add more examples.

As mentioned above, the French reception, understood as a multicentric phenomenon has not been yet sufficiently studied. This is all the more surprising as Danish-American scholar Thor Beck presented an pioneering work, *Northern Antiquities in French Learning and Literature (1755-1855). A study in Preromantic ideas* as early as 1934/35. His two-volume study laid an impressive cornerstone for the systematic study of this part of the history of cultural reception; the intellectual edifice he had projected, however, was unfortunately never finished.¹ The present volume wants to incite scholars to revisit the almost abandoned building site, to keep the narrative image, in order to participate in its construction.

Of course, the French reception of the Old Norse myth has rarely been a story of appropriation, as was the case in Iceland, Denmark,

¹ Beck, Thor J., *Northern Antiquities in French Learning and Literature (1755-1855). A study in Preromantic ideas*. 2 vol., New York, Columbia University, 1934 & 1935.

Norway, Sweden and often in German-speaking countries. The reception oscillated between exoticization, rejection, fascination and adoration, depending on the cultural, social and political contexts. An important turning point seems to have been what Kosselleck called «Sattelzeit» (saddle time), when the French Revolution, the Napoleonic wars, the birth of the modern nation and the invention of the Gauls as ancestors of the French took place. Norse mythology was then often, but not exclusively associated with other peoples, particularly with the supposedly Germanic enemy. This is certainly linked to the mobilization of Germanic myths in the anti-Napoleonic movements in German-speaking countries at the beginning of the nineteenth century. However, the situation is not as bipolar as one could think. As Thomas Mohnike has observed in some recent studies, even the anti-Napoleonic German reception of Old Norse mythology that forms the basis for modern scholarly reception of the Old Norse myth had the milieu of Oriental studies in Paris as an important point of reference.² It was there that the pioneers of comparative philology such as Friedrich Schlegel, the Grimm brothers and Franz Bopp learned Sanskrit, in the early years with the Calcutta philologist Alexander Hamilton, and consulted and discussed manuscripts that were to elucidate a supposedly Germanic history in close dialog with French intellectuals like Antoine-Isaac Silvestre de Sacy (1758-1838) or later Eugène Burnouf (1801-1852).

Additionally, the interest in sources and stories of Norse mythology did not diminish because of these political appropriations. Richard Wagner's operas were certainly an important element for the knowledge of the North even in France, but there were also original French creations such as the 1852 ballet *Orfa*, written by Henry Trianon, choreographed by Joseph Mazilier to music by Adolphe Adam (a Loki priest drawn by Paul Lomier appears on the cover of this volume) or the opera *Sigurd* by the Marseilles composer Ernest Reyer (1823-1909), produced in 1884 in Brussels and in 1885 in Paris. The latter is analyzed by Virginie Adams

² Mohnike, Thomas, "Frédéric-Guillaume, or Friedrich Wilhelm, Bergmann and the Birth of Scandinavian Studies in France Out of the Spirit of Comparative Philology," in Grage, Joachim; Mohnike, Thomas (ed.), *Geographies of Knowledge and Imagination. Philological Research on Northern Europe 1800-1950*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2017, p. 139-58; Mohnike, Thomas, *Géographies du German. Les études nordiques à Strasbourg (1840-1945)*, Strasbourg, Fondation Presses universitaires de Strasbourg, to be published 2021.

in the present volume. Charles Marie Rene Leconte de Lisle's (1818-1894) *Poèmes barbares* (1862), discussed in detail by Francesco Sangriso in his contribution, is another example. In regions like Brittany and Normandy, Old Norse mythology was part of identity discourses. In the politically disputed regions of Alsace-Lorraine, Wothan and Donnar existed in traditions that were interpreted as Rhinelandic.

These examples show that the reception was quite complex, and in certain milieus even dominated by appropriation as part of one's own heritage: French nobles have long been eager to appropriate the Nordic and Germanic heritage, interpreting French history as a history of conquest by the supposedly Germanic tribes of the Franks over the peasants of the Celtic population. Arthur de Gobineau's reconstruction of his Viking ancestry is but a late example.³ As Pierre-Brice Stahl shows in his contribution to this issue of *Deshima*, French-speaking scholars and amateurs produced more than thirty translations and editions of the Poetic Edda during the long nineteenth century. Today, local actors in French Normandy and, to a lesser extent, Brittany, use this common cultural history to found bars and restaurants named after Norse gods such as Odin; there are active Viking metal bands, Viking reenactment groups, and neo-pagan religious congregations on both the right and alternative sides of society. Similar activities take place in Alsace, France-Comté and Burgundy, and to a lesser extent in Paris and many other parts of France, French Switzerland and Belgium.

In the following pages, we want to sketch the history of the French reception of early Norse mythology, as a kind of invitation to further study and reflection.

What is in a name?

When did French intellectuals and artists start believing that there was a Nordic mythology? To identify important turning points, we used a tool developed by the Google Books team, the Ngram Viewer (<https://books.google.com/ngrams/>). The NgramViewer makes it possible to study the frequency of a word or sequence of words (Ngram) in relation to all the words in the same corpus in the same year. Google-books has

³ Gobineau, Arthur de, *Histoire d'Ottar Jarl, pirate norvégien, conquérant du pays de Bray, en Normandie, et de sa descendance*, Paris, Didier et cie, 1872.

in recent years, as is well known, digitized millions of printed books and periodicals which, by their quantity, are representative of the general production of texts at a given time. For the Ngram Viewer project, they established several corporas. Among these corpora, the French language corpus «French (2019)» is of particular interest to us. It includes both books originally written in French and books translated into French. Of course, depending on the quality of the scan used and the results of the OCR processing, not all the uses of a Ngram are detected; moreover, the quality of the results improves the more modern it is, as the amount of material increases and erroneous or exceptional data have less impact.

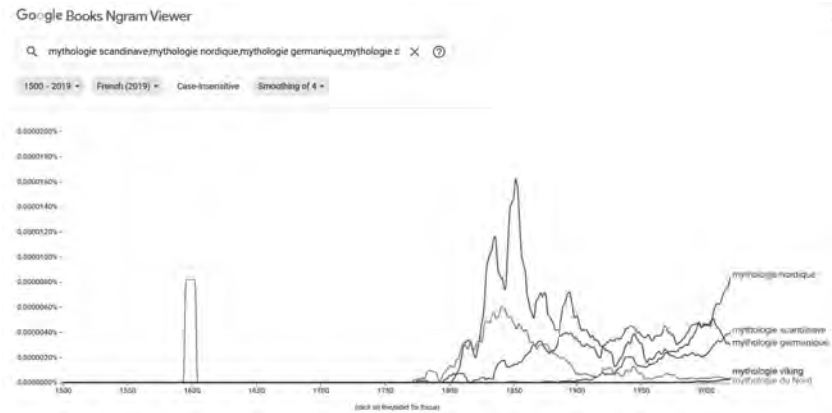


Fig.1: Frequency of the most common French terms for Old Norse mythology since 1500 in the French Google Books Corpus. <<http://books.google.com/ngrams>>.

We launched a query on five frequently used notions to define the corpus of stories: “mythologie scandinave,” “mythologie nordique,” “mythologie germanique,” “mythologie du Nord” and “mythologie Viking” (figure 1).⁴ First of all, it is very clear that there is no use of either notion before the second half of the eighteenth century. The only visible mention around 1600 is in fact erroneous, it is a text by Mme de Staël catalogued as having been published in 1599 and not, as it should be, in 1799. If people in France knew the stories of the Norse gods and heroes – and this was the case – these stories were not seen as part of a mythology

⁴ Other names have been used to designate this mythology, such as “mythologie germano-scandinave” or “mythologie norroise”. However, they are less frequent and have been omitted for better readability. Readers are invited to consult the Google project site directly.

in the modern sense. Mythology became an object of reflection and inquiry after 1750 and thus after Montesquieu's intellectual bestseller, *De l'Esprit des Lois* (1748), Paul-Henri Mallet's *Introduction à l'histoire de Dannemarc* (1755), James Macpherson's poems on *Ossian* (1760 and on) and the time of pre-romantic preparation of cultural and social revolutions of which the French would certainly be the most significant.

Secondly, the preferred term for the set of stories has changed over time. At first, it was mostly described as «mythologie du nord.» The Ngram Viewer allows us to examine the contexts of use. It seems that authors like Mme de Staël and many others, now less well known, used the term in opposition to «Greek» or «classical» mythology. This fits well with the observation made in other studies that Norse antiquity was conceptualized as counter-antiquity. A synonym seems to have been «mythologie scandinave» which is used with the same frequency curve until the end of the nineteenth century as «mythologie du Nord». However, the latter notion almost disappeared after 1900.

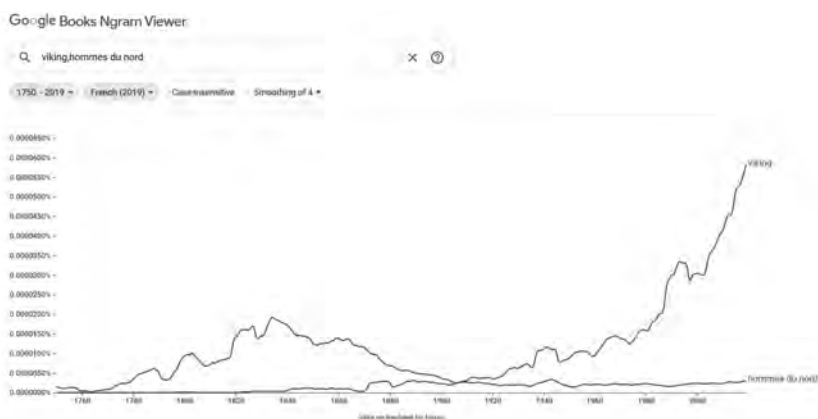


Fig. 2: Frequency of "Viking" and "Homme du Nord" since 1500 in the French Google Books Corpus. <<http://books.google.com/ngrams>>

After the 1830s, a new term began to compete with the other notions—"mythologie germanique". This seems to be related to the reception of the research of comparative philologists such as the Grimm brothers and more generally to the advent of comparative philology as the dominant framework of cultural knowledge. The Scandinavian languages and cultures were subsumed in a group with German, Dutch and other languages called from now on "Germanic languages".

“Mythologie germanique” became then the dominating term in French after the foundation of the German Kaiserreich in 1871 and, in parallel, the success of the Operas of Richard Wagner, serving as an important frame of interpretation of Norse mythology until around 2000, although it was followed closely by “mythologie scandinave” that seems to have been often used as a synonym.

However, the quoted notions have had a strong new challenger in “mythologie nordique” since the 1920s. It became popular after the Second World War, gaining importance around 1950 and replacing “mythologie germanique” by the year 2000 as the most frequently used notion by far. “Mythologie germanique” then lost ground, suggesting that the link to the German language and culture became less important. This is even underlined by the arrival of a new term: “mythologie viking,” which statistically is not yet very significant, but figures on the cover of several introductions to Norse mythology, Neil Gaiman’s *Norse mythology* (2017), translated as *La Mythologie viking* being perhaps the most prominent example. The year 2000 appears hence to be another turning point that might be connected to the digital media revolution, the advent of computer games as major providers of fiction. As the Ngram in figure 2 suggests, the Viking entered French letters as early as the 1980s, which was probably related to the success of French and Belgian comic books and graphic novels.

One could speculate about the reason for the popularity of the term “mythologie nordique” after the 1950s. It probably had its origin in the dreams of the North popular in European conservative circles, especially in Germany, in relation to concepts such as “nordische Mythologie”. However, it seems that the Scandinavian and German realms became distinct regions in imaginative geographies after World War II, in reaction to the ideological drift of Nazi and fascist circles, and the explicit neutrality of the Scandinavian countries and their model welfare states. This should however be studied in more detail.

This quantitative approach on the frequency of the notions suggests a periodization for the reception of Norse mythology in the French case, which might indeed be useful. It corresponds roughly to paradigm shifts already observed in the reception history of Norse mythology in other European contexts, especially in Scandinavia, Great Britain and

Germany as well as to those in the general history of ideas and cultural history in general.

A first period would be the time until 1750, probably to be differentiated into two periods each dominated by one major medium of expression—first manuscripts, and then printing, as we will see in the following pages. Second, during a period between 1750 and around 1840, the idea of a mythology as expression of a people becomes a dominant frame of understanding for this body of stories. However, it will be stabilized and ordered through the paradigm of comparative philology. The period of comparative philology is visible in the Ngram-chart in the use of the notion of “mythologie germanique”. A complementary inquiry for “mythologie allemande” as the direct translation for Grimm’s *Deutsche Mythologie* (1835) appears to confirm this thesis.

The paradigm for framing the interpretation of myth established by the comparative philologies appears to stay valid throughout the twentieth century. However, the time after the Second World War constitutes a rupture, which becomes even more marked in the 1950s, prominent with the growing popularity of the term Viking since the 1980s and the media revolution of the twenty-first century. It will in all likelihood be replaced by a new paradigm. A last point to remember in this context: the French reception is placed into an international circulation of knowledge production. The connected google book search shows that translations have been important media from the beginning, transmitting knowledge to the French reading audience. Additionally, many of the French books refer or use texts in other languages, first mostly Latin, later, in the nineteenth century mostly German, while today translations from the English prevail.

Medieval Beginnings and Humanist inquiries

In the light of what has been discussed above, it becomes evident that we have to distinguish between the reception of elements of the “disorganized body of conflicting traditions” (Faulkes)⁵ that we call

⁵ Faulkes, Anthony, “Introduction,” in Snorri Sturluson, *Edda. Prologue and Gylfaginning*, edited by Anthony Faulkes, Oxford, Oxford University Press, 1982, p. XI-XXXII, here p. XXVI.

today Norse mythology and the conceptualization of these stories as a body of stories that are called “mythology”. In fact, in the early reception of the stories of the gods of the North, they were not understood as a coherent mythology, but rather as superstitions and belief systems. We have to distinguish between two periods. In the early phase of the establishment of the kingdom of the Franks, the elite converted to Christianity from a religion that certainly shared some content with the religions of Scandinavia. The second period encompasses the period after Christianisation, when the pre-Christian religion of the North was framed as part of the belief or system of superstitions of pagans from the North who had ravaged many parts of the Kingdom of the Franks.

A known testimony for the first case is the widely circulated *Historia Langobardorum* (History of the Langobards) by Paul the Deacon, dating from the late 8th century and presumably relying on the anonymous *Origo gentis Langobardorum* and the so-called *Chronicle of Fredegar*, both probably written at the end of the 8th century. It is worth mentioning here because it was probably influenced by Paul’s stay at Charlemagne’s court and his visits to Normandy, even if it was written later, probably in Montecassino. As is well known, Paul’s story tells of the immigration of the Langobards, a story that not always is peacefully linked to the history of the Franks, from Scandinavia to southern Europe, and refers to Godan/Wotan and his wife Frea/Freja as two of their gods. The contest between Godan and Frea is narrated as a sort of foundation myth for the Langobards that explains the name of the people (“longbeards”), even if Paul has some reservations. The text was later known in most centers of learning thanks to many copies.⁶

The second period can be traced through several medieval texts such as annals, chronicles and vitae.⁷ While some of these texts report earlier events, most of them are contemporary of the Viking period. However, reception of Norse mythology is framed by the more general discourse on the medieval North. Among these texts, we can mention

⁶ Janson, Henrik, “Pictured by the Other: Classical and Early Medieval Perspectives on Religions of the North,” in Clunies Ross, Margaret (ed.), *The Pre-Christian Religions of the North: Research and Reception, Volume I: From the Middle Ages to 1830*, Turnhout: Brepols Publishers, 2018, p. 7-40.

⁷ On the distinction between these genres, see: Guenée Bernard, “Histoires, annales, chroniques. Essai sur les genres historiques au Moyen Âge,” *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, 28:4, 1973, p. 997-1016.

the annals, linked, for example to religious centers: *Annales Bertiniani* [Annals of Saint-Bertin] (8th-9th century), *Annales Vedastini* [Annals of Saint-Vaast] (9th century), *Annales Fontanellenses priores* [First annals of Fontenelle] (9th century); or to the royal power: *Annales regni Francorum* [Royal Frankish Annals] (8th-9th century). We also have chronicles or histories such as the *Chronicon* (9th century) by Adémar de Chabannes; *De translationibus et miraculis sancti Filiberti* [Translations and Miracles of saint Philibert] by Ermantare of Noirmoutier; *Historia Remensis Ecclesiae* [History of the Church of Reims] (10th century) by Flodoard of Reims; *Historiae* [Histoires] (10th century) by Richer of Reims; *Historiae* [Histories] (11th century) by Raoul Glaber; *De moribus et actis primorum Normanniae ducum* [Concerning the Customs and Deeds of the First Dukes of the Normans] (11th century) by Dudo of Saint Quentin; *Roman de Rou* (12th century) by Wace. Finally, there are vitae and gestae: *Vita Karoli Magni* [Life of Charles the Great] (9th century) by Eginhard; *Gesta Normannorum ducum* [Deeds of the Norman Dukes] (11th century) by William of Jumièges; *Gesta Hludowici Imperatoris* [The Deeds of Emperor Louis] (9th century) by Thegan of Trier; and miracles, such as: *Miracula sancti Benedicti* [The miracles of Saint Benedict] (9th century) by Andrew of Fleury.

In these writings, the Scandinavians are mainly perceived as invaders. These texts were often written in centers of Christian learning, which had been victims of Viking expeditions. It is therefore above all a pejorative vision that is transmitted. Some of the descriptions and motifs used by the medieval authors will have a long posterity.⁸ While the reception of the Old Norse religion consists mainly in an opposition to Christianity through the qualifier of pagan or through the assimilation to Satan, mentions of Nordic deities, although rare, do exist. There are several mentions of human sacrifices to the god Thur/Tyr/Marh in authors such as Dudo de Saint-Quentin, Guillaume de

⁸ Thus, as Régis Boyer points out, the eleventh-century description of Guillaume de Jumièges, “On faisait des lieues entières sans voir la fumée d’un toit, sans entendre aboyer un chien” [One could go for entire leagues without seeing the smoke from a roof, without hearing a dog bark] was reused in the *Grande Encyclopédie* of 1899, as well as in a history textbook of the twentieth century: Martial and Simone Chaulanges, *Images et récits d’Histoire de France. Cours élémentaire, classes de 10^e et 9^e*, édition de 1967 notes 17 à 19. Boyer, Régis, *Le mythe Viking dans les lettres françaises*, Paris, Porteglaive, 1986, p. 21-22.

Jumièges, Benoît de Sainte-Maure, Wace, or in texts such as the *Grande Chronique de Normandie*. On the other hand, there is no description of the Old Norse belief system. Thus, apart from the mention of sacrifices, which serves mainly as a reason for condemning and devaluing these «men of the North», there is no description of rituals or ceremonies.

The medieval sources thus suggest some, though largely superficial, knowledge of what was perceived as pagan beliefs. The situation changed profoundly with the advent of the printing industry in combination with humanist philology and thereby the augmented circulation of knowledge from the North in Europe in general and in the French-influenced part in particular. As elsewhere, a major source of knowledge for the Nordic stories about Odin, Thor and Frigg in the beginning of the sixteenth century was a work that expressively did not present them as mythology or religion, but history: Saxo Grammaticus's *Gesta danorum*. As has often been noted, this ambitious medieval history of the kings of Denmark, written around 1200 in Lund, was to begin with—perhaps because of its length and therefore copy costs—not the international success it could have been. The book had to wait for the spread of the printing technology in Europe and for a young and ambitious Danish scholar, Christiern Pedersen, to become a close collaborator of the famous Parisian printing office of Jodocus Badius, to make its breakthrough.

The choice of Paris was not incidental. Paris was by then one of the flourishing centers of the new medium of the time, the printing press, and connected new industries such as publishing houses and book traders. Additionally, it was one of the centers of humanism, the closely connected European intellectual movement that worked for reliable editions and interpretations of classical texts. Saxo Grammaticus's style, “inspired by classical Roman literature,” as Friis-Jensen remarks,⁹ became fashionable and interesting again around 1500, as was his exhaustive presentation of the histories of kings and heroes of the North, proving by style and content that Northern Europe was not only a place of barbarians and pirates. The edition was widely circulated with several reeditions in Basel and Frankfurt all along the century and

⁹ Friis-Jensen, Karsten, “Introduction,” in *Gesta Danorum: The History of the Danes*, by Grammaticus Saxo, ed. Karsten Friis-Jensen, trans. Peter Fisher, vol. 1, Oxford, Clarendon Press, 2015, xlvii.

beyond, and the text formed a major source of knowledge of the North for European intellectuals in the sixteenth and seventeenth century. The *Gesta danorum* was the first printed book in which the gods of the North appeared, although only partly as gods: Saxo had interpreted them mostly in an euhemeristic manner as kings, princes and warriors that were deified in retrospect. This led to reception situations in French literature in which certain myths would be retold as history and not as part of a non-classical mythology or religion, as we will see.

However, perhaps more important for the reception of Norse mythology in French intellectual circles were two other North European readaptations. Firstly, the much too little studied histories of the Nordic countries written by the Hamburg historian Albert Krantz (1448-1517), particularly his *Chronica regnorum aquilonarium: Daniae, Suetiae, Norvagiae*, published in 1546 in Strasbourg with reeditions in 1575 and a German translation in 1545. Secondly, Olaus Magnus's *Historia de gentibus Septentrionalibus*, published in 1555 in Rome, translated into French and published in Paris in a slightly abbreviated form (ca. 550 pages) in 1561 under the title *Histoire des pays septentrionaux: en laquelle sont brièvement déduites toutes les choses rares ou étranges qui se trouvent entre les nations septentrionales*. Both Albert Krantz and Olaus Magnus highly rely on Saxo's text,—Olaus Magnus also relies on Krantz – but adapt their structure and presentation of the knowledge of the North to the expectations of a sixteenth-century audience. Whereas Saxo's and Krantz's books are mostly royal family histories, Olaus Magnus's work is more of a cultural history, comprising description of animals and plants, climate, historical monuments like rune stones, habits such as sorcery and skiing and probably the first printed introduction to the runes. It is through this book that Europeans learned about Adam of Bremen's descriptions of the temple of Uppsala and the adoration practices of the Norse gods. Although the French edition has copies of many of the influential engravings of the original edition, the illustration of the Uppsala trinity Thor, Othinus and Fricco is not included.

Another vector for the transmission of knowledge of the North in French learning was the work of François de Belleforest (1530-1583), a versatile writer and translator, known for his translation of Sebastian Münster's *Cosmographia*, his *Histoire universelle du monde* (1570) and

particularly his translation and continuation of Mathieu Bandello's novellas in 7 volumes under the title *Histoires tragiques* (1566-1583). The latter functioned probably as an important intermediary, if not direct source of inspiration for some of Shakespeare's dramas with Italian topics and notably for his Hamlet, a story originally found in Saxo, but adapted to the taste of the time by François de Belleforest in the 5th volume (1573). The fifth volume is the first of the series with his own inventions and contains besides Hamlet—called Amleth by Belleforest as in Saxo—a second novella adapted from Saxo, the story of Saint Canute. Both stories reflect on the stereotype of the barbarous habits of the people of the North by insisting, however, on the fact that they could serve as an example even to a Christian reader of the sixteenth century. Albeit the fact that Amelth could not yet rely on God's help as he had not yet "cognoissance d'un seul Dieu" [knowledge of a single God]¹⁰, he knew what was good and virtuous. As people like him were not yet baptized, it should not be our aim to imitate them, but "à les surmonter, tout ainsi que notre Religion surpasse leur superstition, et notre siecle est plus purge, subtil et gaillard que la saison qui les conduisoit." [to overcome them, just as our Religion surpasses their superstition, and our century is more pure, subtle and cheerful than the period that led them.]¹¹ It seems important to us that the heroes here are treated as examples for the noble reader to learn appropriate manners. Amelth (and the tyrant Balderus, mentioned *en passant*) are presented as counter-models, or as models that need to be outdone.¹² The people of the North are in this perspective not different from the implied audience.

The position is slightly more ambivalent in his *Histoire universelle du monde* (1570), where he discusses the status of the Goths that, "selon les escrits des anciens ont esté, & sont encore des plus beaux hommes de la terre tous bien proportionnez, & de stature digne & d'estre admirée & louée" [according to the writings of the ancients were, and

¹⁰ de Belleforest, François, *Le cinquiesme tome des histoires tragiques*, ed. Hervé-Thomas Campagne, Textes littéraires français, Genève, Droz, 2013, p. 318.

¹¹ *Ibid.*, 318. All translations are our own unless otherwise noted.

¹² Cf. Beuchat, Robin, "Trouble dans le récit exemplaire. La vertue barbare dans les Histoires tragique de François de Belleforest (1559-1582)," in Duché, Véronique and Jeay, Madeleine (ed.), *Le Récit exemplaire (1200-1800)*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 93-107.

still are, the most beautiful men on earth, all well-proportioned, and of stature worthy of admiration and praise]¹³. They are thus certainly of noble nature, and it is not astonishing that they conquered Rome. De Belleforest discusses their claimed Germanic origin, which he doubts. When describing their religion, he quotes the Uppsala-trinity with Thor as the main God, “lequel ils paignoyent couronné & ayant vn sceptre en main, & douze estoiles autour de sa teste” [which they painted crowned and holding a scepter in his hand, and twelve stars around his head].¹⁴ He discusses its power to make the weather and its relation to Jupiter and Janus, before swiftly naming Othim [sic!] and Frigge as equivalent to Mars and Venus, quoting as his sources Johannes and Olaus Magnus as well as Saxo. He continues by mentioning Mithothin, Rostar and Froé, which he considers as minor gods.¹⁵

To consider the people of the North as Goths will remain an important point of reference for French writers before the advent of comparative philology. However, there were rival propositions, such as those coming from Normandy. In his *Histoire générale de Normandie* (1631), Gabriel du Moulin (ca 1575-1660) describes Norway as the ancient Normandy, giving as his source Krantz. He describes the old Normans as barbarians: clothed in fur, subsisting only on dairy products, meat and fish, clinging to their pagan beliefs with “Thur, Wodan & Fricco” as their central gods. He thus refers to the same Uppsala trinity as de Belleforest; however, as the spelling reveals, not to the same source, but probably Krantz. He knows more about Odin/Wodan and interprets Fricco as male, although he remains a god of lust and peace. The cruelty of the Normans is explained by their ignorance of the true God, and of course, they will convert to Christianity “auec pureté & ferueur” [with purity & passion]¹⁶ as soon as it is possible.

¹³ de Belleforest, François, *L'histoire vniuerselle du monde: contenant l'entiere description & situatio[n] des quatre parties de la terre, la diuision & estenduë d'une chacune region & prouince d'icelles: ensemble l'origine & particulieres moeurs, loix, coustumes, religion, & ceremonies de toutes les nations, & peuples par qui elles sont habitées: diuisée en quatre livres*, Paris, Geruais Mallot, 1570, p. 92r.

¹⁴ *Ibid.*, p. 92v.

¹⁵ *Ibid.*, p. 92v–93r.

¹⁶ Du Moulin, Gabriel, *Histoire générale de Normandie, contenant les choses mémorables aduenues depuis les premières courses des Normands païens, tant en France qu'aux autres pays [...] jusques à la réunion de la Normandie à la couronne de France*, Rouen, Iean Osmant, 1631, p. 36–37.

Knowledge of the pre-Christian religion of the North seems to have remained on this level of information until the mid-eighteenth century. At times, it was complemented by elements from scholars of Tacitus like Beatus Rhenanus, some other classical sources or, rarely, through the reading of occasional Nordic books coming to Paris and France such as Olof Rudbeck's *Atlantica* (1672), Johannes Schefferus's *Lapponia* (1673) or Thormodus Torfæus's *Historia Rerum Norvegicarum* (1711). The gods of Norse mythology appeared in works of universal history, the history of England and Germany and seem to have been part of the common knowledge of cultivated men.¹⁷ They were linked to the Goths, the Germanic or the Norman people, between whom the relation was not stable but reconfigured depending on the needs or ignorance of the author. However, it appears that this was more a question of access to sources than of indifference; the history of the North then became more and more a history of Gothic heroes, perhaps in reaction to the importance of Sweden in the political 17th century. A wonderful example is Georges de Scudéry's (1601-1667) epic poem *Alaric, ou Rome vaincue* (1654), dedicated to queen Christina of Sweden, in which the king of the Goths is called by God to punish Rome. However, even if Alaric is the tool of the true God, de Scudery does not hesitate to depict in detail the sacrifices to the Norse gods that he had learned about through Olaus Magnus or others, calling them the feast of Thor, "Thore que nous tenons pour le plus grand des dieux, Et qui vit comme Frigge, avec Othon aux cieux." [Thore whom we hold to be the greatest of gods, And who lives as Frigge, with Othon in heaven.]¹⁸

¹⁷ See for example de Saint-Amant, Jean Tristan, *Commentaires historiques contenant l'histoire générale des empereurs, impératrices, caesars et tyrans de l'empire romain, illustrés de médailles*, Denys Moreau, Paris 1644; Ross, Alexander, *Les Religions du monde, ou Démonstration de toutes les religions et hérésies de l'Asie, Afrique, Amérique*, translated by Thomas La Grue, Amsterdam, Schipper, 1668; Lambert, Claude-François, *Histoire générale civile, naturelle, politique et religieuse de tous les peuples du monde. Tome 3, avec des observations sur les mœurs, les coutumes, les usages, les caractères, les différentes langues, le gouvernement, la mythologie, la chronologie, la géographie ancienne & moderne*, Paris, Chez Prault Fils, 1750; Barre, Joseph, *Histoire générale de l'Allemagne*, vol. 1, Delespine & Herissant, Paris, 1748.

¹⁸ de Scudéry, Georges, *Alaric, ou Rome vaincue, poème héroïque, dédié à la sérénissime Reyne de Suede*, Paris, Avgvstin Covrbe, 1654.

The Liberty legend and oriental fascination (1750-1830)

The eighteenth century in France is often described as le *siècle des lumières* [the century of the Enlightenment] that led to the revolution of 1789 with its well-known impact on the political system of the nineteenth century and beyond. It is often rightly characterized as a period of rationalization of thought, science and industry, a time in which a critical approach to religion was propagated and the concept of liberty gained importance. However, it was also a time when the consequences of the expulsion of the French Protestants, the Huguenots, were to be felt, following the revocation of the Edict of Nantes in 1685, and the two aspects were certainly linked. These French-speaking Protestants, mostly Calvinists, fled in large numbers to other Protestant countries or to places where religious freedom was granted. In their new countries, this resulted often in a huge intellectual and economic boom, the Geneva area, London, and Berlin becoming for example intellectual centers of French thought and literature in their own right. The impact could also be seen in Denmark and Sweden.¹⁹ In France, the result was ambivalent – Protestants left important parts of the societal building to the advantage of some and disadvantage of others.

Many influential French writers and thinkers came from these Protestant backgrounds or were influenced by them; questions of freedom and religion, domination and expulsion, community and belief were central to their concerns. Some of them played a central role in the history of the reception of Norse mythology, notably the Genevan Calvinist Paul-Henri Mallet, who came from a wealthy Protestant family.²⁰ In his influential works on Norse history and Old Norse mythology, the concepts of freedom and liberty were made operational for the understanding of stories of Norse gods and heroes. He was in turn inspired by Simon Pelloutier, the son of a French Waldensian family from Leipzig and Berlin and author of *Histoire des Celtes, et particulièrement des Gaulois et des Germains* (History of the

¹⁹ For Sweden, cf Bedoire. Fredric, *Le monde des huguenots : de la France des guerres de religion au Stockholm de la noblesse marchande*, Paris, H. Champion, 2013.

²⁰ See for example Gigandet, Cyrille. “[...]Arracher quelque portion de ces odieuses barrières qui nous divisent...”: analyse des préfaces aux traductions ‘nordiques’ du Genevois Paul-Henri Mallet (1786),” in Hässler, Jens; McKenna, Antony (ed.), *La vie intellectuelle aux refuges protestants: actes de la Table ronde de Dublin, juillet 1999*, Paris, H. Champion, 2002, p. V.

Celts, especially the Gauls and Germans, 1740) and Montesquieu's *De l'esprit des lois* (The Spirit of the Laws, 1748). Montesquieu, in turn, had married a wealthy Protestant woman at a time when Protestant worship was banned in the Kingdom of France.

It is not the place here to discuss *in intenso* the importance of Paul-Henri Mallet's *Introduction à l'histoire du Danemark* (Introduction to the history of Denmark, 1755) and its accompanying source book *Monuments de la mythologie et de la poesie des Celtes, et particulièrement des anciens Scandinaves* (Monuments of the mythology and poetry of the Celts, and in particular of the ancient Scandinavians, 1756). It presented for the first time a comprehensive, from a Copenhagen point of view, state of the art introduction to the early history of the kingdom of Denmark, the Pre-Christian religion of the North and the main aspects of its mythology as mythology in a French and thus internationally fashionable language. As Julia Zernack noted, there was little new in the book from a Scandinavian point of view. For his Edda-translations, he was relying heavily on Resen's *Edda islandorum* (1665), which in turn used Magnus Olafsson's restructured Laufas-Edda and Latin translation. For his presentation of religion and history, Mallet was inspired by Bartholin, Dahlin and many other Danish and Swedish works of the seventeenth and first half of the eighteenth century.²¹

What was new, though, was that it translated this local knowledge into the forms of discourse compatible with the French Enlightenment intellectuals, especially Montesquieu, and astonishingly,²² especially in its second edition, with early romantic thought, inspired by Ossian and the adoration of the natural and sublime.²³ This combination could

²¹ Zernack, Julia, "A Key Work for the Reception History of Norse Mythology and Poetry: Paul Henri Mallet's History of the Danish Empire and Its European Impact," in Clunies Ross, Margaret (ed.), *The Pre-Christian Religions of the North: Research and Reception, Volume I: From the Middle Ages to 1830*, Turnhout, Brepols Publishers, 2018, p. 281-313, p. 282.

²² Mohnike, Thomas, "Géographies du savoir historique: Paul-Henri Mallet entre rêves gothiques, germaniques et celtiques," in Schnakenbourg, Eric (ed.) *Figures du Nord. Scandinavie, Groenland et Sibérie. Perceptions et représentations des espaces septentrionaux du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, Rennes, 2012, p. 215-226. Cf. Zernack, *op.cit.*, p. 282.

²³ Lönnroth, Lars, "Det nordiska subluma. Om forndiktens vilda skönhet i romantisk tolkning," in Lönnroth, Lars: *Skaldemjödets i berget: essayer om fornländsk ordkonst och dess återanvändning i nutiden*, Stockholm, Atlantis, 1996, p. 99-113.

be an effect of the ambiguous situation of the authors, who are part of the French-speaking intellectual sphere but outside the Parisian and Catholic center.

Thor J. Beck structured his above mentioned two-volume study on Mallet and his French successors around two main aspects or mytheme complexes that summarize the intellectual potential for the French intellectuals in this sense.²⁴ The first volume is devoted to “the ‘Vagina Gentium’ and the Liberty legend,” subjects well known for Scandinavian scholars from the Nordic Gothicism movement. However, Mallet and his successors saw the history, poetry and religion of the North as expression a polytheist religion shared by all Europeans, summarized under the term “Celtic,” which was destroyed by the Roman Empire and later by the Roman Christian religion. The opponents to the Roman Empire came from the Germanic forests and the Gothic North that defended liberty and defeated the Roman Empire. The reference to the French *ancient régime* and its supposed link with the Roman heritage was probably obvious for the reading public. Scandinavia became hence a place of origin for potential revolutions. The revolutions were caused by youthful people from the North—either presented as Germanic, Scandinavian or most often Celtic and thus potentially even French in the rewritings of many of Mallet’s readers such as Thomas, Bailly, Bonstetten, Chateaubriand, Mme de Staël, Pierre Victor, Capefigue, Ozanam, Malte-Brun and many more.²⁵

Beck’s second volume is devoted to the “Odin Legend and Oriental Fascination,” taking its point of departure in the legend of Odin as an Asian chieftain having immigrated to the North and founded several kingdoms on the way. The story was already found in the *Prose Edda* and the *Heimskringla*, where it served as a means to integrate the history of the North into European and universal history by making Odin either an ancient prince of Troy or at least a powerful king coming from a rich and prosperous region as a reaction to Roman imperial politics. This alternative migrant history of a potentially classical hero in line with the Greek-Roman migration of Aeneas to Latium was of

²⁴ The term mytheme refers to the smallest unit of narrative. Mohnike, Thomas, “Narrating the North. Towards a Theory of Mythemes of Social Knowledge in Cultural Circulation,” *Deshima*, n° 14, 2020, p. 9-36.

²⁵ See Beck, *op. cit.*, vol. 1, p. 119-195.

interest to many French intellectuals. It resonated with the discovery of the Indo-European language group at the end of the eighteenth century and its possible Asian origin, and it laid as well the ground for sometimes enthusiastic appropriations of Norse myth and culture. These appropriations would only become problematic in the second half of the nineteenth century when rising nationalism and nationalistic comparative philology decomposed the blend of people, myths, languages, and cultures that made up Europe before the Saddle-Period ('Sattelzeit'). Fascinatingly enough, Mallet's reader did not have to choose between Oriental Fascination and the Nordic cradle narrative; they were in fact compatible, as Beck had already underlined, for Mallet and many of his French readers:

Whenever [Mallet] deals with this [Paneuropean] "Celtic" religion, he is (because of his Celtic illusion) really for the most part speaking of Scandinavian mythology, but also of Oriental influence since Asia is supposed to be the cradle of his Paneuropean Celtic nation, an idea shared by his readers for several decades.²⁶

In fact, many of Mallet's readers were inspired by his narratives as repertoires of mythemes of Norse culture, reusing them not always in the sense Mallet had intended. As Julia Zernack observed rightly, "such a vivid and detailed picture of the religion of the North was not available anywhere else at a time when 'primordial' cultures and religions were beginning to be discovered in the eighteenth century."²⁷ Beck adds:

We shall see that he prepares the way for a Court de Gebelin, a Charles Dupuis, and thereby Creuzer's doctrinaire, if romantically inspiring, symbolizations of Greco-Roman myths. Mallet broached problems in comparative religions, which were to become the subject of romantic orientalism for well-nigh a century after his books had appeared in the first edition.²⁸

Beck's second volume gives many examples of re-appropriations of Mallet's two mytheme complexes until about 1830, and students of the reception of Norse mythology in French literature should return to this exhaustive treasure, even if of course many of his contextualizations and evaluations have to be reconsidered, as it was published in the

²⁶ *Idem*, vol.2, p. 56.

²⁷ Zernack, *op. cit.*, p. 289.

²⁸ *Idid.*, vol. 2, p. 56.

beginning of the 1930s. Along the mentioned authors in the quotation above, he analyzes many forgotten or no longer read texts like Charles Pougen's *Essai sur les Antiquités du Nord* (1797), Count de Tressan's works such as *Histoire d'Odin, Conquérant, Législateur, enfin, Dieu des anciens Scandinaves* (1777), Bailly's *Lettres sur l'Atlantide de Platon et sur l'ancienne Histoire de l'Asie* (1779) or by many other intellectuals interested not only in the North but above all in Asia. Madame de Stäel, Bonstetten and the geographer Malte-Brun certainly played a similar role a generation later in the beginning of the nineteenth century.

What seems important is that many authors in fact identified with the people of the North, as they saw in Odin and the other gods part of an original European religion that united Europe before they adopted ideas and practices from the South. In this sense, the Belgian writer Charles Marcellis published as late as 1829 in Paris the epic poem *Les Germains* with Odin as its main protagonist leading the people of the North against Rome, the symbol of the "peuples civilisés, mais corrompus, des institutions sages mais usées par le despotisme" [civilized but corrupt peoples, wise institutions but worn out by despotism]²⁹.

The long nineteenth Century

As other European regions, the French nineteenth century was marked by the nationalization of societies, political thought, and imaginative geographies and by the professionalization of literary and cultural studies. French changed from the language of elites into a national language, which caused problems not only in Belgium and in Switzerland. More clearly than before, two different cultural fields that carried knowledge of the North were differentiated—art and science, although there was of course an interaction between the two, in France perhaps more intensely than in other countries. Universities and learned societies became the place of production of scholarly knowledge. Novels, magazines, theatres and concert halls developed into a bourgeois public cultural sphere, where conversational knowledge about the North was elaborated and the North became an exotic place, and was sometimes associated with revolution and liberty in continuation of what had been established by Mallet and his readers. Victor Hugo, Chateaubriand,

²⁹ Marcellis, Charles, *Les Germains: essai épique*, Paris, Selligüé, 1829, p. 11.

Leconte de Lisle, Jules Verne, André Gide, Charles Cros, Rimbaud, Verlaine, Baudelaire or Villiers de L'Isle-Adam, long is the list of French writers of the nineteenth century that were at least partly attracted by the North.³⁰ However, after the Franco-Prussian war of 1870/1, the North, Scandinavia and Norse mythology became more and more associated with the Teutonic and Germanic peoples and thereby to the newly established German Empire, pictured as a profoundly alien enemy. A utopian aspect, though, remained attached to the idea of the North, as for example in the reception of modern Scandinavian literature, such as the theater of Ibsen and Bjørnson; the mythology, however, became associated with Germany, mainly through the operas of Richard Wagner.

As mentioned above, comparative philology became the most important scientific paradigm when approaching Northern Europe, its literature, people, and mythology. The implicit idea of comparative philology was that language, literature, mythology, nature were different expressions of one and the same thing: a people. To put it shortly: "Swedish is a language is a culture is an origin is a nation is a land."³¹ One could reconstruct the relation between different peoples through comparison between supposedly distinct languages, myths, cultures etc.

The royal library in Paris and the *Société asiatique* became important venues for the new science, and for what would become Nordic studies. The discursive proximity of Orientalism and Borealism finds here one of its foundations.³² The success of this approach was supported by the creation of new chairs at French universities specialized in the languages and literatures of the world, especially of Europe. However, the official title of these professorships already shows that philology was not the main focus of interest for the cultivated public. The chairs were entitled *Littératures étrangères* – foreign languages, and the professors's

³⁰ Briens, Sylvain, "Poétique boréale. Le « Nord » comme métaphore dans la littérature française du XIX^e siècle," *Nordic Journal of Francophone Studies/ Revue nordique des études francophones* 3, n° 1, 2020, p. 22–31.

³¹ Mohnike, Thomas, "Narrating Identities in Space. Theorizing the Geographies of 19th Century Old Norse Mythologies," in Bønding, Sophie; Kølbe Martinsen, Lone; Stahl, Pierre-Brice (ed) *Mythology and Nation Building*, Aarhus, Aarhus University Press, 2021, p. 84–85.

³² On the link between the two fields of knowledge, cf. for example Mohnike, "Bergmann and the Birth of Scandinavian Studies," *op. cit.*; and Mohnike, *Géographies du Germain*, *op. cit.*

task was to teach the literatures of foreign people, especially European. Two of these new chairs in Rennes and Strasbourg, were explicitly dedicated to the literature of the North; the literature of the North included in both cases English and German literature.³³ The chair in Strasbourg was attributed to Frédéric-Guillaume Bergmann, a close friend of the anarchist Pierre-Joseph Proudhon and a comparative philologist of the second generation. Bergmann studied at the centers of comparative philology in Göttingen, Berlin and Paris; he was one of the first to translate the *Gylfagynning* into French directly from the Old Norse,³⁴ and he was certainly the most radical representative of the new paradigm of comparative philology, combining comparative linguistics with comparative literature, ethnology, and mythology.

Ampère was probably the first to give a public lecture on Old Norse literature at the Faculté des Lettres in Paris (1832), when he stood in for his famous teacher Claude Fauriel on one occasion. Fauriel was the first professor of foreign literatures in France who had specialized in the literature of the Mediterranean. His student Ampère turned his attention to the North, traveling through Germany and especially Scandinavia. What he knew about Scandinavian literature and Old Norse in particular, he had learned in Copenhagen from scholars such as Nyerup, Rafn, and Rask, as he reports in his well-written travelogue. In his published lecture, however, he rarely cites his sources. Ampère published many of his works in journals such as *La Revue de deux mondes*, and his work on Nordic literature and mythology is most easily accessible in his 1850 work *Littérature, voyages & poésies*.

The most influential scholarly writer on the North was without a doubt Xavier Marmier, who was appointed as professor of Foreign

³³ See for example Espagne, Michel, *Le paradigme de l'étranger: les chaires de littérature étrangère au XIX^e siècle*, Paris, les Éd. du Cerf, 1993; on the importance of Orientalism and the Société asiatique, see for example Mohnike, "Bergmann and the Birth of Scandinavian Studies," *op. cit.*; Grage, Joachim; Mohnike, Thomas, "Geographies of the North in 19th Century European Comparative Philology: An Introduction," in Grage, Joachim; Mohnike, Thomas (ed.), *Geographies of Knowledge and Imagination. Philological Research on Northern Europe 1800–1950*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2017, p. 1–13.

³⁴ The first French translation from the Old Norse was by Rosalie du Puget and was published in 1844. Du Puget, Rosalie, *Les Eddas, traduites de l'ancien idome scandinave*, Paris, Librairie de l'association pour la propagation et la publication des bons livres, 1844.

literature in Rennes the same year as Bergmann in Strasbourg. But while Bergmann rarely left his hometown, Marmier was already an experienced traveler. Among other things, Marmier had traveled to Germany and Scandinavia as part of the great French scientific expedition of the ship *La Recherche*, and had met virtually all the important Scandinavian intellectuals of the time, including Lars Laestadius, who introduced him to Sámi mythology. After only spending some months in Rennes, he left for another expedition to the North Pole. His travelogues, novels and essays on the Nordic countries were widely read and certainly a central source for every French language reader interested in the North, evoking the history and mythology of ancient Scandinavia as part of his contemporary experience of the sublime and rude landscape of the North.³⁵ Marmier's reception of Old Norse mythology was very much influenced by this aesthetic rather than scientific methodological approach; Cyrille François has therefore rightly called him a literary tourist.³⁶

In spite of this burgeoning professionalization of the study of the North and Old Norse mythology, the field remained dominated by learned amateurs long into the twentieth century. Pierre-Brice Stahl's list of translations and editions of the *Poetic Edda* in the present volume testify to this. However, much research has yet to be done. A fascinating, but largely unknown figure seems to have been the productive, probably Belgian intellectual Félix Wagner who published several scientifically valuable and well-commented translations of Old Norse literature. In any case, as a partial result of these scholarly endeavors—and the reception of German philologists—it was assumed at the end of the nineteenth century that the Old Norse mythology was an expression of the nations of the North, most often understood as Germanic, and as such nicely distinct from the French. Very few French language writers would see in the stories of Odin and Thor reflections of their own history, as it still was possible in the eighteenth century and the beginning of the nineteenth century.

³⁵ On Marmier, cf for example the 2018 issue of *Deshima* on his work, edited by Cyrille François and Gaëlle Reneteaud.

³⁶ François, Cyrille, "Études historiques et tourisme littéraire. La littérature des pays nordiques par Xavier Marmier," *Deshima*, n° 12, 2018, p. 97–114.

A similar tendency can be found in the literary field proper. As mentioned above, many nineteenth-century writers of importance like Charles Baudelaire, Paul Verlaine or Arthur Rimbaud saw the North as a place of sublime hope and aesthetic renewal, featuring heroic seamen encountering Icebergs or the barbaric ignorance of school-aesthetics. It is important to note that only very few Scandinavian literary works were translated. Some translations were even rather unsatisfying like Esaias Tegnér's *Frithiof's saga* (1825), presented by Louis Léouzon Le Duc in 1850 in the first and only volume of his *Histoire littéraire du Nord*. The prose translation was accompanied by the translation of two other poems by Tegnér, but more importantly by a scholarly introduction to the work of Tegnér and a more than a hundred page- long dictionary of mostly Norse mythology. Léouzon Le Duc translated the Finnish Kalevala and Nicander's *Runeswärdet och den förste riddaren* (*The Runesword and the First Knight*, 1820, transl. 1848). The foremost sources of knowledge were thus still travelogues, literary essays, often based on readings of German books, literary works and translations and, of course Mallet's and others' translations of the Eddas and sagas. The pre-Christian North was hence not only because of the public interest, but also because of lack of translations, the most accessible North. A significant exception from this rule seems to have been only the novels by feminist writer Frederika Bremer, which were devotedly translated by Rosalie Du Puget, who also translated the Edda.

In this sense, the early nineteenth-century writer François-René Vicomte de Chateaubriand includes the Eddas among "les productions les plus étrangères à nos mœurs, les livres sacrés des nations infidèles" [the most foreign productions to our morals, the sacred books of the infidel nations].³⁷ These remarks are to be related to the main purpose of the work of Chateaubriand for whom "ce n'est que sous le christianisme qu'on a su peindre la nature dans sa vérité" [it is only under Christianity that one knew how to paint nature in its truth]. However, even if the men from the North are seen as barbarians, they are not necessarily portrayed in negative terms, apart from their religion. Chateaubriand concludes, for example, in the *Analyse raisonnée de l'histoire de France*: "Lorsque la Barbarie envahit la civilisation, elle la fertilise par sa vigueur

³⁷ De Chateaubriand, François-René, *Œuvres complètes de Chateaubriand. Génie du christianisme*, Paris, Ladvoat, 1828, p. 258.

et par sa jeunesse ; quand au contraire la civilisation envahit la barbarie, elle la laisse stérile” [When barbarism invades civilization, it fertilizes it by its vigor and youth. When, on the contrary, civilization invades barbarism, it leaves it sterile].³⁸

The barbarian North with its foreign religion thus had a civilizing mission thanks to its youth and energy. This mytheme complex is inherited at least from Mallet and will only gain in attractiveness. Pierre Victor’s play *Harald ou Les Scandinaves* (Harald or the Scandinavians, 1825), dedicated to the king of Sweden and Norway and former French marshal is an interesting case in point, as is Jean-Marie Chopin’s *Révolutions des peuples du Nord* (1843):

du VIII^e au XI^e siècle, la Scandinavie remplit, à son insu, une mission civilisatrice ; d’une part, le principe d’activité auquel elle obéit, l’entraîne insensiblement dans le mouvement chrétien ; de l’autre, elle modifie les peuplades sauvages que les Saxons, convertis, refoulent au Nord et à l’Orient. Plus tard, cette influence se caractérise d’une manière plus nette : le christianisme vient donner un but, une âme à l’énergie barbare.³⁹

[From the eighth to the eleventh century, Scandinavia fulfilled, unknowingly, a civilizing mission; on the one hand, the principle of activity to which it obeyed led it imperceptibly into the Christian movement; on the other hand, it modified the savage peoples that the converted Saxons drove back to the North and to the East. Later, this influence was characterized in a clearer way: Christianity gave a goal, a soul to barbarian energy].

Even though many French writers of the nineteenth century remained attached to the idea of a naturally Christian truth and consequently had an ambivalent relation to the pre-Christian North, they were clearly fascinated by the medieval North as the realm of rebirth and energy. Significantly, they often used the word “révolution” in this revolutionary century to describe the impact of the people of the North, even if of course a closer reading shows that the attached meaning was not always in tune with the language of political revolutionaries.

³⁸ De Chateaubriand, François-Réné, *Œuvres complètes de Chateaubriand. Études ou Discours historiques. Étude cinquième ou cinquième discours sur la chute de l’empire romain, la naissance et les progrès du christianisme et l’invasion des barbares. Seconde partie*, Paris, Ladvocat, 1831, p. 413.

³⁹ Chopin, Jean-Marie, *Révolutions des peuples du Nord*, Bruxelles, Wouter, Raspoet et C^e, 1843, p. 117.

Francesco Sangriso's article on Charles Leconte de Lisle in the present volume analyses another significant case, as does Virgine Adam's contribution on the representation of Norse Myth in French opera. The reception of the legends of the Nibelung in popular culture has yet to be studied in this sense, and Alexandre Dumas' *Les Aventures de Lydéric, grand-forestier de Flandre* (The Adventures of Lydéric, great forester of Flanders, 1841) would be a paradigmatic example. Often, these works tried to bridge the difference in beliefs by referring to the natural religion of the pagan people. For example, Pierre Victor explains in the commentary to his above mentioned play, that "Thor y figure comme la divinité principale, formant avec Odin et Freyr une trinité analogue à celle de notre religion"⁴⁰ [Thor appears as the main deity, forming with Odin and Freyr a trinity similar to that of our religion].

⁴⁰ Lerebours, Pierre-Simon, *Harald, ou Les scandinaves, tragédie en cinq actes,...* représentée pour la première fois sur le second Théâtre-français, le 4 février 1824, précédée et suivie d'observations historiques, littéraires et théâtrales, Paris, Barba, 1825, p. 144.



Fig. 3: Joseph Thierry: *Orfa*, ballet, 1st act. Académie impériale de musique. © Gallica: Bibliothèque nationale de France.

As we have seen, the people of the North and their belief systems were perceived as different from the French, but not in profound opposition, not as something clearly distinct. At the end of the nineteenth century, especially in the aftermath of the Franco-Prussian war, this changed. When nationalism as a political ideology was vigorously promoted in the anti-Napoleonic wars of the early years of the century, for example in Fichte's *Addresses to the German Nation*, the Franco-German opposition was a key element. It was enhanced by the ideas of comparative philology, which suggested a unity between people, place, language and myth and claimed that the German and Scandinavian people were related, Germanic brothers and sisters. The Nordic deities became associated to the concept of Germanic peoples and culture, and the Germanic people was thought of as synonymous to Germany. When after the Franco-Prussian War the German Empire was founded, this association became seemingly natural and was used until the Second World War, especially in nationalist and nationalist-inspired circles.

Odin and Thor became effective tools in anti-Germanic propaganda to portray the “vieux Bon Dieu” [good old God] of the Germans or, more precisely, of Kaiser Wilhelm II. In order to differentiate France from Germany, several postcards and press articles associated the Nordic deities with the Kaiser—in opposition to the French that were represented as followers of the Christian God in its Catholic variant. Nordic mythology was to become one of the motifs for representing or describing the invader. The right-wing intellectual and member of the Académie française, Maurice Barrès, for example, referred in *Chronique de la Grande Guerre* (Chronicle of the Great War, 1915) to the realm of the Nordic gods: “Les envahisseurs arrivent avec leurs héros et leurs dieux. C’est Luther, et plus loin tout le Valhalla qui accourent” [The invaders arrive with their heroes and their gods. It is Luther, and further on all Valhalla who rush to the front.].⁴¹

One of the best-known representations of Norse mythology from this war represents Thor as an allegorical personification of Germanic

⁴¹ Barrès, Maurice, *L’âme française et la guerre. Les Saints de la France*, Paris, Emile-Paul Frères, 1915, p. 257.

barbarism destroying Gothic monuments.⁴² This illustration is based on one of the emblematic quotations used by the anti-German propaganda of the First World War:

Alors, et ce jour, hélas! viendra, les vieilles divinités guerrières se lèveront de leurs tombeaux fabuleux, essuieront de leurs yeux la poussière séculaire; Thor se dressera avec son marteau gigantesque et démolira les cathédrales gothiques.

[Then, and that day, alas! will come, the old warrior divinities will rise from their fabulous tombs and wipe the secular dust from their eyes; Thor will rise with his gigantic hammer and destroy the Gothic cathedrals]

This exclamation comes originally from the German poet Heinrich Heine and was published in 1834 in the *Revue des Deux-Mondes*, of course in a very different context.⁴³ In the history of its French nationalistic reception, the text was presented as a prophetic announcement and was used by many artists, writers and journalists.⁴⁴ Nonetheless, during the First World War, Nordic mythology remained one of the many motifs used to describe or illustrate the conflict, alongside figures such as Attila, Death, Luther, but also the Huns, the Vandals and the Goths. It was above all part of a broader discourse of otherness opposing “civilization” and “barbarism”.

After the First World War, there was hardly any room for an alternative use of Nordic mythology. When Nordic gods and heroes were cited in French literature and art, they remained associated with the German enemy, even if scholars like Maurice Cahen sought to differentiate Scandinavia from Germany.⁴⁵ Others, such as Georges Dumézil, propagated, not without sympathy, the idea that a living and

⁴² For a detailed discussion of this lithograph, see: Mohnike, Thomas, “‘Le Dieu Thor, la plus barbare d’entre les barbares divinités de la Vieille Germanie’. Quelques observations pour une théorie des formes narratives du savoir social en circulation culturelle,” *Revue de littérature comparée*, n° 354, 2015, p. 151-164; Stahl, Pierre-Brice, “French Perspectives: ‘Þórr the Barbarous and the French Sites of Memory’,” in Hermann Pernille, Glauser Jürg and Mitchell Stephen (ed.), *Pre-Modern Nordic Memory Studies: An Interdisciplinary Handbook*, Berlin, De Gruyter, 2018, p. 852-857.

⁴³ Heinrich, Heine, “De l’Allemagne depuis Luther, deuxième partie,” *La Revue des Deux-Mondes*, n° 4, 1834, p. 677.

⁴⁴ Stahl, Pierre-Brice, “French Perspectives: ‘Þórr the Barbarous and the French Sites of Memory’,” *op. cit.*, p. 856.

⁴⁵ For Cahen see Mohnike, *Géographies du Germain*, *op. cit.*

authentic Germanic mythology was at the origin of Nazi Germany's success:

Le troisième Reich n'a pas eu à créer ses mythes fondamentaux : peut-être au contraire est-ce la mythologie germanique, ressuscitée au XIX^e siècle, qui a donné sa forme, son esprit, ses institutions à une Allemagne que des malheurs sans précédent rendaient merveilleusement malléable ; peut-être est-ce parce qu'il avait d'abord souffert dans des tranchées que hantait le fantôme de Siegfried qu'Adolf Hitler a pu concevoir, forger, pratiquer une Souveraineté telle qu'aucun chef germain n'en a connue depuis le règne fabuleux d'Odhinn.⁴⁶

[The Third Reich did not have to create its fundamental myths: perhaps, on the contrary, it is Germanic mythology, resuscitated in the 19th century, which gave its form, its spirit, its institutions to a Germany that previous misfortunes made marvelously malleable; perhaps it is because he had first suffered in the trenches haunted by the ghost of Siegfried that Adolf Hitler was able to conceive, forge, practice a Sovereignty such as no German leader had known since the fabulous reign of Odhinn.]⁴⁷

The Short Twentieth Century and a Glimpse into the Twenty-first

The association between Germany and Germanic/Nordic mythology slowly declined in the second half of the twentieth century. It would take some time before Old Norse mythology was reused in French literature, art and popular culture. A known example is the comic book *Astérix et les Normands* (Astérix and the Normans, 1966) by Uderzo and Goscinny. The Norsemen depicted swear to their gods in the humorous way typical of the series ("Par Thor!; Par Odin!... Par exemple!" [By Thor!; By Odin!... By/For example]).⁴⁸ However, the narrator presents

⁴⁶ Dumézil, Georges, *Mythes et dieux des Germains : essai d'interprétation comparative*, E. Leroux, Paris, 1939, p. 155.

⁴⁷ Translated by Bruce Lincoln, see Lincoln, Bruce, "Rewriting the German War God: Georges Dumézil, Politics and Scholarship in the Late 1930s," *History of Religions* 37, n° 3, 1998, p. 202–203. This book and Dumézil in general were heavily discussed in the 1980s and 1990s because of these ambivalent ideological subtexts, Dumézil's pro-fascist ideas and close friendship to Nazi-scholars like Otto Höfler. Lincoln's article provides a good introduction and discussion.

⁴⁸ Goscinny, René; Uderzo, Albert, *Astérix et les Normands*, Paris, Dargaud, 1966, p. 9.

the gods of the North as gods of war in the tradition of the first half of the twentieth century:

Ils ont des dieux terribles, les Normands : Thor, le dieu de la guerre, qui ne se réjouit que dans le feu et le sang, et Odin, qui accueille dans un grand banquet, les guerriers morts au combat.⁴⁹

[They have terrible gods, the Normans: Thor, the god of war, who rejoices only in fire and blood, and Odin, who welcomes in a great banquet, the warriors killed in battle.]

The official English translation moderates this presentation; perhaps because the national mythologies in Great Britain and the United States often promote a closer relationship to the Vikings: “They worship Thor, the god of war, and Odin, who invites warriors slain in battle to feast with him in Valhalla...” In spite of their violent, rather bloody disposition, these Northmen did not come to the village for raids, and this is the occasion for René Goscinny to play with the apparent anachronism of the encounter with Asterix by having them declare: “Nous ne sommes pas venus faire la guerre. Pour ça, nos descendants s’en chargeront dans quelques siècles” (“We did not come to make war. Our descendants will take care of that in a few centuries”).⁵⁰

A significantly more important independent reception of Old Norse Mythology is the Belgian comic series *Thorgal* by Jean Van Hamme (script) and Grzegorz Rosiński (drawing), which has been narrating since 1977/1980 the destiny of an intergalactic orphan in the universe of the Vikings. 38 volumes have been published so far, and with *Les Mondes de Thorgal*, there is even a spin-off series with side stories, often featuring minor characters. The mythological cosmography and mythology of the North inspire the plot in many details. Even if war and conflict have an important place in the series, it is much about avoiding violence, the search for origins and living one’s life in accordance with nature’s laws. Besides these albums, a computer game and novels have been released.

When the warriors from the North appear for a second time in Asterix in the 1975 comic book *La Grande Traversée* (Asterix and the Great Crossing), they are no longer called “Norman,” even though

⁴⁹ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 31.

“Norman” has remained the most common term to describe the people of the North. Indeed, as Yves Gaulupeau has shown, the term Norman dominated for example school textbooks until the second half of the twentieth century.⁵¹ The term Viking becomes more frequent only by the end of the century, progressively replacing the term “Norman”. Consequently, the 2006 French-Danish adaptation of the book *Asterix and the Normans* was called *Asterix et les Vikings* (Asterix and the Vikings).

It is not unlikely that the term Viking found its entrance into French culture through British and American media that found an important audience and thereby replaced the nationalist Germanic interpretation that had dominated the period before with a different discourse, connected to the Anglo-Saxon world. We can think of film productions like *The Vikings* (1958) and *The Long Ships* (1964), American comic strip *Hägar the Horrible* by Dik Browne, translated into French under the title *Hägar Dünor* (a French pun on the expression “du Nord”). Later, Tolkien and the Fantasy universe that developed in his wake had a significant impact, as well as of the reception of Viking metal from the middle of the 1980s on, as is shown by Simon Théodore in the present volume. This last point is not just a matter of reception: according to the Metal Archives database (www.metal-archives.com), there were and are many active French Viking-metal bands.

We do not have to discuss here the reception of the many television series, Thor in the Marvel universe, the entrance of Vikings into the world of Computer games and the many other international media success stories, as it is similar to their reception elsewhere in Europe. It should, however, be mentioned that the French video game publisher Ubisoft released in 2020 as the twelfth part of its *Assassin's Creed* series *Assassin's Creed Valhalla*, which is based in a Viking world and consequently incorporates many elements from Norse mythology into its narrative.

Lastly, we have to mention briefly Japanese Manga and Anime productions, which have found a broad readership in France and

⁵¹ Gaulupeau, Yves, “Nos ancêtres les vikings: L’imagier scolaire des invasions normandes (xviii^e-xx^e Siècles),” in Levesque, Jean-Marie (ed.), *Dragons et Drakkars: Le Mythe Viking de la Scandinavie à la Normandie, xviii^e-xx^e siècles*, Caen, Musée de Normandie, 1996.

Belgium with their developed comic book and graphic novel culture. For instance, the anime adaptation of the manga *The Knights of the Zodiac* (聖闘士星矢 Seintō Seiya) adds a narrative arch, not found in the original manga, entitled *Asgard*, where Odin's divine warriors including Siegfried of Dubhe, Thor of Phecda and Freyja of Polaris battle for a better life. As a complement, we can mention the series Ah! My Goddess (ああっ女神さまっ, Aa! Megami-sama!) by Kōsuke Fujishima published in French by Manga Player (1997-1999) and then by Pika Edition in 48 volumes (2000-2019) and which is based on the Nordic mythology.

All these productions have participated in a restructuring of the social knowledge about Vikings and Norse mythology. As suggested above, the reference to Vikings has largely replaced other references. Except for right wing and conservative circles, very few French readers, spectators and gamers will associate them with Germany, the Germanic people and the conflicts of the nineteenth and the twentieth century. They have become again the vectors of a youthful utopian culture as in the eighteenth and the first half of the nineteenth century, reproducing and readapting many mythemes and aesthetic choices from this period. When Neil Gaiman's successful *Norse Mythology* was translated into French, the French publisher decided to call it *Mythologie Viking* (2017). Old Norse mythology appears in many circles to be detached from questions of ethnic origin and open to at least European adaptation. French comic books like *Beowulf* (2008), *Aslak* (6 vol., 2011-2019), *Asgard* (2 vol., 2012-2013), *Saga Valta* (3 vol., 2011-2017), *Walhalla* (3 vol., 2013-2018) and *L'exilé* (2020) are but some examples. They do not even consider the question of whether it is legitimate for a French or Belgian artist to use these narrative universes but use them naturally to attract their public.

Besides these artistic appropriations, we must also mention the impact of a prolific academic writer, Régis Boyer, who has become the main popularizer and expert for the French public of Norse mythology.⁵² Today, however, his work is facing competition from the French language YouTube channel Nota Bene, which currently has 1.78 million subscribers. Benjamin Brillaud, the creator of this history channel, has published several videos on Norse mythology and authored a comic

⁵² Emion, François; Stahl, Pierre-Brice (ed.), *Hommage à Régis Boyer, Études Germaniques*, n° 294, April-June 2019.

book *La mythologie nordique* (2020). Both the book and the channel were created in close collaboration with academic scholars.

As this very hasty and far too brief overview of the French history of the reception of Norse mythology has shown, it is indeed a very rich and fascinating history that invites further research. Many sources seem to be still waiting for a thorough study, many actors need to be explored and contextualized. Some elements seem to be in urgent need of more detailed study, such as the French-language reception of Norse history and mythology in Nordic aristocratic milieus, the plays, ballets, and operas from the nineteenth century, the poems and novels from French Normandy, Brittany or Alsace that evoke local history, or the comic scene that we mentioned a few paragraphs above. The use of Norse mythology in right wing and conservative circles as well as by neopagan groups is, in spite of some endeavors, another important research lacuna. Many other aspects can be found in the articles that we present here, particularly the research report from an international research program given by Alban Gautier, Alain Dierkens, Odile Parsis-Barubé and Alexis Wilkin. Many hypotheses proposed here might be reconsidered through detailed case studies. If this is the case, we will be grateful to its authors.

A last word before leaving this all too long introduction: we wish to express our warmest thanks to all the contributors to the volume, to the new editors of *Deshima*, Cyrille François and Roberto Dagnino, for their patience and support, to Ersie Leria for the careful editing and layout, and the team from the Presses Universitaires de Strasbourg for their long standing confidence in our publication projects.

Sigurd

Débats autour d'un mythe nordique

◇ Virginie Adam

Lorsque le compositeur marseillais Ernest Reyer (1823-1909) décide d'écrire un opéra autour de Sigurðr et Brynhildr dans les années 1860, sur un livret de Camille du Locle et Alfred Blau, la légende est encore peu connue en France. Une fois l'opéra monté à Bruxelles en 1884, puis à Paris en 1885, l'histoire du héros et de la valkyrie abusés va pour la première fois toucher un public plus large, d'autant plus que les premières vont bénéficier d'une importante couverture médiatique. La réaction des critiques à cet opéra est intéressante à plusieurs égards : leurs différents auteurs s'interrogent sur la pertinence même de produire un discours lyrique sur un mythe nordique, alors que ce mythe avait pourtant déjà inspiré des textes littéraires en France. De plus, les enjeux présentés par cet opéra tels que les critiques les ont décelés sont perçus à travers le filtre des débats qui agitent la bonne société de l'époque et sont fort éloignés des considérations qui ont guidé les librettistes et le compositeur vingt ans plus tôt.

Dès sa création, il est impossible de parler de l'opéra de Reyer sans évoquer *Der Ring des Nibelungen*. Au moment où *Sigurd* est joué, Richard Wagner est mort depuis deux ans. Il a recouru à la même matière et aux mêmes sources que le compositeur français pour écrire sa *Tétralogie*. La question des rapports exacts demeure assez floue. Wagner avait publié le poème des quatre opéras en 1863¹. *Siegfried* et *Götterdämmerung*, les deux

◇ Virginie Adam, doctorante, Sorbonne-Université, <virinieadam@gmail.com>

¹ Dix ans plus tôt, une première version des quatre livrets, à très faible diffusion, avait été publiée. Millington, Barry, « *Der Ring der Nibelungen: Conception and Interpretation* »,

dernières journées, présentent le plus de similitudes avec *Sigurd*; elles furent données pour la première fois à Bayreuth en 1876. Si toute une frange réactionnaire du public parisien est extrêmement hostile à Wagner, le compositeur est cependant régulièrement joué en concerts². Le *Ring* est chanté en allemand à Bruxelles en 1883. Le public français n'a donc que relativement peu d'occasions d'entendre la musique de Wagner, à moins de partir à l'étranger ou de disposer de transcriptions pour piano. Sa personne et sa musique engendrent néanmoins de vives polémiques.

Il s'agira ici de présenter une analyse contextualisée des critiques et comptes rendus publiés suite aux premières de *Sigurd*, à la fois comme réaction à un discours sur un mythe nordique et comme discours sur ce même mythe. Après une rapide présentation de la présence en France du mythe des Nibelungen et de Sigurðr, de la création de l'opéra et de la critique musicale, on s'intéressera tout d'abord aux différentes réactions engendrées par le choix de Reyer de mettre en scène un mythe nordique, puis aux différentes stratégies utilisées par les journalistes pour défendre la pertinence et l'intérêt de ce choix dans un contexte français.

***Sigurd*, les Nibelungen et la France**

Dans les années 1860, de nombreuses traductions de textes norrois circulaient déjà en France. Ce n'est pourtant pas après avoir lu les *Eddas* mais *Les Nibelungen*, une traduction du *Nibelungenlied* par l'économiste belge Emile de Laveleye parue en 1866, que Blau aurait proposé d'en tirer un opéra³. La même année, Laveleye publie aussi *La*

dans Grey, Thomas (ed.), *The Cambridge Companion to Richard Wagner*, New York/Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 75, 79.

² Les premiers extraits de la *Tétralogie* sont joués dans les années 1880 : Les adieux de Wotan sont joués et chantés en allemand en 1881 et 1882 dans les concerts Padeloup, puis, en février de cette même année, la Marche funèbre de *Götterdämmerung*. Les concerts Lamoureux jouent le premier extrait de la *Tétralogie* (la Marche funèbre) en 1884. Simon, Yannick, 2017, « Concerts Padeloup (1861-1887) », *Dezède*, <<https://dezede.org/dossiers/id/249/>>, mis en ligne 17/02/2017, consulté le 07/08/2021 ; « Orchestre des concerts Lamoureux (1881-1890) », *Dezède*, <<https://dezede.org/ensembles/orchestre-des-concerts-lamoureux/>>, consulté le 07/08/2021.

³ Reyer, Ernest, *Quarante ans de musique*, ed Henriot, Émile Henriot, Paris, Calmann-Lévy, 1909, p. 24. Cet ouvrage posthume est une collection de critiques parues dans le *Journal des Débats* sélectionnées par Henriot. Steven Huebner raconte cependant une genèse différente et affirme que le scénario provient de Michel Carré. *French Opera at*

Saga des Nibelungen dans les Eddas et dans le Nord scandinave, qui est la quatrième traduction française des *Eddas* à évoquer Sigurðr après celles de Paul-Henri Mallet (1756), d'Edélstand du Méril (1839) et de Rosalie du Puget (1844)⁴. Jean-Jacques Ampère publie en 1832 dans *La Revue des deux mondes* une paraphrase poétique arrangée intitulée «Sigurd: Tradition épique restituée»; Georges Bernard Depping mentionne rapidement le cycle de Sigurðr dans son *Introduction sur la littérature, la mythologie, les mœurs des hommes du Nord* (1835). Xavier Marmier évoque le *Nibelungenlied* et *Les Eddas* dans le volume II de *La Littérature islandaise* (1843). La plupart de ces textes sont des ouvrages scientifiques ou de vulgarisation, écrits par des historiens ou de grands spécialistes des littératures scandinaves.

Des figures de la vie littéraire et culturelle ont aussi investi le récit de Sigurðr et des Nibelungen à des fins littéraires ou poétiques. Les deux réécritures les plus importantes sont *Les Aventures de Lyderic*, d'Alexandre Dumas père (1842) et «La Mort de Sigurd», de Leconte de Lisle (1858)⁵. Le premier texte s'apparente à un conte et relate les aventures du fondateur de la ville de Lille. Pour étoffer son récit, Dumas ajoute à la légende originale des éléments provenant du *Nibelungenlied* et des variantes allemandes de la jeunesse de Siegfried. À Lyderic sont attribués les exploits du héros, Gunther et Chriemhilde règnent en Écosse; hormis ces détails, Dumas suit la trame de la légende assez fidèlement. Leconte de Lisle, quant à lui, présente quatre reines barbares qui comparent leurs malheurs autour du corps sans vie de Sigurd. À la dernière, Brunhild, échoit le sort le plus tragique: responsable de la mort de celui qu'elle aime, le poème se clôt sur son suicide. On remarque chez Dumas une stratégie de dissimulation et d'assimilation, où le lecteur, s'il n'en a pas déjà connaissance, ne peut deviner quels aspects de la légende n'appartiennent pas aux traditions attachées à la

the Fin de Siècle: Wagnerism, Nationalism and Style, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 179-180.

⁴ Hanna Steinun Þorleifsdóttir, 2020, «Éditions anciennes et poésie autre», *Littérature islandaise en traduction française*, <<https://isl.hypotheses.org/editions-anciennes-et-poesie-autre>>, dernière mise à jour 06/10/2020, consulté le 01/03/2021. Voir également l'article de Pierre-Brice Stahl dans le présent volume, p. 105-118.

⁵ Dumas, Alexandre, *Aventures de Lydéric, comte de Flandres*, ed. A. K. Cook, Londres, Rivingtons, 1890; Leconte de Lisle, «La Mort de Sigurd», *Poèmes Barbares*, ed. Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, 1985, p. 99-101.

fondation de Lille et où le héros est ici un Français⁶. Le texte de Dumas comme le poème de Leconte de Lisle lie Sigurd/Lyderic aux temps barbares et aux Mérovingiens, qui sont à la mode en France depuis les *Récits des temps mérovingiens* d'Augustin Thierry (1840). Si le conte de Dumas ne semble pas avoir d'autre ambition que de divertir son (jeune) lectorat, le poème regorge de références savantes et littéraires⁷.

L'histoire de Sigurðr est également évoquée dans des textes qui s'intéressent aux légendes et récits rhénans. Si ni Hugo ni Nerval, qui ont lancé l'intérêt pour cet espace en France, n'évoquent les Nibelungen, on retrouve Sigurðr dans le livre d'André Delrieu, *Le Rhin* (1846)⁸ et surtout *La Mythologie du Rhin et les contes de la mère-grand*, de Xavier Boniface Saintine, publié pour la première fois en 1862 et dont une version illustrée par Gustave Doré paraîtra l'année suivante. Delrieu mélange dans son récit des éléments scandinaves (noms des personnages, aventures de jeunesse) et germaniques (importance de Worms, mention du *lindwurm*, orphelin recueilli par une biche, peau cornue). *La Mythologie du Rhin* évoque en passant des épisodes provenant du *Nibelungenlied*. Ce texte se caractérise également par sa tendance à mélanger allègrement des éléments de mythologie nordique aux traditions celtes (on croise ainsi des druides qui honorent Odin et Freyja), le tout présenté comme procédant d'une religion indienne⁹. Les traductions françaises des récits de voyage au fil du Rhin écrites en allemand comportent également des mentions de ces récits.

Les aventures de Sigurðr au XIX^e siècle restent assez confidentielles en France. Lorsqu'un auteur décide de s'y intéresser, le récit est toujours porteur d'un exotisme fort, qu'il soit la marque d'une littérature

⁶ Par ailleurs, Dumas ne mentionne pas les légendes associées à Worms dans son *Excursion sur les bords du Rhin* (1841), qui relate un voyage effectué en 1838. Il passe directement de Mayence à Mannheim. Dumas, Alexandre, *Excursions sur les bords du Rhin: impressions de voyage*, Paris, Dondey-Dupré, 1855, p. 161.

⁷ Novén, Bengt, «Le Nord dans les *Poèmes barbares* de Leconte de Lisle», *Le Nord dans les littératures francophones, Revue nordique des études francophones*, n°3(1), 2020, p. 52-69.

⁸ Delrieu, André, *Le Rhin, son cours, ses bords, légendes, mœurs, traditions, monuments*, Paris, Desseart, 1846.

⁹ Saintine reprend à son compte et avec humour les travaux des linguistes et des historiens qui travaillent sur les Indo-Européens. Voir particulièrement le chapitre I et le chapitre VIII. Saintine, Xavier-Boniface, *La Mythologie du Rhin et les contes de la mère-grand*, Paris, Hachette et C^{ie}, 1862, p. 7-10, 193-195.

médiévale méconnue, d'une tradition rappelant le voisin germanique ou qu'il rappelle une époque médiévale « barbare » révolue.

Si à l'époque où Reyer reçoit son poème et compose la musique (entre 1864 et 1870¹⁰), l'histoire de Sigurðr reste assez peu connue en France et n'a pas été adaptée à l'opéra, la situation est différente en Allemagne, où l'effervescence autour du *Nibelungenlied* est grande¹¹. Il est possible que Reyer, qui a fréquenté Heinrich Heine lorsqu'il vivait à Paris¹² et qui, amoureux de la musique allemande, a passé plusieurs fois le Rhin avant la guerre contre la Prusse, ait eu une connaissance assez poussée de la légende, même s'il n'était pas chargé de l'écriture du livret. En 1863, il est envoyé en mission par le ministre d'Etat Walewski en Allemagne afin de faire le tour des théâtres¹³, voyage qu'il relatera l'année suivante dans les « Souvenirs d'Allemagne », publiés tout d'abord en 1864-1865 dans le *Moniteur universel*, puis dans *Notes de musique* (1875), un recueil de certaines de ses critiques. Il mentionne avoir assisté à une représentation de l'opéra d'Heinrich Dorn, *Les Niebelungen* ; il évoque également les projets alors en cours de Richard Wagner et livre une opinion (plutôt condescendante) sur la *Tétralogie*, qu'il n'affirme connaître que par ouï-dire. Il ne fait aucune comparaison avec sa propre composition en préface ou en notes¹⁴. La position de Reyer vis-à-vis de Wagner évolue au cours des décennies. Si dans les années 1860, il s'est arrêté à *Lohengrin* et méprise l'idée d'un « système » de composition, au moment de la première de *Sigurd*, il est devenu un fervent défenseur du maître de Bayreuth. C'est ainsi qu'il est perçu par ses contemporains, ce qui aura une certaine influence sur les propos des critiques.

¹⁰ Pour la genèse de *Sigurd*, lire Huebner, Steven, *op. cit.*, p. 178-182.

¹¹ Voir par exemple Thorp, Mary, *The Study of the Nibelungenlied: Being the History of the Study of the Epic and Legend from 1755 to 1937*, Oxford, The Clarendon press, 1944, à propos de la recherche scientifique sur le poème. Pour les productions culturelles, voir Grimm, Gunther, Werlein, Uwe, université de Duisburg-Essen, « Die Rezeption des Nibelungenstoffes », *Nibelungenrezeption.de*, <<http://www.nibelungenrezeption.de/>>, dernière mise à jour 15/05/2019, consulté le 01/03/2021.

¹² Lamberton, Elizabeth Jean, *The Critical Writings of Ernest Reyer*, thèse, University of British Columbia, 1988, p. 24, 57.

¹³ Jullien, Adolphe, *Ernest Reyer, une biographie critique, Les Musiciens célèbres*, Paris, Henri Laurens, 1909, p. 27.

¹⁴ Reyer, Ernest, *Notes de musique*, Paris, Charpentier et C^{ie}, 1875, p. 84, 127, 133.

Sigurd à l'Opéra sera ainsi la première diffusion de l'histoire des Nibelungen en France à toucher un large public et connaître un fort retentissement médiatique. L'adaptation au média particulier qu'est l'opéra va donner une dimension nouvelle à cette légende, en conférant à la première le statut d'événement et en l'inscrivant dans le paysage culturel français pour plusieurs décennies.

***Sigurd* à l'Opéra**

Anecdote que la presse ne manque pas de rappeler, Reyer a attendu près de vingt ans avant de voir son opéra monté sur une scène de théâtre¹⁵. Ayant essuyé le refus de trois directeurs successifs à l'Opéra, ce sont finalement les directeurs du théâtre de la Monnaie, Oscar Stoumon et Édouard-Fortuné Calabresi, qui acceptent de produire l'œuvre, dont la première a lieu le 7 janvier 1884. En 1870, Émile Perrin, qui avait pourtant commandé l'œuvre, avait refusé de la faire jouer dans le contexte de la guerre franco-prussienne. Hyacinthe Halanzier avait jugé le livret et les noms des personnages trop barbares; quant à Auguste Vaucorbeil, il avait trouvé le spectacle trop compliqué à monter, le livret ridicule. Après le succès de Bruxelles, L'œuvre fut représentée à Lyon puis à Londres avant d'être jouée à l'Opéra, dont la direction venait d'être reprise par Eugène Ritt et Pedro Gailhard. La première eut lieu le 12 juin 1885. *Sigurd* entra par la suite au répertoire et fut joué régulièrement à Paris jusqu'en 1935¹⁶.

On peut considérer la première de *Sigurd* à Paris comme l'un des événements culturels de l'année 1885. Le compositeur était célèbre dans le milieu parisien, étant membre de l'Institut et fort reconnu en tant que critique musical au *Journal des Débats* depuis 1866. Des échos de cet opéra avaient déjà paru dans la presse dès la fin des années 1860 et des extraits, l'ouverture et le réveil de Brunehild, avaient déjà été joués dans des concerts et étaient connus du public parisien. Une

¹⁵ Reyer raconte lui-même toute l'histoire dans sa revue musicale du 26 janvier. Reyer, Ernest, «Revue musicale», *Journal des débats*, 26/01/1884, p. 1. Elle est aussi évoquée par ses biographes, Jullien et de Curzon, ainsi que par Huebner (voir note 3 *supra*) et André Segond. Segond, André, *Ernest Reyer*, Gemenos, Autres temps éditions, 2008, p. 28-48.

¹⁶ Serre, Solveig, IRMPF, «*Sigurd*», *Chronopéra*, <http://chronopera.free.fr/index.php?menu=consultation&contenu=consultation_roeuvre_affiche>, consulté le 26/02/2021.

première représentation à l'Opéra de Paris est également un événement important, car l'institution, extrêmement conservatrice, ne donne que très rarement des nouveautés¹⁷. Pour tout compositeur, être joué sur la scène du palais Garnier constitue un idéal à atteindre auquel très peu accèdent de leur vivant. En 1885, la nouvelle direction de l'Opéra souhaite se démarquer de la politique de ses prédécesseurs et fait jouer deux œuvres inédites (à Paris) : *Sigurd* puis *Le Cid* de Massenet. Ce furent les premiers ajouts au répertoire depuis la Commune et la défaite de 1870¹⁸. *Sigurd* fut l'œuvre la plus jouée cette année-là, avec 32 représentations, alors même que la première n'eut lieu qu'en juin¹⁹.

L'histoire telle que Du Locle et Blau l'ont réécrite se divise en quatre actes. Dans le premier, Hilda (nom qu'Ampère aussi avait utilisé pour Kriemhilde/Guðrún²⁰) a éconduit Attila. Elle est amoureuse du héros Sigurd; sa mère Uta lui annonce qu'elle a attiré ce dernier à Worms par magie et lui prépare un philtre d'amour. Gunther, frère de Hilda, souhaite conquérir Brunehild, la valkyrie punie par Odin, endormie dans un château protégé par les flammes. À l'arrivée de Sigurd, celui-ci, qui souhaitait disputer à Gunther le droit de conquérir la valkyrie, en buvant le philtre, tombe amoureux de Hilda et offre à Gunther de l'aider dans son entreprise. L'acte II s'ouvre sur une cérémonie religieuse païenne dans une forêt islandaise, au bord d'un lac. Sigurd, Gunther et Hagen s'avancent, mais seul le héros qui n'a jamais connu l'amour d'une femme pourra tenter l'aventure. Sigurd reste seul au bord du lac, combat les créatures magiques qui tentent de lui barrer la route (premier ballet). Le lac s'enflamme, Sigurd s'avance vers le château, le visage casqué, et réveille Brunehild. Celle-ci s'offre à lui avant de se rendormir.

Au troisième acte, Gunther se présente à Brunehild et prétend être son libérateur. Celle-ci, malgré ses doutes, le reconnaît comme son époux. Hagen appelle le peuple pour préparer le double mariage (deuxième ballet). Lorsque Sigurd serre la main de Brunehild, les deux sont troublés et Uta pressent que le destin est en marche. Le dernier

¹⁷ Huebner, Steven, *op. cit.*, p. 1-21; Lacombe, Hervé, *The Keys to French Opera in the Nineteenth Century*, London, University of California Press, 2001, p. 209-225.

¹⁸ Avec une version française de *Rigoletto*, Huebner, Steven, *op. cit.*, p. 3.

¹⁹ Stoullig, Edmond, et Édouard Noël, *Annales du théâtre et de la musique*, 1885, p. 55.

²⁰ Ampère, Jean-Jacques, « Sigurd. Tradition épique restituée », *Revue des Deux Mondes* (1829-1971), 15/08/1832, 1^{re} série, vol. 7, n. 4, p. 430.

acte s'ouvre sur la douleur de Brunehild, amoureuse d'un homme qui n'est pas son mari. Hilda, poussée par la jalousie, devine les sentiments de sa belle-sœur. Au cours d'une dispute, Hilda révèle toute la vérité et Brunehild comprend alors que Sigurd était l'époux qu'Odin lui destinait. Elle se dirige vers lui et rompt son enchantement au moyen d'un charme. Gunther et Hagen décident ensuite de tuer Sigurd. Hagen porte le coup mortel mais Brunehild, reliée à son amant par la volonté des dieux, succombe aussi. Hilda, horrifiée par l'acte de son frère, fait rappeler Attila. L'opéra s'achève sur le bûcher de Sigurd et Brunehild : alors que Gunther et son peuple ont été détruits par l'armée des Huns, les deux amoureux divins s'élèvent vers le Valhalla d'Odin.

Sigurd est le premier opéra français dont le livret est inspiré de la mythologie scandinave. Suite aux controverses suscitées par la musique et les écrits de Wagner en France²¹, le *Ring* ne fut monté à l'Opéra, et donc accessible au public parisien qui ne voulait pas se déplacer, qu'en 1903. *Sigurd* fut la seule traduction lyrique de la légende des Völsungar aux yeux du public parisien non-spécialiste pendant 18 ans. Il fut perçu comme l'adaptation d'un mythe (ou légende, les deux termes étant synonymes dans les articles de presse) scandinave, alors même que le *Hamlet* d'Ambroise Thomas, régulièrement à l'affiche depuis 1868, dont l'intrigue du livret est davantage associée à Shakespeare qu'à Saxo Grammaticus, ne suscita aucun commentaire particulier²².

Un des éléments qui contribua au succès de *Sigurd* fut la diffusion du discours de la presse via la critique musicale. L'écho très favorable des critiques dès 1884, la distribution de qualité, l'exotisme des décors et des costumes, ainsi que la présence d'effets spéciaux encore jamais vu en France, relayés régulièrement par les journaux dans la

²¹ Les principes théoriques de Wagner ne furent guère diffusés en France avant sa mort (1883) et les débuts de la *Revue wagnérienne* (1885). Le rejet de cette musique par le grand public ne fut pas lié à des considérations musicales. La représentation de *Tannhäuser* à Paris en 1861 fut un échec et Wagner s'attira aussi la haine de beaucoup de Français en rédigeant un texte satirique et insultant suite à la défaite de 1870, *Une Capitulation*, traduit en 1876. Sur la réception de Wagner en France, voir entre autre Mrozowski, Michał Piotr, *Richard Wagner et sa réception en France : du ressentiment à l'enthousiasme* (1883-1893), Lyon, Symétrie, 2016.

²² La mention de la Scandinavie fut principalement liée à la question de la « couleur locale », comme on peut le voir entre autres dans l'article que Théophile Gautier écrit pour *Le Ménestrel* sur les recensions de la presse. Gautier, Théophile, « *Hamlet* devant la critique », *Le Ménestrel*, 22/03/1868, p. 129-133.

semaine précédant la représentation, contribuèrent à créer l'attente et participèrent au succès d'audience.

La critique musicale en France

La critique musicale au XIX^e siècle a fait l'objet de plusieurs études, notamment l'ouvrage de référence d'Emmanuel Reibel, *L'Écriture de la critique musicale au temps de Berlioz* (2005), ainsi que la publication en ligne des actes du colloque *Presse et opéra aux XVIII^e et XIX^e siècles*, dirigée par Marie-Ève Thérenty, Olivier Bara et Christophe Cave (2014)²³. À la fin du siècle, il s'agit d'une activité reconnue et organisée. Tous les grands journaux donnent le programme des théâtres, et l'Opéra est considéré comme l'un des principaux d'entre eux. Lors des premières, de longs articles, parfois à la une, sont consacrés à ces représentations.

Les critiques musicaux ont un profil éclectique, où les distinctions entre théâtre et opéra ne sont pas toujours nettes. Ainsi, certains organes de presse font appel aux services de deux collaborateurs, un spécialisé dans le théâtre et un dans le spectacle lyrique, comme au *Journal des Débats*, tandis que d'autres confient ces deux tâches à la même personne. Les critiques n'exercent pas la seule profession de journaliste : la plupart d'entre eux sont également dramaturges, librettistes, musicographes, voire compositeurs, comme Reyer lui-même. Ainsi, il est jugé par ses confrères, des gens qu'il fréquente et qui font partie de son cercle de connaissances²⁴. Depuis la fin des années 1850, le jugement du critique

²³ La critique musicale constitue également l'un des objets d'étude du laboratoire lyonnais IHRIM (Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités). On peut également mentionner le projet international *Francophone Music Criticism 1789-1914*, dirigé depuis 2011 par les chercheurs britanniques Katharine Ellis et Mark Everist ainsi que le site indépendant dédié aux critiques de Reyer publié par Nizam P. Kettaneh. Ellis, Katharine, Everist, Mark, *Francophone Music Criticism 1789-1914*, <<https://music.sas.ac.uk/fmc.html>>, dernière mise à jour 30/01/2019, consulté le 01/03/2021 ; Kettaneh, Nizam, *Ernest Reyer*, <<https://ernestreoyer.com/>>, dernière mise à jour 16/09/2018, consulté le 01/03/2021.

²⁴ Sur l'interaction entre critiques, compositeurs et librettistes, mais sur la période précédente, voir Reibel, Emmanuel, « Carrières entre presse et opéra au XIX^e siècle : du mélange des genres au conflit d'intérêt », dans Bara, Olivier, Christophe Cave et Marie-Ève Thérenty, *Presse et opéra aux XVIII^e et XIX^e siècles. Croisements, échanges, représentations*, Média19, 2018, <<http://www.medias19.org/index.php?id=23905>>, consulté le 01/03/2021.

est moins dépendant des positions du rédacteur du journal et il gagne en autonomie, même s'il reste généralement du même bord politique et qu'il peut profiter de cet espace apparemment neutre pour critiquer la société ou le pouvoir²⁵. Ici, les dissensions observées au sein du corpus sont en grande partie liées à ce que chacun attend de la musique et du spectacle lyrique suite aux bouleversements provoqués par Wagner. Dans un contexte où l'anti-wagnérisme peut aussi s'interpréter comme une réaction antigermanique suite à la défaite de 1870, le grand débat musical autour de ses opéras est souvent l'occasion de faire passer des opinions politiques. Les critiques et comptes rendus de premières témoignent que celles-ci ne sont pas perçues comme un événement uniquement artistique et musical, mais aussi mondain. Selon les journaux et les articles, l'on s'intéressera davantage à la musique et l'œuvre ou au déroulé de la soirée.

À de rares exceptions près, les critiques dont les revues ont été étudiées dans le cadre de cet article n'ont pas de relation à la Scandinavie ou d'intérêt particulier pour celle-ci. On peut cependant remarquer qu'Adolphe Jullien, grand wagnérien et futur biographe de Reyer, qui écrit alors pour *Le Français*, a publié un livre sur la musique de Svendsen et de Grieg en 1875. Oscar Comettant, compositeur-interprète et critique au *Siècle* aux positions musicales plus réactionnaires, également grand voyageur, a effectué un séjour au Danemark en 1863 et publié l'année suivante un récit de voyage, *Le Danemark tel qu'il est*²⁶. Quelques pages du livre de Comettant sont même dédiées à la religion préchrétienne. Cependant, ces expériences réelles du Nord n'auront aucune influence sur l'avis des critiques à propos de *Sigurd*.

Le corpus

Le corpus utilisé dans le cadre de cette recherche comprend 90 articles, publiés entre le 6 janvier et le 14 février 1884 pour la représentation de Bruxelles (31 articles) et entre le 7 juin et le 11 juillet 1885 pour la représentation de Paris (59 articles). La première à Bruxelles a été moins couverte pour la simple raison que certains journaux ne s'intéressent

²⁵ Reibel, Emmanuel, *L'Écriture de la critique musicale au temps de Berlioz*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 44-47, 50.

²⁶ Comettant, Oscar, *Le Danemark tel qu'il est*, Paris, Achille Fuaire, 1865.

pas à l'actualité musicale à l'étranger. Si la première d'un opéra à Paris est digne d'être mentionnée dans la presse parisienne et nationale, ce n'est pas forcément le cas des représentations en Belgique. L'événement fut cependant couvert par les journaux spécialisés et les grands titres, car dans les années 1880, c'est au théâtre de la Monnaie que les Français peuvent entendre de la musique innovante. De plus, le compositeur est une personnalité du monde de la musique et de la presse parisienne.

Le corpus ne comprend pas les annonces et les brèves, les anecdotes concernant les répétitions, les chanteurs, le compositeur ou les directeurs des théâtres, ni les articles qui ne sont que des redites copiées d'un autre journal. Il comporte en revanche les critiques parisiennes qui réutilisent partiellement les textes écrits pour la production de Bruxelles. Tous les articles sélectionnés proviennent de la presse française, la plupart quotidienne, mais se trouvent également quelques articles tirés d'hebdomadaires, de mensuels et de bimensuels. Les deux grandes revues spécialisées de l'époque, *Le Ménestrel* et *L'Art musical*, sont incluses au corpus. La source principale qui a présidé au choix des journaux est la liste des correspondants de presse spécialisés dans la critique musicale publiée à la fin des numéros des *Annales du théâtre et de la musique* de 1884 et 1885. Mis à part les critiques de *L'Art musical* et de *La Nouvelle Revue*, tous les articles sont accessibles sur les bases de données de *Gallica* ou *Reatronews*.

La plupart des articles suivent le format stéréotypé adopté pour les premières de l'Opéra de Paris²⁷. Après une ouverture laissée au choix de l'auteur, celui-ci s'attache d'abord à l'«analyse» (ce qui signifie en réalité la paraphrase) du livret avant de commenter la musique puis la prestation des chanteurs. Chacun reste malgré tout assez libre d'ajouter des commentaires plus personnels sur sa conception de la musique, de la manière dont les théâtres sont ou devraient être gérés, pour critiquer ou remercier ses collègues, ou toute autre anecdote qui semble pertinente à son auteur. L'ouverture est souvent la partie la plus parlante : elle laisse transparaître l'originalité (ou le conformisme) du critique ; elle est aussi parfois simplement constituées de pirouettes rhétoriques. Il s'agit souvent du moment, avec la description du livret, où le mythe nordique est évoqué ou détaillé.

²⁷ Reibel, Emmanuel, *op. cit.*, p. 59-60.

Les revues de la première de *Sigurd* sont plutôt positives²⁸ et ont tendance à se répéter. Si aucun critique n'a changé d'avis sur l'opéra entre les deux représentations, ceux qui ont couvert la première à Bruxelles reprennent en partie leur texte l'année suivante lorsqu'ils racontent la représentation de Paris, parfois sans le mentionner, parfois en y faisant référence. C'est la raison pour laquelle les articles concernant la représentation de 1884 ont été ajoutés au corpus étudié ici. L'ouverture des articles oscille entre trois amorces : la comparaison à Wagner, les vingt ans qui séparent la composition de la première, ainsi que la matière qui a servi à l'écriture du livret. Les critiques sont presque tous unanimes sur la qualité de l'œuvre : l'opéra est considéré comme une contribution importante à l'art musical français. Les vers du livret sont bien tournés ; la musique est jugée moderne, originale et complexe, à tel point que les critiques les plus consciencieux préfèrent assister à plusieurs représentations avant de publier leur recension²⁹. Johannes Weber, collaborateur au *Temps*, choisit de publier sa critique en deux fois pour avoir la place de s'exprimer. Tous s'accordent également pour reconnaître des défauts certains : *Sigurd* est trop long, certains passages mériteraient d'être coupés et l'écriture musicale comporte des lourdeurs. Si tous jugent l'acte I long et peu intéressant, l'acte II et l'acte IV sont presque unanimement admirés de bout en bout. Les avis demeurent plus partagés sur l'acte III.

Ainsi, comme on le voit, ni la forme de la critique ni la qualité de ceux qui les rédigent n'ont vocation à placer la question du mythe nordique au cœur du discours. Celle-ci ne sera abordée que parce qu'elle est amenée par le livret.

Les critiques comme discours

Les articles ne se contentent pas de produire un discours sur une représentation lyrique : ils s'inscrivent au sein d'un réseau qui

²⁸ Il faut tout de même préciser que la position de Reyer rend les critiques frontales délicates, surtout de la part des collègues compositeurs, qui risquent eux-mêmes d'être la cible du chroniqueur des *Débats*, même si celui-ci revendique l'objectivité de son jugement comme marque de fabrique de ses comptes rendus.

²⁹ Reibel considère que ce type de formulation est une « précaution oratoire » assez courante chez les critiques lorsqu'il s'agit de parler de la première d'un grand opéra. Reibel, Emmanuel, *op. cit.*, p. 61.

comprend à la fois les recensions de leurs confrères ainsi que les commentaires et avis de diverses personnalités dispensés au cours de conversations publiques ou privées auquel nous n'avons pas accès. L'écrit du critique engage alors une certaine réflexivité puisqu'il doit se positionner à plusieurs niveaux. Le critique est en concurrence avec ses confrères et il peut importer à certains d'avoir un texte à fournir aux lecteurs le lendemain même de la représentation, afin de proposer une information exclusive. Cette démarche s'oppose à celle du critique qui se présente comme un professionnel compétent et préfère publier son article quelques jours plus tard, pour garantir alors à ses lecteurs un avis éclairé. Ainsi, A. Héler, en ouverture de son article sur la représentation de Paris pour *L'Art musical*, indique qu'il a relu la critique que Pougin avait écrite pour la même revue en 1884 et qu'il a pris soin de comparer ses impressions aux siennes avant d'écrire (*L'Art musical*, 15/06/1885, p. 1).

La revendication de compétence est également une réponse directe aux commentaires du tout-venant qui assiste aux représentations de Bruxelles puis de Paris, sans être forcément musiciens. Le critique qui adopte cette posture prétend apporter un avis éclairé et adopte une approche pédagogique, voire pédante³⁰. Certains éléments reviennent dans les critiques et témoignent en creux des réactions du public, notamment les points communs entre la musique de Reyer et celle de Wagner. Henry Bauer écrit dans *l'Echo de Paris* (14/06/1885, p. 1) : « Dans cette belle partition, on sent le culte de Weber et de Gluck, et l'influence de Richard Wagner. » De manière originale, Bauer compare le comportement des deux compositeurs face aux exigences des directeurs de théâtres, plus que leur musique. D'autres critiques insistent sur les points communs, comme Alfred Ernst, qui détaille pour les lecteurs du *Ménestrel* les motifs conducteurs de *Sigurd* (*Le Ménestrel*, 07/06/1885, p. 212). Il ajoute également que la ressemblance concerne les principes plus que la musique elle-même. La grande majorité des critiques qui s'y connaissent modèrent l'influence de Wagner et citent, à l'instar de Bauer, Weber, Gluck, mais aussi Berlioz, trois compositeurs notoirement aimés de Reyer. Chaque critique affirme également une position, pas toujours identique, quant à savoir qui de Wagner ou de Reyer était le premier à investir la matière des Nibelungen. Le retour constant à la comparaison au compositeur allemand, même lorsqu'elle est présentée comme peu

³⁰ Ce qui est parfois moqué par des confrères dans d'autres articles.

pertinente par le critique, témoigne du fait qu'elle était alors dans toutes les têtes. Léon Niel (pseudonyme « Le Maréchal », *Le Soleil*, 11/06/1885, p. 3), plus explicite, résume ainsi le retour de l'opinion publique : « Aussi suis-je obligé de dire que les Wagnériens forcenés lui reprochaient de n'être qu'un imitateur, et les adversaires de la musique prétendue moderne affirmèrent-ils en souriant que M. Reyer n'était qu'un Wagner à la portée des bourgeois. »

À d'autres égards, les critiques se répondent entre eux et certaines assertions sont plus ou moins violemment contestées entre collègues. Certains se désintéressent de leur objet premier pour vanter ou tenter de discréditer les théories de Wagner. On trouve aussi des articles qui se répondent directement et taclent anonymement un confrère du bord adverse. Jules de Brayer, dans le numéro de juillet 1885 de la toute récente *Revue wagnérienne*, dénonce la mauvaise foi des anti-wagnéristes, qui, « lorsqu'ils font des réserves sur *Sigurd*, c'est plus Richard Wagner que M. Reyer qu'elles visent³¹ ». Il ajoute que certains procédés, honnis lorsqu'ils sont utilisés par le premier, sont considérés comme acceptables quand on les retrouve chez le second.

Reyer, quant à lui, prend la plume le 26 janvier 1884 et le 21 juin 1885, soit quelques semaines après la première vague de critiques³². Il se refuse à commenter son propre opéra et préfère évoquer la genèse difficile et la performance des chanteurs avant de remercier ses confrères pour leurs critiques positives. Il revient aussi dans l'article de 1885 sur les raisons de son refus d'assister aux représentations de Paris.

Comme on le voit ici, la principale ligne de fracture qui va opposer le public et les critiques, mais aussi les critiques entre eux, est la question du rapport à Wagner. Leur maîtrise des théories musicales du compositeur, leur connaissance plus ou moins grande de sa musique et leur admiration ou leur rejet va constituer le prisme principal par lequel ils vont appréhender cet opéra. La posture des critiques, qu'ils essayent d'adopter une position de surplomb, qu'ils prennent part à un débat artistique en cours ou qu'ils alternent entre les deux, va conditionner la manière d'évoquer le mythe nordique, qui, s'il n'est pas le principal

³¹ Brayer, Jules de, « À Propos de *Sigurd* », *La Revue wagnérienne*, tome I, 1885-1886, Genève, Slatkins Reprints, 1993, p. 173.

³² Reyer, Ernest, « Revue musicale », *Journal des débats*, 26/01/1884, p. 1-2, « Revue musicale », *Journal des débats*, 21/06/1885, p. 1-2.

objet de ces textes de presse, va néanmoins provoquer une certaine perplexité.

Un récit qui déroute : l'originalité du Nord

La première marque qui témoigne de l'originalité du sujet et de la difficulté à le maîtriser pour les critiques se constate tout d'abord par les innombrables coquilles présentes dans les articles, qu'elles soient dues aux critiques ou aux imprimeurs, qu'elles soient involontaires ou non³³. Mis à part Sigurd, aucun personnage n'est épargné. Déjà avant de monter l'opéra, Halanzier trouvait ce point difficile et avait demandé au compositeur d'appeler Hilda « Bilda », anecdote dont la presse s'est délectée pour la répartie de Reyer, qui avait alors proposé de rebaptiser le directeur « Balanzier »³⁴. Les erreurs des articles peuvent être catégorisées : il y a tout d'abord de simples coquilles d'orthographe (« Slagen », « Hayen » pour « Hagen », « Gonther », pour « Gunther », « zuncs » pour « runes », etc.) ; « Folkranger » au lieu de « Fólkvangr » se trouve en revanche déjà dans le livret. D'autres orthographes proviennent directement du contact avec l'œuvre de Wagner (notamment pour les orthographes « Siegmund », « walkyrie » et « Brünnhilde ») ; enfin, on trouve des confusions avec des réalités non scandinaves (« Sigismond » pour « Sigemond », « nonnes » pour « nornes », etc.).

Si l'action et les thématiques abordées ont dérouter certains critiques, le discours sur le Nord qui point au travers des critiques demeure très conventionnel. Camille Bellaigue est par exemple l'un de ceux qui prétendent ne pas avoir tout compris au livret (*La Revue des deux mondes*, 01/07/1885, p. 457). L'histoire est qualifiée d'« obscure » ou de « brumeuse », faisant écho aux stéréotypes qui qualifient les Vikings tels que Régis Boyer les a décrits³⁵. Héler (*L'Art musical*, 15/06/1885, p. 1) déclare : « Mais ces héros du Nord ont plus de colère que de réel

³³ Isabelle Porto San Martin remarque aussi la présence d'un grand nombre de coquilles dans les articles consacrés à des œuvres musicales en lien avec l'Espagne dans les années 1830 et 1840, qu'elle analyse comme faisant partie d'une stratégie visant à évoquer l'étranger « sans souci du réel ». San Martin, Isabelle, « Le Discours sur l'Espagne dans la presse musicale française : le filtre de l'opéra-comique (1833-1843) », dans Bara, Oliver, Christophe Cave, Marie-Ève Thérénty (ed.), *op. cit.*, consulté le 01/03/2021.

³⁴ Segond, André, *op. cit.*, p. 37-38.

³⁵ Boyer, Régis, *Le Mythe viking dans les lettres françaises*, Paris, Éditions du Porteglaive, 1968.

enthousiasme, ils représentent le matérialisme tempéré seulement par une brutale et grossière superstition. [...] Ce sont des hommes du Nord luttant contre le fatalisme de leur rude mythologie [...].» Il semble bien que ces références à l'imaginaire demeurent assez vagues, et semblent plutôt fonctionner comme des tics de langage déclenchés par l'idée même d'une histoire scandinave.

Cet imaginaire du Nord médiéval est assez différent de celui que nous connaissons aujourd'hui : il mélange plusieurs références que nous n'associons plus aujourd'hui. Ainsi, dans la description des costumes qui, reprise à l'identique, se retrouve dans plusieurs critiques, dont le texte de Julien Sermet (*La Justice*, 10/06/1885, p. 3), on peut lire la mention suivante : « *Lassalle* (Gunther) : Le premier costume, de roi germain du V^e siècle, est de chaînes et de pierres avec les abeilles mérovingiennes brodées. [...] Le second costume, de noce, est un costume royal mérovingien blanc et roux brodé d'or. / *Sellier* (Sigurd) : Porte sur son casque en argent Tafnit, le dragon qu'il a tué ; les plaques de sa cuirasse sont argentées et très brillantes ; sur son glaive, il y a des inscriptions celtiques en rouge. Ressemble à un demi-dieu, et rappelle un peu le chevalier au Cygne des *Nibelungen*. » Si Boyer notait déjà une certaine assimilation entre les Scandinaves et les Celtes au XIX^e siècle³⁶, la mention des Mérovingiens ajoute une troisième couche qui évoque l'époque des « Invasions Barbares ». Cependant, les critiques qui font à la fois allusion aux Francs et aux Celtes ne semblent pas reprendre les arguments du débat historiographique sur les origines de la Nation française durant la III^e République³⁷ mais se contentent d'un brouillage qui favorise l'évocation poétique d'une époque reculée et barbare. Seul Victor Fournel (*Le Correspondant*, 22/07/1885, p.344) semble considérer que la description de Sigurd en « héros franc » est une tentative des librettistes pour rattacher au sol français une légende trop germanique à son goût.

La barbarie supposée du Nord médiéval crée des attentes chez certains critiques quant à la musique. De même que pour l'usage

³⁶ Boyer, Régis, *op. cit.*

³⁷ Graceffa, Agnès, *Les Historiens et la question franque. Le peuplement franc et les Mérovingiens dans l'historiographie française et allemande des XIX^e et XX^e siècles*, Turnhout, Brepols, 2009 ; voir également Joye, Sylvie, « Représentations modernes et contemporaines : barbares redécouverts, barbarie réinventée », dans Dumézil, Bruno (éd.), *Les Barbares*, Paris, PUF, [2016] 2020.

presque automatique de certains termes associés au Nord, on peut se demander si, lorsque Victor Wilder (*Le Ménestrel*, 13/01/1884, p. 49-52) évoque «les couplets sauvages d'Uta», «la ballade farouche de Hagen» et «la cour d'un roi barbare où la joie même a les allures d'un délire sauvage», il ne plaque pas des attributs qui proviennent davantage de ses attentes que de la musique. Dans la suite de son article, il reprochera à Rose Bosman, l'interprète de Hilda, d'avoir chanté avec grâce et douceur le rôle «de cette Frédégonde furieuse». De même, l'année suivante, Madeleine Pidoux (pseudonyme «Jacques Hermann», *Le Constitutionnel*, 16/06/1885, p. 3), reprochera à Lassalle de ne pas chanter avec assez de rudesse et de ressembler davantage à un troubadour qu'à un roi barbare. Bellaigue aussi trouve la musique trop douce pour évoquer une époque qu'il juge cruelle. Cependant, le livret «barbare» permet également aux critiques de pardonner aux passages les moins élégants de l'opéra, qu'ils auraient condamnés dans d'autres circonstances.

De plus se remarque une rhétorique de la froideur et de la rigidité qui opère à plusieurs niveaux dans les articles: les personnages sont nobles, purs et froids, et la thématique originale. Ces éléments font écho à la description de la personnalité du compositeur, célèbre pour son intransigeance (il refusa d'assister aux représentations de Paris suite aux coupes indésirables décidées par les directeurs du théâtre) et son indépendance. Il se fait également remarquer par son refus d'adhérer à une quelconque école. Cependant, Reyer n'est jamais comparé directement à ses personnages, sa vie n'est pas non plus comparée à l'action du livret³⁸. Ces qualités, présentées de manière positive pour qualifier l'homme, deviennent gênantes lorsqu'il s'agit de qualifier l'intrigue de l'opéra.

Un mythe nordique pour les Français : l'ombre de Wagner

Le principal constat que font les critiques lorsqu'ils abordent le contenu du livret est le suivant: il s'inspire d'une histoire peu connue

³⁸ À l'exception d'un article d'Auguste Vitu (*Le Figaro*, 13/06/1885, p. 2) où la vie du compositeur, entre France, Alsace, Algérie et Belgique, est présentée comme faisant écho à la légende des Nibelungen, partagée entre Allemagne et Scandinavie; il n'est cependant question ni de la musique, ni du livret.

du public français. Pour Arthur Pougin (*L'Art musical*, janvier 1884, p. 3), il s'agit même du principal défaut de l'œuvre :

Le reproche le plus grave qu'on puisse adresser au compositeur, – et par malheur il est fondamental ! – c'est le choix, à mon sens très fâcheux, du sujet traité par lui.

Ce défaut est double : l'histoire évoquée est celle d'un mythe, et ce mythe est germanique.

La méfiance envers le mythe est tout d'abord liée à la conception du médium : l'opéra est pensé comme le lieu où s'expriment les passions humaines. De plus, *Sigurd* est perçu comme un grand opéra, un genre traditionnellement associé à une intrigue historico-politique. Des personnages quasi-divins comme Sigurd et Bruneild sont jugés durs, froids et peu intéressants. Plusieurs critiques affirment s'être ennuyés et n'avoir aucun intérêt pour le devenir des personnages. Henry Maret (*Le Radical*, 16/06/1885, p. 2) écrit ainsi :

Ces sujets sont de ceux qu'affectionne Wagner [...]. Ils ont un défaut : ils ne peuvent émouvoir ; ils ont une qualité : la grandeur. C'est de la poésie nuageuse [...].

Bellaigue, (*La Revue des deux mondes*, 01/07/1885, p. 456-461), Fabrice Carré (*La Patrie*, 07/01/1884, p. 2), Pierre Véron (*Le Charivari*, 14/06/1885, p. 2) et Ely-Edmond Grimard (*Annales politiques et littéraires*, 03/02/1884, p. 70-71) partagent ce constat d'une histoire qui les a laissés froids. La fantaisie et la présence de magie n'est pas forcément appréciée : Reyer mentionne en ouverture de son article de 1884 qu'il s'agit de l'une des raisons qui a fait refuser son œuvre par Vaucorbeil (*Le Journal des Débats*, 26/01/1884, p. 1). Léon Kerst, qui écrit pour *Le Petit journal* et *Le Voltaire*, défend dans différents articles que l'élément fantastique est habilement intégré à l'intrigue et pour cette raison, n'est pas gênant (*Le Voltaire*, 11/01/1884, p. 3). Tous les critiques qui présentent cette objection ont un point commun : ils sont conservateurs et s'opposent aux conceptions nouvelles développées par les wagnériens.

Pidoux (pseudonyme « Jacques Hermann », *Le Constitutionnel*, 16/06/1885, p. 2) fait remarquer de manière très pertinente que le mythe ne gêne que parce qu'il est germanique ou nordique :

Si l'œuvre de M. Du Locle, Blau et Reyer, s'appelait Achille, ou plutôt Hercule, s'il s'agissait de mythologie grecque, il y a peut-être longtemps

qu'elle eût été représentée à Paris et, à coup sûr, l'opinion publique ne se fut pas épouvantée d'une manière aussi comique qu'elle l'a fait, au seul nom germain de Sigurd, et devant l'épopée scandinave qui lui rappelait à la fois le double et terrible souvenir des Niebelungen et de Richard Wagner.

Si Pidoux est la seule critique du corpus à formuler explicitement cette opinion, il est évident que beaucoup la partagent. Seul Weber (*Le Temps*, 14/06/1885, p. 3), défend l'idée contraire :

nous supportons plus aisément les antiques légendes, pourvu toutefois qu'elles n'aient pas trop servi. Le paradis de Mahomet, la mythologie grecque, ne nous séduisent plus. Les traditions scandinaves trouvent encore grâce devant notre curiosité trop blasée.

La possibilité même d'intéresser les Français à cette histoire est mise en cause. Sermet (*La Justice*, 13/06/1885, p. 2) évoque un « caractère tudesque » qui ne convient pas aux Français ; Louise-Antoinette de Molène (pseudonyme « Rigoletto », *La Liberté*, 14/06/1885, p. 1) oppose « le cerveau positif et quelque peu géométrique des Français » au « cerveau rêveur et philosophique des Allemands », qui rendrait les premiers inaptes à apprécier un tel récit, tandis qu'il conviendrait aux seconds, faisant peut-être aussi par là allusion aux longs monologues philosophiques des personnages wagnériens, jugés assez ennuyants par les critiques français. Fouquier, Bellaigue, Grimard et Pougin critiquent également le caractère spécifiquement germanique, associé selon les articles à l'idée de « lourdeur » ou de « barbarie ». Pour Fouquier (*Le XIX^e Siècle*, 15/06/1885, p. 1), les légendes médiévales allemandes ne sont tolérables que si elles ont des sources qu'il considère françaises, comme les légendes autour du cycle du Graal ou de Charlemagne. Ce discours reprend des stéréotypes classiques et est tenu par certaines personnalités pour lesquelles la critique du mythe germanique semble en réalité davantage viser les innovations musicales wagnériennes. Comettant (*Le Siècle*, 15/06/1885, p. 1-2) consacre ainsi un tiers de son article sur *Sigurd*, qui s'étale sur douze colonnes, à critiquer les théories de Wagner, alors même qu'il se félicite que Reyer ne lui ait que très peu emprunté. En revanche, Fournel (*Le Correspondant*, 22/07/1885, p. 344), qui n'est pas engagé dans ce débat de musiciens, porte quant à lui une critique patriotique et développe longuement sur le choix de

Reyer d'avoir « [passé] le Rhin pour aller y chercher un thème d'opéra, [...] dans un pays qui tient à ne rien devoir à l'Allemagne. »

Recourir à un mythe nordique pour fournir un livret surprend les critiques et déclenche un discours sur la possibilité et l'intérêt de sa présence à l'opéra. Plusieurs facteurs ont été mis en avant : la nature même du médium qui ne s'y prêterait pas pour certains, l'absence de connaissance préexistante sur le sujet par le public (lié au point précédent, la plupart des opéras étant des adaptations de romans ou pièces à succès), la confrontation à un « esprit français », qui ne serait pas à même de s'intéresser à ce type de récit.

Cependant, les critiques qui ont affirmé ne pas s'intéresser au mythe pour son aspect impersonnel ont pourtant apprécié le dernier acte, centré sur un double triangle amoureux, où s'expriment des passions typiquement humaines. En plus d'y trouver les meilleures pages musicales, ils voient dans ce dernier acte une situation dramatique apte à fournir de la matière à un opéra. Comme l'explique Mark de Thémis (La Patrie, 16/06/1885, p. 3) :

Ici, le fantastique cesse, le drame qu'il [Reyer] n'a fait que nouer, se corse et se développe dans toute sa réalité ; de surnaturel, il devient humain, et c'est ce qui ajoute de l'intérêt à l'action.

Le consensus sur ce point est assez flagrant chez les critiques réfractaires mentionnés précédemment.

Les wagnériens ont quant à eux un tout autre avis sur le recours au mythe à l'opéra, même s'ils ne glosent pas spécialement son origine scandinave. Wilder (*Le Ménestrel*, 13/01/1884, p. 1-2) et Bauer (*Le Réveil*, 11/01/1884, p. 1) vantent l'aspect universel du mythe qui s'incarne ici sous une forme nouvelle. Ce dernier écrit qu'« [...] il n'appartient pas en propre à la mythologie germanique, [...] on suit cette légende de l'incarnation du dieu Hindou, de la Passion du Christ jusqu'au conte de la Belle au Bois Dormant. » Wilder évoque également ce point et compare le combat de Sigurd contre le dragon à celui d'Apollon contre Python, mais ajoute une nuance : « [...] en fait de mythe, la substance n'est rien et la forme est tout ». Le caractère du mythe et sa poésie dépendent de traits culturels spécifiques qui lui confèrent force et personnalité. Wilder ne tranche pas dans cet article sur la conduite que Reyer aurait dû adopter.

Cette approche du mythe peut se comprendre de deux manières. Tout d'abord, les critiques suivent l'actualité des recherches érudites sur les Indo-Européens et la littérature médiévale allemande, recherches intéressées par les origines des mythes germaniques, qui seront également évoquées par Louis Gallet (*La Nouvelle revue*, 15/01/1884³⁹). Cependant, lorsqu'il s'agit de musique, cette vision du mythe se rattache surtout aux conceptions que Wagner développe dans le deuxième tome d'*Oper und Drama* (paru en 1851, alors non traduit en français), conceptions que Wilder présente d'ailleurs en ouverture de son article du *Ménestrel* et qui seront détaillées dans divers articles de *la Revue wagnérienne*. En effet, Wagner défend l'idée que le Mythe est plus à même d'être sujet d'un drame car il délivre une vérité éternelle sur l'Homme, vérité à même de se traduire musicalement⁴⁰.

La réticence de Wilder face à l'aspect germanique et nordique du mythe peut aussi se comprendre en référence aux écrits de Wagner. Si dans *Opéra et Drame*, qui reste le texte principal dans lequel il développe ses principes esthétiques, Wagner se réfère avant tout aux mythes grecs et les présente comme des modèles, il considère par ailleurs le mythe comme une manifestation archaïque de l'esprit d'un peuple⁴¹, d'où il découle que chaque compositeur doit puiser dans les mythes propres à son peuple pour y trouver sa matière. Qu'un Français compose un opéra d'après d'un mythe étranger n'est donc pas une démarche qui va de soi pour un pur wagnérien, même si Wilder, lorsqu'il formule cette réticence, la présente comme la sienne propre et ne fait pas référence à Wagner.

Comme on le voit, la même qualité, l'«humanité» du drame, est obtenue selon les uns par le recours au mythe, par l'aspect historique et la présence d'un double triangle amoureux pour les autres. Si la description des qualités musicales de l'opéra n'est pas l'objet de cet article, on peut cependant noter que les premiers critiques se félicitent de l'usage de leitmotifs, de l'adéquation entre l'action du livret et la partition ainsi que de la disparition des airs, principes défendus par les

³⁹ Association l'Art lyrique français, *l'Art lyrique*, <https://www.artlyriquefr.fr/dicos/Nouvelle%20Revue%20Gallet.html#15_janvier_1884>, consulté le 01/03/2021.

⁴⁰ Goldman, Albert et Evert Sprinchorn (ed.), *Wagner on Music and Drama, A Compendium of Richard Wagner's Prose Works*, New York, Da Capo, 1988, p. 90-91.

⁴¹ Spencer, Stewart, «The "Romantic Opera" and the Turn to Myth», dans Grey, Thomas (ed.), *op. cit.*, p. 71.

partisans de la musique moderne, tandis que les seconds approuvent la modération avec laquelle Reyer utilise les leitmotifs et reconnaissent avec plaisir des formes traditionnelles comme des airs et des duos. La question du mythe nordique n'est ainsi qu'un élément de plus dans le débat qui divise la critique française autour de la musique de Wagner.

Intéresser le lecteur et le spectateur français

Malgré la gêne que peut constituer ce sujet lointain, les critiques restent globalement positives et on retrouve la trace de stratégies discursives qui visent à mettre en avant des points d'accroches par lesquels les Français pourraient apprécier *Sigurd*.

La première stratégie est l'utilisation de comparaison et de métaphores à contenu culturel qui rattachent les personnages et l'action du livret à des situations littéraires ou lyriques bien connues. Ce procédé n'est ni nouveau, ni original; ni réservé à la critique de cet opéra précis, ni à l'écriture journalistique. S'il peut également être interprété comme une simple coquetterie stylistique, marque du beau style français, le choix des œuvres utilisées pour la comparaison n'est pas anodin: il s'agit à la fois d'un répertoire gréco-romain (Odin comme Jupiter nordique, les nornes comme Parques du nord) ou lié aux contes de fée (le comparant le plus récurrent étant la Belle au Bois Dormant). Le lien aux lettres françaises est parfois formulé encore plus explicitement, qu'elles soient classiques (référence au même conte, mais en mentionnant Perrault et en rappelant la paternité française du récit; Brunehild comparée plusieurs fois à une seconde Phèdre, Sigurd à Roland, etc.) ou plus contemporaines (Hilda est la Ildigo de la pièce de Bornier, *Les Noces d'Attila*, 1880). Certaines comparaisons permettent de mettre en regard des passages de *Sigurd* et des opéras connus des Parisiens. La palme revient au chroniqueur du *Moniteur universel*, Édouard Thierry (15/06/1885, p. 1-2), qui évoque tout à la fois Macbeth, *le Cantique des cantiques*, Aladin, Judith, Phèdre, l'opéra *Robert le diable* puis *Othello*. Ce procédé immémorial, lointain descendant de l'*interpretatio romana*, d'ailleurs parfois utilisé avec beaucoup de second degré, permet d'offrir un cadre de référence maîtrisé par les lecteurs du journal, de témoigner de son admiration pour tel passage ou au contraire, se moquer des incohérences du livret.

Une seconde stratégie est l'approche pédagogique: certains se sentent obligés de retracer toute l'histoire de la légende des Nibelungen, démarche jugée inutile et qualifiée d'« érudition facile » par Jullien (*Le Français*, 15/01/1884, p. 1). Weber (*Le Temps*, 15/01/1884, p. 1), prend au sérieux cette question :

Il règne chez nous une ignorance si générale sur les mythes germaniques, que j'ai cru utile de donner quelques indications sommaires. Des érudits sont seuls familiarisés avec la littérature allemande; mais on parle continuellement des Niebelungen en désignant ainsi la *Tétralogie* de R. Wagner, sans la connaître, et en la confondant avec le *Nibelungenlied* [...].

Weber, qui connaît l'allemand, adopte un prisme germanique et littéraire: s'il cite les *Eddas* et la *Völsunga saga*, il est également le seul à mentionner le *Hürnen Seyfrid* ainsi que les pièces de Hans Sachs et La Motte-Fouqué (*Le Temps*, 09/01/1884, p. 2). Il apportera d'autres références dans ses autres articles l'année suivante. Il est le seul critique du corpus à s'intéresser à la réception allemande et aborde les Nibelungen comme une source d'inspiration pour des auteurs modernes et non un mythe médiéval ou populaire, comme le feront Vitu (*Le Figaro*, 8/01/1884, p. 3; 13/06/1885, p. 2) et surtout Gallet (*La Nouvelle revue*, 15/01/1884), qui confessa avoir travaillé son sujet pour l'occasion. Ce dernier citera seulement des légendes et des traditions populaires: les ballades féroïennes et danoises sont évoquées, ainsi que Lyderic et Saintine. Il raconte une version nordique des aventures de jeunesse du héros (ce que fera également Comettant par exemple), puis s'interroge sur la dimension mythique ou historique du récit à travers la question du prototype de Sigurd. Tout caractère allemand est réduit au minimum dans sa critique. Gallet indique que la légende provient des « peuples du Nord » et d'une « saga franque »; il développe longuement sur l'origine unique, peut-être aryenne, des mythes et termine sur l'assassinat du roi mérovingien Sigebert. Vitu, au contraire, évoque principalement *Le Nibelungenlied* et passe très rapidement sur les sources scandinaves. Ceci peut s'expliquer par l'amorce choisie pour son article de 1884: il rapporte en effet les possibles origines néerlandaises de la légende, faisant de Bruxelles le lieu obligé où monter *Sigurd*, et présente ainsi la Belgique comme la première étape pour préparer le public français.

Ainsi, peu de critiques opèrent une distinction précise entre sources scandinaves et sources germaniques. Alors même que la traduction de Laveleye du *Nibelungenlied* est présentée comme la source du livret, très peu de critiques s'étendent sur l'apport exact de ce texte. Dans la décennie qui suit, Henri de Curzon écrit une monographie, *La Légende de Sigurd dans l'Edda: l'opéra d'E. Reyer*⁴², un ouvrage outrageusement dithyrambique, que Jullien citera dans sa biographie du compositeur parue l'année de sa mort, en 1909. Tous deux prétendent que Reyer s'est très fortement inspiré des sources scandinaves et très peu des allemandes. Si cette affirmation est objectivement fausse, ces auteurs ne défendent pas cette ressemblance en se fondant sur des critères thématiques mais sur l'esprit des textes: la version allemande est présentée comme dénaturée, plus hypocrite et médiocre, touchée par les affres de la civilisation et contaminée par le christianisme, tandis que la version norroise respire la noblesse et l'authenticité. Se retrouve donc ici encore la présence d'un caractère noble, qui relie le livret, la musique et la littérature scandinave, excluant spécifiquement la poésie allemande.

Cependant, et sans grande surprise, les éléments qui permettent de rallier tous les critiques à cet opéra, sont sa forme et sa musique. Le compositeur est français et son attachement à son pays n'est mis en cause que très marginalement, dans quelques courts articles satiriques qui s'attachent plus à la réaction des Parisiens qu'à la description de la musique et qui n'ont pas été inclus dans le corpus. *Sigurd* se rattache à la tradition nationale du *grand opéra*, avec ses scènes de pompe et ses ballets. Si cette forme d'art a perdu sa fonction politique depuis l'ouverture du palais Garnier en 1875 et est devenue muséale⁴³, ce genre reste pensé comme une manifestation de l'identité nationale. Lors de la première à Bruxelles, beaucoup regrettent de ne pas pouvoir assister à la représentation depuis Paris. Kerst (*Le Petit journal*, 10/01/1884, p. 3) écrit ainsi: «c'est tout simplement une honte qu'un pareil ouvrage, si beau, si grandiose et *si parfaitement français*, ait dû passer la frontière pour être représenté», constat sur lequel s'accordent la plupart des

⁴² Curzon, Henri de, *La Légende de Sigurd dans L'Edda. L'opéra d'E. Reyer*, Fischbacher, Paris, 1890.

⁴³ Fulcher, Jane, *Le Grand Opéra en France: un art politique, 1820-1870*, Paris, Belin, 1988, p. 142.

critiques. Ceux qui aiment cette tradition se réjouissent de voir une œuvre nouvelle s'y rattacher; d'autres, comme Vitu et Fournel, considèrent qu'il s'agit d'une avancée vers la modernisation de la musique française et un pas qui mènera à l'acceptation de Wagner en France. Les qualités musicales et lyriques, qui préoccupent davantage les critiques que la question du mythe nordique, permettent de légitimer la présence d'un tel thème et de le diffuser. On peut rappeler que les passages qui ont marqué les auditeurs le plus favorablement et ont suscité l'admiration quasi unanime des spécialistes sont la grande scène de culte à Odin et Fréya, ainsi que le dernier acte qui repose sur les codes classiques du double triangle amoureux, mais se termine sur une apothéose à la Wagner (tout du moins dans le livret).

Conclusion et perspectives

Si la légende des Nibelungen avait déjà été mobilisée par des auteurs français, cette histoire est trop associée à l'espace germanique, que ce soit en tant qu'« *Iliade germanique* » ou sous la forme du *Ring der Nibelungen*, pour qu'un opéra joué à Paris sur ce thème ne choque pas de prime abord l'opinion comme les journalistes. Cependant, les critiques professionnels, s'ils interrogent ce choix, voire le déplorent, y voient surtout l'occasion de se positionner dans le débat musical qui occupe Paris à l'époque et de donner leur avis – en longueur ou entre les lignes selon le cas – sur Wagner. L'univers des mythes scandinaves est une réalité bien lointaine pour ces hommes et ces femmes et la nécessité même d'un discours sur cet espace à l'opéra se pose. Ce sont les qualités de l'opéra, jugées assez françaises pour satisfaire pleinement l'ego national et suffisamment modernes pour plaire aux wagnériens, qui vont permettre de placer la question du mythe scandinave au second plan et susciter l'acceptation.

Cette validation des critiques va s'accompagner d'un franc succès auprès du public, succès qui s'explique en partie par l'absence des opéras wagnériens sur les scènes françaises, ce qui évite une comparaison peu flatteuse pour Reyer. La diffusion tardive de la musique de Wagner va permettre aux Parisiens de profiter, pour quelques décennies, de leur version française de la mort de Sigurd.

Sigurd a également pour particularité d'avoir été joué légèrement avant le début de la « vague scandinave » à Paris, qui se caractérise par l'intérêt pour la peinture, la littérature, le théâtre, et la musique scandinave. Laurence Rogations, dans sa thèse, montre que l'intérêt dans la presse est au plus fort autour de l'année 1890⁴⁴. Sans être une source d'inspiration directe, *Sigurd* est le premier d'un groupe d'opéras de compositeurs français qui vont prendre pour sujet le Nord médiéval et les temps considérés barbares, parfois en adaptant une œuvre scandinave: *Gwendoline*, de Chabrier (1886⁴⁵), *Fervaal* de d'Indy (1897, adaptation libre d'un poème de Tegnér⁴⁶), *Hulda* de Franck (1894, d'après une pièce de Bjørnson), auquel on peut ajouter l'*Ouverture de Frithiof* de Dubois (1892, œuvre symphonique), puis le *Frédégonde* de Guiraud et Saint-Saëns (1895), pour le lien thématique avec les Nibelungen⁴⁷. Cependant, il faut modérer cette affirmation car la fin du XIX^e siècle se caractérise par un éclatement des thèmes et des imaginaires abordés par l'opéra et ceux qui s'intéressent au Nord restent minoritaires. Il demeure que tous ces opéras ne s'intéressent pas à la Scandinavie moderne mais à un monde médiéval et mythique. À aucune autre époque le Nord médiéval n'a inspiré tant de compositeurs français.

Ainsi, comme Mickaëlle Cedergren et Christophe Primat le suggèrent⁴⁸, la question de l'articulation entre discours sur le Nord et genre, ou ici médium, a son importance, ainsi que le contexte historique et social : dans les années 1880, en France, on s'interroge sur la possibilité

⁴⁴ Rogations, Laurence, *Les Barbares du Nord à la conquête du génie latin : images et imaginaires dans la presse française (1870-1914)*, Sorbonne-université, 2017, thèse non publiée.

⁴⁵ Dates des premières, généralement à la Monnaie. La plupart de ces œuvres ont été composées plus tôt.

⁴⁶ *Fervaal* devait originellement se dérouler en Scandinavie. Huebner suggère qu'en partie suite aux réactions à la sortie de *Sigurd* puis de *Gwendoline*, mais aussi pour suivre les préceptes wagnériens, d'Indy décide transposer son opéra dans les Cévennes. Huebner, *op. cit.*, p. 321-323.

⁴⁷ Il est ici intéressant de constater que tous ses compositeurs n'ont pas le même rapport à la musique de Wagner et que l'on ne peut donc pas réduire cet intérêt pour les mythes et légendes nordiques chez les compositeurs français à du wagnérisme.

⁴⁸ Cedergren, Mickaëlle et Christophe Primat, « Le Nord dans les littératures francophones – Interactions entre les espaces littéraires francophones et scandinaves », *Revue nordique des études francophones*, n°3(1), 2020, III-XII. DOI: <<http://doi.org/10.16993/rnef.52>>, 01/03/2021.

même de montrer un mythe nordique à l'opéra. Cette interrogation peut être rhétorique, ou cacher une idéologie revancharde qui assimile le Nord médiéval scandinave et Wagner à un marqueur identitaire germanique. Produire ce type de discours n'est alors pas un acte anodin qui va de soi. Faire référence à l'imaginaire du Nord permet à l'artiste qui convoque cet imaginaire de se positionner comme un original dans le champ auquel il appartient, mais risque aussi de causer un certain soupçon quant à son patriotisme.

Dossier de presse

- Anonyme, « Les Légendes scandinaves », *La Liberté*, 15/06/1885, p. 1-2.
 Alexis, Paul (Trublot), « À minuit », *Le Cri du peuple*, 15/06/1885, p. 3.
 Bauer, Henry, « Sigurd », *Le Réveil*, 11/01/1884, p. 1.
 Bauer, Henry, « Les Premières », *Le Réveil*, 15/06/1885, p. 2-3.
 Bauer, Henry, « Sigurd », *L'Echo de Paris*, 14/06/1885, p. 1-2.
 Bellaigue, Camille, « Revue musicale », *La Revue des deux mondes*, t. 70, Paris, Bureau de la Revue des deux mondes, 1885, p. 451-461.
 Boissard, Auguste, « Théâtre illustré », *Le Monde illustré*, 11/07/1885, p. 22.
 Brayer, Jules de, « À propos de Sigurd », *La Revue wagnérienne*, tome I, 1885-1886, Genève, Slatkins Reprints, 1993, p. 171-174.
 Carré, Fabrice, « Une première à Bruxelles », *La Patrie*, 07/01/1884, p. 1.
 Claudin, Gustave, « Théâtres », *Le Petit Moniteur universel*, 16/06/1885, p. 3-4.
 Comettant, Oscar, « Sigurd », *Le Siècle*, 09/01/1884, p. 2.
 Comettant, Oscar, « Sigurd », *Le Siècle*, 10/01/1884, p. 2-3.
 Comettant, Oscar, « Les premières Représentations », *Le Siècle*, 13/06/1885, p. 2.
 Comettant, Oscar, « Revue musicale », *Le Siècle*, 15/06/1885, p. 1-2.
 Desbeaux, Émile (L'amateur des spectacles), « Les Soirs de premières, Opéra : *Sigurd*, 12 juin 1885 » *Le Moniteur universel*, 13/06/1885, p. 3.
 Desbeaux, Émile, « Premières représentations », *La petite Presse*, 15/06/1885, p. 3.
 Ernst, Alfred, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 07/06/1885, p. 211-212.
 Ernst, Alfred, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 14/06/1885, p. 218-219.
 Feydeau, Georges, « Courrier des théâtres », *Le XIX^e Siècle*, 09/06/1885, p. 4.
 Fouquier, Henry, « Causerie dramatique », *Le XIX^e Siècle*, 15/06/1885, p. 1-2.
 Fourcaud, Louis de, « Les Premières », *Le Gaulois*, 08/01/1884, p. 3.
 Fourcaud, Louis de, « Musique », *Le Gaulois*, 13/06/1885, p. 3.
 Fournel, Victor, « Les Œuvres et les Hommes », *Le Correspondant*, t. 104, Paris, Bureaux du Correspondant, 1885, p. 337-359.
 Fraumont, Eugène, « Une première », *Le Soir*, 13/06/1885, p. 3.

- Frédéric, Gustave, « Une première représentation à Bruxelles », *Le Journal des Débats*, 16/01/1884, p. 3.
- Gallet, Louis, *La nouvelle Revue*, 15/01/1884, consulté sur le site de l'Association de l'Art lyrique, *L'Art lyrique*, <https://www.artlyriquefr.fr/dicos/Nouvelle%20Revue%20Gallet.html#15_janvier_1884>, consulté le 03/01/2021.
- Gallet, Louis, *La nouvelle Revue*, 01/07/1885, consulté sur le site de l'Association de l'Art lyrique, *L'Art lyrique*, <https://www.artlyriquefr.fr/dicos/Nouvelle%20Revue%20Gallet.html#01_juillet_1885>, consulté le 03/01/2021.
- Giraudet, Jules (Saint-Amé), « Opéra », *L'Orchestre*, 17/06/1885, p. 2.
- Gouzien, Armand, « Les Théâtres », *Le Rappel*, 10/01/1884, p. 3.
- Gouzien, Armand, « Les Théâtres », *Le Rappel*, 14/06/1885, p. 3.
- Gramont, Louis de, « Les Premières », *L'Intransigeant*, 09/01/1884, p. 2.
- Gramont, Louis de, « Les Premières », *L'Intransigeant*, 10/01/1884, p. 2.
- Gramont, Louis de, « Sigurd », *L'Intransigeant*, 14/06/1885, p. 2.
- Grimard, Ely-Edmond, « Musique », *Annales politiques et littéraires*, 03/02/1884, p. 70-71.
- Grisier, Georges (Dorante), « Gazette théâtrale », *La Patrie*, 14/06/1885, p. 3.
- Héler, A., *L'Art musical*, 15/06/1885, p. 1-2.
- Hubert, Eugène, « La Soirée », *Gil Blas*, 14/06/1885, p. 3.
- Joncières, Victorin de, « Revue musicale », *La Liberté*, 15/06/1885, p. 1-2.
- Jullien, Adolphe, « Revue musicale », *Le Français*, 15/01/1884, p. 1.
- Jullien, Adolphe, « Revue musicale », *Le Français*, 15/06/1885, p. 1.
- Kerst, Léon, « Premières représentations », *Le petit Journal*, 09/01/1884, p. 3.
- Kerst, Léon, « Premières représentations », *Le petit Journal*, 10/01/1884, p. 2-3.
- Kerst, Léon, « Sigurd », *Le petit Journal*, 14/06/1885, p. 1-2.
- Kerst, Léon, « Musique », *Le Voltaire*, 11/01/1884, p. 3-4.
- Kerst, Léon, « Sigurd », *Le Voltaire*, 14/06/1885, p. 1-2.
- Lasalle, Albert de, « Chronique musicale », *Le Monde illustré*, 20/06/1885, p. 450-451.
- Lefèvre, George, « Hommes et choses », *Le Radical*, 13/01/1884, p. 1.
- Lefèvre, George, « La Soirée théâtrale » *Le Radical*, 14/06/1885, p. 3.
- Maret, Henry, « Premières représentations », *Le Radical*, 16/06/1885, p. 2.
- Marx, Léon, « Premières représentations », *La Lanterne*, 15/06/1885, p. 4.
- Mendel, Émile, « Soirées parisiennes », *Le XIX^e Siècle*, 13/06/1885, p. 3-4.
- Molènes, Louise-Antoinette de (X), « À travers champs », *La Liberté*, 13/06/1885, p. 2.
- Molènes, Louise-Antoinette de (Rigoletto), « Soirée théâtrale », *La Liberté*, 14/06/1885, p. 2.
- Mullem, Louis, « Courrier dramatique », *La Justice*, 15/06/1885, p. 1-2.
- Niel, Léon (Le Maréchal), « Le Théâtre à Paris », *Le Soleil*, 11/06/1885, p. 3.
- Niel, Léon (Le Maréchal), « Le Théâtre à Paris », *Le Soleil*, 15/06/1885, p. 3.
- Noël, Édouard (Nicolet), « Sigurd », *Le Gaulois*, 12/06/1885, p. 3.

- Pidoux, Madeleine (Jacques Hermann), «Musique», *Le Constitutionnel*, 15/01/1884, p. 2.
- Pidoux, Madeleine (Jacques Hermann), «Premières représentations», *Le Constitutionnel*, 14/06/1885, p. 2.
- Pidoux, Madeleine (Jacques Hermann), «Musique», *Le Constitutionnel*, 16/06/1885, p. 2-3.
- Pougin, Arthur, «Sigurd», *L'Art musical*, 01/1884, p. 3-4.
- Pougin, Arthur, «La Semaine théâtrale», *L'Illustration théâtrale*, 21/06/1885, p. 5-6.
- Reyer, Ernest, «Revue musicale», *Le Journal des Débats*, 26/01/1884, p. 1-2.
- Reyer, Ernest, «Revue musicale», *Le Journal des Débats*, 21/06/1885, p. 1-2.
- Roger, Victor, «Ernest Reyher et Sigurd», *La France*, 06/01/1884, p. 2.
- Roger, Victor, «La Représentation de 'Sigurd' à Bruxelles», *La France*, 09/01/1884, p. 3.
- Roger, Victor, «Premières représentations», *La France*, 14/06/1885, p. 3.
- Sermet, Julien, «La Soirée d'hier», *La Justice*, 10/06/1885, p. 3.
- Sermet, Julien, «La Soirée d'hier», *La Justice*, 13/06/1885, p. 3.
- Soubies, Albert de (B. de Lomagne), «La Répétition générale de Sigurd», *Le Soir*, 11/06/1885, p. 3.
- Soubies, Albert de (B. de Lomagne), «Premières Représentations», *Le Soir*, 14/06/1885, p. 3.
- Stoullig, Edmond, «Chronique musicale», *Le National*, 10/01/1884, p. 3.
- Street, Georges, «Les Théâtres», *Le Matin*, 13/06/1885, p. 2.
- Thémines, Mark de, «Revue musicale», *La Patrie*, 16/06/1885, p. 1.
- Thierry, Edouard, «Théâtres», *Le Moniteur universel*, 15/06/1885, p. 1-2.
- Toché, Raoul (Frimousse), «La Soirée bruxelloise», *Le Gaulois*, 08/01/1884, p. 3.
- Trézel, Jacques, «Les Soirs de première, la partition», *Le Moniteur universel*, 15/06/1885
- (Une bonne lorgnette), *Le Radical*, 14/06/1885, p. 3.
- Véron, Pierre, «Chronique. Sigurd et Cie», *La petite Presse*, 12/06/1885, p. 1-2.
- Véron, Pierre, «Théâtres», *Le Charivari*, 14/06/1885, p. 2.
- Véron, Pierre, «Courrier de Paris», *Le Monde illustré*, 12/01/1884, p. 18-19.
- Vitu, Auguste, «Premières représentations», *Le Figaro*, 08/01/1884, p. 3.
- Vitu, Auguste, «Opéra», *Le Figaro*, 13/06/1885, p. 2.
- Weber, Johannes, «Sigurd», *Le Temps*, 09/01/1884, p. 2.
- Weber, Johannes, «Critique musicale», *Le Temps*, 14/02/1884, p. 1-2.
- Weber, Johannes, «Spectacles et concerts», *Le Temps*, 14/06/1885, p. 3.
- Weber, Johannes, «Critique musicale», *Le Temps*, 15/06/1885, p. 3.
- Wilder, Victor, *Gil Blas*, «Premières représentations», 09/01/1884, p. 3.
- Wilder, Victor, «Premières représentations», *Gil Blas*, 14/06/1885, p. 2-3.
- Wilder, Victor, «Sigurd», *Le Ménestrel*, 13/01/1884, p. 49-52.

The Gods in Exile

The Twilight of Myth in the Poetry of Charles Leconte de Lisle

◇Francesco Sangriso

This study examines the references to Norse mythology in Charles Leconte de Lisle's *Poèmes Barbares*, with particular regard to two poems: *La Légende des Nornes* and *La Vision de Snorr*. Through a linguistic comparison with the original Norse sources (the *Poetic Edda*, Snorri's *Edda*, skaldic poetry), the study highlights the particular ways in which the author re-elaborates the mythical material.

In Leconte de Lisle's work, myth becomes dramatic action, a representation of the everlasting struggle between light and darkness that ends with the tragic contemplation of the ineluctable final conflagration. The ancient world of the Æsir and the Vanir, 'quand les Skaldes chantaient sur la harpe des Nornes'¹ is doomed to destruction.

The sources of *La Légende des Nornes* are the *Poetic Edda* (cf. Annexe 1) and Snorri Sturluson's *Edda* (cf. Annexe 2). In the *Völuspá*,²

◇Francesco Sangriso, honorary fellow in Germanic philology, University of Genoa, <artali67@hotmail.com>.

¹ *La Vision de Snorr*, v.30. All quotations from *Poèmes Barbares* are taken from: Leconte de Lisle Charles-Marie, *Poèmes Barbares*, Édition de Claudine Gohot-Mersch, Paris, Gallimard, 1985.

² 'Seeress's Prophecy' (Larrington Carolyne (trans.), *The Poetic Edda*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 3). *Völuspá* is found in the *Codex Regius* manuscript (see Annexe 1) and in *Hauksbók* (ms. AM 371 4°, AM 544 4°, AM 675 4°, c.1290-1350), a compendium which belonged to the Icelandic law-man and scholar Haukr Erlendsson and which was in part written by him. Many of its stanzas are quoted or paraphrased in Snorri Sturluson's *Prose Edda*.

the first poem of the *Poetic Edda*, the origin of the world is narrated, along with the ordering of the cosmos by the supreme deities and the birth of men, whose destiny is established by the three norns, who sit near the cosmic tree, the backbone of the universe. In the poem, we also read about the original conflict between the lineage of the Æsir and that of the Vanir and the death of Odin's son, Baldr. The final part is dedicated to the clash between the gods and the lineage of Loki, which will lead to the final destruction. It will be followed, however, by the rebirth and the beginning of a new cosmic cycle.³

The prophetess, at Óðinn's request, tells 'the ancient histories of men and gods, those which I remember from the first'.⁴ The female being draws on the supreme knowledge of the cycle of life, which manifests itself in fertility, and in this cyclical perspective, the linear concept of time moving from the past into the future in a straight line is deleted. The seeress knows the events of the future but is also the keeper of the ancient tradition; she has the original wisdom, which allows her give an account of the origin of the universe.

In Old Norse literature, the *völva* is the most frequently recurring figure with the power to predict the future. The term is believed to refer to the noun m. *vǫlr*,⁵ 'rounded wand', with reference to the instrument used in divination rites, or to the noun f. *vala*,⁶ 'rounded bone', also referring to a tool used for predictions.⁷

It is a female skill, which appears as unbecoming and inconvenient for men, as can be seen from the words with which Loki addresses Óðinn in *Locasenna*,⁸ a poem from the *Poetic Edda*: *Enn þic síða kóðo Sámseyo í, oc draptu á vétt sem vǫlor; vitca líki fórtu verþiód yfir, oc hugða ec þat*

³ Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern, I Text*, 5. Auflage, Heidelberg, Winter, 1983, p. 1-16.

⁴ Larrington Carolyne (trans.), *The Poetic Edda*, op. cit., p. 4. *Forn spioll fira, þau er fremst um man* (Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius op. cit.*, p. 1).

⁵ 'A round stick, staff' (Cleasby Richard – Guðbrandur Vigfusson, *An Icelandic-English Dictionary*, Oxford, Clarendon, 1874, p. 721).

⁶ 'The rolling knuckle-bone' (*Ibid.*, p. 675).

⁷ De Vries Jan, *Altonordisches etymologisches Wörterbuch*, Leiden, Brill 1977, p. 673-674. For further discussion see Horst Simone, *Merlin und die völva. Weissagungen im Altnordischen*, München, Utz, 2010.

⁸ 'Loki's quarrel'.

args aðal.⁹ In the *Ynglinga saga*, however, Óðinn has the power to know future events and is endowed with an ancient magical wisdom. Thus he knows that his offspring will settle in the northern part of the world.¹⁰

The first difference between Leconte de Lisle's poetic creation and its main source is the first-person narrative. In *La Légende des Nornes* it is not the seeress who tells the past and predicts the future but the norns: 'Elles sont assises sur les racines du frêne Yggdrasill'.¹¹ It is a pivotal choice, which highlights, from the very beginning, Leconte de Lisle's interpretation of the myth. The norns are presented as follows in *Völuspá*:

*Þaðan koma meyjar, margs vitandi
þrjár ór þeim sæ, er und þolli stendr;
Urd hétu eina, aðra Verðandi
– scáro á sciði, – Sculd ina þriðjo;
þær lög lögðu, þær líf kuro
alda bornom, orlog seggia.¹²*

The norns dwell near the cosmic tree as we read in Snorri's Edda:

*Þriðja rót asksins stendr á himni, ok undir þeirri rót er brunnr sá er mjök
er heilagr er heitir Urdar brunnr [...] Þar stendr salr einn fagr undir
askinum við brunninn, ok ór þeim sal koma þrjár meyjar þær er svá
heita: Urðr, Verðandi, Skuld. Þessar meyjar skapa mönnum aldr. Þær
kollum vér nornir [...] Nornir ráða orlogum manna.¹³*

⁹ Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius op. cit.*, p. 101; 'But you, they say, practised *seid* on Samsey, and you beat on the drum as seeresses do, in the likeness of a wizard you journeyed over mankind, and that I thought the hallmark of a pervert' (Larrington Carolyne (trans.), *The Poetic Edda, op. cit.*, p. 85).

¹⁰ Bjarni Aðalbjanarson (ed.), *Snorri Sturluson, Heimskringla I*, Reykjavík, Hið íslenska fornritafélag, 2002, p. 14.

¹¹ *La Légende des Nornes*, subtitle.

¹² Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius op. cit.*, p. 5; 'From there come girls, knowing a great deal, three from the lake standing under the tree; Urd one is called, Verdandi another,—they carved on wooden slips—Skuld the third; they laid down laws, they chose lives, for the sons of men the fates of men' (Larrington Carolyne (trans.), *The Poetic Edda, op. cit.*, p. 6).

¹³ Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning*, Exeter, Viking Society for Northern Research, 2005, p. 17 and 18; 'The third root of the ash extends to heaven, and beneath that root is a well which is very holy, called Weirð's well [...] There stands there one beautiful hall under the ash by the well, and out of this hall come three maidens whose names are Weirð, Verdandi, Skuld. These maidens shape men's lives. We call them norns [...] Norns determine the fates of men' (Faulkes Anthony (trans.), *Snorri Sturluson. Edda*, London, Everyman, 1995, p. 17 and 18).

Norns are the goddesses of destiny, the embodiment of a superior and ineluctable fate that dominates everything: *Nornir heita þær es nauð skapa*.¹⁴ The fate fixed by the norns is indicated both in the *Völuspá*, and in Snorri's *Edda* with the noun *ørlog*,¹⁵ formed by *lög*¹⁶ and by a prefix that signals provenance or origin. It is very difficult to detect the exact semantic value of the term *lög*, which cannot be merely understood as 'law', as in the current meaning of the term.

The noun *lag* means 'laying in order, due place, right position'¹⁷ and these particular characteristics are reflected in the plural *lög*. It is no coincidence that only Óðinn, the supreme deity, knows the destiny of men and sets the rules that govern their lives: *mátti hann vita ørlög manna [...] Óðinn setti lög í landi sínu*.¹⁸ The fate is, therefore, the primal law, fixed from the beginning and, as such, it cannot be changed; even gods and heroes are subject to it.¹⁹

¹⁴ 'Those are called norns who create distress' (Text and translation, Gade Karin Ellen-Marold Edith (ed.), *Skaldic Poetry of the Scandinavian Middle Ages Poetry from Treatises on Poetics II*, Turnhout, Brepols, 2017 p. 771).

¹⁵ Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius op. cit.*, p. 4, 5, 7; Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning, op. cit.*, p. 15, 18, 21. 'The primal law, fate, weird, doom' (Cleasby Richard – Guðbrandr Vigfusson, *An Icelandic-English Dictionary, op. cit.*, p. 767).

¹⁶ Subst. n. pl., *a*-stem (*Ibid.*, p. 369 and 404; *Ordbog over det norrøne prosasprog*, Den arnamagnæanske commission, Copenhagen: lag; accessed January 11, 2021, <<http://www.onp.ku.dk>>). The substantive is related to the Indo-European root **legʰ* (Pokorny Julius, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, Bern – München, Francke, 1959, p. 658-659), 'to lie down, to be placed, to put down'.

¹⁷ Cleasby Richard – Guðbrandr Vigfusson, *An Icelandic-English Dictionary, op. cit.*, p. 369.

¹⁸ Bjarni Aðalbjarnarson (ed.), *Snorri Sturluson, Heimskringla I, op. cit.*, p. 19 and 20. 'He could predict the fates of men [...] Óðinn established in his land the laws' (Finlay Alison – Faulkes Anthony (trans.), *Snorri Sturluson, Heimskringla, Volume I, op. cit.*, p. 11).

¹⁹ *Fram sé ek lengra um ragna røc rømm sigtýva* (*Völuspá*, str. 44, Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius op. cit.*, p. 10); 'I see further ahead to the mighty Doom of the Gods, of the victory-gods' (Larrington Carolyne (trans.), *The Poetic Edda, op. cit.*, p. 9); These are Grípir's last words to Sigurðr: *Munat scopom vinna* (*Grípispá*, str. 53; Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius op. cit.*, p. 172); 'One can't overcome fate' (Larrington Carolyne (trans.), *The Poetic Edda, op. cit.*, p. 146). Guðrún tells her brothers: *scopom viðr mangi* (*Atlamál in grœnlenzco*, str. 48; Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius op. cit.*, p. 254); 'No one defeats fate' (Larrington Carolyne (trans.), *The Poetic Edda, op. cit.*, p. 217) and Sqrli tells Hamðir: *qveld lifir maðr ekki eptir qvið norna* (*Hamðismál*, str. 30; Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des*

Leconte de Lisle's choice to identify the narrating voice with the three norns highlights in an extraordinarily effective way the most original and archaic philosophy of destiny which is permeated with gloomy pessimism, an *amor fati* that finds full correspondence in Old Norse literature: *Nu er enn sem fyr þoeir verða at falla er fæigir ero oc engum manne gefr lif goð vapn eða mikit afl ef þo skal hann deyia*.²⁰

There is no possibility of a prediction. However, the prophecy ensures knowledge of what has not yet happened but does not change the course of events. Present, past and future have already been determined: 'mais nul ne peut briser ta chaîne, ô destinée!'.²¹

This approach is highlighted by the description of the norns. In the sources they are *meyiar*,²² but in *La Légende des Nornes* they represent the sunset of life: 'spectres aux cheveux blancs, aux prunelles glacées Sous le suaie épais des neiges amassées!'.²³

Their lids are 'rigides' and their eyes are 'sans flamme',²⁴ lacking in vital energy, since heat, as we will see, is one of the elements that will give rise to life. This frame is revived at the end of the narration, when

Codex Regius op. cit., p. 274); 'No man outlasts the evening after the norns have given their verdict' (Larrington Carolynne (trans.), *The Poetic Edda, op. cit.*, p. 234).

²⁰ Bertelsen Henrik (ed.), *Þiðriks saga af Bern II*, Copenhagen, Møllers, 1905-11, p. 252. 'It is as it always has been: those who are destined for death must fall and to no one good weapons and great strength will give life if he is doomed to unavoidable death' (My translation). About Leconte de Lisle's pessimism and the influence of Schopenhauer's philosophy see Baillot Alexandre, *L'Influence de Schopenhauer en France 1860-1900*, Paris, Vrin, 1927; Putter Irving, *The pessimism of Leconte de Lisle: Sources and Evolution*, Berkely, University of California Press, 1954; Putter Irving, *The pessimism of Leconte de Lisle: The Work and the Time*, Berkely, University of California Press, 1961; Sagnes Guy, *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue, 1848-1884*, Paris, Colin, 1969; Pich Edgard, *Leconte de Lisle et sa creation poetique : Poemes antiques et Poemes barbares, 1852-1874*, Lyon, Publication de l'Université Lyon II, 1975; Colin René-Pierre, *Schopenhauer en France : un mythe naturaliste*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1979; De Mulder Caroline, *Leconte de Lisle, entre utopie et république*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2005; Mortelette Yann, *Histoire du Parnasse*, Paris, Fayard, 2005; Mortelette Yann, Leconte de Lisle antimoderne, in *Studi Francesi* 170, 2013, p. 262-277.

²¹ *La Légende des Nornes* v. 33.

²² *Völuspá*, str.20; Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius op. cit.*, p. 20; Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning, op. cit.*, p. 18. 'Maiden, maid, girl' (La Farge Beatrice-Tucker John, *Glossary to the Poetic Edda*, Heidelberg, Winter, 1992, p. 187).

²³ *La Légende des Nornes* vv. 137-138.

²⁴ *Ibid.*, vv. 3 and 10.

the eye of Urðr is ‘cave’,²⁵ empty, just as, in the myth, the whole universe was born from the cosmic void.

Consistent with this representation is the absence, in the poem, of a possible rebirth of the cosmic cycle, as happens, on the other hand, in the final stanzas of *Völuspá*, and in the concluding part of *Gylfaginning*,²⁶ in which a Christian influence is detectable. Here Leconte de Lisle’s poetic creativity bears significant connections with another nineteenth-century reinterpretation of Nordic myth—that of Richard Wagner in the *Ring des Nibelungen*.

In *La Légende des Nornes* it is Urðr who narrates the origin of the gods, the world and men: ‘Je suis la vieille Urda, l’éternel Souvenir’ (cf. Annexe 3). In Old Norse language Urðr is corradical to the verb *verða*²⁷ and means ‘destiny’.²⁸ It appears in the compound *Urðabrunnr*, the place where the Norns dwell:

*Enn er þat sagt at nornir þær er byggja við Urðar brunn taka hvern dag vatn í brunninum ok með aurinn þann er liggr um brunninn, ok ausa upp yfir askinn til þess at eigi skyli limar hans tréna eða fúna.*²⁹

The first lines of the poem describe the spatial context in which the narration takes place: ‘La neige, par flots lourds, avec lenteur, inonde, Du haut des cieux mutes, la terre plate et ronde’.³⁰ It is not a simple, and perhaps hackneyed description but a constitutive element of the mythical universe:

Over the whole poem brood not only the Norns but also the forces of an implacable Nature of ice, mist and snow, of wind and darkness. This

²⁵ *Ibid.*, v. 153. The adjective ‘cave’ is also used to describe Cain’s eyes (*Qain* v. 119). Angantyr has ‘les yeux ouverts et sans regards’ (*L’Épée d’Angantyr* v. 52).

²⁶ Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius op. cit.*, p. 14-15; Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning, op. cit.*, p. 53-54.

²⁷ ‘To become, happen, come to pass’ (Cleasby Richard – Guðbrandr Vigfusson, *An Icelandic-English Dictionary, op. cit.*, p. 695).

²⁸ *Ibid.*, p. 657; *Ordbog, op. cit.*: *urðr*; see also Horst Simone, *Merlin und die völva, op. cit.*, p. 104. The masculine noun *urðr* defines death and it is only found in poetry (Finnur Jónsson, *Lexicum Poeticum Antiquae Linguae Septentrionalis. Ordbog over det norsk-islandske skjaldesprog*, Copenhagen, Møllers, 1931, p. 584).

²⁹ Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning, op. cit.*, p. 19; ‘It is also said that the norns that dwell by Weird’s well take water from the well each day and with it the mud that lies round the well and pour over the ash so that its branches may not rot or decay’ (Faulkes Anthony (trans.), *Snorri Sturluson. Edda, op. cit.*, p. 19).

³⁰ *La Légende des Nornes* vv. 1-2.

is, indeed, typical of Leconte de Lisle's treatment of barbarian subjects; whatever the race or country of his barbarians, he depicts them as very closely in touch with the natural forces of their environment, from which their beliefs take an imprint of primitive grandeur or wild menace.³¹

In the sources, there are many references to the wild power of nature: *svort verða sólscín of sumor eptir, veðr öll válynd*.³² The winter season will soon herald the conclusion of the cosmic cycle:

*Þau in fyrstu at vetr sá kemr er kallaðr er fimbulvetr. Þá drífr snær ór öllum áttum. Frost eru þá mikil ok vindar hvassir. Ekki nýtr sólar. Þeir vetr fara þrír saman ok ekki sumar milli. En áðr ganga svá aðrir þrír vetr at þá er um alla veröld orrostur miklar.*³³

A similar setting is found at the beginning of the second Norn's account: 'Tombe, neige sans fin! Enveloppe d'un voile Le rose éclair de l'aube et l'éclat de l'étoile!'.³⁴

The linguistic elements that depict the action of the norns have significant references in the sources: 'Et, sur ce cuivre dur, avec nos ongles blêmes, Nous gravons le destin de l'homme et des Dieux mêmes [...] Moi Skulda dont la main grave les destinées'.³⁵

In the *Völuspá*, the norns determine men's fate,³⁶ while in Leconte de Lisle's verse they also have power over the gods, which emphasises the determinism that pervades the poem. The norns' action is expressed, in

³¹ Fairlie Alison, *Leconte de Lisle's Poems on the Barbarian Races*, op. cit., p. 89. See also the first lines of *Le Runoia*: 'Chassée en tourbillons du Pôle solitaire, La neige primitive enveloppe la terre' (*Le Runoia* vv. 1-2).

³² *Völuspá*, str 41, Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius* op. cit., p. 10; 'Sunshine becomes black all the next summers, weather all vicious' (Larrington Carolyne (trans.), *The Poetic Edda*, op. cit., p. 9).

³³ Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning*, op. cit., p. 49; 'First of all that a winter will come called fimbul-winter [mighty or mysterious winter]. Then snow will drift from all directions. There will then be great frosts and keen winds. The sun will do no good. There will be three of these winters together and no summer between. But before that there will come three other winters during which there will be great battles throughout the world' (Faulkes Anthony (trans.), *Snorri Sturluson. Edda*, op. cit., p. 52-53). *Fimbulvetr* is cited also in another poem in the *Poetic Edda*, *Vafþrúðnismál* ('Vafþrúðnir's Sayings'), where it coincides with the end of the cosmic cycle (Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius* op. cit., p. 53).

³⁴ *La Légende des Nornes* vv. 73-74.

³⁵ *Ibid.*, vv. 13-14 and 186.

³⁶ See note 13.

the *Poetic Edda*, by the verb *skera*,³⁷ which indicates the material act of carving a surface, as does the verb ‘graver’³⁸ in Leconte’s poem. Poetic creation, as well as the determination of destiny, is depicted in the poetic sources with reference to a material activity, that of the blacksmith: the poet is *bragar hagsmiðr*.³⁹ This equivalence brings the poet closer to the deities, whose creative power is also indicated with the verb *smíða*.⁴⁰ Óðinn created, by forging them, ‘heaven and earth and the skies and everything in them’.⁴¹

The Norns engrave with their ‘ongles blêmes’.⁴² This is an extremely relevant detail denoting the presence, from the very beginning, of the inescapable fate of death:

*Naglfar losnar
Kióll ferr austan, koma muno Muspellz
um lög lýðir, enn Loki stýrir.*⁴³

³⁷ ‘Cut, carve’ (Cleasby Richard – Guðbrandr Vigfusson, *An Icelandic-English Dictionary*, op. cit., p. 545; see also Finnur Jónsson, *Lexicum Poeticum Antiquæ Linguae Septentrionalis*, op. cit., p. 505-506). The norns are also described as weaving the web of fate: *Snero þær af afli örlofbátto, þá er borgir braut í Brálundi; þær um greiddo gullin símo oc und mána sal miðian festo* (*Helgaqviða Hundigsbana in fyrri*, Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius* op. cit., p. 130); ‘They plied very strongly the strand of fate, as strongholds were breaking in Bralunf, they prepared the golden threads and fastened in the middle under the moon’s hall’ (‘The first Poem of Helgi Hundigsbani’, Larrington Carolyne (trans.), *The Poetic Edda*, op. cit., p. 111).

³⁸ The verb ‘graver’ is also found in Marmier’s and Bergmann’s translations of the *Völuspá* (Marmier Xavier, *Chants populaires du Nord*, op. cit., p. 11; Bergmann Frederic Guillaume, *Poèmes Islandais*, Imprimerie Royale, Paris, 1838, p. 191), while in Du Puget’s translation *skera* is translated by ‘sculpter’ (Du Puget Rosalie, *Chefs d’Œuvre Littéraires. Les Eddas traduites de l’ancienne idiome scandinave par Mlle R. Du Puget*, Libraire Française et Étrangère, Paris, 1846, p. 145).

³⁹ ‘Skilled smith of poetry’ (Gade Karin Ellen-Marold Edith (ed.), *Skaldic Poetry of the Scandinavian Middle Ages Poetry from Treatises on Poetics I*, Turnhout, Brepols, 2017, p. 64).

⁴⁰ ‘To work wood or metals’ (Cleasby Richard – Guðbrandr Vigfusson, *An Icelandic-English Dictionary*, op. cit., p. 572).

⁴¹ Faulkes Anthony (trans.), *Snorri Sturluson. Edda*, op. cit., p. 9. *Hann smíðaði himin ok jörð ok loptin ok alla eign þeira* (Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning*, op. cit., p. 8). This image can be detected in *Le Runoia*: ‘Quand sur l’enclume d’or, l’éternel Forgeron, Ilmarinenn, eut fait le couvercle du monde, La tente d’acier pur étincelante et ronde, Et du marteau divin fixé dans l’air vermeil Les étoiles d’argent, la lune et le soleil’ (*Le Runoia* vv. 120-124).

⁴² *La Légende des Nornes* v. 13.

⁴³ *Völuspá*, str. 50-51, Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius* op. cit., p. 11-12; ‘Naglfar breaks free, A ship journeys from the east, Muspell’s troops are

At the end of the cosmic cycle, a ship, whose name is *Naglfari*, will appear and lead the forces of evil in the battle against the gods. This ship embodies the frightening identity of the powers that arise from the realm of darkness and chaos and 'it is made of dead people's nails'.⁴⁴

The power of the norns over destiny is confirmed by the presence of runes (cf. Annexe 4) on their nails,⁴⁵ even if in the *Völuspá* there is no explicit reference to them, as well as in the poetic representation of Leconte de Lisle.⁴⁶

The norn's account begins with the origin of the cosmos: the void, characterized by the absence of any material element, is the initial condition from which everything takes form: 'Du vide fécond s'épandit l'univers! [...] Où rien n'était encor, ni les eaux, ni les sables, Ni terre, ni rochers, ni la voûte du ciel, Rien qu'un gouffre béant, l'abîme originel'.⁴⁷ 'Vide fécond' is an oxymoron of extraordinary power and the idea of the cosmic vacuum, the abyss, as the initial and final condition of the universe, is a constant element in other mythical and poetic representations contained in the *Poèmes Barbares*⁴⁸ and in the *Poèmes*

coming over the ocean and Loki steeres' (Larrington Carolyne (trans.), *The Poetic Edda*, op. cit., p. 10).

⁴⁴ Faulkes Anthony (trans.), *Snorri Sturluson. Edda*, op. cit., p. 53; *Þat er gert af noglum dauðra manna* (Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning*, op. cit., p. 50).

⁴⁵ Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius* op. cit., p. 193.

⁴⁶ In Leconte de Lisle's *Poèmes Barbares*, references to the runes are found in *Le Runoia*, where they have a cosmogonical meaning connected with the cyclical concept of time: 'Un éternel souci ride le front de Dieu: Il couvre de Runas la peau du Serpent bleu'; 'Grave les Runas d'or qui règlent l'univers!'; 'Viens le jour marqué par les Runes fatales!' (*Le Runoia* vv. 31-32, 236 and 255). The verb 'graver' is here found as in *La Légende des Nornes*. In *Les Larmes de l'Ours*, Wäinämöinen becomes 'Roi des Runes [...] Skalde immortel' (*Les Larmes de l'ours* vv. 1 and 5).

⁴⁷ *La Légende des Nornes* vv. 16 and 18-20.

⁴⁸ 'Dans le Vide éternel interrompant son rêve, L'Être unique, le grand Taaroa se lève [...] Tout gît muet encore au fond du gouffre énorme' (*La Genèse Polynésienne* vv. 1 and 17). 'J'ai vu que mieux valaient le vide et le silence!' (*Le Runoia* v. 133). 'Abîme où, loin des cieux aventurant son aile, L'Ange vit la beauté de la femme et l'aima [...] Holà! j'entends l'abîme impatient crier, Et le gouffre t'attire, ô race carnassière' (*Qaïn* vv. 136-137, 183-184). 'Un gouffre calme, noir, informe, illimité, L'évanouissement total de la matière' (*In Excelsis* vv. 10-11). 'L'abîme pacifique où gît la vanité De ce qui fut le temps et l'espace et le nombre' (*La dernière vision* vv. 43-44). 'Un monde mort, immense écume de la mer, Gouffre d'ombre stérile et de lueurs spectrales' (*Paysage Polaire* vv. 1-2). 'Le silencieux abîme de l'oubli' (*La Fin de l'Homme* v. 18). 'Puis la tête et le corps entrèrent à la fois Dans la nuit furieuse et dans le gouffre avide' (*Le Jugement de Komor*

Antiques.⁴⁹ The ‘abîme originel’ is the ‘gap ginnunga’⁵⁰ mentioned in the sources, and in Leconte de Lisle it is not only the place where the interaction of the fundamental forces will give rise to life, but it becomes the primary creative element.

Here the poet takes up the text of the *Völuspá* transmitted in the manuscripts of Snorri’s *Edda*:

*Ár var alda
þat er ekki var.
Vara sandr né sær
né svalar unnir.
Jörð fansk eigi
né upphiminn,
gap var ginnunga
en gras ekki.*⁵¹

The text in the *Poetic Edda* is different, as the primal being, Ymir, is already present:

vv. 110-111). ‘Hu-Gadarn volait sur les vents furieux, Illuminant l’abîme où s’enfonçait sa race’ (*Le Massacre de Mona* vv. 265-266). ‘L’abîme où la vie a coulé’ (*Ibid.* v. 364). ‘Le gouffre immortel, mer de flammes D’où jaillissent sans cesse, où retournent les âmes, Où l’amoncellement des univers se joint À l’amas des soleils, qui ne commence point, Qui ne finit jamais’ (*Ibid.* vv. 380-385).

⁴⁹ ‘Ta demeure est au bord des océans antiques, Maître! Les grandes Eaux lavent tes pieds mystiques. Sur ta face divine et ton dos écumant L’abîme primitif ruisselle lentement’ (*Sûryâ. Hymne Védique* vv. 1-4 ; Leconte de Lisle Charles-Marie, *Poèmes Antiques*, Édition de Claudine Gohot-Mersch, Paris, Gallimard, 1994, p. 37).

⁵⁰ The meaning of the syntagm is unclear: ‘gap n. abyss [...] ginnunga gen. pl. (or sg.?) of the mighty spaces?; cf. *ginning* illusion, magical deception; perhaps filled with magic power?’ (Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning*, *op. cit.*, p. 99 and 100). ‘*Ginning* f. (?) mighty space, abyss, void: *gap ginnunga* chasm of the abyss, a term for the primordial chaos’ (La Farge Beatrice-Tucker John, *Glossary to the Poetic Edda*, *op. cit.*, p. 85).

⁵¹ Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning*, *op. cit.*, p. 9; ‘It was at the beginning of time, when nothing was; sand was not, nor sea, nor cool waves. Earth did not exist, nor heaven on high. The mighty gap was, but no growth’ (Faulkes Anthony (trans.), *Snorri Sturluson. Edda*, *op. cit.*, p. 9). See also Du Puget’s translation: ‘Lorsque rien n’existait, ni le sable, ni la mer, ni les vagues fraîches, le matin appartenait au temps. Il n’y avait alors ni la terre ni le ciel mais seulement l’abîme de Ginnung et point d’herbe’ (Du Puget Rosalie, *Chefs d’Œvre Littéraires. Les Eddas*, *op. cit.*, p. 32). A similar cosmic view is found in *Qaïn*: ‘C’était un soir des temps mystérieux du monde, Alors que du midi jusqu’au septentrion Toute vigueur grondait en pleine éruption, L’arbre, le roc, la fleur, l’homme et la bête immonde, Et que Dieu haletait dans sa création’ (*Qaïn* vv. 31-35).

Ár var alda	þat er Ymir bygði,
vara sandr né sær	né svalar unnir;
iorð fannz æva	né upphiminn,
gap var ginnunga,	ens gras hvergi. ⁵²

The aquatic element is at the origin of life: 'le premier jaillissement des âges D'une écume glacée a lavé nos visages [...] Par bonds impétueux, quatre fleuves d'écume Tombèrent, rugissants, dans l'ancre du milieu'.⁵³ The poet does not mention the water, but, twice, mentions foam, generated by a rushing movement of water. Life is a wild flow that breaks through from the 'abîme originel'.

In this reinterpretation, Leconte de Lisle follows Snorri's *Edda*:

⁵² *Völuspá*, str. 3; (Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius op. cit.*, p. 1); 'Early in time Ymir made his settlement, there was no sand nor sea nor cool waves; earth was nowhere nor the sky above, a void of yawning chaos, grass was there nowhere' (Larrington Carolynne (trans.), *The Poetic Edda, op. cit.*, p. 4). This stanza of the *Völuspá* had been translated by some French scholars during the nineteenth century: 'C'était au commencement du temps. Ymer régnait. Il n'y avait ni sable, ni mer, ni vagues fraîches. Nulle part on ne trouvait la terre ni le ciel élevé. Il y avait le gouffre béant et point d'herbe' (Marmier Xavier, *Chants populaires du Nord, op. cit.*, p. 8). 'Le matin appartenait au temps, lorsque Ymer se mit à bâtir ; il n'y avait alors point de sable, point de mer, ni de vagues fraîches, La terre n'existait pas ni le ciel élevé; il n'y avait point de gazon, mais seulement l'abîme de Ginnung' (Du Puget Rosalie, *Chefs d'Œuvre Littéraires. Les Eddas, op. cit.*, p. 142). 'Ce fut le commencement des siècles quand Ymir s'établit; Il n'y avait ni rivage, ni mer, ni ondes fraîches; On ne trouvait ni terre ni ciel élevé; Il y avait le Gouffre béant, mais de l'herbe nulle part' (Bergmann Frederic Guillaume, *Poèmes Islandais, op. cit.*, p. 187). 'Au commencement, quand Ymer vivait, il n'y avait ni sable, ni mer, ni fontaine; il n'y avait point de terre, point de ciel, mais une masse inerte et informe au milieu de l'abîme béant' (De Baecker Louis, *De la religion du Nord de la France avant le Christianisme*, Lille, Vanackere, 1854, 10). 'Au commencement des siècles Ymer habitait l'espace. Il n'y avait encore ni rivages, ni mer, ni frais ruisseaux. Nulle part la terre, nulle part le ciel; partout l'abîme du chaos; point de trace d'herbe' (Licquet Théodore, *Histoire de Normandie jusqu'à la conquête de l'Angleterre en 1066, Tome Premier*, Rouen, Frère et Periaux, 1835, p. clvi). 'Au commencement des siècles régnait Ymerr; il n'y avait ni sable, ni mer, ni eaux dormantes; partout manquaient la terre et le ciel qui la couvre; l'espace était vide; l'herbe ne poussait nulle part' (Du Ménil Édélstand, *Histoire de la poésie scandinave: Prolégomènes*, Paris, Brockhaus et Avenarius, 1839, p. 88). 'C'était le commencement lorsqu'Ymer existait: il n'y avait ni sable, ni mer, ni eau vive; point de terre, point de voûte céleste, mais le gouffre béant et stérile' (Eichhoff Frédéric Gustave, *Tableau de la Littérature du Nord au Moyen Âge en Allemagne et en Angleterre, en Scandinavie et in Slavonie*, Paris, Didier, 1853, p. 48).

⁵³ *La Légende des Nornes* vv. 5-6 e 26-27. The aquatic element is at the origin of life in Qaïn: 'le gouffre des Eaux premières' (Qaïn v. 392).

Fyrr var þat mǫrgum ǫldum en jǫrð var sköpuð er Niflheimr var gorr, ok í honum miðjum liggir bruðr sá er Hvergelmir heitir, ok þaðan af falla þær ár.⁵⁴

The universe and all life forms are created by the meeting of two opposite polarities:

Svá sem kalt stóð af Niflheimi ok allir hlutir grimmir, svá var þat er vissi námunda Muspelli heitt ok ljóst, en Ginnungagap var svá hlætt sem lopt vindlaust. Ok þá er moettisk hrímin ok blær hitans svá at bráðnaði ok draup, ok af þeim kvikudropum kviknaði með krapti þess er til sendi hitann, ok varð manns líkandi, ok var sá nefndr Ymir.⁵⁵

⁵⁴ Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning*, op. cit., p. 9. 'It was many ages before the earth was created that Niflheim was made, and in its midst lies a spring called Hvergelmir, and from it flow the rivers' (Faulkes Anthony (trans.), *Snorri Sturluson. Edda*, op. cit., p. 9). Niflheimr is the world of darkness (*heimr*, subst. m. 'the world'; *nifl*, subst. n. 'mist, fog'; Cleasby Richard – Guðbrandr Vigfusson, *An Icelandic-English Dictionary*, op. cit., p. 251 and 455). The compound *Hvergelmir* consists of *hverr* (subst. m. 'a cauldron, boiler' and *gelmir* (from vb. *gjalla* 'yell, scream') (*Ibid.*, p.202 and 300). The spring lies under the third root of the cosmic tree, which extends over Niflheimr. The spring is connected to cosmic destiny because *Niðhoggr* dwells in it, and gnaws the roots of the cosmic tree and there are several snakes: *En svá margir ormar eru í Hvergelmi með Niðhoggr at engi tunga má telja* (Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning*, op. cit., p. 18); 'And there are so many snakes in Hvergelmir with Nidhogg that no tongue can enumerate them' (Faulkes Anthony (trans.), *Snorri Sturluson. Edda*, op. cit., p. 19). *Niðhoggr* (*níð*, subst. n. 'particular disgrace or defamation, feeling of hatred or strong envy, poetic composition expressing such states of mind, defamatory strophe' (*Ordbog*, op. cit.: *níð*); *hoggr*, subst. n. 'a stroke, blow' (Cleasby Richard – Guðbrandr Vigfusson, *An Icelandic-English Dictionary*, op. cit., p. 308) is a serpent, who will be present at the end of the cosmic cycle (Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius* op. cit., p. 9 and 15; Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning*, op. cit., p. 53). In *La Légende des Nornes* there is an indirect reference to *Niðhoggr*: 'Et la destruction a rongé sourdement Des temps laborieux le vaste monument' (*La Légende des Nornes* vv. 151-152).

⁵⁵ Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning*, op. cit., p. 10; 'Just as from Niflheim there arose coldness and all things grim, so what facing close to Muspell was hot and bright, but Ginnungagap was as mild and windless sky. And when the rime and the blowing of the warmth met so that it thawed and dripped, there was a quickening from these flowing drops due to the power of the source of the heat, and it became the form of a man, and he was given the name Ymir' (Faulkes Anthony (trans.), *Snorri Sturluson. Edda*, op. cit., p. 10). Muspell is 'the name of the world of fire [...] The name is probably connected with the words *muspille*, *mudspelle*, *mutspelli* in Old Saxon and Old High German Christian poems, where they mean the end of the world or doomsday (the second element means 'destruction', the first is perhaps from Latin *mundus* 'world'). It was probably therefore originally an abstract noun, which

This polarity between heat and cold is clearly depicted by Leconte de Lisle: 'Le sombre Ymer naquit de la flamme et du givre'.⁵⁶ In the poetic reworking of the myth, however, Leconte de Lisle extends the perspective of the sources and identifies two other types of polarity as constitutive elements of the universe: that which exists between sound and silence and light and darkness. These elements are also present in the sources that the poet uses to outline fully the cosmic picture of the origins. Sound is a creative act: 'Et le silence errait sur le vide dormant, Quand la rumeur vivante éclata brusquement'.⁵⁷ The scream as a creative act is also present in *La genèse polynésienne*: 'le grand Taaroa se lève. Il se lève, et regarde: il est seul, rien ne luit. Il pousse un cri sauvage au milieu de la nuit'.⁵⁸ A wild sound characterises the flowing of the primordial waters: 'Du Nord enveloppé d'un tourbillon de brume, Par bonds impétueux, quatre fleuves d'écume Tombèrent, rugissants, dans l'ancre du milieu'.⁵⁹

Following a rigorous symmetry, the narrative of the norns begins when the skies are silent ('du haut des cieus muets').⁶⁰ In their prediction the end of the cosmic cycle will be dominated by silence ('Brouillards silencieux, ensevelissez-nous! [...] Par delà ce silence où nous sommes assises')⁶¹ and the third norn will be 'sourde aux voix de l'avenir'.⁶² Baldr, god of light and, therefore, of life, will also be the god of harmonious sound: 'Puisque le chœur du ciel et de l'humanité Autour de ce berceau vénérable a chanté!'⁶³ Each entity, however, always has a negative polarity and so at the moment of the final conflagration there will be

in eddic poems was personified and finally in *Snorra Edda* became a place' (Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning*, op. cit., p. 173).

⁵⁶ *La Légende des Nornes* v. 29. Runoia's tower is 'Pareille au sombre Ymer évoqué par les Nornes, Muette dans l'orage, inébranlable aux vents' (*Le Runoia* vv. 10-11). The giant is also defined as 'sombre'.

⁵⁷ *La Légende des Nornes* vv. 23-24.

⁵⁸ *La Genèse polynésienne* vv. 2-4.

⁵⁹ *La Légende des Nornes* vv. 25-27. The sound effect, created by the rhythmic repetition of the trill consonant, must be noted.

⁶⁰ *Ibid.*, v. 2.

⁶¹ *Ibid.*, vv. 75 and 81. A similar scenery is found in *Les Clairs de Lune*: 'Une mer d'ombre, par gerbes noires, [...] hors des gouffres sans fond [...] On n'entend rien sortir, ni clameurs ni sanglots: Le sinistre univers se dissout en silence' (*Les Clairs de Lune* vv. 15, 21, 25-27).

⁶² *La Légende des Nornes* v. 135.

⁶³ *Ibid.*, vv. 131-132.

sounds of death: ‘Voici que j’entends monter comme des flots Des cris de mort mêlés à de divins sanglots. Pleurez, lamentez-vous, Nornes désespérées ! [...] Sur le centre du monde inclinez votre oreille’.⁶⁴

In the sources, the sound element is present from the very beginning: *hlióð* is the word with which the Seeress’s Prophecy begins, a term in which silence, primordial sound and the sound of poetry are synthesised. The noun presents a very complex semantic spectrum since it simultaneously means ‘listening’ and, therefore, ‘silence’, and the sound event that is heard.⁶⁵

This polarity takes on a demiurgic meaning in the *Völuspá*, where *hljóð* indicates the silence that stays ahead of the narrative about the origin of the world (*Hlióðs bið ec allar helgar kindir*)⁶⁶ and, at the same time, the sound that heralds the final conflagration: *Veit hon Heimdalar hliod um folgit undir heiðvönom helgom baðmi [...] hátt blæss Heimdallt, horn er á lopti*.⁶⁷

The third and most important polarity that Leconte de Lisle identifies within the Norse cosmogony is that between light and darkness: ‘À peine avions-nous vu, dans le brouillard vermeil, Monter, aux jours anciens, l’orbe d’or du soleil, Qu’il retombait au fond des ténèbres premières’.⁶⁸ In the sources, the struggle between light and darkness is the hallmark of the final catastrophe: *þá verðr þat er mikil tíðindi flykkja, at úlfrinn*

⁶⁴ *Ibid.*, vv. 163-165 and 169.

⁶⁵ Fritzner Johan, *Ordbog over det gamle norske sprog*, Feilberg & Landmark, Christiania. 1867, p. 275; Cleasby Richard – Guðbrandr Vigfusson, *An Icelandic-English Dictionary*, op. cit., p. 271-272; Zoëga Geir T., *A Concise Dictionary of Old Icelandic*, Oxford, Oxford University Press, 1910: 202-203; Finnur Jónsson, *Lexicum Poeticum Antiquæ Linguae Septentrionalis*, op. cit., p. 264; Kuhn Hans, *Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern, II. Kurzes Wörterbuch*, Heidelberg, Winter, 1968, p. 97; De Vries Jan, *Altonordisches etymologisches Wörterbuch*, op. cit., p. 238; La Farge Beatrice-Tucker John, *Glossary to the Poetic Edda*, op. cit., p. 115; Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda, Skáldskaparmál 2*, op. cit., p. 313; Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda, Háttatal*, op. cit., p. 122; *Ordbog*, op. cit. : *hljóð*.

⁶⁶ Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius op. cit.*, p. 1; ‘Hearing I ask from all the tribes’ (Larrington Carolyne (trans.), *The Poetic Edda*, op. cit., p. 4).

⁶⁷ Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius op. cit.*, p. 6 and 11; ‘She knows that Heimdall’s hearing is hidden under the bright-grown, sacred tree [...] Heimdall blows loudly, his horn in the air’ (Larrington Carolyne (trans.), *The Poetic Edda*, op. cit., p. 7 and 10).

⁶⁸ *La Légende des Nornes* vv. 7-9.

*gleypir sólna, ok þykkir monnum þat mikit mein. þá tekr annarr úlfrinn tunglit, ok gerir sá ok mikit ógagn. Stjörnurnar hverfa af himninum.*⁶⁹

The birth of life is the victory of light over darkness, in ‘ces jours d’ombre couverts’, when begins ‘le matin des temps intarissables’.⁷⁰ The Æsir are gods of light: ‘Les purificateurs du chaos ténébreux’ who ‘répandent d’en haut la lumière bénie’,⁷¹ especially Óðinn: ‘L’Aurore primitive en son œil bleu brilla’.⁷² The gods are lords of the universe: ‘Embrassent l’univers immense d’un regard’.⁷³ Odin’s gaze is said to embrace the whole world: *þá er Óðinn settisk þar í háseti þá sá hann of alla heima ok hvers manns athoeft ok vissi alla hluti þá er hann sá.*⁷⁴ They are ‘Modérateurs du monde et source d’harmonie’;⁷⁵ this statement is pivotal in Leconte de Lisle’s poetic representation and in its relationship with the sources. The gods are not creators but establish order in the universe, as we read in the *Völuspá* and in Snorri’s *Edda*:

*Sól varp sunnan, sinni mána,
hendi inni hægri um himinjoður;
sól þat né vissi, hvar hon sali átti,
stjornor þat né visso hvar þær staði áttu,
máni þat né vissi, hvat hann megins átti.
Þá gengu regin öll á roctóla,
ginnheilög goð, ok um þat gættuz;
nótt ok niðiom nǫfn um gáfo,
morgin héto oc miðian dag,
undorn oc aptan, árom at telja.*⁷⁶

⁶⁹ Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning*, op. cit., p. 49; ‘Then something will happen that will be thought a most significant event, the wolf will swallow the sun, and people will think this is a great disaster. Then the other will catch the moon, and he also will cause much mischief. The stars disappear from the sky’ (Faulkes Anthony (trans.), *Snorri Sturluson. Edda*, op. cit., p. 53).

⁷⁰ *La Légende des Nornes* vv. 15 and 17.

⁷¹ *Ibid.*, vv. 44 and 110. See also Taaroa, the primordial deity, in *La Genèse polynésienne*: ‘Il est la clarté, la chaleur et le germe’ (*La Genèse polynésienne* v. 9)-

⁷² *La Légende des Nornes* v. 40.

⁷³ *Ibid.*, v. 108.

⁷⁴ Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning*, op. cit., p. 13; ‘When Odin sat in that he saw over all worlds and every man’s activity and understood everything he saw’ (Faulkes Anthony (trans.), *Snorri Sturluson. Edda*, op. cit., p. 13).

⁷⁵ *La Légende des Nornes* v. 109.

⁷⁶ Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius* op. cit., p. 2; ‘From the south, Sun, companion of the moon, threw her right hand round the sky’s edge; Sun did not know where she had her hall, the stars did not know where they had their stations,

*Beir gáfu staðar öllum eldingum, sumum á himni, sumar fóru lausar undir himni, ok settu þó þeim stað ok sköpuðu göngu þeim. Svá er sagt í fornum vísindum at þaðan af váru doegr greind ok áratal.*⁷⁷

The noun ‘modérateur’⁷⁸ finds another important echo in Old Norse poetry, where kings and rulers are defined as *stillir*⁷⁹, agent noun from the verb *stilla*: ‘control, moderate, regulate’.⁸⁰

In the light-darkness polarity, the god Baldr, Óðinn and Frigg’s son, embodies the positive energy of light, which is opposed to the forces of chaos and darkness, with brightness as his distinctive feature: *Hann er beztr ok hann lofa allir. Hann er svá fagr álitum ok bjartr svá at lýsir af honum.*⁸¹ This description finds a significant reinterpretation in Leconte de Lisle’s verse: ‘Toute chose a doué de splendeur et de grâce Le plus beau, le meilleur d’une immortelle race: L’aube a de ses clartés tressé ses cheveux blonds, L’azur céleste rit à travers ses cils longs, Les astres attendris ont, comme une rosée, Versé des lueurs d’or sur sa joue irisée’.⁸² Baldr is surrounded by ‘Alfes lumineux’:⁸³ in the mythical universe, the *ljósalfar*, or ‘light elves’, are opposed to the *dökkálfar*, the ‘black elves’:

the moon did not know what might he had. Then all the Powers went to the thrones of fate, the sacrosanct gods, and considered this: to night and her children they gave names, morning they named and midday, afternoon and evening, to reckon up in years’ (Larrington Carolyne (trans.), *The Poetic Edda*, op. cit., p. 4).

⁷⁷ Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning*, op. cit., p. 12; ‘They fixed all the lights, some in the sky, some moved in a wandering course beneath the sky, but they appointed them position and ordained their courses. Thus it is said in ancient sources that by means of them days were distinguished and also the count of years’ (Faulkes Anthony (trans.), *Snorri Sturluson. Edda*, op. cit., p. 12).

⁷⁸ ‘Modérateur : Personne qui cherche à tempérer les opinions exaltées, à rapprocher les sentiments extrêmes, à atténuer les excès [...] Dispositif destiné à régler la marche d’un mécanisme, à modérer les variations ou les effets d’un phénomène’ (*Dictionnaire de l’Académie française en ligne*: modérateur accessed January 22, 2021, <<https://www.dictionnaire-academie.fr/>>).

⁷⁹ Finnur Jónsson, *Lexicum Poeticum Antiquæ Linguae Septentrionalis*, op. cit., p. 537. Meissner Rudolf, *Die kenningar der Skalden*, Bonn-Leipzig, Schreder, 1921, p. 78.

⁸⁰ Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning*, op. cit., p. 143. ‘To still, soothe, calm [...] to moderate, temper’ (Cleasby Richard – Guðbrandur Vigfússon, *An Icelandic-English Dictionary*, op. cit., p. 593).

⁸¹ Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning*, op. cit., p. 23; ‘He is the best and all praise him. He is so fair in appearance and so bright that light shines from him’ (Faulkes Anthony (trans.), *Snorri Sturluson. Edda*, op. cit., p. 23).

⁸² *La Légende des Nornes* vv. 117-122.

⁸³ *Ibid.*, v. 116.

Sá er einn staðr þar er kallaðr er Álfheimr. Þar byggvir fólk þat er ljósálfar heita, en dökkálfar búa niðri í jörðu, ok eru þeir ólíkir þeim sýnum en myklu ólíkari reyndum. Ljósálfar eru fegri en sól sýnum, en dökkálfar eru svartari en bik.⁸⁴

The poet does not refer to the story of Baldr's death as it is found in the sources (cf. Annexe 5). In Leconte de Lisle's reworking, Baldr becomes the sacrificial victim of an ineluctable fate: 'Celui que l'univers baignera des ses larmes, Qui, de sa propre flamme aussitôt consumé, Doit vivre par l'amour et mourir d'être aimé! Il grandit comme un frère au milieu des pins sombres, Celui que le destin enserre de ses ombres'.⁸⁵ Baldr grows like an ash tree, and the cosmic tree consists of ash wood : both are doomed to destruction. There is no trace of Christian faith,⁸⁶ and no redemption will follow Baldr's death,⁸⁷ in the description of which we find the elements of the primary polarity: the liquid element (the tears) and the heat (the flame).

This polarity characterizes also the birth of the supreme deity, Óðinn: 'Le roi des Ases, frais et rose, Qui dormait, fleur divine aux vents du pôle éclore. Baigné d'un souffle doux et chaud il s'éveilla'.⁸⁸ Here the poet diverges from the sources, since in *La Légende des Nornes* it is the cow Auðhumla who nourishes Óðinn,⁸⁹ while in Snorri's *Edda* we read that four rivers of milk flow from Auðhumla's teats, which feed the giant Ymir.⁹⁰ Even though the poet is not faithful to the sources, he reveals a deep poetic coherence in the reinterpretation of the myth: the god of light and the giant—the progenitor of the gods' enemy race—draw life

⁸⁴ Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning*, op. cit., p. 19; 'There is one place that is called Alfheim. There live the folk called light-elves, but dark-elves live down in the ground, and they are unlike them in appearance, and even more unlike them in nature. Light-elves are fairer than sun to look at, but dark elves are blacker than pitch' (Faulkes Anthony (trans.), *Snorri Sturluson. Edda*, op. cit., p. 19).

⁸⁵ *La Légende des Nornes* vv. 142-146.

⁸⁶ See Fairlie Alison, *Leconte de Lisle's Poems on the Barbarian Races*, op. cit., p. 390 regarding Leconte de Lisle's radical criticism of Catholicism.

⁸⁷ Baldr's death is significantly followed by lines borrowed from the biblical book *Qohélet*: 'Hélas! rien d'éternel ne fleurit sous les cieux, Il n'est rien d'immuable où palpète la vie!' (*La Légende des Nornes* vv.148-149). In *Poèmes Barbares* a poem is devoted to *Qohélet* (*L'Ecclésiaste*).

⁸⁸ *La Légende des Nornes* vv. 37-39.

⁸⁹ *Ibid.*, v. 42.

⁹⁰ Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning*, op. cit., p. 11.

from the same animal entity, which symbolises the earth mother, the first source of life.

The giant will be dismembered by the gods:

*Þeir tóku Ymi ok fluttu í mitt Ginnungagap, ok gerðu af honum jörðina, af blóði hans sæinn ok vötnin. Jörðin var gør af holdinu en björgin af beinunum, grjótt ok urðir gerðu þeir af tönnum ok jöxlum ok af þeim beinum er brotin váru.*⁹¹

Leconte de Lisle's lines provide a similar description: 'Ymer, dompté, mourut entre leurs mains augustes; Et de son crâne immense ils formèrent les cieux, Les astres, des éclairs échappés de ses yeux, Les rochers de ses os. Ses épaules charnues Furent la terre stable, et la houle des nues Sortit en tourbillons de son cerveau pesant'.⁹²

The reference to the clouds is not present in Snorri's *Edda* but is found in the *Grímnismál*, a poem from the *Poetic Edda*,⁹³ just as the creation of the stars from the giant's eyes refers to another mythical tale, contained in the *Skáldskaparmál*.⁹⁴ Ymir's blood gives rise to the sea, in which the line of giants drowns: 'Le déluge envahit l'étendue et la mer Assiégea le troupeau hurlant des fils d'Ymer [...] Ils s'engloutirent tous avec des cris sauvages. Puis ce rouge Océan s'enveloppa d'azur; La Terre d'un seul bord reverdit dans l'air pur'.⁹⁵ Leconte de Lisle's description

⁹¹ *Ibid.* 'They took Ymir and transported him to the middle of Ginnungagap, and out of him made the earth, out of his blood the sea and the lakes. The earth was made of the flesh and the rocks of the bones, stone and scree they made out of the teeth and molars and of the bones that had been broken' (Faulkes Anthony (trans.), *Snorri Sturluson. Edda, op. cit.*, p. 12).

⁹² *La Légende des Nornes* vv. 46-51.

⁹³ *Enn ór hans heila vóro þau in harðmóðgo scý qoll um scopuð* (Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius op. cit.*, p. 65); 'From his brain the hard-tempered clouds were all created' (Larrington Carolyne (trans.), *The Poetic Edda, op. cit.*, p. 54).

⁹⁴ The giant Þjazi is the father of Skaði, and the goddess Iðunn is the keeper of the fruits of eternal youth. Loki lures the goddess out of Ásgarðr. Iðunn is kidnapped by Þjazi who takes the shape of an eagle. Loki, threatened by the other gods, goes to the land of the giants and, taking the shape of a hawk, transforms Iðunn into a walnut, clasps her in his claws and brings her back to the Æsir. The gods kill Þjazi and, to avoid the revenge of his daughter, Skaði, Óðinn allows her to have one of the Æsir as her husband and the choice falls on Njörðr. Furthermore Óðinn offers a sort of 'cosmic wergild': after taking Þjazi's eyes, he throws them into the sky, turning them into two stars (Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda, Skáldskaparmál Introduction, Text and Notes*, Exeter, Viking Society for Northern Research, 1998, p. 2).

⁹⁵ *La Légende des Nornes* vv. 55-56 and 62-65. Here the poet follows the sources, although in them a giant survives (Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning, op. cit.*, p. 11-12).

of earth's greening has a chromatic identity with the fourth stanza of the *Völuspá*: *þá var grund gróin grænom lauki*.⁹⁶ The earth will be green after the rebirth that will follow the end of the cosmic cycle, the rebirth fatally denied in Leconte de Lisle: *Sér hon upp koma qðro sinni iorð oc ægi, iðia græna*.⁹⁷

The gods' demiurgic power further manifests itself in the creation of human beings: *Gengu með sævar ströndu, fundu þeir tré tvau, ok tóku upp tréin ok sköpuðu af menn [...] Hét karlmaðrinn Askr, en konan Embla*.⁹⁸ In Snorri's *Edda* the human race draws life from logs, while, more precisely, in Leconte de Lisle's verse the ash tree is indicated as the source: 'Le couple humain sortit de l'écorce du frêne'.⁹⁹ This is an extremely significant element, because in this way the poet establishes an indissoluble link between men,¹⁰⁰ gods¹⁰¹ and the cosmic tree *Yggdrasill*.¹⁰²

⁹⁶ Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius op. cit.*, p. 1. 'Then the ground was grown over with the green leek' (Larrington Carolyne (trans.), *The Poetic Edda, op. cit.*, p. 4).

⁹⁷ Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius op. cit.*, p. 14. 'She sees, coming up a second time, earth from the ocean, eternally green' (Larrington Carolyne (trans.), *The Poetic Edda, op. cit.*, p.11). See also Snorri's *Edda: Upp skýtr jörðunni þá ór sænum ok er þá groen ok fagr* (Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning, op. cit.*, p.53); 'The earth will shoot up out of the sea and will then be green and fair' (Faulkes Anthony (trans.), *Snorri Sturluson. Edda, op. cit.*, p. 56).

⁹⁸ Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning, op. cit.*, p. 13. '[They] walked along the sea shore, they came across two logs and created people out of them [...] The man was called Askr, the woman Embla' (Faulkes Anthony (trans.), *Snorri Sturluson. Edda, op. cit.*, p.13). See also *Völuspá str. 17: fundo á landi, lítt megandi, Asc oc Emblo, orloglausa* (Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius op. cit.*, p. 4). 'They found on land capable of little, Ash and Embla, lacking in fate' (Larrington Carolyne (trans.), *The Poetic Edda, op. cit.*, p. 6).

⁹⁹ *La Légende des Nornes* v.65.

¹⁰⁰ The name *Askr* means 'ash' (Cleasby Richard – Guðbrandr Vigfusson, *An Icelandic-English Dictionary, op. cit.*, p. 25).

¹⁰¹ See above the reference to the god Baldr.

¹⁰² *Yggdrasill* consists of *Yggr* ('fierce', 'fearsome', one of the names of Óðinn) and *drasill* ('horse', only in poetry). In skaldic poetry 'horse' is a constitutive element of the *kenningar* which refer to the gallows: *Sígars grimmr jór* 'the savage horse of Sigarr <legendary king> [GALLOWS] (Eyvindr skáldaspillir Finnsson, *Hálegjatal* 4). The *kenning* alludes to the hanging of Hagbarðr by Sigarr, whose daughter Hagbarðr is courting' (Whaley Diana (ed.), *Skaldic Poetry of the Scandinavian Middle Ages. Poetry from the King's Sagas 1*, Turnhout, Brepols, 2012, p. 202). In the *Havamál* ('Sayings of the High One') a poem from the *Poetic Edda*, Óðinn says: *Veit ec, at ec hecc vingameiði á nætr allar nio, geiri undaðr oc gefinn Óðni, siálfr siálfom mér, á þeim meiði, er mangi veit, hvers hann af rótom renn* (Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius op. cit.*,

the backbone of the universe: *Askinn er allra tréa mestr ok beztr. Limar hans dreifask yfir heim allan ok standa yfir himni*.¹⁰³

The cosmic perturbation is expressed in the sources by the vibration of the tree: *Scelfr Yggdrasills ascr standandi*.¹⁰⁴ The sacred ash is the hypocentre of a seismic wave, which becomes a huge gravitational wave, destroying space and time: 'Yggdrasill ébranlé ploie et se déracine'.¹⁰⁵ The cosmology outlined by Leconte includes a further dynamic element: 'Yggdrasill, à sa plus haute cime, Des neuf sphères du ciel porte le poids sublime [...] Yggdrasill, le frêne aux trois racines, Ne fait-il plus tourner les neuf sphères divines!'¹⁰⁶

The cosmic tree is the *Primum Mobile* from which the movement of the nine worlds that form the universe, originates, a representation

p. 40); 'I know that I hung on a windswept tree nine long nights, wounded with a spear, dedicated to Odin, myself to myself, on that tree of which no man knows from where its roots run' (Larrington Carolyne (trans.), *The Poetic Edda*, op. cit., p. 32). The reference is to *Yggdrasill*, the cosmic tree. *Yggdrasill* (Óðinn's horse) should therefore mean gallows. The motion of the body hanging from the gallows could be the symbolic representation of an astronomical motion, akin to the oscillation of a pendulum. In this context, the cosmic tree, on which the supreme deity itself was hung, is the horizontal axis on which the solid mass of the pendulum swings, according to a constant isochronism. God's body, therefore, swinging while it hangs from the tree, becomes the regulating element of a permanent and unchanging motion, which governs the universe.

¹⁰³ Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning*, op. cit., p. 17. 'The ash is of all trees the biggest and best. Its branches spread out over all the world and extend across the sky' (Faulkes Anthony (trans.), *Snorri Sturluson. Edda*, op. cit., p. 17). *Miotvið mæran fyr mold neðan [...] Asc veit ec standa heitir Yggdrasill hár baðmr* (*Völuspá* str. 2 and 19; Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius* op. cit., p. 1 and 5) 'The mighty Measuring-Tree below the earth [...] An ash I know that stands, Yggdrasill it's called, a tall tree' (Larrington Carolyne (trans.), *The Poetic Edda*, op. cit., p. 4 and 6).

¹⁰⁴ *Völuspá*, str. 47; Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius* op. cit., p. 11. 'Yggdrasill shudders, the tree standing upright' (Larrington Carolyne (trans.), *The Poetic Edda*, op. cit., p. 10).

¹⁰⁵ *La Légende des Nornes* v. 178. *Þá er ok þat til tíðinda at svá skelfr jörð qll ok björg at viðir losna ór jörðu upp, en björgin hrynja [...] þá skelfr askr Yggdrasils* (Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning*, op. cit., p. 49 and 50). 'Then there will take place another event, the whole earth and mountains will shake so much that trees will become uprooted from the earth and the mountains will fall [...] Then the ash Yggdrasil will shake' (Faulkes Anthony (trans.), *Snorri Sturluson. Edda*, op. cit., p. 53 and 54). In another poem by Leconte de Lisle, the trembling of a tree is not a symbol of destruction, but of rebirth: 'L'Arbre frémit, baigné de rosée et d'aurore' (*Les Larmes de l'Ours* v. 23).

¹⁰⁶ *La Légende des Nornes* vv. 89-90 and 69-70.

that structurally has an affinity with the cosmology present in Dante's *Divine Comedy*. The cosmic perturbation is determined by the ending of the kinetic energy caused by the tree: 'se heurtent en éclats tombent et disparaissent; Veuves de leur pilier les neuf Sphères s'affaissent'¹⁰⁷ In this representation, in which the dynamic element is the determining factor, Leconte de Lisle fully conveys the idea of the cosmic cycle contained in the sources. The rotational motion originated by the tree trunk is transmitted to nine spheres and there are nine worlds mentioned in the *Völuspá*: *nío man ec heima*.¹⁰⁸

The number nine expresses the completeness of the cycle,¹⁰⁹ because the three dimensions of time (past, present, future) and space (underworld, earth, sky) are merged in it. In Leconte's work it also becomes a numerical symbol of destruction: 'Le Mal, sous les neuf sceaux de l'abîme, est scellé'.¹¹¹

Loki¹¹² breaks the seals and releases the negative energies that will precipitate the final catastrophe: 'Loki brise les sceaux: le noir Surtr s'éveille; Le Reptile assoupi se redresse en sifflant; L'écume dans la gueule et le regard sanglant, Fenris flaire déjà sa proie irrévocable'.¹¹³ Loki is 'le dernier fils d'Ymer'¹¹⁴ and belongs to the lineage of giants which is also

¹⁰⁷ *Ibid.*, vv. 181-182.

¹⁰⁸ Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius op. cit.*, p. 1. 'I remember nine worlds' (Larrington Carolyne (trans.), *The Poetic Edda, op. cit.*, p. 4).

¹⁰⁹ The number nine recurs in Leconte de Lisle's representation of the ancient Celtic religion: 'neuf torches [...] derrière leur reine et leur sœur, huit prêtresses [...] les neuf Flots [...] je naquis des neuf Formes [...] les neuf Sommets [...] les neuf flammes [...] la veille Des neuf Nuits' (*Le Massacre de Mona* vv. 50, 81, 104, 106, 164, 434, 494). The number is present also in Finnish paganism: 'J'atteste par neuf fois les Runas immortelles' (*Le Runoia* v. 341).

¹¹⁰ There are also nine seals of winter in *Les Larmes de l'Ours*: 'Le Chant sacré brisa les neuf sceaux de l'hiver' (*Les Larmes de l'ours* v. 22).

¹¹¹ *La Légende des Nornes* v. 104. Here a reference to the *Book of Revelation* can be found: the seven symbolic seals (see also *Qaïn* v. 175) secure the book or scroll that John of Patmos saw in an apocalyptic vision. The opening of the seals marks the Second Coming of Christ and the beginning of the Apocalypse. In Leconte de Lisle's verse the opening (see below) will unleash the powers of evil.

¹¹² It is not possible to fully describe here the figure of Loki, considered as a fire deity, even with regard to his role in the final wildfire that marks the end of the cosmic cycle. Regarding Loki see De Vries Jan, *The Problem of Loki*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1933; Dumézil Georges, *Loki*, Paris, Flammarion, 1999; Bonnetain Yvonne S., *Loki. Beweger der Geschichten*, Meschede, Roter Drake, 2013.

¹¹³ *La Légende des Nornes* vv. 170-173.

¹¹⁴ *Ibid.*, v. 93.

found in Snorri's *Edda*.¹¹⁵ Loki is the last survivor of the giants' lineage: 'Échappé du naufrage des siens'.¹¹⁶ Here the poet identifies Loki with Bergelmir, the giant who in Snorri's *Edda* survives the flood caused by Ymir's blood.¹¹⁷ The evil god has been imprisoned: 'enchaîné dans les antres anciens, Loki [...] tordant sa bouche, S'agite et se consume en sa rage farouche'.¹¹⁸ In the *Locasenna*, we read that Loki, during a banquet, insults all the gods and, for this, is punished.¹¹⁹ The same punishment, according to Snorri's *Edda*, is inflicted on Loki for Baldr's death.¹²⁰

In Leconte de Lisle's verse, Loki is named together with the masters of the final destruction: Surtr is 'noir'¹²¹ and this is the meaning of his name.¹²² He is Muspell's guardian: *Hann hefir loganda sverð, ok í enda veraldar mun hann fara ok herja ok sigra ǫll goðin ok brenna allan heim með eldi*.¹²³ The serpent who 'de ses nœuds convulsifs, Étreint,

¹¹⁵ *Loki eða Loptr, sonr Fárbauta jotuns* (Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning*, op. cit., p. 26); 'Loki or Lopt, son of the giant Farbauti' (Faulkes Anthony (trans.), *Snorri Sturluson. Edda*, op. cit., p. 26).

¹¹⁶ *La Légende des Nornes* v. 91.

¹¹⁷ Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning*, op. cit., p. 11.

¹¹⁸ *La Légende des Nornes* vv. 92-93.

¹¹⁹ *Hann var bundinn með þǫrmom sonar Nara. Enn Narfi, sonr hans, varð at vargi. Scaði tók eitorm oc festi upp yfir annlit Loca. Draup þar ór eitr. Sigyn, kona Loca, sat þar ok helt munnlaug undir eitriþ. Enn er munnlaugin var full, bar hon út eitriþ; en meðan draup eitriþ á Loca. Þá kiptiz hann svá hart við, at þaðan af scalf iorð ǫll; þat ero nú kallaðir landscialptar* (Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius* op. cit., p. 109-110); 'He was bound with the guts of his son Nari. But his son Narfi turned into a wolf. Skadi took a poisonous snake and fastened it over Loki's face; poison dripped down from it. Sigyn, Loki's wife, sat there and held a basin under the poison. But when the basin was full, she carried the poison out; and meanwhile the poison fell on Loki. Then he writhed so violently at this that all the earth shook from it; those are now called earthquakes' (Larrington Carolyne (trans.), *The Poetic Edda*, op. cit., p. 92). See also *Völuspá*, str. 34 and 35 (Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius* op. cit., p. 8; Larrington Carolyne (trans.), *The Poetic Edda*, op. cit., p. 8).

¹²⁰ Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning*, op. cit., p. 49.

¹²¹ *La Légende des Nornes* vv. 99 and 170.

¹²² 'The Black' (Cleasby Richard – Guðbrandr Vigfusson, *An Icelandic-English Dictionary*, op. cit., p. 605).

¹²³ Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning*, op. cit., p. 9. 'He has a flaming sword and at the end of the world he will go and wage war and defeat all the gods and burn the whole world with fire' (Faulkes Anthony (trans.), *Snorri Sturluson. Edda*, op. cit., p. 9). *Surtr ferr sunnan með sviga lævi, scínn af sverði sól valtíva* (*Völuspá*, str. 52, Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius* op. cit., p. 12);

sans l'ébranler, la terre aux rocs massifs'¹²⁴ is *Miðgarðsormr*¹²⁵ who is described by the poet in the same way as he appears in the sources: *kastaði hann orminum í inn djúpa sæ er liggr um öll lönd, ok óx sá ormr svá at hann liggr í miðju hafinu of öll lönd ok bítr í sporð sér*.¹²⁶ The wolf Fenrir 'Hurle et pleure, les yeux flamboyants de famine'¹²⁷ as in Snorri's *Edda: brenna ór augum hans ok nqsum*.¹²⁸ Fenrir will murder Óðinn, an event not expressly mentioned by Leconte de Lisle but only hinted at in a very significant line: 'Fenris flaire déjà sa proie irrévocable'.¹²⁹ The supreme deity's death has been established by fate, it is in the poet's words 'irrévocable'.

Both the serpent Jormungandr and the wolf Fenrir are Loki's children, and so is Hel:¹³⁰ 'La sombre Héla, comme un oiseau nocturne, Plane au-dessus du gouffre, aveugle et taciturne'.¹³¹ The three adjectives that describe Hel have a deep cosmogonic meaning: Hel is 'sombre' and Surtr is 'noir'. She is blind, and therefore opposed to the gods, who are deities of light and the source of life. She is silent and silence, the lack of sound, defines the condition before the world came into existence.

'Surt comes from the south with branches-ruin, the slaughter-god's sun glances from his sword' (Larrington Carolyne (trans.), *The Poetic Edda*, op. cit., p. 10).

¹²⁴ *La Légende des Nornes* vv. 95-96.

¹²⁵ *Miðgarðr* ('the middle-yard') is the earth, the abode of men. *Ormr*: 'snake, serpent' (Cleasby Richard – Guðbrandr Vigfusson, *An Icelandic-English Dictionary*, op. cit., p. 426 and 468).

¹²⁶ Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning*, op. cit., p. 27. 'He [Óðinn] threw the serpent into that deep sea which lies round all lands, and this serpent grew so that it lies in the midst of the ocean encircling all lands and bites on its own tail' (Faulkes Anthony (trans.), *Snorri Sturluson. Edda*, op. cit., p. 27).

¹²⁷ *La Légende des Nornes* v. 98

¹²⁸ Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning*, op. cit., p. 50. 'Flames will burn from its eyes and nostrils' (Faulkes Anthony (trans.), *Snorri Sturluson. Edda*, op. cit., p. 53).

¹²⁹ *La Légende des Nornes* v. 173.

¹³⁰ *Angrboða hét gygr í Jötunheimum. Við henni gat Loki þrjú börn. Eitt var Fenrisúlfr, annat Jormungandr (þat er Miðgarðsormr), þriðja er Hel* (Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning*, op. cit., p. 27). 'There was a giantess called Angrboda in Giantland. With her Loki had three children. One was Fenriswolf, the second Jormungand (i.e. the Midgard serpent), the third is Hel' (Faulkes Anthony (trans.), *Snorri Sturluson. Edda*, op. cit., p. 26). Hel refers both to the goddess of the underworld and to her kingdom and the name is related to the Indo-European root *kel 'conceal' (Pokorny Julius, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, op. cit., p. 553; De Vries Jan, *Altonordisches etymologisches Wörterbuch*, op. cit., p. 221).

¹³¹ *La Légende des Nornes* vv. 105-106.

In this context, the rhyme ‘nocturne—taciturne’ takes on a meaning that goes far beyond metric coherence. Leconte de Lisle succeeds in penetrating the deepest essence of the myth through linguistic elements that are not descriptive, but which decipher the symbolic value of the mythical tale, as a universal representation of the world and its (fatal) becoming. In Leconte de Lisle’s poem *Hel* takes on the features of *Niðhoggr*:¹³² *þar kœmr inn dimmi dreki fliúgandi naðr fránn, neðan frá Niðafiollom; berr sér í fíoðrom flýgr vøll yfir Niðhoggr nái.*¹³³

Loki and his sons will cause the end of the cosmic cycle: ‘les jours des épreuves sacrées’.¹³⁴ In the prediction of the final fight between the gods and the negative powers, the seeress heralds *ragna røk*¹³⁵ where *ragna* is gen. from *regin* (subst. n. pl. ‘the gods’) and *røk* is acc. from *røk* (subst. n. pl. ‘origin, reason, proof, event, circumstance’).¹³⁶ *Ragna røk* is not the twilight of the gods¹³⁷ but defines pivotal events for the gods, that is ‘épreuves sacrées’, as the struggle between the deities and forces of evil depicted in several stanzas of the *Völuspá* and in Snorri’s *Edda*.¹³⁸

Significantly, this part of the mythical tale is completely absent from *La Légende des Nornes*, where the cosmic apocalypse is not the result of a conflict, but the ultimate fate of the universe, the eternal return into the abyss from which everything originated: ‘Vieille Urda, ton œil cave a vu l’essaim des choses Du vide primitif soudainement écloses, Jaillir, tourbillonner, emplir l’immensité... Tu le verras rentrer au

¹³² See note 54.

¹³³ *Völuspá*, str. 66; Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius op. cit.*, p. 15. ‘There comes the shadow-dark dragon flying, the gleaming serpent, up from Dark-of-moon Hills; Nidhogg flies over the plain, in his pinions he carries corpses’ (Larrington Carolyne (trans.), *The Poetic Edda, op. cit.*, p. 12).

¹³⁴ *La Légende des Nornes* 166.

¹³⁵ *Völuspá*, str. 44, 49, 58 (Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius op. cit.*, p. 10, 11, 14).

¹³⁶ *Ordbog, op. cit.* : *regin, røk*.

¹³⁷ The twilight of the gods is *ragnarøkkr*, where *røkkr* (subst. n.) means ‘darkness’ (*Ibid.*: *røkkr*). The noun is found in Snorri’s *Edda* (Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning, op. cit.*, p. 25, 29, 49) and in the *Poetic Edda* only in *Locasenna* (str. 39; Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius op. cit.*, p. 104).

¹³⁸ Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius op. cit.*, p. 12-13; Larrington Carolyne (trans.), *The Poetic Edda, op. cit.*, p. 10-11; Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning, op. cit.*, p. 49-51; Faulkes Anthony (trans.), *Snorri Sturluson. Edda, op. cit.*, p. 53-54.

gouffre illimité'.¹³⁹ As we read in another poem by Leconte de Lisle, the world becomes 'difforme, abrupt, lourd et livide, Le spectre monstrueux d'univers détruit Jeté comme une épave à l'Océan du vide, Enfer pétrifié, sans flammes et sans bruit, Flottant et tournoyant dans l'impassible nuit'.¹⁴⁰

In this way the poet seals a deterministic representation that mirrors the innermost essence of the myth, as comparison with the sources shows: 'Les astres flagellés tourbillonnent au vent, Se heurtent en éclats, tombent et disparaissent [...] Et dans l'océan noir, silencieux, fumant, La terre avec horreur s'enfonce pesamment!'.¹⁴¹

verold steypiz [...]
griótbjorg gnata, enn gífr rata,
troða halir helveg, enn himinn klofnar [...]
sól tér sortna sígr fold í mar,
hverfa af himni heiða stíornor;
geisar eimi við aldrnara,
leicr hár hiti við himin síálfan.¹⁴²

The occurrence of the verb 'tourbillonner' must be pointed out: it defines a rotational vortex, similar to the Malstrøm or Moskenstraumen, which is renowned as one of the world's strongest tidal currents at the Lofoten archipelago in Nordland county, Norway, between the

¹³⁹ *La Légende des Nornes* vv. 153-156.

¹⁴⁰ *Les Clairs de Lune* vv. 1-5. A similar representation is found in *Le Runoia* ('Tout l'univers, aveugle et stupide à la fois, Roule comme un cadavre aux steppes de l'espace'; *Le Runoia* vv. 224-225) and in *La Dernière Vision* ('Et, d'heure en heure, aussi, vous vous engloutirez, Ô tourbillonnements d'étoiles éperdues, Dans l'incommensurable effroi d'étendues, Dans les gouffres muets et noirs des cieus sacrés! Et ce sera la Nuit aveugle, la grande Ombre Informe, dans son vide et sa stérilité' (*La Dernière Vision* vv. 37-42)).

¹⁴¹ *La Légende des Nornes* vv. 180-181 and 183-184. About this apocalyptic image see Sirangelo Valentina, "The Fate of the Gods in the Poetry of Charles Leconte de Lisle and Lucian Blaga", in *Analele Universității București, Limba și literatura română*, Anul LXVIII, 2019, p. 99-116.

¹⁴² *Völuspá*, str. 45, 52, 57; Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius op. cit.*, p. 11, 12, 13-14. 'The world plunges headlong [...] Rocky cliffs clash together and the troll-women are abroad, heroes tread the hell-road and the sky splits apart [...] The sun turns black, land sinks into the sea, the bright stars vanish from the sky; steam rises up in the conflagration, hot flame plays high against heaven itself' (Larrington Carolyne (trans.), *The Poetic Edda, op. cit.*, p. 9,10,11). A similar scenery is found in Sonrri's *Edda* (see notes 69 and 105).

Norwegian Sea and the Vestfjorden.¹⁴³ A mythical background to the Malström can be found in the *Gróttasöngur*.¹⁴⁴

In *La Légende des Nornes* there is no reference to the clash with the Christian faith, as grounds for the end of the ancient mythical universe, while in *Le Massacre de Mona*, *Le Barde de Temrah* and in *Le Runoia*,¹⁴⁵ the Celtic religion and Finnish paganism are destroyed by Christianity. This pivotal aspect is the subject of another poem, *La Vision de Snorr*, and Leconte de Lisle's source here is *Sólarljóð*,¹⁴⁶ a poem composed in the thirteenth century, whose French translation was published by F.G. Bergmann.¹⁴⁷

Pessimism constitutes the structural element that indissolubly binds *La Légende des Nornes* and *La Vision de Snorr*: both tell of the end of the

¹⁴³ Edgar Allan Poe's short story *A Descent into the Maelström*, translated by C. Baudelaire, could be a source for Leconte de Lisle's poem *Effet de Lune* (Leconte de Lisle Charles-Marie, *Poèmes Barbares*, op. cit., p. 343).

¹⁴⁴ 'Song of Grotti' (Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius* op. cit., p. 297-301; Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda, Skáldskaparmál 1 Introduction, Text and Notes*, op. cit., p. 52-57). The Danish king Fróði went as a guest to Sweden to visit a king called Fiolnir. There he purchased two female slaves whose names were Fenja and Menja. There were two millstones so huge that there was no one strong enough to move them. The millstones had this quality, whereby the mill ground out whatever the grinder prescribed. The mill's name was Grotti. King Fróði compelled Fenja and Menja to tirelessly grind gold, peace and prosperity. They chanted the poem known as *Gróttasöngur* and ground out an army against Fróði, so that during the night a sea-king called Mysing went there and killed Fróði. Mysing took Grotti away with him and also Fenja and Menja and told them to grind out salt. They went on grinding before the ship sank and a whirlpool was left in the sea where the sea flowed down into the mill-hole. It was then that the sea became salt (adapted from Faulkes Anthony (trans.), *Snorri Sturluson. Edda*, op. cit., p. 107). See De Santillana Giorgio-von Dechend Hertha, *Hamlet's Mill*, Boston, Gambit 1969 regarding the poem's astronomical meaning.

¹⁴⁵ Leconte de Lisle Charles-Marie, *Poèmes Barbares*, op. cit., p. 112-126, 73-80 and 88-98.

¹⁴⁶ 'Song of the Sun'. A father appears from the afterlife to his son and explains to him the true meaning of earthly life and death, good and evil, eternal punishment and bliss. *Sólarljóð* 'is essentially a fusion of two genres, the first being the indigenous pre-Christian wisdom poetry genre, exemplified by *Hávamál* ('Words of the High One') in the *Poetic Edda*, while the second is the popular Christian type of the Other World vision. Wholly Christian in outlook, *Sólarljóð* nevertheless employs pagan or pseudo-pagan figures for rhetorical effect' (Clunies Ross Margaret (ed.), *Poetry on Christian Subjects*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 287). 'The *Sólar lið* was itself in part a mythological mosaic incorporating the figures of the ancient lore into a Christian theme' (Fairlie Alison, *Leconte de Lisle's Poems on the Barbarian Races*, op. cit., p. 95).

¹⁴⁷ Bergmann Frederic Guillaume, *Les chants de Sol*, Strasbourg, Treuttel et Würte, 1858; Fairlie Alison, *Leconte de Lisle's Poems on the Barbarian Races*, op. cit., p. 79.

ancient wisdom of myth, which in *La Légende des Nornes* is the effect of an immanent cosmic law, and in *La Vision de Snorr* is the consequence of the overbearing affirmation of the Christian faith.

The linguistic analysis demonstrates that *La Vision de Snorr* represents the metaphysical counterpoint of *La Légende des Nornes*. Hel's underworld becomes a place of suffering, an element absent from the sources. The constitutive elements of the mythical cosmogony describe here the Christian hell, so as to testify to the diametric opposition between the ancient worldview and the new faith. The nine worlds ruled by the cosmic tree are 'les neuf maisons noires [...] les antres de Hel'¹⁴⁸ and the foam, a creative element evoked by the Norns,¹⁴⁹ becomes 'une bave qui fume'¹⁵⁰ in the hall of the Evil One. The toast¹⁵¹ becomes a hideous rite performed by demons:

Sur des quartiers de roc toujours en fusion, Muets, sont accoudés les sept Convives mornes, Les sept Diables royaux du vieux Septentrion. Ainsi que les héros buvaient à pleines cornes l'hydromel prodigué pour le festin guerrier [...] Les sept Démons [...] En des cruches de plomb qui corrodent leurs bouches, Puisent des pleurs bouillants au fond d'un noir cuvier.¹⁵²

¹⁴⁸ *La Vision de Snorr* vv. 2-3.

¹⁴⁹ See note 53.

¹⁵⁰ *La Vision de Snorr* v. 14.

¹⁵¹ The toast played an essential role in the warrior society. With the toast, solemn vows were made following a precise ritual, during which the memory of the ancestors was evoked, as in the following example: *Fyrsta dag at veizlunni, áðr Sveinn konungr stigi í háseti föður síns, þá drakk hann minni hans ok strengði heit, áðr þrír vetr væri liðnir, at hann skyldi kominn með her sinn til Englands ok drepa Aðalráð konung eða reka hann ór landi. Þat minni skyldu allir drekka, þeir er at erfinu váru* (Bjarni Aðalbjarnarson (ed.), *Snorri Sturluson, Heimskringla I, op. cit.*, p. 274); 'The first day at the banquet, before King Sveinn was to go up into his father's high-seat, he drank his toast and made a vow that before three winters had passed he would have come with his army to England and have killed King Aðalráðr or driven him from the country. Everyone who was at the memorial banquet had to drink that toast' (Faulkes Anthony (trans.), *Snorri Sturluson, Heimskringla, Volume I, op. cit.*, p. 170).

¹⁵² *La Vision de Snorr* vv. 25-29 and 31-33.

There are seven demons,¹⁵³ while in *Sólarljóð* the number seven expresses Christian symbols, contrasting with the number nine which, as we have seen, is significant in Norse myth.¹⁵⁴

*Ek kenni þér sjau ráð saman [...] Ek þóttumz fara utan ok innan alla sjau sigrheima [...] Ek sá sonu niðja riða norðan ok váru sjau saman; þeir drukku inn hreins mjóð ór brunni Baugreyris fullum hornum.*¹⁵⁵

There are no norns but ‘trois Vierges farouches’ whose fate is similar to that of Fenia and Menia in the *Gróttasöngur*.¹⁵⁶

Broyant d'épais cailloux sous des meules d'airain, Tournent en haletant [...] Leur cœur pend au dehors et saigne de chagrin.¹⁵⁷

*Sólarljóð: heljar meyjar buðu mér heim hrolla á hverju kveldi [...] svipvisar konur moluðu mold til matar mönnum sínum [...] Þær inar dökku konur drógu daprliga dreyrga steina; blóðug hjörtu hengu þeim fyr brjóst utan, mædd við miklum trega.*¹⁵⁸

¹⁵³ The number seven takes on a negative meaning also in *Le Massacre de Mona* ('Le vieux dragon Avank, travaillé par l'envie, aux sept têtes' vv. 188-189; 'La foule des Kymris vogua vers l'inconnu. La tempête, sept jours et sept nuits, par l'espace, Poussa la flotte immense au but mystérieux' vv. 263-264) and in *Le Runoia* ('Vous serez consumés des angoisses de l'âme, Vous vous tordrez hurlants dans le septième enfer!' vv. 267-268). In Vianey's opinion the number could symbolise the Seven Deadly Sins (Vianey Joseph, *Les Sources de Leconte de Lisle*, Montpellier, Coulet, 1907, p. 384).

¹⁵⁴ See above. In the *Sólarljóð* the poem's protagonist and narrator 'sat for nine days on the norn's seat' (str. 51: *Ek sat níu daga á stóli norna*). Njörðr has nine daughters who carve the runes: *Rúnir sem níu dætr Njarðar hafa ristit* (str. 79). (Text and translation, Clunies Ross Margaret (ed.), *Poetry on Christian Subjects*, op. cit., p. 331 and 334). Nine are *fimbulljóð* (Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius* op. cit., p. 40; 'mighty spells' (Larrington Carolyne (trans.), *The Poetic Edda*, op. cit., p. 32) of Óðinn in *Hávamál*.

¹⁵⁵ *Sólarljóð* str. 32, 52, 56; 'I teach you seven counsel in all [...] It seemed to me that I travelled outside and inside all the seven victory-worlds [...] I saw the sons of the dark phases of the moon riding from the north, and they were seven together; they drank the pure mead from the well of Baugreyrir out of full horns' (Text and translation, Clunies Ross Margaret (ed.), *Poetry on Christian Subjects*, op. cit., p. 317, 332, 335).

¹⁵⁶ See note 144.

¹⁵⁷ *La Vision de Snorr* vv.35-37.

¹⁵⁸ *Sólarljóð* str. 38, 57, 58. 'Hell's maidens dealt shivers home to me every evening [...] Treacherous women were crushing earth into food for their men [...] Those dark women were sorrowfully dragging gory stones; bloody hearts hung outside their breasts, exhausted by great grief' (Text and translation, Clunies Ross Margaret (ed.), *Poetry on Christian Subjects*, op. cit., p. 321, 337). In *Sólarljóð* there are also *Helga meyjar* (str. 73; 'Holy maidens'. *Ibid.*, p. 347) who wash the souls clean of sin. This polarity is not detectable in Leconte de Lisle's poem.

The polarity between heat and cold from which, in the mythical tale, life originated, becomes a Dantean punishment: 'Leurs fronts sont couronnés de flambantes verveines; Mais tandis que leur couche échauffe et cuit leurs flancs, L'amer et froid dégoût coagule leurs veines'¹⁵⁹ *Sólarljóð*: *Þau skulu ganga meðal frosts ok funa*.¹⁶⁰ The runes, symbol of arcane and ancient wisdom, are infernal engravings, instruments of death and punishment: 'Donc chacun porte au front une lettre Runique Qui change sa cervelle en un charbon fumant'.¹⁶¹ *Sólarljóð*: *Blóðgar rúnir váru merkðar meinliga á brjósti þeim*.¹⁶²

In the great poetic fresco dominated by a vivid chromatism, Leconte de Lisle embeds the elements that symbolise the forces of evil in the myth:¹⁶³ in the hall of the Evil One 'tombent des nœuds de reptiles moisis',¹⁶⁴ just as Nástrandir's hall is 'woven out of snakes' bodies like a wattled house'.¹⁶⁵ Stingy people are 'Tels que des loups tirant des langues écarlates'¹⁶⁶ and the wolf evokes a violent death also in *Le cœur de Hialmar*: 'Moi, je meurs. Mon esprit coule par vingt blessures. J'ai fait mon temps. Buvez ô loups, mon sang vermeil'.¹⁶⁷ In the mythical tale the wolf Fenrir is one of the architects of the final conflagration and in the *Sólarljóð* the sinners 'ran like wolves to the woods'¹⁶⁸ and 'All those who

¹⁵⁹ *La Vision de Snorr* vv. 46-48.

¹⁶⁰ *Sólarljóð* str. 18. 'They have to walk between frost and fire' (Text and translation, Clunies Ross Margaret (ed.), *Poetry on Christian Subjects*, op. cit., p. 307).

¹⁶¹ *La Vision de Snorr* vv. 70-71.

¹⁶² *Sólarljóð* str. 61. 'Bloody runes were painfully marked on their breasts [lit. breast]' (Text and translation, Clunies Ross Margaret (ed.), *Poetry on Christian Subjects*, op. cit., p. 339).

¹⁶³ 'If Leconte de Lisle has represented Christianity in this phase of ferociously barbarian [sic], he has authority for so doing. That he has chosen a subject well suited to his own opinions does not mean that he has necessarily falsified the atmosphere of his source' (Fairlie Alison, *Leconte de Lisle's Poems on the Barbarian Races*, op. cit., p. 101).

¹⁶⁴ *La Vision de Snorr* v. 15.

¹⁶⁵ Faulkes Anthony (trans.), *Snorri Sturluson. Edda*, op. cit., p. 56. See also *Völuspá*, str. 38 (Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius* op. cit., p. 9).

¹⁶⁶ *La Vision de Snorr* v. 42.

¹⁶⁷ *Le Cœur de Hialmar* vv. 33-34. See also *La Mort de Sigurd* v. 64 : 'Et les loups altérés boivent son rouge sang'.

¹⁶⁸ Str. 9: *runnu sem vargar til víðar* (Text and translation, Clunies Ross Margaret (ed.), *Poetry on Christian Subjects*, op. cit., p. 301).

have a changeable heart seem like wolves'.¹⁶⁹ The dragon Nídhoggr,¹⁷⁰ who, in the *Völuspá*, carried lifeless bodies,¹⁷¹ is at the service of the devil: 'Au-dessous du Malin, sur qui pleut cette écume, Tournoie, avec un haut vacarme, un Dragon roux Qui bat de l'envergure au travers de la brume'.¹⁷² There is also here a reference to *Sólarljóð*: *Vestan sá ek vánardreka fljúga [...] öflugir eitrdrekar rendu í gegnum brjóst þeim brögnum*.¹⁷³

Just as it was a fire that put an end to the cosmic cycle dominated by gods and giants,¹⁷⁴ it is fire that dominates the hellish scenery described by the poet ('Carcans de braise, habits de feu, fourches de flammes, Tout cela, tout cela dure éternellement')¹⁷⁵ as in *Sólarljóð*: *Ek sá margan meiddan mann fara á þeim glæddum götum [...] Ek sá menn þá, er af mikillæti virðuz framar vánun; klæði þeira váru kýmiliga um slegin eldi*.¹⁷⁶ Here we not only have linguistic echoes to the source but also a very important structural correspondence with ancient skaldic poetry, namely the presence of alliteration in line 74 ('feu – fourches – flammes').

The other important element is the first-person narrative. Leconte de Lisle's choice is very significant: Snorri is the witness who, obeying the command of a bloodthirsty Christian God,¹⁷⁷ undertakes a journey

¹⁶⁹ Str. 31: *allir þeir, sem eiga hverfan hug, þykkja líkir úlfum* (*Ibid.*, p. 316). Other punishments have a matching reference in *Sólarljóð*: *Ek sá marga ófegna men þá; þeir váru villir vega* (str. 62; 'I saw many unhappy men then; they had gone astray [lit. were erring with regards to ways]'; *Ibid.*, p. 340). 'Enfin, je vois le Peuple antique, aveugle et fou, La race qui vécut avant votre lumière, Seigneur! et qui marchait, hélas! sans savoir où' (*La Vision de Snorr* vv.61-63).

¹⁷⁰ See note 54.

¹⁷¹ Str. 39: *Þar saug Nídhoggr nái framgengna* (Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius op. cit.*, p. 9); 'There Nidhogg sucks the corpses of the dead' (Larrington Carolyne (trans.), *The Poetic Edda, op. cit.*, p. 9). See also note 133.

¹⁷² *La Vision de Snorr* vv. 16-18.

¹⁷³ *Sólarljóð* str. 54 and 64. 'From the west I saw a dragon of expectation flying [...] Mighty poisonous dragons ran through the breasts of those men' (Text and translation, Clunies Ross Margaret (ed.), *Poetry on Christian Subjects, op. cit.*, p. 333 and 342).

¹⁷⁴ See note 123.

¹⁷⁵ *La Vision de Snorr* vv. 74-75.

¹⁷⁶ *Sólarljóð* str. 59 and 66. 'I saw many a maimed man journey on the glowing paths [...] I saw men then who from pride esteemed themselves beyond expectation; their clothes were amusingly set on fire' (Text and translation, Clunies Ross Margaret (ed.), *Poetry on Christian Subjects, op. cit.*, p. 338 and 343).

¹⁷⁷ 'sanglant Rédempteur' (*La Vision de Snorr* v. 78).

through hell and comes back to describe the eternity of atoning pains.¹⁷⁸ Snorri lived in the thirteenth century, when Christianity had now fully established itself in Scandinavian countries. He was the author of the most important saga about the holy king of Norway, Óláfr Haraldsson, but also the author of *Edda*,¹⁷⁹ which was above all a manual where the mythological metaphors used by the skalds were explained, as the ancient stories from which they originated were narrated, and numerous citations from the poems of the *Poetic Edda* were included. In this way the work provided a complete representation of the mythical universe.

Snorri was, therefore, the keeper and interpreter of a cultural heritage, which belonged to yesterday's world, a legacy that he tried to rescue from oblivion, despite being fully aware that it was vanishing, as he wrote in *Heimskringla*: *pá var sú tíð komin, at fyrirdæmask skyldi blótskaprinn ok blótmenninir, en í stað kom heilög trúa ok réttir siðir*.¹⁸⁰

As a man strongly rooted in the reality of the present, as demonstrated by his troubled life,¹⁸¹ but with a mind and, perhaps, a heart, turned towards the past, Snorri was the most faithful witness 'du vieux Septentrion'.¹⁸² He was able to describe the irreversible process initiated by the establishment of Christianity, which, especially in Norway, was a violent act carried out by the first Christian kings, as Snorri himself reported in the sagas about Óláfr Tryggvason and the holy king Óláfr Haraldsson. By choosing Snorri, the man who survived hell, Leconte de Lisle celebrates the eternity of poetry against the oblivion of history: 'Souvenez-vous de Snorr dans votre éternité!'.¹⁸³

¹⁷⁸ 'l'éternité des maux expiatoires' (*Ibid.*, v. 6).

¹⁷⁹ See Annexe 2.

¹⁸⁰ Bjarni Aðalbjanarson (ed.), *Snorri Sturluson, Heimskringla I, op. cit.*, p. 299. 'The time had come for heathen worship and heathen worshippers to be condemned, and be replaced by the holy Faith and proper morals' (Finlay Alison – Faulkes Anthony (trans.), *Snorri Sturluson, Heimskringla, Volume I, op. cit.*, p. 186).

¹⁸¹ See Annexe 2. Regarding Snorri's life see Óskar Guðmundsson (üb. R. Jucknies), *Snorri Sturluson. Homer des Nordens*, Köln, Böhlau, 2011.

¹⁸² *La Vision de Snorr* v. 27.

¹⁸³ *Ibid.*, v. 79 (the last line of the poem). This idea is also expressed in Leconte de Lisle's *Discours de réception* at the French Academy: 'Aux époques lointaines où les rêves, les terreurs, les passions vigoureuses des races jeunes et naïves jaillissent confusément en légendes pleines d'amour et de haine, d'exaltation mystique ou héroïque, en récits terribles ou charmants, joyeux comme l'éclat de rire de l'enfance ou sombres comme une colère de barbare, et flottant, sans formes précises encore, de génération en génération, d'âme en âme et de bouche en bouche; dans ces temps de floraison

Annexe

1. The *Poetic Edda* is a collection of poems contained in a manuscript (GKS 2365, 4°, *Codex Regius*) written in Iceland in the second half of the thirteenth century, which was found by the Icelandic bishop Brynjólfur Sveinsson in 1641 and donated by him to the Danish king Frederick III. The name *Edda* was given by Brynjólfur Sveinsson himself, since some passages of the poems are reported in Snorri Sturluson's *Edda*, therefore showing that Snorri was referring to an older work. The author of the collection was identified by the Icelandic bishop Sæmundr inn fróði ('The Wise', 1056-1133), a scholar cited in Icelandic sources, probably the author of a lost history of the Norwegian kings in Latin. However, paleographic research has shown that the manuscript was written around 1270 and, therefore, it is impossible to identify Sæmundr as the author or compiler of the collection. Linguistic investigation has shown that the poems were composed in different periods, ranging from the ninth to the end of the twelfth century and before being collected in written form they were handed down orally for a long time. The collection is divided into two thematic strands: poems on mythological and heroic subjects. The mythological poems contain narratives concerning the principal deities of the Norse pantheon and other supernatural beings such as elves, dwarves and giants.

2. Snorri Sturluson was the greatest Icelandic writer of the first half of the thirteenth century. A complex and contradictory figure, Snorri, to whom we owe the knowledge of a large part of the mythical universe of the peoples of the North, was a scholar, but also a man of power and an important actor on the Icelandic and Norwegian political scene of his time. At the end of an adventurous life, he fell victim to a political assassination instigated by king Hákon IV of Norway. Snorri was the author of a work titled *Edda*. *Edda* is divided into three parts:

merveilleuse, des hommes symboliques sont créés par l'imagination de tout un peuple, vastes esprits où les germes épars du génie commun se réunissent et se condensent en théogonies et en épopées. L'humanité les tient pour les révélateurs antiques du Beau et immortalise les noms d'Homère et de Valmiki. Et l'humanité a raison, car tous les éléments de la Poésie universelle sont contenus dans ces poèmes sublimes qui ne seront jamais oubliés' (Académie Française, *Discours de réception de Charles Leconte De Lisle* ; accessed January 22, 2021; <http://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-charles-leconte-de-lisle>).

the first has an ambiguous title: *Gylfaginning* ('The tricking of Gylfi'). A mythical Swedish king, Gylf disguises himself as a beggar and goes to the land of the Æsir and is instructed by a divine triumvirate (under whose guise Odin was actually hiding in triple aspect) on the origin and destiny of the world, and on the history of men and gods. In the second part, *Skáldskaparmál*, ('Poetic language, The language of poetry'; Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda, Skáldskaparmál 2 Glossary and Index of Names*, Exeter, Viking Society for Northern Research, 1998, p. 389), a dialogue is imagined between the god of poetry Bragi and the giant Ægir during a banquet in the hall of the gods where the poetic metaphors (*kenningar*) used by the ancient poets, the skalds, are explained. The last part, *Háttatal* ('Number or list of verse-forms or stanza-types'; Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda, Háttatal* Exeter, Viking Society for Northern Research 2007, p. 118) exemplifies the types of verse forms used in Old Norse poetry. Snorri Sturluson was also the author of *Heimskringla* ('The disc of the world'; Finlay Alison – Faulkes Anthony (trans.), *Snorri Sturluson, Heimskringla, Volume I, The Beginnings to Óláfr Tryggvason*, Exeter, Viking Society for Northern Research, 2011, p. vii), where the story of the Norwegian kings from mythical origins up to the second half of the twelfth century is narrated in sixteen sagas. Snorri ennobles the kings of Norway by attributing to them a divine origin, explaining that their lineage descends from that of the Æsir and, therefore, from Óðinn, the supreme god.

3. *La Légende des Nornes* v.71. The reference to Urðr as embodiment of the past is also present in Marmier's work *Chants populaires du Nord*, which provided much material for several of Leconte de Lisle's Scandinavian poems (Fairlie Alison, *Leconte de Lisle's Poems on the Barbarian Races*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014[1947], p. 65): 'Les Nornes sont les Parques de la mythologie scandinave. Assises au pied du frêne Yggdrasil, l'arbre du monde, elles président à la destinée des hommes. L'une s'appelle Urde (passé), la seconde Vérande (présent), la troisième Skald (avenir)' (Marmier Xavier, *Chants populaires du Nord*, Paris, Charpentier, 1842, p. 56).

4. The runic alphabet originally consisted of twenty-four signs and was used by the peoples of Scandinavia before the advent of Christianity and the adoption of the Latin alphabet. The signs were engraved on stone,

wood or other materials. A magical-religious character was attributed to the runes, as it was believed that they were of divine origin, as shown by the numerous inscriptions available (Haugen Oddr Einar (üb. Magnús Pétursson), *Die skandinavischen Sprachen*, Hamburg, Buske, 1984, p. 164). This was probably linked to the fact that in a culture based essentially on an oral tradition, mastery of a writing system was probably the exclusive domain of a select few.

5. Baldr is haunted by frightening dreams and Frigg makes all living beings swear that they will not harm Baldr. Loki tricks Frigg into revealing that the mistletoe plant has not made any oath. Loki puts a sprig of mistletoe in the hand of Hqðr, a blind son of Óðinn, and Hqðr, unaware, throws it at Baldr who, struck by the branch, dies. Hermóðr, also Óðinn's son, travels to the realm of the dead and finds Baldr there. The condition for bringing him back to life is that everyone mourns Baldr's death. Everyone agrees except a giantess named Þökk, who is none other than Loki, and thus Baldr's return is prevented. Later the gods take revenge on Loki and Baldr will come back to life when a new cosmic cycle begins (Faulkes Anthony (ed.), *Snorri Sturluson, Edda. Prologue and Gylfaginning*, op. cit., p. 45-49). See also *Voluspá*, str. 31-32 (Kuhn Hans (ed.), *Edda, Die Lieder des Codex Regius* op. cit., p. 7-8; Larrington Carolyne (trans.), *The Poetic Edda*, op. cit., p. 8).

French Editions and Translations of the Poetic Edda

A Bibliography

◇Pierre-Brice Stahl

In 1755, in the notice [avis] following his preface to the *Introduction à l'Histoire de Dannemarc ou l'on traite de la Religion, des Loix, des Mœurs & des Usages des Anciens Danois*, Paul-Henri Mallet indicated that “Cette introduction ne tardera pas à être suivie d’une Traduction de l’Edda & de quelques autres morceaux de Mythologie & de Poesie anciennes” [“This introduction will soon be followed by a Translation of the Edda & some other pieces of ancient Mythology & Poetry”]. This paragraph announced the first partial French translation of *Snorri’s Edda* and of extracts from the *Poetic Edda*, then entitled *Ancienne Edda* [Elder Edda], the composition of which was attributed to “*Sæmund dit le Savant*” [Sæmundr the Learned]. Mallet noted that this collection was lost except for three pieces, the *Völuspá*, the *Hávamál* and the *Runic Chapter*,¹ which he introduced in 1756 in his work entitled: *Monumens de la mythologie et de la poesie des celtes et particulièrement des anciens scandinaves: Pour servir de supplement et de preuves à l’introduction à*

◇Pierre-Brice Stahl, maître de conférences, Sorbonne université, <pierrebricestahl@gmail.com>.

¹ The “*Chapitre Runique, ou la Magie d’Odin*” that Mallet cites contains stanzas from the fifth and sixth part of *Hávamál*, respectively named *Rúnatal* and *Ljóðatal*. Mallet, Paul-Henri, *Monumens de la mythologie et de la poesie des celtes et particulièrement des anciens scandinaves: Pour servir de supplement et de preuves à l’introduction à l’histoire de Dannemarc*, Copenhagen: Claude Philibert, 1756, p. 144-155.

l'histoire de Dannemarc.² This understanding of the corpus of the *Edda*, which is also found in the work of Louis-Félix Guynement de Keralio,³ derives from the first editions of the poems by Peder Hansen Resen (1665) and by Thomas Bartholin (1689).⁴ Bartholin's work allowed Mallet to incorporate an excerpt from the *Baldurs draumar*. Following the 1779 publication by Grímur Jónsson Thorkelin,⁵ Mallet also included excerpts from the *Vafþrúðnismál* in 1787. Thus, the long tradition of translations of the Poetic Edda in French started in the second half of the eighteenth century. However, the French-speaking world did not only produce translations but also contributed editions of the *Poetic Edda* with, for example, *Poèmes islandais*, by Frédéric-Guillaume Bergmann who, in 1838, presented the edition and translation of three poems: *Völuspá*, *Vafþrúðnismál*, and *Lokasenna*.⁶ In total, more than thirty translations and editions of the *Poetic Edda* or of Eddic poems

² Mallet, Paul-Henri, *Monumens de la mythologie et de la poesie des celtes et particulièrement des anciens scandinaves : Pour servir de supplement et de preuves à l'introduction à l'histoire de Dannemarc*, Copenhagen: Claude Philibert, 1756, p. 133. Following the studies of Halldór Hermannsson and Jóhann Sigurjónsson Hannesson, I have chosen to provide only the original French title without its translation. Halldór Hermannsson, *Bibliography of the Eddas*, *Islandica*, volume XIII, Ithaca: Cornell University Library, 1920; Jóhann Sigurjónsson Hannesson, *A Supplement to Bibliography of the Eddas (Islandica XIII)*, *Islandica*, volume XXXVII, Ithaca: Cornell University Library, 1955.

³ Louis-Félix Guynement de Keralio writes: "Quoi qu'il en soit, il ne reste de ce grand Recueil que trois Poèmes entiers, & l'abrégé qu'en fit en prose, au commencement du treizieme siecle, Snorro Stourleson" ["Be that as it may, only three complete poems & the abridgment that Snorro Stourleson made in prose at the beginning of the thirteenth century remain"]. Keralio, Louis-Félix Guynement de, *Collection de differens morceaux sur l'Histoire naturelle & civile des pays du Nord, sur l'Histoire naturelle en général, sur d'autres sciences, sur différens arts ; traduits de l'allemand, du suédois, du latin, avec des notes du traducteur*, First volume, Paris: R. Davidts, 1763, p. 3.

⁴ Resen, Peder Hansen, *Edda Islandorum an. Chr. M. CC. XV Islandice. Conscripta per Snorronem. Sturlæ Islandiæ Nomophylacem, Nunc. Primum Islandice. Danice. et Latine*, Copenhagen: typis Henrici Gordiani, 1665; Bartholin, Thomas, *Antiquitatum Danicarum de Causis Contemptæ a Danis Adhuc Gentilibus Mortis Libri Tres*, Copenhagen: Joh. Phil. Bockenhoffer, 1689.

⁵ Grímur Jónsson Thorkelin, *Vafþrúðnismál Sive Odarum Eddæ Sæmundiane Una*, Copenhagen: Aug. FRid. Steinii, 1779.

⁶ Frédéric-Guillaume Bergmann intended to publish "un plus grand nombre de poésies de l'Edda" ["a larger number of poems from the Edda"], but his ambition had to be revised due to the scope of the work. Bergmann, Frédéric-Guillaume, *Poèmes islandais: (Völuspá, Vafþrúðnismál, Lokasenna): tirés de l'Edda de Sæmund*, Paris: Imprimerie Royale, 1838, avant-propos, p. 7.

were published during the long nineteenth century.⁷ They testify to the involvement of French-speaking research in the reception of and enthusiasm for the medieval North during this period.⁸ Although the twentieth and early twenty-first centuries have continued this tradition, it has been carried out at a slower pace and, with the exception of three scholars,⁹ research has mainly focused on individual poems.

The present work contains all the French translations and editions of the *Poetic Edda* from the first studies dating back to the eighteenth century to the present day.¹⁰ Its main goal is to facilitate future research. It is based upon and extends the bibliographies of Halldór Hermannsson and Jóhann Sigurjónsson Hannesson.¹¹ The format, language, and approach of this study therefore follows that used by these two authors, with a few adaptations.¹² In addition to the inclusion of references for the second half of the twentieth century and the beginning of the twenty-first century, I was able to find numerous translations and editions that were not included in the two previous bibliographies. Thus, for the pre-1950 period covered by Halldór Hermannsson and Jóhann Sigurjónsson Hannesson, the corpus has been expanded from eleven to forty-two references. Based on intertextual references and commentaries of the time, the present work has also been able to provide some missing

⁷ This periodization is borrowed from Eric Hobsbawm, who thus designates the period between 1789 and 1914. For further details on this period and the use of Norse mythology in French at the time, see Mohnike, Thomas and Stahl, Pierre-Brice, “The Reception of Norse Mythology in French. A brief introduction to its multi-faceted history” in this volume.

⁸ Wawn, Andrew, “The Post-Medieval Reception of Old Norse and Old Icelandic Literature,” *A Companion to Old Norse Icelandic Literature and Culture*, Rory McTurk (ed.), Malden: Blackwell Publishing, 2005 [2011], p. 320-337, p. 328.

⁹ Félix Wagner, Pierre Renauld-Krantz and Régis Boyer. Cf. the third part “Bibliography.”

¹⁰ This study builds on the postdoctoral research I conducted for the project “Building the North with Words: Geographies of Scientific Knowledge in European Philologies 1850-1950” directed by Joachime Grage and Thomas Mohnike, with funding from FRIAS and USIAS (15/05/2015 to 15/07/2015).

¹¹ Halldór Hermannsson, *Bibliography of the Eddas*, Islandica, volume XIII, Ithaca: Cornell University Library, 1920; Jóhann Sigurjónsson Hannesson, *A Supplement to Bibliography of the Eddas (Islandica XIII)*, Islandica, volume XXXVII, Ithaca: Cornell University Library, 1955.

¹² Cf. the first part “The Corpus.”

publication dates.¹³ I have also brought to light five manuscripts that have never been published and had never been studied before: three manuscripts by Félix Gynement de Keralio which are preserved at the Bibliothèque nationale de France (BNF),¹⁴ one manuscript by Louis Le Pontois kept at the Bibliothèque Nordique,¹⁵ and one manuscript by Arsène Thiébaut de Berneaud preserved at the Bibliothèque Mazarine.¹⁶

The Corpus

The following bibliography includes all the French translations and editions of the *Poetic Edda*.¹⁷ Following Halldór Hermannsson's and Jóhann Sigurjónsson Hannesson's approach, I have included the individual poems. However, I have not listed them in a separate list from the more "complete" translations of the *Poetic Edda*, a corpus that has evolved greatly as new editions and translations have been made.¹⁸ Indeed, the terms *Edda de Sæmund* [Edda of Sæmund], *Edda poétique* [Poetic Edda] and *Edda ancienne* [Elder Edda] which can be found

¹³ This is, for example, the case for *Collection de differens morceaux sur l'Histoire naturelle & civile des pays du Nord* of Louis-Félix Gynement de Keralio which is often quoted without an exact date.

¹⁴ Keralio, Louis-Félix Guynement de, *L'Edda, ou la mythologie septentrionale, traduite de l'islandais, avec des explications et des notes, par Louis-F. Guynement de Keralio*, NAF 2618, 18th-century French paper manuscript, 336 pages, 458 × 335 mm, red morocco binding; *L'Edda, ou la mythologie septentrionale, traduite de l'islandais, avec des explications et des notes, par Ls-F.-Guynement de Keralio*, NAF 1812-1813, 18th-century French paper manuscripts, 225 and 378 leaves, 230 × 175 mm, hardback and half-bound.

¹⁵ Le Pontois, Louis, *Edda Sæmundar*, MS 3703, beginning of the 20th-century French paper manuscript, 350 pages, 275 × 210 mm. I would like to thank Florence Chapuis, former head of the department at the Bibliothèque Nordique, and Lisa Houadef, who is studying the collection of Le Pontois, for their help with this manuscript.

¹⁶ Berneaud, Arsène Thiébaut de, "Edda", MS 4447 2, French paper manuscript, ca. 1830.

¹⁷ The bibliography is exhaustive, no translations have been excluded.

¹⁸ Similarly, unlike Halldór Hermannsson and Jóhann Sigurjónsson Hannesson, commentaries and studies on the *Poetic Edda* or specific poems have not been included. Their actual number would exceed the size of an article. This is, for example, the case with Félix Wagner's article: "Völuspa ou Prédications de la prophétesse. Analyse et interpretation," that was included by Jóhann Sigurjónsson Hannesson. Wagner, Félix, "Völuspa ou Prédications de la prophétesse. Analyse et interpretation," *Revue belge de philologie et d'histoire*, volume XIII, 1934, p. 45-56; Jóhann Sigurjónsson Hannesson, *A Supplement to Bibliographny of the Eddas*, p. 91.

in the listed publications refer to a group of mythological and heroic poems, collected notably in the *Codex Regius*, GKS 2365 4to, around 1275. Since the first French translations, the name *Edda poétique* has referred to a broader corpus than that of the *Codex Regius* as other Eddic poems have been transmitted in other manuscripts, such as AM 748 I a 4to for the *Baldurs draumar*, a poem already cited by Mallet in his work of 1756.¹⁹ Some poems like *Hrafnagaldur Óðins* or *Sólarljóð* which were included in several translations of the nineteenth century do not correspond to the twentieth and twenty-first-century understanding of the corpus of the *Poetic Edda*.²⁰ Many French translations, however, never intended to be exhaustive. Some translations initially started with bigger ambitions that were revised later on;²¹ some were only interested in mythological or heroic poems; others were part of larger anthologies;²² and others only focused on a group of poems or a specific poem. I decided therefore to list all the works in chronological order, regardless of whether they focus on one poem, several poems, a part of the *Edda* or the entire *Poetic Edda* (according to the contemporary understanding of the translator or editor). In line with the initial work of Halldór Hermannsson and Jóhann Sigurjónsson Hannesson, I have not included adaptations like the work of William Ritter.²³ As the productions of Charles Marie Leconte de Lisle fall in this category, they

are excluded from the bibliography. I have also excluded scholarly books,

¹⁹ Mallet, Paul-Henri, *Monumens de la mythologie et de la poesie des celtes*, p. 147-8.

²⁰ Puget, Rosalie (du), *Bibliothèque étrangère ou choix d'ouvrages remarquables (histoire, poésie, théâtre, romans, etc.)*. Traduits de diverses langues, Première Série. Auteurs suédois, danois, norvégiens et islandais, Paris: L'éditeur, 1838, "Le Poème du corbeau d'Odin", p. 275-280; "Le Chant du Soleil," p. 220-233; Bergmann, Frédéric-Guillaume, *Les chants de Sól (sólur liód)*. Poème tiré de l'Edda de Sæmund, publié avec une traduction et un commentaire, Strasbourg: Treuttel et Würtz libraires, Paris: F. Jung-Treuttel, 1858.

²¹ See footnote 6.

²² Renaud-Krantz, Pierre, *Anthologie de la poésie ancienne : des origines à la fin du Moyen Age*, Paris: Gallimard, 1964; Polet, Jean-Claude (ed.), *Patrimoine littéraire européen. Anthologie en langue française*, vol. 3, Racines celtiques et germaniques, Brussels: De Boeck Université, 1992.

²³ Ritter, William: *Les Eddas. Sigurd. Adaptation de William Ritter. Illustrations de Ernst, Misttis et G. Picard*, Petite collection Guillaume, Paris: E. Dentu, 1893.

articles²⁴ and reviews²⁵ that cite text passages from the *Poetic Edda* to illustrate their argument. I decided to include any study held in a library or available from a library portal. This allowed us to incorporate articles published directly in open access as well as theses and manuscripts. I have also included re-editions when they did not consist in a simple reprint of the text. Therefore, I did not add the reprints in print-on-demand.²⁶

The Making of the Corpus and History of Research

Producing a bibliography on the Eddas is not a new undertaking and it began as early as the end of the eighteenth century with Nyerup in 1798.²⁷ Halldór Hermannsson's work, *Bibliography of the Eddas*, constitutes one of the central studies on the topic. Published in 1920,

²⁴ For example, the work of Burette, Théodose and Charpentier, Jean Pierre, *Cahiers d'histoire littéraire ancienne et moderne*, Paris: Chamerot, 1836 which includes excerpts from the Poetic Edda from Mallet's translations. Likewise, collections of quotations such as *Paroles de sagesse Viking* have not been included: *Paroles de sagesse Viking. Textes recueillis Willem Hartman, Préface de Régis Boyer*, Carnets de Sagesse, Paris: Albin Michel, 2001.

²⁵ Cf. *Journal des Sçavans, combiné avec les mémoires de Trévoux*, May 1763, volume LXXV, Amsterdam: Marc-Michel Rey, p. 28-38 which quotes some stanzas of the Völuspá while presenting the work of Keralio of 1763. Keralio, Louis-Félix Guynement de, *Collection de differens morceaux sur l'Histoire naturelle & civile des pays du Nord, sur l'Histoire naturelle en général, sur d'autres sciences, sur différens arts ; traduits de l'allemand, du suédois, du latin, avec des notes du traducteur*, first volume, Paris: R. Davidts, 1763

²⁶ This includes the publications of the Hachette Livre and BNF program, which has offered, for example, the reproduction of the 1838 book: *Poèmes islandais* by Bergmann since 2012. The latter is also available from other publishers such as: Nabu Press (since 2010); Ulan Press (since 2012); Chapitre.com (since 2014); Wentworth Press (since 2018). Bergmann, Frédéric-Guillaume, *Poèmes islandais : (Voluspa, Vafthrudnismal, Lokasenna) : tirés de l'Edda de Sæmund*, Paris: Imprimerie Royale, 1838.

²⁷ In his chapter II, Xavier Marmier dedicates a section to the question entitled "Bibliographie de l'Edda". Marmier, Xavier, *Voyage en Islande et au Groënland [...] Littérature islandaise par M. Xavier Marmier*, Paris: Arthus Bertrand, 1843, p. 83-87. For the nineteenth century, Halldór Hermannsson also cites in his preface the bibliographic works of Theodor Möbius with the *Catalogus librorum* of 1856 and the *Verzeichniss* of 1880, as well as the more general list compiled by Solberg in 1884. Möbius, Theodor, *Catalogus librorum islandicorum et norvegicorum aetatis mediae editorum versorum illustratorum*, Leipzig: W. Engelmann, 1856; *Verzeichniss der auf dem Gebiete der altnordischen (altisländischen und altnorwegischen) Sprache und Literatur von 1855 bis 1879 erschienenen Schriften*, Leipzig: W. Engelmann, 1880; Horn, Winkel Frederik,

it is a continuation of his previous works such as the *Bibliography of the Mythical-Heroic Sagas* of 1912.²⁸ The 1920 work is divided into two main parts: “Sæmundar Eddda” and “Snorra Edda.” The first one includes: “Editions,” “Translations,” “Works on the Edda,” “Individual poems.” The second one includes: “Editions,” “The grammatical treatises,” “Translations,” “Works on the Edda.” The book ends with an author index. The part on “Sæmundar Edda” mentions the Danish, Dutch, English, French, German, Hungarian, Italian, Latin, Norwegian, Polish, Spanish, and Swedish translations. Halldór Hermannsson lists three editions and five French translations dating from before 1920. This study was continued thirty-five years later by Jóhann Sigurjónsson Hannesson, who added a supplement to this bibliography listing the editions, translations, and works published in the period between 1920 and 1955.²⁹ Jóhann Sigurjónsson Hannesson mostly followed the same division as Halldór Hermannsson,³⁰ so that his work is a direct continuation of Halldór Hermannsson’s bibliography. Moreover, Jóhann Sigurjónsson Hannesson also had access to Halldór Hermannsson’s card file.³¹ In addition to these two bibliographies, two websites exist which list some of the French translations and editions of the Poetic Edda. The website *Germanic Mythology: Texts, Translations, Scholarship* by William P. Reaves proposes a webpage on editions and translations of the Eddas in languages other than English. It contains ten entries on French translations and editions.³² The most complete website is Hanna Steinunn Þorleifsdóttir’s *Littérature islandaise en*

Anderson, Rasmus b., Solberg Thorvald, *History of the literature of the Scandinavian North from the most ancient times to the present*, Chicago: S.C. Griggs and Co., 1884.

²⁸ Halldór Hermannsson, *Bibliography of the Mythical-heroic Sagas*, Islandica, volume V, Ithaca: Cornell University Library, 1912. Additionally, there is the *Catalogue of the Icelandic Collection* of 1914, which contains an entry on French translations and editions including four works: Halldór Hermannsson, *Catalogue of the Icelandic Collection bequeathed by Willard Fiske, compiled by Halldór Hermannsson*, Ithaca: Cornell University Library, 1914, p. 111.

²⁹ Jóhann Sigurjónsson Hannesson includes three French translations.

³⁰ “Preface,” “Abbreviations,” “Sæmundar Edda” with: “Editions,” “Translations,” “Works on the Edda” and “Individual poems,” “Snorra Edda” with: “Editions,” “The grammatical treatises,” “Translations and Works on the Edda,” “Index.”

³¹ Cf. Preface, p. viii.

³² Reaves, William P., *Germanic Mythology: Texts, Translations, Scholarship*: <<http://www.germanicmythology.com/works/eddiccollections.html>> [last consulted on 24/03/2021].

traduction française [Icelandic Literature in French Translation] which offers a bibliographical list of translations of medieval and contemporary Icelandic literature and which, at the time of writing, lists twenty entries for the *Poetic Edda*.³³ In parallel to these lists of French translations and editions, numerous journals list new publications every year.³⁴ Similarly, several bibliographies also exist about the North.³⁵

The making of the following bibliography was based, above all, on the analysis of references authors made to each other, especially, for the nineteenth century publications. The reviews and publishing advertisements of this period also served as a precious source for this list.³⁶ Finally, the work was completed by a search into French library collections, in particular the Bibliothèque Nordique, the Bibliothèque nationale universitaire of Strasbourg (BNU) and the Bibliothèque nationale de France (BNF). In total, this bibliography contains fifty-five references.

³³ Hanna Steinunn Þorleifsdóttir, *Littérature islandaise en traduction française*: <https://isl.hypotheses.org/>, last updated on July 20, 2020 [accessed on 03/04/2021]. The translations and editions of the *Poetic Edda* are divided into two pages: « Éditions anciennes (1756-1974) des *Eddas* ou des fragments de la poésie eddique et poésie autre (Lys, etc.) » and « *Edda poétique* ». The blog also presents two additional references that do not fit the criteria defined above: *Paroles de sagesse Viking* (see footnote 24) and an article that contains an excerpt from the *Völuspá*. Jón Sveinsson, "L'ancienne littérature islandaise," *Études publiées par des Pères de la Compagnie de Jésus*, number 106, February 1906, p. 516-529.

³⁴ For example, *Arkiv för nordisk filologi* or *Acta Philologica Scandinavica*.

³⁵ For a French bibliography, one can, for example, refer to Denis Ballu's *Lettres nordiques, une bibliographie*, which focuses on all the publications on the North and which contains two pages on the *Poetic Edda* (p. 408-409). This work is based on the 1996 book: *Lettres nordiques en traduction française*. In English, and in the field of Old Norse mythology, one can refer to the work of John Lindow, *Scandinavian mythology: an annotated bibliography*. Ballu, Denis, *Lettres nordiques, une bibliographie, 1720-2013*, Stockholm: Kungliga Biblioteket, 2016; *Lettres nordiques en traduction française 1720-1995*, Nantes: L'Élan, 1996; Lindow, John, *Scandinavian mythology: an annotated bibliography*, Garland folklore bibliographies, volume 13, New York: Garland Publishing, 1988.

³⁶ In particular the *Revue des deux mondes* and the *Journal des Sçavans*.

Bibliography

- Mallet, Paul-Henri, *Monumens de la mythologie et de la poesie des celtes et particulierement des anciens scandinaves : Pour servir de supplement et de preuves à l'introduction à l'histoire de Dannemarc*, Copenhagen: Claude Philibert, 1756.³⁷
- Mallet, Paul-Henri, *Introduction à l'Histoire de Danemarc, Seconde Partie, Contenant les Monumens de la Mythologie & de la Poésie des anciens peuples du Nord, Seconde Edition, revue & corrigée*, Geneva, 1763.
- Keralio, Louis-Félix Guynement de, *Collection de differens morceaux sur l'Histoire naturelle & civile des pays du Nord, sur l'Histoire naturelle en général, sur d'autres sciences, sur différens arts ; traduits de l'allemand, du suédois, du latin, avec des notes du traducteur*, First volume, Paris: R. Davidts, 1763.³⁸
- Keralio, Louis-Félix Guynement de, dans : *Bibliothèque universelle des romans, ouvrage périodique, Dans lequel on donne l'analyse raisonnée des Romans anciens & modernes, François, ou traduits dans notre langue ; avec des Anecdotes & des Notices historiques & critiques concernant les Auteurs ou leurs Ouvrages, ainsi que les mœurs, les usages du temps, les circonstances particulieres & relatives, & les personnages connus, déguisés ou emblématiques*, Paris: Au bureau & chez Demonville, February 1777.³⁹
- Keralio, Louis-Félix Guynement de, *L'Edda, ou la mythologie septentrionale, traduite de l'islandais, avec des explications et des notes, par Louis-F. Guynement de Keralio*, NAF 2618, 18th-century French paper manuscript, 336 pages, 458 × 335 mm, red morocco binding.
- Keralio, Louis-Félix Guynement de, *L'Edda, ou la mythologie septentrionale, traduite de l'islandais, avec des explications et des notes, par Ls-F. Guynement de Keralio*, NAF 1812-1813, 18th-century French paper manuscripts, 225 and 378 leaves, 230 × 175 mm, hardback and half-bound.
- Mallet, Paul-Henri, *Edda, ou Monumens de la mythologie & de la poésie des anciens peuples du Nord, troisième édition, revue, corrigée &*

³⁷ This book, as well as *Introduction à l'Histoire de Danemarc, Seconde Partie* from 1763, contains excerpts from *Völuspá*, *Hávamál*, and *Baldurs draumar*. See footnote 1.

³⁸ Old Norse text of *Völuspá* with a French translation based upon Mallet's, Resen's, as well as the Swedish translation by Johannis Gøransson whose edition Keralio uses. See: Keralio, *Collection de differens morceaux*, p. 4-5. Gørasson, Johannis, *Yverborna Ätlingars eller sviögöthars och nordmännens patriarchaliska Lära*, Stockholm, 1750.

³⁹ Contains *Hávamál*: "Haramaal [sic], c'est-à-dire, Discours sublime d'Odin, traduit de l'ancienne langue Islandoise". Keralio, *Bibliothèque universelle des romans*, p.35.

considérablement augmentée, Geneva: Barde, Manget & Compagnie, 1787.⁴⁰

Wolff, Jens, *Runakefli le runic rim-stok, ou calendrier runique, Avec l'explication des divers Caractères, Fêtes, etc., qui sont gravés sur ces anciens Bâtons, auquel est ajoutée une Ode tirée de l'Edda Sæmundar, appelée, Thryms-Quida, ou Le Rapt du Marteau de Thor, Composée dans le 11^e siècle ; traduit en Français de la Langue Islandaise ; suivi de quelques Remarques sur la Mythologie du Nord. – On y a joint quelques Planches représentant des Monumens Runiques dont on donne l'explication*, Paris: Nouzou, 1820.⁴¹

Ecstein, M. le Baron, *Le Catholique, ouvrage périodique dans lequel on traite de l'universalité des connaissances humaines sous le point de vue de l'unité de doctrine ; publié sous la direction de M. le Baron d'Ecstein*, volume XVI, number 48, Paris: Alexandre Mesnier, December 1829.

Berneaud, Arsène Thiébaut de, "Edda", MS 4447 2, French paper manuscript, ca. 1830.⁴²

Ampère, Jean Jacques, "Sigurd, tradition épique selon l'Edda et les Niebelungs", *Revue des deux Mondes*, seventh volume, Paris: Au Bureau, 1832, p. 315-346.

Ampère, Jean Jacques, *Sigurd, tradition épique restituée, précédée d'une notice pour servir à l'histoire de la tradition*, Paris, 1832.

Ampère, Jean Jacques, "Sigurd, tradition épique restituée. 2^e partie", *Revue des deux Mondes*, seventh volume, Paris: Au Bureau, 1832, p. 413-451.

Ampère, Jean Jacques, "Ancienne poésie scandinave", *Revue des deux mondes*, third volume, second series, Paris, 1833, p. 420-433.⁴³

⁴⁰ This edition incorporates extracts from the *Vafþrúðnismál*. Mallet notes in this regard that it was first published in 1779 by Grímur Jónsson Thorkelin. Mallet, *Edda, ou Monumens de la mythologie*, 1787, p. 269; Grímur Jónsson Thorkelin, *Vafþrúðnismál Sive Odarum Ddæ Sæmundiane Una*, Copenhagen: Aug. FRid. Steinii, 1779.

⁴¹ Contains *Thrymskvida*.

⁴² Manuscript kept at the Mazarin Library. I found an announcement of this translation in *Bibliographie de la France* indicating that it would be published "incessamment" [very soon]: "M. Blumut, Suédois fort versé dans l'histoire des antiquités du Nord, et M. Thiébaut de Berneaud, l'un de nos plus savans bibliothécaires, vont publier la *Mythologie des anciens Scandinaves*. [...] Cet ouvrage laisse bien loin derrière lui l'informe traduction donnée par Mallet au milieu du XVIII^e siècle" [Mr. Blumut, a Swede well versed in the history of northern antiquities, and Mr. Thiébaut de Berneaud, one of our most learned librarians, are going to publish the *Mythology of the Ancient Scandinavians*. [...] This work leaves far behind the rough translation given by Mallet in the middle of the 18th century.] "Feuilleton de la bibliographie de la France. N° 20", in *Bibliographie de la France ou journal general*, number 38, September 17, 1831, p. 2.

⁴³ This article serves as an announcement for the imminent publication ("dans peu de jours" ["in a few days"]) of the book *Littérature et Voyages, Allemagne et Scandinavie*.

- Ampère, Jean Jacques, *Littérature et Voyages, Allemagne et Scandinavie*, Paris: Chez Paulin, 1833.
- Depping, Georges Bernard and Michel, Francisque, *Véland le forgeron. Dissertation sur une tradition du moyen âge, avec les textes islandais, anglo-saxons, anglais, allemands et français-romans qui la concernent*, Paris: Typographie de Firmin Didot Frères, 1833.⁴⁴
- Licquet, Théodore, *Histoire de Normandie, depuis les temps les plus reculés jusqu'à la conquête de l'Angleterre en 1066 ; par Th. Licquet, ancien conservateur de la bibliothèque publique de Rouen, etc., précédée d'une Introduction sur la littérature, la mythologie, les mœurs des hommes du Nord : par M. G.-B. Depping, auteur de l'Histoire des Expéditions maritimes des Normands en France, au Xe Siècle. Tome Premier*, Rouen: Nicétas Periaux, 1835.⁴⁵
- Marmier, Xavier, *Lettres sur l'Islande*, Paris: Bonnaire, 1837.
- Bergmann, Frédéric-Guillaume, *Poèmes islandais : (Voluspa, Vafthrudnismal, Lokasenna): tirés de l'Edda de Sæmund*, Paris: Imprimerie Royale, 1838.⁴⁶
- Puget, Rosalie (du), *Bibliothèque étrangère ou choix d'ouvrages remarquables (histoire, poésie, théâtre, romans, etc.). Traduits de diverses langues, Première Série. Auteurs suédois, danois, norvégiens et islandais*, Paris: L'éditeur, 1838
- Ménil, Edélestand (du), *Histoire de la poésie scandinave. Prolégomènes*, Paris: Brockhaus et Avenarius, 1839.
- Marmier, Xavier, *Chants populaires du Nord. Islande. — Danemark. — Suède. — Norvège. — Ferøe. — Finlande, traduits en français, et précédés d'une introduction*, Paris: Charpentier, 1842.
- Marmier, Xavier, *Voyage en Islande et au Groënland exécuté pendant les années 1835 et 1836 sur la corvette La Recherche commandée par M. Tréhouart, Lieutenant de Vaisseau : dans le but de découvrir les traces de La Lilloise. Publié par ordre du Roi sous la direction de M. Paul Gaimard, Président de la Commission scientifique d'Islande et du Groënland. Littérature islandaise par M. Xavier Marmier*, Paris: Arthus Bertrand, 1843.

It thus offers an exact reproduction of the chapter: "Spécimens de l'Edda et des sagas" from *Littérature et Voyages*, p. 393-420.

⁴⁴ Contains *Völundarkviða*. An English version of the work with additions by S. W. Singer was also published in 1847: Depping, Georges Bernard et Michel, Francisque, *Wayland Smith. A Dissertation on a tradition of the Middle Ages*, London: W. Pickering, 1847.

⁴⁵ Licquet provides a translation of the *Völuspá* and part of the *Hávamál*.

⁴⁶ The work offers a translation and edition with critical and philological notes as well as explanatory notes.

- Frye, William Eduard, *Trois chants de l'Edda : Vafthrudnismal; Thrymsqvida; Skirnifor, traduits en vers français, accompagnés de notes explicatives des mythes et allégories et suivis d'autres poèmes*, Paris: Heideloff et Cie, 1844.⁴⁷
- Wheaton, Henri, *Histoire des peuples du Nord, ou des danois et des normands, depuis les temps les plus reculés jusqu'à la conquête de l'Angleterre par Guillaume-de-Normandie, et du Royaume des Deux-Siciles par les fils de Tancrede de Hauteville ; par Henri Weaton, édition revue et augmentée par l'Auteur, avec Cartes, Inscriptions et Alphabet Runiques, etc., traduit de l'anglais par Paul Guillot*, Paris: E. Marc-Aurel, 1844.
- Puget, Rosalie (du), *Les Eddas, traduites de l'ancien idiome scandinave*, Paris: Librairie de l'association pour la propagation et la publication des bons livres, 1844.
- Puget, Rosalie (du), *Chefs-d'œuvres littéraires, Les Eddas, traduites de l'ancien idiome scandinave*, Paris: Librairie française et étrangère, 1846.
- Ozanam, A. F., *Les Germains avant le Christianisme, Recherches sur les origines, les traditions, les institutions des peuples germaniques, et sur leur établissement dans l'empire romain*, Paris: Lecoffre, 1847.⁴⁸
- Rafn, Carl Christian, *Antiquités russes d'après les monuments historiques des Islandais et des anciens Scandinaves*, first volume, Copenhagen: Frères Berling, 1850.⁴⁹
- Ampère, Jean Jacques, *Littérature, voyages et poésies*, Paris: Didier, 1850.
- Eischoff, Frédéric Gustave, *Tableau de la littérature du nord au moyen âge en Allemagne et en Angleterre, en Scandinavie et en Slavonie*, Paris: Didier et C^{ie}, 1853.⁵⁰
- Baecker, Louis de, *De la Religion du Nord de la France avant le Christianisme*, Lille: Ernest Vanackere, 1854.
- Ring, Maximilien de, *Essai sur la Rigsmal-saga et sur les trois classes de la société germanique*, Paris: Benjamin Duprat, 1854.⁵¹

⁴⁷ In his foreword p. XII, Frye notes "Grâce à l'obligeance de M. de Belenet, rédacteur en chef de l'Echo de la Littérature et des Beaux-Arts, ma traduction de ces trois chants de l'Edda a déjà paru dans quelques numéros successifs de cette revue." ["Thanks to the kindness of M. de Belenet, editor of the Echo de la Littérature et des Beaux-Arts, my translation of these three songs of the Edda has already appeared in a few successive issues of this journal"].

⁴⁸ The work was reprinted several times, the 1872 edition being the fifth.

⁴⁹ The book includes excerpts from the *Poetic Edda* with an Old Norse edition, a Latin translation and explanatory notes in French.

⁵⁰ In his book, Eischoff notes that his translation of the *Völuspá* "la Valospá ou Vision de Vala" originally dates from 1836 and that he retouched it for this publication. Eischoff, *Tableau de la littérature du nord au moyen âge*, p. 46, footnote 1.

⁵¹ Translation of *Rígsþula* with the Old Norse text from Peter Andreas Munch's edition: *Den Ældre Edda. Samling af norrøne oldkvad*, Christiania: P. T. Mallings Officin., 1847.

- Bergmann, Frédéric-Guillaume, *Les chants de Sôl (sôlar liôd). Poème tiré de l'Edda de Sæmund, publié avec une traduction et un commentaire*, Strasbourg: Treuttel et Würtz libraires, 1858.⁵²
- Puget, Rosalie (du), *Les Eddas, traduites de l'ancien idiome scandinave*, second edition, Paris: Librairie de l'association pour la propagation et la publication des bons livres, 1865.
- Laveleye, E. de, *La saga des Nibelungen dans les Eddas et dans le Nord scandinave, traduction précédée d'une étude sur la formation des épopées nationales*, Paris: Librairie internationale, 1866.
- Bergmann, Frédéric-Guillaume, *Le message de Skirnir et les dits de Grímnir (Skirnirsför — Grímnismál), poèmes tirés de l'Edda de Sæmund, publiés avec des notes philologiques, une traduction et un commentaire perpétuel*, Strasbourg & Paris: Veuve Berger-Levralt et fils, 1871.⁵³
- Rasmus Björn Anderson, *Mythologie scandinave. Legendes des sagas*, Jules Leclercq (transl.), Paris: Ernest Leroux, 1886.
- Laveleye, Emile de, *Sigurd et les Eddas, Traduction et Préface par Emile de Laveleye*, Paris: Ernest Flammarion, 1900.
- Le Pontois, Louis, *Edda Sæmundar*, MS 3703, beginning of the 20th-century French paper manuscript, 350 pages, 275 × 210 mm.⁵⁴
- Wagner, Félix, *Les poèmes héroïques de l'Edda et la Saga des Völsungs. Traduction française d'après le texte original islandais, précédée d'une étude sur les poèmes scandinaves dans leurs rapports avec la Saga en prose et l'épopée des Nibelungen et accompagnée de notices explicatives*, Paris: Librairie Ernest Leroux, 1929.
- Wagner, Félix, *Les poèmes mythologiques de l'Edda. Traduction française d'après le texte original islandais accompagnée de notices interprétatives et précédée d'un exposé général de la mythologie scandinave basé sur les sources primitives*, Paris: E. Droz, 1936.
- Wagner, Félix, "Chant d'Atli, dit chant groënlandais Edda", in *Les Epopées germaniques, Œuvres, Les Écrivains célèbres*; number 9, 1958.⁵⁵
- Renauld-Krantz, Pierre, *Anthologie de la poésie ancienne : des origines à la fin du Moyen Age*, Paris: Gallimard, 1964.

⁵² Old Norse text with the translation of *Sólarljóð*. There is also a printed version with manuscript notes by Frédéric-Guillaume Bergmann kept at The Mediathèque André Malraux: Bergmann, Frédéric-Guillaume, *Les chants de Sôl (sôlar liôd). Poème tiré de l'Edda de Sæmund, publié avec une traduction et un commentaire*, Strasbourg: Treuttel et Würtz libraires, MS 508, 1858.

⁵³ Edition and translation of *Skirnirsför* and *Grímnismál*.

⁵⁴ Collection of "Le Pontois" kept at the Bibliothèque Nordique (part of the Bibliothèque Sainte-Geneviève).

⁵⁵ Translation of *Atlakviða*.

- Boyer, Régis and Lot-Falck, Evelyne, *Les religions de l'Europe du Nord*, Paris: Fayard, 1974.
- Polet, Jean-Claude (ed.), *Patrimoine littéraire européen. Anthologie en langue française*, vol. 3, Racines celtiques et germaniques, Brussels: De Boeck Université, 1992.⁵⁶
- Boyer, Régis, *L'Edda poétique*, Paris: Fayard, 1992.
- Lemarquis, Gérard, *Hávamál. Ce que disaient les vikings*, Reykjavík: Gudrun, 1994.⁵⁷
- Dillmann, François-Xavier, "La Rígsþula. Traduction française du poème eddique", *Proxima Thulé : Revue d'études nordiques*, volume V, 2006, p. 59-72.
- Stahl, Pierre-Brice, *Étude sur le Vafþrúðnismál et le genre de l'énigme*, PhD dissertation in the History of religions defended at the University of Strasbourg, December 9, 2014.⁵⁸
- Panchèvre, Romain, *Völuspá. Les Prophéties de la Voyante*. Préface de Halfdan Rekkirsson, Édition Vieux Norrois – Français, SESHETA, 2019.
- Panchèvre, Romain, *Hávamál. Les Dits du Très-Haut*. Préface de Halfdan Rekkirsson, Édition Vieux Norrois – Français, SESHETA, 2019.
- Panchèvre, Romain, *Vafþrúðnismál. Les Dits de Vafþrúdnir*. Préface de Halfdan Rekkirsson, Édition Vieux Norrois – Français, SESHETA, 2019.
- Panchèvre, Romain, *Grímnismál. Les Dits de Grímnir et Harbararðsljoð. La Ballade d'Harbarð*. Édition Vieux Norrois – Français, SESHETA, 2020.
- Panchèvre, Romain, *Hymiskviða. Le Chant de Hymir. Þrymskviða. Le Chant de Thrym. Alvíssmál. Les Dits d'Alvíss*. Édition Vieux Norrois – Français, SESHETA, 2021.

⁵⁶ The anthology offers extracts from French translations and adaptations of Eddic poems (Bergmann, Boyer, Mallet, Laveleye, Leconte de Lisle and Wagner). It also includes excerpts from French translations of *Snorri's Edda* and Skaldic poetry.

⁵⁷ Partial translation of *Hávamál*.

⁵⁸ Edition and translation of *Vafþrúðnismál*.

Winter is Medieval

Représentations modernes et contemporaines des Nords médiévaux

♦Alban Gautier
Alexis Wilkin
Odile Parsis-Barubé
Alain Dierkens

Moi, je meurs. Mon esprit coule par vingt blessures.
J'ai fait mon temps. Buvez, ô loups, mon sang vermeil.
Jeune, brave, riant, libre et sans flétrissures,
Je vais m'asseoir parmi les Dieux, dans le soleil !
Leconte de Lisle, « Le Cœur de Hialmar »

Depuis l'œuvre de Paul-Henri Mallet jusqu'à celle de René Goscinny en passant par les *Poèmes barbares* de Leconte de Lisle, l'idée que la culture de langue française s'est faite des « hommes du Nord » – en latin *Normanni*, le terme qui désigne le plus souvent les vikings dans les sources franques du IX^e siècle – est très souvent passée par un regard porté sur les croyances et les mythes que la Scandinavie et l'Islande médiévales nous ont transmis. Les

♦ Alban Gautier, professeur, Université de Caen Normandie, <alban.gautier@unicaen.fr>;

Alexis Wilkin, professeur, Université Libre de Bruxelles, <Alexis.Wilkin@ulb.be>;

Odile Parsis-Barubé, maître de conférences honoraire, Université de Lille, <oparsis@orange.fr>;

Alain Dierkens, professeur émérite, Université Libre de Bruxelles, <Alain.Dierkens@ulb.be>.

LA RÉCEPTION DES MYTHES NORDIQUES EN FRANCE

« Normands » sont d'abord des « païens » qui jurent « par Thor et par Odin » et meurent au combat dans un grand éclat de rire solaire. Il serait toutefois bien présomptueux de voir dans cette attitude une spécificité française : elle est en effet, malgré ses particularités, commune à tout l'Occident. En outre, si la manière dont la mythologie scandinave a été comprise et réappropriée en contexte francophone est une des formes les plus emblématiques de réception des Nords médiévaux, elle doit être inscrite dans une perspective plus large, englobant un ensemble de représentations qui ont marqué l'Europe depuis cinq siècles. C'est pourquoi il nous a semblé utile, en marge de ce dossier consacré à la réception des mythes nordiques en France et dans le monde francophone, d'offrir aux lecteurs de *Deshima* le bilan d'un séminaire qui s'est tenu à Boulogne-sur-Mer, Bruxelles et Lille entre janvier 2015 et mai 2017. Au fil de ces trois années, des chercheurs et des doctorants de trois universités du Nord de la France et de la Belgique se sont réunis trois fois par an – en tout à neuf reprises, donc, sans compter quelques occasions supplémentaires – pour réfléchir à une vaste question au programme de laquelle les contributions au présent dossier auraient toutes pu figurer : comment l'histoire de l'Europe du Nord à l'époque médiévale a-t-elle été perçue, reçue, représentée, réinventée, utilisée, voire instrumentalisée en Occident aux époques moderne (dès la Renaissance) et contemporaine (jusqu'aux productions culturelles les plus récentes) ?

Imaginé et mis sur pied par des historiens – une contemporanéiste et trois médiévistes¹ –, ce séminaire n'en a pas moins invité des chercheurs d'un grand nombre de disciplines à intervenir au fil des séances, en

¹ La plupart des séances du séminaire ont été organisées par les quatre signataires de cet article : Alain Dierkens était alors professeur d'histoire médiévale à l'Université libre de Bruxelles ; Odile Parsis-Barubé était maître de conférences en histoire contemporaine à l'Université de Lille ; Alban Gautier était maître de conférences en histoire médiévale à l'Université du Littoral Côte d'Opale ; Alexis Wilkin était et est toujours professeur d'histoire médiévale à l'Université libre de Bruxelles. Au cours de la dernière année, l'équipe s'est enrichie par la participation de Thomas Beaufls, maître de conférences en études néerlandaises à l'Université de Lille, et de Gaëtane Maes, maîtresse de conférences en histoire de l'art à l'Université de Lille. En dehors du soutien des institutions qui ont abrité les séances, le financement du séminaire a été rendu possible par l'Institut universitaire de France. Le présent article a été compilé et rédigé par Alban Gautier à partir des documents élaborés en commun au fil du séminaire, puis relu et commenté par les trois autres auteurs.

particulier à partir de la deuxième année. Les organisateurs ont ainsi eu à cœur de susciter le dialogue entre des historiens de l'Europe du Nord médiévale, des auteurs ayant travaillé sur l'historiographie et l'épistémologie des études nordiques et/ou médiévales, des spécialistes de plusieurs champs culturels ayant fait appel à la matière du Nord et des observateurs des sociétés contemporaines. Plus précisément, le programme a inclus, autour des historiens organisateurs, des historiens de l'art, des politistes, des littéraires, des spécialistes de langues et civilisations étrangères, des chercheurs travaillant sur les médias ou les cultures visuelles. Par ailleurs, le séminaire étant inscrit dans le programme de formation de l'École doctorale en Sciences de l'Homme et de la Société de ce qui était alors la ComUE Université Lille Nord de France, un petit groupe de jeunes chercheurs, peu nombreux mais fidèles, inscrits en doctorat ou en master, s'est rapidement constitué autour du noyau original et s'est soumis à la même itinérance savante² : plusieurs de ces étudiants ont eux-mêmes proposé des communications et ont trouvé dans nos séances un lieu hospitalier pour une première diffusion de leurs recherches en cours. La convivialité qui n'a cessé de régner entre les participants du séminaire a été, nous le croyons, un des fondements de son succès.

Plusieurs des communications présentées au cours de ces trois années ont fait l'objet, depuis lors, de publications dans des revues ou des volumes collectifs, ou ont été intégrées aux travaux inédits des étudiants de master et doctorants qui les ont présentées ; nous les signalerons en note lorsque le cas se présentera. C'est pourquoi, outre le fait que la quasi-intégralité des résumés des interventions, accompagnés de bibliographies, ont été postés sur le carnet en ligne RIM-Nord³, nous n'avons pas souhaité publier les actes de ce séminaire, qui est resté un lieu d'expérimentation et de libre discussion où des chercheurs ont pu présenter leurs travaux dans l'état de réflexion qui était le leur

² Nous citerons en particulier : Melissa Barry (Paris I), Margot Bertolino (Lille), Maxime Delliaux (Littoral), Laetitia Deudon (Valenciennes), Maxime Jottrand (ULB), Audrey Lavallée (Lille), Thomas Ledru (Lille), Laura Muller-Thoma (Artois), Jean-Louis Parmentier (Littoral), Sofia Serdari (Littoral), Sébastien Vanstavel (Lille). Caroline Olsson, aujourd'hui maîtresse de conférences en études scandinaves à l'Université de Lyon, a aussi assisté régulièrement à ce séminaire. Les pages qui suivent doivent beaucoup aux échanges entre tous les participants.

³ <<https://rim-nor.hypotheses.org/>>.

au moment de leur intervention. La publication de ce bilan permet aujourd'hui de tirer les fils de nos discussions et de proposer quelques pistes de réflexion.

Ce séminaire pluridisciplinaire – et parfois même réellement interdisciplinaire – a plus précisément situé ses questionnements à la rencontre de plusieurs approches, qui ne sont pas toujours coordonnées et dont les travaux sont trop souvent ignorés par les spécialistes de chacun de ces domaines. Le présent bilan vise d'abord à préciser de quel « Nord médiéval » on parle, avant de montrer aussi comment notre travail réflexif est en prise avec le champ très actuel des médiévalismes. L'essentiel de notre article passera alors en revue les appropriations diverses de la matière du Nord⁴, en les lisant par le prisme d'une division – très, voire trop théorique, comme on le verra – entre histoire, mémoire et usages. L'article sera conclu par plusieurs réflexions, qui reviennent sur le caractère polymorphe des représentations du Nord médiéval, qui ne se plient pas facilement, ni aux catégories précitées, ni à celles de nordicité, de septentrionalité ou de boréalisme, qui ne se recouvrent qu'imparfaitement. Le Nord, comme on le rappellera plus loin, est un champ d'étude à part entière, qui n'est pas nécessairement lié aux études médiévales et qui a lui aussi connu des développements importants au cours des dernières décennies, en particulier en France, en Grande-Bretagne et au Canada. Ces travaux participent plus largement d'une réflexion sur la perception des points cardinaux, dans laquelle l'étude de l'imaginaire du Nord et des Nordes s'est naturellement inscrite⁵. Pour se limiter à la production francophone récente, on mentionnera plusieurs colloques organisés depuis une vingtaine d'années par des

⁴ L'expression « matière du Nord » sera ici utilisée dans un sens très large, pour désigner le vaste réservoir de traditions et de textes (principalement médiévaux) issus du Nord de l'Europe auquel les modernes ont puisé.

⁵ Voir par ex. Michel Viegnes (dir.), *Imaginaires des points cardinaux. Aux quatre angles du monde*, Paris, Imago, 2005.

littéraires⁶, des historiens⁷ ou des scandinavistes⁸; la revue *Deshima*, qui a récemment posé la question « Qu'est-ce que l'Europe du Nord ? », participe bien sûr du même mouvement⁹. À Lille même, quelques années avant le début de notre séminaire, Odile Parsis-Barubé avait créé le réseau RIM-Nor (Représentations, Identités, Mémoires des Nords européens), dans lequel nos travaux se sont naturellement inscrits et dont le carnet en ligne a accueilli nos résumés et bibliographies. Notre réflexion a d'ailleurs hérité de tout un travail en amont qu'elle avait initié et animé dans le cadre d'un premier séminaire RIM-Nor.

Nord barbare, Nord des villes du Nord, Nord arctique

Nous ne nous étendrons pas sur le Nord des médiévistes, si ce n'est pour dire que nous l'avions dès l'abord inscrit dans une vaste géographie, sans aucune exclusive : les îles Britanniques, les Pays-Bas au sens large (incluant donc ce qui, au cours des années d'existence du séminaire, est devenu la région des Hauts-de-France, le mot « Nord » disparaissant alors de sa désignation), le monde germanique (ou du moins l'Allemagne du Nord), la Scandinavie et ses extensions outre-mer dues à la « diaspora viking¹⁰ », la Pologne, les pays baltes, la Russie dessinent un Nord composé de toutes les régions situées sur le pourtour de la mer du Nord et de la mer Baltique. Pourtant, à l'intérieur de ce vaste espace et du millénaire médiéval, notre optique d'étude des représentations nous a conduits à ne prêter attention qu'aux seuls

⁶ Monique Dubar et Jean-Marc Moura, *Le Nord : latitudes imaginaires*, Villeneuve-d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle Lille III, 2000 ; Hanna Steinunn Thorleifsdóttir et François Émion (dir.), *L'Islande dans l'imaginaire*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2013 ; Stéphanie Bellemare-Page, Daniel Chartier, Alice Duhan et Maria Waleska-Garbalinska (dir.), *Le Lieu du Nord. Vers une cartographie des lieux du Nord*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2015.

⁷ Odile Parsis-Barubé (dir.), *L'invention du Nord*, dans *Revue du Nord*, 87, 2005 ; Éric Schnakenbourg (dir.), *Figures du Nord. Scandinavie, Groenland et Sibérie. Perceptions et représentations des espaces septentrionaux du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

⁸ Sylvain Briens (dir.), *Le Boréalisme*, dans *Études germaniques*, 71/2, 2016.

⁹ Thomas Beaufls et Thomas Monhnike, *Qu'est-ce que l'Europe du Nord ?*, dans *Deshima*, 10, 2016.

¹⁰ Sur cette expression, voir Judith Jesch, *The Viking Diaspora*, Londres, Routledge, 2015, puis, en français, Pierre Bauduin, *Histoire des vikings. Des invasions à la diaspora*, Paris, Tallandier, 2019.

domaines que l'historiographie et la culture européenne ont depuis longtemps perçus et construits comme des Nords. Ainsi, nous ne nous sommes guère intéressés à l'histoire de ces espaces-temps qui, bien que situés dans notre champ géographique et chronologique, n'ont jamais été perçus comme des « Nords médiévaux » par la culture occidentale, qu'elle soit savante ou populaire : si la Pologne des Piast ou l'Angleterre des Plantagenêts n'ont pas figuré à notre programme, ce n'est donc pas parce qu'elles n'étaient ni septentrionales ni médiévales, mais parce que le discours porté sur elles ne repose pas sur des marqueurs septentrionaux.

En réalité, les « Nords médiévaux » représentés comme tels dans la culture occidentale peuvent se résumer à trois chronotopes principaux. Le premier réside dans le vaste domaine que constitue le haut Moyen Âge dans la plupart de ces régions, et dont l'historiographie a connu au cours des dernières décennies un renouvellement majeur. Il s'agit, en d'autres termes, de toutes ces populations que nous appelons « barbares¹¹ » : Germains, Francs, Anglo-Saxons, Celtes, Slaves et surtout les inévitables vikings, dont le nom en vient à tort à se confondre avec tous les Scandinaves du haut Moyen Âge¹². Plusieurs de ces termes mériteraient à eux seuls une étude approfondie de toutes les connotations qu'ils véhiculent : la férocité des vikings, les brumes du monde celtique, la vie pacifique et paysanne des Slaves, etc. Comme on le verra, ces stéréotypes ne découlent pas uniquement des sources médiévales, fussent-elles comme les sagas islandaises des œuvres de la fin du Moyen Âge, mais aussi et surtout de la construction moderne d'un savoir et de discours topiques. Qu'il se manifeste sous sa déclinaison celtique ou

¹¹ Un grand nombre de travaux récents sur les barbares et leurs représentations contemporaines sont résumés dans Bruno Dumézil (dir.), *Les Barbares*, Paris, Presses universitaires de France, 2016 (plusieurs intervenants du séminaire ont d'ailleurs contribué à ce dictionnaire) ; voir en particulier l'article de Sylvie Joye, « Représentations modernes et contemporaines : barbares redécouverts, barbarie réinventée », p. 89-116. Voir aussi Pierre Michel, *Un mythe romantique : les Barbares, 1798-1848*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1981, et Françoise Le Borgne, Odile Parsis-Barubé et Nathalie Vuillemin (dir.), *Les savoirs des barbares, des primitifs et des sauvages. Lectures de l'Autre aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

¹² Sur l'histoire des vikings, outre Bauduin, *Histoire des vikings*, op. cit., et son imposante bibliographie, on renverra à Anders Winroth, *Au temps des Vikings*, Paris, La Découverte, 2018, avec ses « Conseils de lecture à destination du public francophone » compilés par A. Gautier, p. 287-292.

sous sa déclinaison germanique et/ou scandinave, ce « Nord barbare » a connu et connaît encore une immense popularité. Si celle-ci repose sur de nombreux facteurs que nous avons explorés, l'on peut d'ores et déjà affirmer que, bien qu'elle soit le produit d'une longue gestation et d'une incroyable accumulation de clichés depuis la Renaissance jusqu'au Romantisme, elle doit beaucoup à une de ses manifestations, qui pourrait passer pour secondaire et qui est pourtant au cœur de sa réception contemporaine : le goût actuel pour le Nord barbare est étroitement lié au pas de côté fécond qu'a constitué son réinvestissement par les univers de la *fantasy*, déclinés sur d'innombrables supports au cours du dernier demi-siècle¹³.

Mais à côté du Nord barbare, il est un autre Nord médiéval dont la réception, si elle est moins prégnante dans la culture de masse la plus contemporaine, a régulièrement figuré au programme de notre séminaire : celui des Pays-Bas et des Flandres à « l'automne du Moyen Âge », pour parler comme Johan Huizinga (1872-1945)¹⁴, tel que l'a imaginé la grande tradition des études bourguignonnes, si importantes en Belgique et dans le Nord de la France. Ce monde, héritier de celui des marchands-navigateurs frisons et de leurs connexions à travers toute l'Europe septentrionale, nous le rapprocherons volontiers de celui de la Hanse et, plus largement, des villes des mers du Nord à la fin du Moyen Âge, de Dantzig à Southampton. Pour avoir moins souvent figuré au programme du séminaire, ce « Nord des villes du Nord » n'en est pas moins régulièrement venu enrichir nos réflexions en nous rappelant que la réception du Moyen Âge septentrional n'est pas seulement affaire de casques à cornes, de combats de trolls et de courses de drakkars.

Le troisième « Nord médiéval » qui peut être pris en considération, même s'il n'a fait que de rares incursions dans nos travaux, est celui

¹³ Anne Besson, *La fantasy*, Paris, Klincksieck, 2007 ; Thomas Honegger, « (Heroic) Fantasy and the Middle Ages – Strange Bedfellows of an Ideal Cast ? », in Vincent Ferré (dir.), *Médiévalisme. Modernité du Moyen Âge*, dans *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, 2010/3, p. 61-76 ; Laurent Di Filippo et Laura Muller-Thoma, « Mythologie nordique », in Anne Besson (dir.), *Dictionnaire de la fantasy*, Paris, Vendémiaire, 2018, p. 279-281.

¹⁴ Le livre de Huizinga est paru en 1919 sous le titre *Herfsttij der Middeleeuwen* ; la première traduction française, due à la romaniste Julia Bastin, paraît chez Payot en 1932 sous le titre *Le Déclin du Moyen Âge* ; on le lit habituellement de nos jours dans sa réimpression, avec préface de Jacques Le Goff, sous le titre *L'Automne du Moyen Âge*, Paris, Payot, 1975.

du Grand Nord – au sens large, incluant non seulement les régions arctiques au sens strict mais toutes celles qui, du Groenland à la Russie, sont perçues comme des univers du froid extrême, mais aussi du nomadisme et du chamanisme, des troupeaux de rennes et d'un au-delà «sauvage» du monde «barbare». Il est vrai que si ce troisième Nord a figuré moins souvent dans nos réflexions, ce n'est pas seulement parce qu'il est moins étudié par les médiévistes (en raison, avant tout, du manque de sources écrites); c'est aussi parce que, comme on le verra, ce Nord arctique est tantôt vu comme intemporel, tantôt comme franchement préhistorique, et n'est donc pas imaginé *a priori* comme proprement médiéval.

Nords et médiévalisme

Ce séminaire a aussi tenté de s'articuler avec le médiévalisme, un champ déjà ancien et bien établi dans le monde anglophone, avec de nombreuses publications et une revue, *Studies in Medievalism*, fondée en 1979¹⁵. De notre côté de l'Atlantique, c'est aujourd'hui un champ en pleine expansion, qui s'est structuré en France autour du réseau «Modernités médiévales» créé en 2004¹⁶. Si l'on veut tenter d'en donner une définition, on dira que ce terme recouvre désormais (le mot est semble-t-il stabilisé dans son usage français depuis le début des années 2010¹⁷) les travaux qui étudient «la réception, l'interprétation ou la recreation du Moyen Âge européen dans les cultures post-médiévales¹⁸». Il s'agit donc de rendre compte de l'ensemble des références au Moyen Âge dans les productions culturelles les plus variées, et dans le sens le plus large du mot culture: un barbu coiffé d'un casque à cornes sur une boîte de camembert de Normandie relève autant des études de médiévalisme (septentrional) que *Le Septième Sceau* d'Ingmar Bergman

¹⁵ On renverra par ex. à l'utile résumé proposé par David Matthews, *Medievalism. A Critical History*, Cambridge, D. S. Brewer, 2015, p. ix-xii.

¹⁶ <<https://modmed.hypotheses.org/>>.

¹⁷ En grande partie suite à la publication des études rassemblées par Vincent Ferré (dir.), *Médiévalisme*, op. cit.; voir désormais Id., «Le médiévalisme a quarante ans, ou "L'ouverture qu'il faudra bien pratiquer un jour..."», *Médiévales*, 78, 2020, p. 193-209.

¹⁸ La définition est de Louise D'Arcens, «Medievalism: Scope and Complexity», in Ead. (dir.), *The Cambridge Companion to Medievalism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016, p. 1-13 (p. 1).

ou que les travaux de n'importe quel médiéviste. Ainsi, pour citer David Marshall,

le médiévalisme questionne la manière dont divers groupes, individus et périodes, pour des raisons variées et souvent en le déformant, se sont rappelé le Moyen Âge. [...] Il amène les spécialistes à se demander comment le Moyen Âge a été évoqué à travers des myriades d'incarnations, et dans quel but au vu du contexte historique dans lequel chacune d'entre elles a été exprimée¹⁹.

Le médiévalisme consiste donc en l'étude des représentations du Moyen Âge dans les périodes plus récentes, depuis la Renaissance et plus encore depuis le ^{xix}^e siècle, d'abord avec le Romantisme qui redécouvre le Moyen Âge des nations européennes, puis avec les nombreux usages du Moyen Âge au cours des deux siècles écoulés. Bien que le spécialiste du Moyen Âge puisse s'y intéresser et y apporter son expertise (et il est intéressant de noter que nombre de travaux de médiévalisme ont été écrits par des médiévistes), ce champ de recherche n'appartient pas aux études médiévales : même si le « médiévaliste » peut se pencher sur le décalage qui peut exister entre les réalités médiévales et leur représentation ultérieure (il fait volontiers la chasse aux anachronismes), son enquête relève pleinement de l'histoire moderne et contemporaine, voire de la sociologie au sens large²⁰.

Or le Nord est particulièrement intéressant dans l'optique du médiévalisme. En effet, dès le ^{xviii}^e siècle, le Nord européen a été perçu comme un espace spécifiquement médiéval. Ne pouvant s'abreuver, à l'instar des régions méditerranéennes, à un héritage antique gréco-romain, le discours d'identité du Nord a puisé dans le Moyen Âge. D'une certaine manière, on peut dire que le Nord à l'époque romantique a été imaginé, à la fois de l'extérieur et de l'intérieur, comme *toujours et encore* médiéval, relevant d'un passé de l'Europe qui est spécifiquement le passé médiéval. Pour ne prendre qu'un exemple qui date des débuts

¹⁹ David W. Marshall, « The Medievalism of Popular Culture », in Id. (dir.), *Mass Market Medieval. Essays on the Middle Ages in Popular Culture*, Jefferson (NC)-Londres, McFarland & Co., 2007, p. 1-12 (p. 2).

²⁰ C'est très net chez Christian Amalvi, *Le goût du Moyen Âge* [1996], 2^e éd., Paris, La Boutique de l'Histoire, 2002, ou chez Ronald Van Kesteren, *Het verlangen naar de Middeleeuwen. De verbeelding van een historische passie*, Amsterdam, Wereldbibliotheek, 2004.

de ce processus, l'Allemagne, vue de France (ou de Suisse) par Germaine de Staël (1766-1817), est un pays relevant d'un « Nord primitif » : sous sa plume, l'homme du Nord est « un *alter ego* rappelant une identité perdue », « un type d'individu authentique, dont les valeurs primitives n'ont pas été perverties par la civilisation », « un avatar inattendu du bon sauvage, un Huron Nordique dont il convient d'admirer les qualités inhérentes à son statut de barbare : force, virilité, naïveté, spontanéité » ; en un mot, « l'Allemand se confond avec son ancêtre supposé, le “barbare du Nord”²¹ ».

Le mot est à nouveau lâché : « barbare ». Dans la Bible comme dans l'Antiquité gréco-romaine, l'envahisseur cruel et brutal vient principalement du Nord, et le Moyen Âge déjà identifiait ce point cardinal comme celui d'où étaient venus et viendraient encore à l'avenir l'héroïsme et la violence conjugués²². Or, dans le schéma historiographique dominant qui s'est construit à partir de la Renaissance et sur lequel nous vivons encore, l'irruption des barbares, avec toute leur ambivalence, marque l'entrée dans le Moyen Âge²³. Région de provenance des barbares, région restée marquée par son passé barbare, l'Europe du Nord semble médiévale par excellence. Renouvelée par la culture des XIX^e-XXI^e siècles, la plus grande médiévalité supposée du Nord est toujours prégnante.

Pour l'étudier, nous avons mené nos travaux en trois temps, au fil des trois années du séminaire. L'inspiration nous est venue d'une distinction avancée il y a quelques années par Gil Bartholeyns, qui

²¹ Isabelle Durand-Le Guern, « Des barbares du Nord à la poésie rhénane : images romantiques de l'Allemagne », in Dubar et Moura (dir.), *Le Nord, latitudes imaginaires*, op. cit., p. 165-173 (p. 172-173).

²² David Fraesdorff, *Der barbarische Norden. Vorstellungen und Fremdkategorien bei Rimbert, Thietmar von Merseburg, Adam von Bremen und Helmold von Bosau*, Berlin, Akademie Verlag, 2005 ; Thomas Foerster, *Vergleich und Identität. Selbst- und Fremddeutung im Norden des hochmittelalterlichen Europa*, Berlin, Akademie Verlag, 2009 ; Robert W. Rix, *The Barbarian North in the Medieval Imagination. Ethnicity, Legend, and Literature*, New York-Londres, Routledge, 2015. Dans l'Ancien Testament, l'ennemi venu du Nord est principalement assyrien ou babylonien.

²³ Malgré l'accumulation de travaux sur l'Antiquité tardive depuis trois ou quatre décennies et toutes les tentatives pour relativiser la rupture du V^e s., les représentations collectives restent marquées par ce schéma interprétatif dont l'émergence est analysée par Ian N. Wood, *The Modern Origins of the Early Middle Ages*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

identifie trois types de rapport au passé²⁴ : l'histoire, production d'un discours savant visant à dire « ce qui s'est vraiment passé » au Moyen Âge ; la mémoire, c'est-à-dire la façon dont les sociétés ont imaginé et réinventé cet espace-temps, en particulier à travers les arts, qu'ils soient destinés à l'élite ou au plus grand nombre²⁵ ; et enfin l'usage, qui consiste en un accès plus immédiat au passé, non pas envisagé pour lui-même mais comme un réservoir auquel puiser pour des finalités strictement contemporaines. Cette distinction a des vertus avant tout opératoires, car elle permet d'ordonner le discours, comme on le verra. Mais elle cloisonne de manière trop étanche les représentations du Nord, qui appartiennent en même temps à plusieurs de ces catégories.

L'histoire : la longue construction des discours savants

Nous commencerons donc par l'histoire. Celle-ci, rappelons-le, construit par l'enquête et par la mise en forme, voire la mise en scène, de l'enquête, un discours savant sur le passé, un discours informé qui vise à dire le vrai : elle tend et prétend donc à une représentation fidèle et à une compréhension étayée de ce que les individus et les sociétés du passé faisaient et vivaient. L'émergence et la consolidation de propos savants sur les peuples, les littératures, les us et coutumes du Nord médiéval nous ont retenus pendant la première année du séminaire. De la Renaissance aux programmes de recherche les plus contemporains, les divers intervenants ont cherché à comprendre et à critiquer le discours savant sur le Nord. Il n'est pas question, bien entendu, de retracer ici par le menu l'ensemble des manifestations de la construction de ce discours savant, mais deux étapes principales ont été mises en lumière.

²⁴ Gil Bartholeyns, « Loin de l'Histoire », *Le Débat*, 177, mars 2013, p. 117-125 ; voir aussi Id., « Le passé sans l'histoire. Vers une anthropologie culturelle du temps », in Ferré (dir.), *Médiévalisme*, op. cit., p. 47-60.

²⁵ L'usage que nous faisons ici du mot « mémoire » se situe donc sur un autre plan que celui, présent chez Maurice Halbwachs, Pierre Nora et quelques autres, qui l'identifie à une réactivation collective de moments choisis de l'Histoire.

La première modernité : un Nord barbare et médiéval

Le premier moment correspond à la Renaissance et témoigne déjà de la dialectique Nord-Sud qui marque l'ensemble de cette historiographie²⁶. L'histoire de la « mise en cartes » du Nord – un espace négligé par les cosmographies antiques que l'on redécouvre à la même époque – commence au xv^e siècle, mais elle trouve un premier point d'orgue avec l'œuvre d'Olaus Magnus (*Carta marina* en 1539 ; *Historia de gentibus septentrionalibus* en 1555). Avec Olaus (1490-1557) et son frère Johannes (1488-1544), tous deux réfugiés catholiques à Rome après l'adoption du luthéranisme en Suède, le Nord – qui s'étend du Groenland à la Moscovie – est déjà muni d'un certain nombre de traits qui resteront inchangés et contribueront à fixer l'équation « Nord = passé médiéval ». Ce Nord dont la Suède est le cœur est en effet vu comme un conservatoire de modes de vie, de croyances et de prodiges qui renvoient à un monde révolu ou en cours de disparition : la coexistence des Lapons, des Moscovites et des Scandinaves aux systèmes religieux différents mais tous ancrés dans le passé, la présence de la magie et des animaux fantastiques, ancrent le Nord dans un passé qui est précisément perçu comme en train de disparaître en ce milieu de xvi^e siècle²⁷. Ainsi Leena Miekkaavaara nous a montré comment la *Carta marina* est la première à représenter sur le même fond de carte des figures appartenant au passé (batailles, événements historiques) et des éléments contemporains (des scènes de la vie quotidienne à la fois exotiques et perçues comme archaïques)²⁸.

²⁶ Pour un survol de la période, voir Jean-Yves Guiomar, « “Les peuples du Nord”, matrice d'un système politique et culturel? », in Parsis-Barubé (dir.), *L'invention du Nord*, op. cit., p. 567-576. Voir aussi Stéphane Mund, *Orbis Russiarum : genèse et développement de la représentation du monde russe en Occident à la Renaissance*, Genève, Droz, 2003.

²⁷ Silvia Fabrizio-Costa, « “Olaus in vinea”. Nord et Sud dans l'*Historia de gentibus septentrionalibus* (1555) d'Olaus Magnus », in Bruno Toppan et Denis Fachard (dir.), *Esprit, lettre(s) et expression de la Contre-Réforme à l'aube d'un monde nouveau*, Nancy, CSLI, 2005, p. 63-81.

²⁸ Leena Miekkaavaara (Bibliothèque nationale de Finlande, Helsinki), « From Pytheas to Olaus Magnus. Early Cartographic Descriptions of the Nordic Countries », communication présentée à Boulogne-sur-Mer le 27 mars 2015. Voir aussi Ead., « Unknown Europe: The Mapping of the Northern Countries by Olaus Magnus in 1539 », *Belgeo. Revue belge de géographie*, 3-4, 2008, p. 307-324.

L'œuvre d'Olaus Magnus, qui suit de peu la redécouverte de la *Germanie* de Tacite en 1526, a très vite été populaire²⁹. Elle a fourni un modèle à de nombreux discours sur le Nord qui reposent sur un renversement du stigmat : loin des clichés antiques et médiévaux sur un Nord hostile, arriéré et souvent démoniaque, ce point cardinal devient synonyme d'un paradis perdu, d'un passé qui survit dans le présent bien qu'il soit en train de mourir. Le Nord d'Olaus Magnus est donc gothique (et même gothiciste³⁰), catholique et barbare : par ces trois traits, il est éminemment médiéval. Les hommes y sont à la fois plus frustes et plus forts qu'ailleurs, moins policés mais aussi moins amollis par les douceurs de la civilisation : on retrouve donc les mêmes clichés qui caractérisent les barbares, qui comme on l'a dit viennent du Nord, et dont l'irruption marque le début du Moyen Âge. Depuis le vi^e siècle au moins, la Scandinavie et la Germanie en général sont vues comme une « matrice des peuples » (*vagina gentium* ou *vagina nationum*) d'où seraient sortis les Francs, les Goths, les Lombards, les Saxons (et donc les Anglais) et bien d'autres³¹. C'est là, dans ce milieu nordique, que la vigueur originelle de ces peuples se serait conservée, même si la transplantation a pu réussir dans d'autres espaces nordiques. On citera ici les formules de Taine (1828-1893) sur l'apport scandinave à la formation du « caractère » anglais :

Vingt fois le vieil instinct farouche reparait sous la mince croûte du christianisme. [...] Ils avaient fait un pas hors de la barbarie, mais ce n'était qu'un pas. Y a-t-il un peuple [...] qui ait chassé aussi entièrement de ses rêves la douceur de la jouissance et la mollesse de la volupté ? L'effort, l'effort tenace et douloureux, l'exaltation dans l'effort, voilà leur état préféré. Carlyle disait bien que dans la sombre obstination du

²⁹ Sur la redécouverte de ce texte de Tacite et ses instrumentalisation successives, on lira avec profit Christopher B. Krebs, *A Most Dangerous Book. Tacitus's Germania from the Roman Empire to the Third Reich*, New York, Norton, 2011.

³⁰ Sur ce courant, voir Jean-François Battail, « Le Nord triomphant », in Dubar et Moura (dir.), *Le Nord, latitudes imaginaires*, op. cit., p. 25-33.

³¹ Sur le haut Moyen Âge, voir Rix, *The Barbarian North*, op. cit. ; sur l'époque moderne, Stefan Donecker, « The *Vagina nationum* in the Sixteenth and Seventeenth Centuries: Envisioning the North as a Repository of Migrating Barbarians », in Dolly Jørgensen et Virginia Langum (dir.), *Visions of North in Premodern Europe*, Turnhout, Brepols, 2018, p. 307-328. Nous renvoyons aussi au mémoire de master de Maxime Delliaux, « Le Nord, "*Vagina gentium*". Contributions à l'étude de la nordicité et de la septentrionalité dans la *Carta marina* et l'*Historia de gentibus Septentrionalibus* d'Olaus Magnus (xvi^e siècle) », Université du Littoral Côte d'Opale, 2015.

travailleur anglais subsiste encore la rage silencieuse de l'ancien guerrier scandinave³².

Plusieurs auteurs des XVII^e et XVIII^e siècles ont marché dans les pas d'Olaus Magnus³³. Quelques grands noms d'antiquaires danois et suédois comme Ole Worm (1588-1654) et Olof Rudbeck (1630-1702) ont été cités à plusieurs reprises³⁴, et parmi les auteurs des Lumières c'est sans doute Montesquieu (1689-1755) qui, avec sa théorie des climats et sa valorisation du Nord, est le plus souvent revenu³⁵. Mais la figure de la première modernité qui est apparue comme la plus importante dans la diffusion d'un discours sur le Nord à l'échelle de l'Europe est celle de Paul-Henri Mallet (1730-1807), dont Ian Wood nous a rappelé l'importance³⁶. Ce citoyen genevois a publié en 1755 et 1756 deux volumes dont l'influence a été déterminante, d'autant plus qu'ils ont été traduits en anglais une quinzaine d'années plus tard sous le titre *Northern Antiquities*. Le second volume en particulier, *Monuments de mythologie et de poésie des Celtes, et particulièrement des anciens Scandinaves*, est d'une importance cruciale. Les peuples du Nord (Celtes et Germains confondus) y sont présentés comme porteurs d'une mythologie et d'une poésie dignes d'intérêt, à l'instar donc des Grecs et des Romains de la culture classique ; de nombreux textes tirés des Eddas y sont traduits et présentés. Mallet a ainsi ouvert la voie à une légitimation de la culture du Nord médiéval qui préparait l'ossianisme et le germanisme des Romantiques.

Par conséquent, les Lumières ont marqué la réception par l'Europe occidentale de ce « renversement du stigmaté » déjà repéré chez Olaus

³² Hippolyte Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, 12^e éd., Paris, Hachette, 1905, vol. I, p. 16 et 24.

³³ Pierre Salvadori, « Cartes du pouvoir et pouvoirs de la carte. La cartographie du Nord et ses usages à la Renaissance », *Le Verger*, 11, 2017, p. 1-30.

³⁴ Sur le second, voir Mats Malm, « Olaus Rudbeck's *Atlantica* and Old Norse Poetics », in Andrew Wawn (dir.), *Northern Antiquity. The Post-Medieval Reception of Edda and Saga*, Enfield Lock, Hisarlik Press, 1994, p. 1-25, et Battail, « Le Nord triomphant », *op. cit.*, p. 30-31.

³⁵ Pierre Bourdieu, « Le Nord et le Midi: Contribution à une analyse de l'effet Montesquieu », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 35/1, 1980, p. 21-25. Voltaire et Diderot ont été moins cités : sur le premier, Maryvonne Crenn, « Des relations de voyage à l'image du Nord: l'exemple de la Scandinavie dans l'œuvre de Voltaire », in Dubar et Moura (dir.), *Le Nord, latitudes imaginaires*, *op. cit.*, p. 147-154.

³⁶ Ian N. Wood (University of Leeds), « The Introduction of the Old North to the Debate on the Fall of Rome », communication présentée à Bruxelles le 29 mai 2015.

Magnus – et que Saxo Grammaticus avait d'ailleurs lui-même cherché à opérer dès le ^{xiii}^e siècle en «récusant» le passé gréco-romain et sa mythologie et en affirmant la supériorité du Nord plutôt que de chercher à en fournir une «imitation» nécessairement pâlotte³⁷. Odile Parsis-Barubé, rendant compte des travaux d'Agnès Steuckart au sein d'un programme de recherche parallèle sur les «savoirs des barbares», a retracé le déplacement qui s'opère peu à peu dans les dictionnaires de langue française³⁸. Si pour Richelet en 1680, «les peuples septentrionaux sont les plus barbares», le ^{xviii}^e siècle déplace progressivement la barbarie, au point qu'en 1771, le *Dictionnaire de Trévoux* exclut toute référence au Nord européen dans sa définition et la réserve aux peuples d'Amérique et d'Afrique.

Le moment romantique et ses suites: *ex septentrione lux*

L'histoire patriotique et nationaliste du ^{xix}^e et du premier ^{xx}^e siècle marque une nouvelle étape, où le cadre d'interprétation historique devient très largement favorable au Nord, en particulier à celui des temps barbares, et ce jusque dans l'Europe méditerranéenne³⁹. Plusieurs communications se sont attardées sur ce moment dont les échos se font encore entendre aujourd'hui. La vision du Nord médiéval et de ses peuples y est profondément ambivalente et reflète souvent les présupposés et les options idéologiques des auteurs. Ainsi Jean-Michel Picard nous a montré comment l'Irlande du haut Moyen Âge a été construite par des auteurs catholiques comme Charles de Montalembert (1810-1870) et Frédéric Ozanam (1813-1853) comme une «île des saints», un conservatoire septentrional du savoir antique et d'un catholicisme humble et pur, qui aurait en retour déversé ses missionnaires et ses savants pour «ranimer la flamme de l'espoir»

³⁷ Jan Rüdiger et Thomas Foerster, «*Aemulatio-Recusatio*. Strategien der Akkulturation im europäischen Norden», in Reinhard Härtel (dir.), *Akkulturation im Mittelalter*, Ostfildern, Thorbecke, 2014, p. 441-497.

³⁸ Odile Parsis-Barubé, «Les savoirs des barbares, des primitifs et des sauvages dans les savoirs francophones des ^{xviii}^e et ^{xix}^e siècles», communication présentée à Boulogne-sur-Mer le 27 mars 2015. Voir désormais Agnès Steuckart, «*Barbare et sauvage* dans les grands dictionnaires de langue française (1680-1798)», in Le Borgne, Parsis-Barubé et Vuillemin (dir.), *Les savoirs des barbares*, op. cit., p. 23-38.

³⁹ Patrick J. Geary, *Quand les nations refont l'histoire. L'invention des origines médiévales de l'Europe* [2002], trad. fr., Paris, Flammarion, 2004.

et redonner vie à un Occident épuisé par les invasions barbares et la corruption de l'Église mérovingienne⁴⁰. L'idée connaît aujourd'hui encore une grande popularité: l'ouvrage pseudo-historique et apologétique de Thomas Cahill, *How the Irish Saved Civilization*, publié en 1995, s'est vendu à plus d'un million d'exemplaires, est resté plus de deux ans sur la liste des best-sellers du *New York Times*, a été édité sous les formats les plus divers (audio-livre, version illustrée de luxe, etc.) et possède même sa propre notice Wikipédia!

Mais cette vision du Nord médiéval comme source de régénération d'un Sud épuisé n'apparaît pas seulement chez les auteurs catholiques. Qu'il se soit agi pour les historiens de défendre cette idée ou au contraire de la contester, elle a surtout informé, depuis le début du XVIII^e siècle, un grand nombre de travaux sur les invasions barbares⁴¹. Agnès Graceffa nous a ainsi montré comment des historiens français tels que Claude Fauriel (1772-1844) ou François Guizot (1787-1874) ont défini le Nord comme le lieu de la barbarie destructrice; d'autres au contraire l'ont regardé comme une source de jeunesse et de régénération, position que l'on trouve dans l'historiographie aristocratique héritière du comte de Boulainvilliers (1658-1722), par exemple chez Pauline de Lézardière (1754-1835), mais aussi dans une bonne partie de la tradition historiographique allemande⁴². Ces lignes de force ont perduré jusqu'en plein XX^e siècle, et sans nul doute (sans

⁴⁰ Jean-Michel Picard (University College, Dublin), «Saint Colomban et l'Europe barbare: historiographie du miracle irlandais», communication présentée à Lille le 23 janvier 2015. Voir aussi Wood, *The Modern Origins*, op. cit., chap.8: «The Heirs of the Martyrs»; Alban Gautier, «610. Les Irlandais ont-ils rechristianisé la Gaule franque?», in Patrick Boucheron (dir.), *Histoire mondiale de la France*, Paris, Seuil, 2^e éd., 2018, p. 118-123; Sébastien Bully, Alain Dubreucq et Aurélia Bully (dir.), *Colomban et son influence. Moines et monastères du haut Moyen Âge en Europe*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2018.

⁴¹ Michel, *Un mythe romantique*, op. cit.

⁴² Agnès Graceffa (Université libre de Bruxelles), «Le Nord, lieu de la barbarie ou de la civilisation? Retour sur les mythes historiographiques classiques et modernes», communication présentée à Bruxelles le 29 mai 2015. Voir aussi Ead., *Les historiens et la question franque. Le peuplement franc et les Mérovingiens dans l'historiographie française et allemande des XIX^e-XX^e siècles*, Turnhout, Brepols, 2009. Sur Pauline de Lézardière, dont la *Théorie de la loi politique de la monarchie française* est parue en 1791, voir Brigitte Carmaux, «Mlle de Lézardière: une certaine idée de la monarchie française», *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, 102/1, 1995, p. 67-74.

toujours se l'avouer) jusqu'à nos jours⁴³. Alain Dierkens a ainsi retracé les débats qui ont animé la Belgique lorsque, à la fin du XIX^e siècle, il s'est agi de construire des modèles d'interprétation des cimetières à rangées que l'archéologie mettait au jour sur l'ensemble du territoire, au nord comme au sud de la frontière linguistique : « Vos cimetières francs ne sont pas des cimetières francs ! », lance l'historien Godefroid Kurth (1847-1916) aux archéologues et aux anthropologues, lors d'un congrès particulièrement animé à Charleroi en 1888⁴⁴. Les impasses qu'ont représenté ces lectures raciales et nationales débouchent sur un flou historiographique qui a marqué tout le début du XX^e siècle. En effet, d'un côté comme de l'autre, c'est une même conception qui informe le discours, et qui transparaît fort bien dans les propos ambivalents d'un Augustin Thierry (1795-1856), analysés pour nous par Thomas Ledru⁴⁵ : dans son *Histoire de la Conquête de l'Angleterre par les Normands*, il représente l'ensemble des peuples du Nord (Anglo-Saxons, Celtes, Scandinaves) comme de grands enfants spontanés, maîtrisant mal leurs émotions, tandis que les Normands de Normandie, à la fois policés et

⁴³ Pour le cas français, voir par ex. Bonnie Effros, « The Germanic Invasions and the Academic Politics of National Identity in Late Nineteenth-Century France », in János M. Bak, Jörg Jarnut, Pierre Monnet et Bernd Scheindmüller (dir.), *Gebrauch und Missbrauch des Mittelalters, 19.-21. Jahrhundert. Uses and Abuses of the Middle Ages, 19th-21st Century. Usages et mésusages du Moyen Âge du XIX^e au XXI^e siècle*, Munich, Wilhelm Fink, 2009, p. 81-94. Plus largement, voir Geary, *Quand les nations refont l'histoire*, op. cit.

⁴⁴ Alain Dierkens, « “Vos cimetières francs ne sont pas des cimetières francs” ». Les origines de la frontière linguistique vues par les historiens, les anthropologues, les archéologues et les toponymistes dans la Belgique de la fin du XIX^e siècle », communication présentée à Bruxelles le 29 mai 2015. Voir désormais Id., « Godefroid Kurth, Clovis et les “études franques” », in *Actes du 10^e Congrès de l'Association des Cercles francophones d'Histoire et d'Archéologie de Belgique (57^e Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique)*, Arlon, Institut archéologique du Luxembourg, 2018, t. 2, p. 26-41, et Maxime Jottrand, « La frontière linguistique en Belgique et dans le Nord de la France de Godefroid Kurth (1847-1916). Historiographie de l'origine d'une controverse », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 95/2, 2017, p. 369-399.

⁴⁵ Thomas Ledru, « Représentations du Nord dans l'*Histoire de la Conquête de l'Angleterre par les Normands* d'Augustin Thierry (1925) », communication présentée à Bruxelles le 29 mai 2015. Sur Augustin Thierry et le Nord, voir François Guillet, « Le Nord mythique de la Normandie : des Normands aux Vikings de la fin du XVIII^e siècle jusqu'à la Grande Guerre », in Parsis-Barubé (dir.), *L'invention du Nord*, op. cit., p. 459-471 ; Isabelle Durand-Le Guern, « Thierry ou l'invention du Moyen Âge romantique », in Ursula Bähler, Valérie Cangemi et Alain Corbellari (dir.), *Le savant dans les Lettres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 81-92.

pervertis par leur acculturation méridionale, s'avèrent plus rusés et mieux organisés, plus civilisés mais moins aimables que leurs ancêtres septentrionaux; à nouveau, le passé est dans le Nord.

On retrouve évidemment des débats comparables dans les premiers travaux sur les vikings qui, dans le sillage de l'œuvre de Mallet, fleurissent tout au long du XIX^e siècle⁴⁶. Dans une lecture critique de cette abondante production scientifique⁴⁷, Pierre Bauduin a évoqué pour nous la figure de l'explorateur et vulgarisateur Paul Belloni Du Chaillu (1831-1903), auteur en 1889 d'un ouvrage influent intitulé *The Viking Age*, mais aussi d'une fiction intitulée *Ivar the Viking*⁴⁸. Du Chaillu présente les hommes du Nord comme des précurseurs du colonisateur européen, et plus spécifiquement anglais, et fait de «l'esprit viking» un esprit conquérant et aventurier, qui préfigure les États-Unis de la conquête de l'Ouest. Au contraire, certains historiens victoriens ont choisi de rejeter cette vision des vikings en insistant sur leur sauvagerie, leur brutalité, leur paganisme et d'exalter la figure du roi Alfred le Grand (871-899), un de leurs principaux adversaires. Barbara Yorke nous a montré comment les historiens anglais (en général libéraux) qui, à l'époque victorienne, ont relayé ce portrait à charge des vikings l'ont souvent fait au profit d'un autre Nord médiéval, celui que symbolise précisément Alfred⁴⁹: un Nord germanique, chrétien et lettré, qui est aussi un Nord des institutions libres et délibératives, les *witan* anglo-saxons étant identifiés comme les précurseurs du régime parlementaire mis à bas pour plusieurs siècles par le «joug normand» (*Norman Yoke*) avant d'être lentement rétabli par l'élimination progressive des

⁴⁶ La bibliographie est considérable; on nous permettra de ne renvoyer qu'à Andrew Wawn, *The Vikings and the Victorians. Inventing the Old North in Nineteenth-Century Britain*, Cambridge, D. S. Brewer, 2000.

⁴⁷ Pierre Bauduin, «Lectures (dé)coloniales des vikings», communication présentée à Lille le 23 janvier 2015. Voir désormais Id., «Lectures (dé)coloniales des vikings», *Cahiers de civilisation médiévale*, 59/1, 2016, p. 1-18, ainsi que Fredrik Svanberg, *Decolonizing the Viking Age 1*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 2003.

⁴⁸ Wawn, *The Vikings and the Victorians*, *op. cit.*, p. 123.

⁴⁹ Barbara Yorke (University of Winchester), «The UnHeroic Age? Anglo-Saxons and English Identity, Sixteenth-Twentieth Centuries», communication présentée à Lille le 23 janvier 2015. Voir aussi Ead., «Alfredism: The Use and Abuse of King Alfred's Reputation in Later Centuries», in Timothy Reuter (dir.), *Alfred the Great: Papers from the Eleventh-Centenary Conferences*, Aldershot, Ashgate, 2003, p. 79-103, et l'imposant article de Simon Keynes, «The Cult of King Alfred the Great», *Anglo-Saxon England*, 28, 1999, p. 225-356.

éléments étrangers au génie national – étrangers, c'est-à-dire français, latins, catholiques, et de manière générale, méridionaux.

Ainsi, qu'elle ait choisi de revendiquer ou de rejeter l'héritage des vikings, de voir en eux des porteurs de sang neuf ou des destructeurs de la civilisation anglo-saxonne, l'Angleterre victorienne a trouvé dans un Nord médiéval ou un autre la source de son histoire et de sa singularité. La même tension se retrouve dans les travaux francophones que Stéphane Lebecq a analysés pour nous⁵⁰. Si le viking brutal et destructeur domine jusqu'aux années 1960, l'influence des travaux de Peter Sawyer et d'Albert d'Haenens a conduit à rejeter la vision simplificatrice d'un « choc des cultures » au profit d'une histoire mettant en avant les « transferts culturels » et la fluidité des identités⁵¹ ; mais ces nouvelles lectures peuvent aussi avoir tendance à être trop systématiques et à gommer la violence des vikings au profit d'une vision irénique, elle-même issue d'une longue tradition de valorisation d'un Nord supposé plus harmonieux et plus libre que le Sud corrompu⁵². Qu'il s'agisse des « invasions germaniques » ou des « invasions normandes », le mouvement est donc tout à fait similaire : les unes comme les autres ont été tantôt exagérées, tantôt minimisées, tant dans leur démographie que dans leurs conséquences, au gré des modes historiographiques ; pour les barbares des « vagues germaniques » des ^v^e et ^{vi}^e siècles comme pour ceux du « second assaut » aux ^{ix}^e-^{xi}^e siècles, le balancier n'a cessé d'aller et venir⁵³.

On notera enfin que cette dialectique de la mollesse et de la dureté, de la civilisation et de la barbarie, de l'épuisement et de la régénération,

⁵⁰ Stéphane Lebecq (Université de Lille), « Les invasions normandes dans le regard des historiens : une catastrophe ? », communication présentée à Boulogne-sur-Mer le 27 mars 2015. Voir désormais Id., « Les Vikings : mythe, histoire, historiographie », in Jean-Claude Maes, *Les grands récits occidentaux*, t. III : *Le pilier européen*, Montréal, Liber, 2020, p. 37-50.

⁵¹ Voir par ex. Peter H. Sawyer, *The Age of the Vikings*, Londres, Edward Arnold, 1962, et plus encore Albert D'Haenens, *Les invasions normandes, une catastrophe ?*, Paris, Flammarion, 1970.

⁵² On trouve déjà une critique de ces thèses « iréniques » chez Patrick Wormald, « Viking Studies: Whence and Whither? », in Robert T. Farrell (dir.), *The Vikings*, Chichester, Phillimore, 1982, p. 128-153.

⁵³ Ces expressions sont reprises aux deux ouvrages classiques de Lucien Musset, *Les invasions : les vagues germaniques*, et *Les invasions : le second assaut contre l'Europe chrétienne (vi^e-xi^e siècles)*, Paris, Presses universitaires de France (Nouvelle Clio, 12 et 12 bis), 1965.

ne concerne pas que le « Nord barbare ». Elle vaut aussi pour le « Nord des villes du Nord ». Une historiographie aujourd'hui très datée, et dont l'œuvre de Huizinga est sans conteste le plus beau fruit⁵⁴, a longtemps vu cet univers, précisément situé en un temps où la Renaissance et la modernité commencent à fleurir (du moins selon le schéma très influent hérité de Jacob Burckhardt) en Italie et dans le sud de l'Europe, comme une sorte d'ultime conservatoire de la médiévalité. Là, vers la fin du xv^e siècle, aurait encore régné cette « intensité de vie » qui ferait défaut à la modernité ; et dans le même temps, cet espace-temps dont les mots-clefs seraient la ville, le commerce, les canaux, l'art « primitif » et la débordante piété d'un catholicisme mystique et féminin, est vu comme un monde en voie d'épuisement dont il s'agit de pleurer la mort, un monde finissant et exhalant ses derniers soupirs avant que ne s'amorce la grande, mâle et austère régénération de la Réforme⁵⁵ – mais parce que ces derniers soupirs sont aussi ses derniers feux, exubérants et flamboyants, ils disent le médiéval et ils disent le Nord.

La mémoire : entre hautes cultures et cultures de masse

Nous entendrons ici la « mémoire » comme la forme que prend le rapport au passé dans la culture d'un groupe, en particulier à travers les productions culturelles qui ne relèvent pas de l'enquête historique. C'est donc à travers des œuvres de tous genres que, dans la deuxième année de notre séminaire, nous avons cherché à comprendre comment la mémoire des Nordes médiévaux s'est manifestée et a opéré. Ces œuvres, nous les avons étudiées comme des traces d'un certain rapport au passé, qui nous parlent de la culture du temps où elles ont été produites. Nous les avons puisées dans la « haute culture » (opéra wagnérien, poésie, théâtre et peinture d'histoire au xix^e siècle, cinéma d'art et d'essai au xx^e siècle), mais aussi dans la culture de masse (roman historique ou de *fantasy*, cinéma hollywoodien, bande dessinée historique, séries télévisées). Cette distinction entre haute culture et culture de masse est d'ailleurs très subjective et souvent difficile à maintenir, et nous ne

⁵⁴ Huizinga, *L'Automne du Moyen Âge*, op. cit.

⁵⁵ On lira désormais Élodie Lecuppre-Desjardin (dir.), *L'odeur du sang et des roses : relire Johan Huizinga aujourd'hui*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2019.

nous y sommes guère attardés : ainsi l'œuvre d'un J. R. R. Tolkien (1892-1973), profondément nourrie de la matière du Nord, tient-elle à la fois de la culture massifiée et de la « grande littérature ».

Entre kermesses et canaux

Commençons cette fois-ci par le « Nord des villes du Nord », et voyons comment la culture s'en est emparée à travers quelques exemples développés au fil du séminaire. Estelle Doudet a dressé pour nous la liste des lieux communs qui ont défini le Nord des écrivains romantiques – un Nord décrit tantôt comme « flamand », tantôt comme « bourguignon »⁵⁶. Dès la parution en 1823 du *Quentin Durward* de Walter Scott (1771-1832), puis à nouveau dans *Anne of Geierstein* en 1829, la plupart de ces « stylèmes » sont présents : le banquet, la fête exubérante, les références à la peinture flamande et à ses couleurs contrastées dessinent un monde de discordances et de confrontations où opulence et violence se côtoient. Les écrivains français lui emboîtent le pas et forcent encore le trait, qu'il s'agisse de Victor Hugo (1802-1885) dans *Notre-Dame de Paris* (1830) et dans sa correspondance, d'Alexandre Dumas (1802-1870) avec ses romans et chroniques *Isabel de Bavière* (1835) et *Charles le Téméraire* (1857), du théâtre de Casimir Delavigne (1793-1843) avec *Louis XI* (1832), ou de celui de Gérard de Nerval (1808-1855) avec *L'Imagier de Harlem* (1852) : la diversité des États de Bourgogne y est quasiment réduite aux Flandres (généralement au pluriel) et aux stéréotypes qui les caractérisent. Entre abondance, jouissance et vulgarité, le motif de la « kermesse flamande », orgie « fougueuse, joyeuse et brutale », est régulièrement convoqué : plus que les textes, c'est probablement l'image – et singulièrement la peinture breughelienne – qui inspire ces qualificatifs. Quant aux ducs Valois eux-mêmes, souvent réduits aux deux « mauvais » princes que sont Jean sans Peur et Charles le Téméraire, ils sont représentés comme des forces de la nature, des princes étrangers à la nation française et remplis de l'animalité de leurs terres du Nord. On voit à quel point l'écriture romantique de ce Nord du crépuscule de féodalité, des révoltes urbaines et de la religiosité flamboyante a informé la vision historiographique

⁵⁶ Estelle Doudet (Université de Lausanne), « La Bourgogne imaginaire des écrivains romantiques. Autour de Walter Scott », communication présentée à Lille le 5 février 2016.

d'un Huizinga⁵⁷. Poursuivant cette réflexion, Éric Bousmar nous a offert une analyse du roman *Bruges-la-Morte*, de Georges Rodenbach (1855-1898), publié en 1892⁵⁸. La ville, morte en raison de l'ensablement du Zwin, y est décrite comme immobilisée dans un siècle qui fut son chant du cygne; l'une des pages-clefs du livre est une méditation devant les tombeaux de Charles le Téméraire et de Marie de Bourgogne. Or l'auteur, qui a écrit ce livre à Paris, visait d'abord un public français auquel il livrait une image stéréotypée d'un Nord figé dans un âge d'or qui est aussi celui de l'épuisement: le Nord de Rodenbach n'a pas changé depuis le xv^e siècle, c'est pour cela qu'il est mort et c'est pour cela qu'il est beau. L'autre face du Nord de Huizinga n'est pas loin non plus...

Du côté des cultures populaires, Laetitia Deudon a retracé la réinvention au xix^e et au xx^e siècle des «géants du Nord» désormais inscrits au patrimoine de l'UNESCO⁵⁹. Ces géants ont déjà fait l'objet de nombreuses études qui soulignent l'importance des références médiévales ou médiévalistes⁶⁰. Or, même si l'existence de géants processionnels est attestée en Belgique et dans le Nord de la France dès la fin du Moyen Âge, les traditions ininterrompues sont extrêmement rares et l'on constate que, pour les imaginer à nouveaux frais, leurs promoteurs se sont surtout fondés sur des discours médiévalistes en

⁵⁷ Estelle Doudet, «Un Automne impensé. Johan Huizinga et l'histoire littéraire française aux xx^e-xxi^e siècles», in Lecuppre-Desjardin (dir.), *L'odeur du sang et des roses*, op. cit., p. 89-102. Voir aussi Parsis-Barubé, «Conclusions», op. cit.

⁵⁸ Éric Bousmar, «Les anciens Pays-Bas et le monde bourguignon: quel Nord?», communication présentée à Bruxelles le 12 mai 2017. Voir désormais Id., «Ducs de Bourgogne et premiers Habsbourg à Liège, Bruxelles, Bruges et Malines. Des lieux de mémoire en mutation», in Hermann Kamp et Sabine Schmitz (dir.), *Erinnerungsorte in Belgien. Instrumente lokaler, regionaler und nationaler Sinnstiftung*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2020, p. 85-111.

⁵⁹ Laetitia Deudon, «Représentations et persistances médiévales dans le Nord de la France et la Belgique, xix^e-xxi^e siècle», communication présentée à Bruxelles le 20 mai 2016. L'inscription au patrimoine culturel et immatériel de l'humanité est faite depuis 2008 sous la dénomination de «Géants et dragons processionnels de Belgique et de France»: <<https://ich.unesco.org/fr/RL/geants-et-dragons-processionnels-de-belgique-et-de-france-00153>>.

⁶⁰ René Meurant, *Géants de Wallonie*, Gembloux, Duculot, 1975; Id., *Géants processionnels et de cortège en Europe, en Belgique, en Wallonie*, Tielt, Veys, 1979; Jean-Pierre Ducastelle et Jean Fraikin (dir.), *Géants, dragons et animaux fantastiques en Europe*, Bruxelles, Ministère de la Communauté française de Belgique (Tradition wallonne, 20), 2003.

vogue⁶¹. Ces géants n'ont pas toujours une dimension septentrionale marquée, mais cela peut être le cas : à Dunkerque, une légende fait du géant Allowyn (à l'origine une figure de saint Bavon de Gand) un guerrier viking qui aurait fondé la ville après son « apprivoisement » par saint Éloi ; quant à la petite commune de Sailly-sur-la-Lys (Pas-de-Calais), elle s'est récemment dotée d'un géant nommé « Odin le Viking » – tout un programme !

Les vikings entre poésie et *fantasy*

Odin nous ramène tout naturellement au Nord barbare, dont la fécondité dans les arts et la culture est immense. Qu'elle se présente ou non comme l'héritière consciente de toute une tradition littéraire médiévale⁶², la matière du Nord a influencé nombre d'écrivains et artistes avec, pour ce qui est des formes narratives, deux directions principales : le roman historique et la *fantasy*.

Le « roman viking » est en réalité un genre ancien qui remonte au début du XIX^e siècle, avec l'œuvre de quelques précurseurs tels que l'Allemand Friedrich de La Motte Fouqué (1777-1843), auteur en 1815 d'un *Thiodolf l'Islandais*, le Suédois Esaias Tegnér (1782-1846) dont le long poème épique *Frithiofs saga* eut un grand retentissement, sans oublier Walter Scott qui publia lui-même en 1817 un long poème narratif intitulé *Harold the Dauntless*. Cette histoire a été poursuivie pour nous par Caroline Olsson, qui s'est surtout attachée aux œuvres scandinaves du milieu du XX^e siècle⁶³. Elle a ainsi mis en lumière la posture de « déglorification » des vikings qui semble s'imposer à partir des années 1950 : sous le triple effet de la littérature prolétarienne, du déclin de

⁶¹ Pour une histoire longue du phénomène, voir Sylvain Lesage, « L'effigie et la mémoire », *Tracés*, 5, 2004, p. 75-92.

⁶² Les « sagas légendaires » sont fortement sollicitées dans les premières phases de redécouverte, mais aussi récemment avec la série télévisée *Vikings* : voir Torfi H. Tulinius, *La « Matière du Nord ». Sagas légendaires et fiction dans la littérature islandaise en prose du XIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de Paris Sorbonne, 1995.

⁶³ Caroline Olsson, « La figure du Viking dans les romans historiques et d'aventures », communication présentée à Boulogne-sur-Mer le 18 mars 2016. Voir aussi Ead., « Le Mythe du Viking entre réalité et fantasme », in Élodie Burle-Errecade et Valérie Naudet (dir.), *Fantasmagories du Moyen Âge : entre médiéval et moyenâgeux*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence (Senefiance, 56), 2010, p. 191-199 ; Ead., « L'époque viking dans le roman historique suédois : entre reconstitution historique fidèle et relectures du passé », *Nordiques*, 29, 2015, p. 73-86.

l'écriture nationaliste et de l'essor du féminisme, le viking devient plus humain, moins exceptionnel, il a des défauts, il est parfois sale, vulgaire, brutal et même lâche. La *Saga des fiers-à-bras*, de l'Islandais Halldór Laxness (1902-1998), fournit l'un des exemples les plus aboutis de cette vision alternative des vikings qui a connu un certain succès au milieu du xx^e siècle⁶⁴. Mais force est de constater que ce courant n'a pas vraiment pris : « l'attrait qu'exercent les Vikings est celui de l'extrême⁶⁵ » (dans le bien comme dans le mal) et, à l'instar des pirates, des gangsters ou des cow-boys, ils ne peuvent devenir des êtres ordinaires sans perdre aussitôt ce qui fonde leur popularité.

De fait, un mouvement inverse s'amorce dans les années 1970, conduisant à un quasi-retour des représentations héroïques de l'époque romantique. Ainsi les poncifs genrés sur les vikings reviennent en force dans des romans anglophones et scandinaves récents et dans les productions de la culture de masse contemporaine... à moins que cette représentation ne soit détournée par l'humour et la satire comme dans la série comique norvégienne *Norsemen*⁶⁶. De fait, après une éclipse de quelques décennies, Yohann Chanoir note un retour de la figure du viking à l'écran depuis la fin des années 1990 – le film *Le 13^e guerrier*, sorti en 1999, marquerait un moment charnière⁶⁷. C'est ce dont témoigne bien entendu la série canado-irlandaise *Vikings*, où leur représentation s'avère extrêmement traditionnelle, inspirée en réalité des textes de l'époque victorienne, repris par le cinéma hollywoodien et ses dérivés, et surtout dans ce qui à ses yeux reste le « méta-film sur les vikings » par excellence : *Les Vikings* de Richard Fleischer, avec Kirk Douglas et

⁶⁴ Le roman de Laxness a été publié en 1952 en Islande sous le titre *Gerpla*. Sa traduction française par Régis Boyer a été publiée en 2011 aux éditions Anacharsis.

⁶⁵ Alexandra Service, *Popular Vikings: Constructions of Viking Identity in Twentieth-Century Britain*, thèse inédite, University of York, 1998, p. 7 : « The Vikings' glamour is a glamour of extremes ».

⁶⁶ Sur la manière dont les stéréotypes de genre sont traités dans le « Nord viril et violent » des séries, voir désormais Riccardo Facchini et Davide Iacono, « “The North is hard and cold and has no mercy”. Le Nord médiéval dans les séries télévisées », *Médiévales*, 78, 2020, p. 43-56 (p. 46-49) : dans un épisode de *Norsemen*, un guerrier viking apparaît « incapable d'avoir un rapport sexuel avec sa femme sans se la représenter comme la victime d'un viol ».

⁶⁷ Yohann Chanoir (École des hautes études en sciences sociales), « Les Nords médiévaux dans la série *Vikings* : un passé conjugué au présent ? », communication présentée à Boulogne-sur-Mer le 17 mars 2017.

Tony Curtis (1959)⁶⁸. Comme dans les romans et films vikings les plus traditionnels, les vikings de *Vikings* – comme ceux de sa parente à plus petit budget, la série britannique *The Last Kingdom*, diffusée sur la BBC depuis 2015 – sont braves et droits, ils ne craignent pas la mort (sauf à être privés de leur épée), ils rêvent de conquérir de nouvelles frontières, leur religion énergique et naturelle les distingue des chrétiens décadents et complexés⁶⁹, ils sont libres et refusent de se soumettre aux pouvoirs en place, et ils sont bien sûr – hommes et femmes – fortement érotisés. La série, qui prétend à une certaine historicité⁷⁰, n'est en réalité que peu en prise avec l'historiographie récente du phénomène viking, y compris pour ce qui est de la restitution du monde matériel. Certes on n'y voit pas de casques à cornes à l'écran⁷¹, mais cette concession n'est-elle pas une manière d'alibi autorisant la reprise de la plupart des autres lieux communs ?

Car le viking à l'écran reprend, on ne s'en étonnera guère, bien des stéréotypes du barbare littéraire et audio-visuel que Bruno Dumézil nous a présentés⁷². La liste des traits qui permettent de « reconnaître le barbare » est finalement assez réduite avec ses quelques clichés remontant à l'Antiquité, dont beaucoup renvoient en fait à l'animalité : langue et anthroponymie (avec une abondance de K et de W), haute taille et musculature puissante, pilosité (barbu, chevelu, vêtu de fourrures, le barbare est hirsute), peau blanche et/ou tatouée, nomadisme, place des femmes (soit émancipées soit asservies, jamais entre deux), violence, localisation aux confins du monde (parfois derrière un mur comme l'étaient déjà Gog et Magog au Moyen Âge). L'alimentation représente un réservoir de poncifs particulièrement riche : les barbares du Nord

⁶⁸ Sur les vikings au cinéma, voir Kevin J. Harty (dir.), *The Vikings on Film. Essays on Depictions of the Nordic Middle Ages*, Jefferson (NC), McFarland & Co., 2011.

⁶⁹ Alban Gautier, « Représenter le fait religieux dans les séries *Vikings* et *The Last Kingdom* », à paraître dans *Le Temps des médias*, 37, 2021.

⁷⁰ Voir *infra*.

⁷¹ Le casque à cornes est devenu vers la fin du XIX^e siècle l'accessoire emblématique du viking... et au XX^e siècle celui du souci d'historicité ! Voir Pierre-Brice Stahl, « "Dis donc toi, avec ton casque à cornes !" Le Viking et son casque », in Florian Besson et Justine Breton (dir.), *Kaamelott, un livre d'histoire*, Paris, Vendémiaire, 2018, p. 221-228.

⁷² Bruno Dumézil (Sorbonne Université), « De Siegfried à Khal Drogo : le barbare dans les œuvres de fiction, XIX^e-XX^e siècle », communication présentée à Boulogne-sur-Mer le 16 mars 2017. Voir aussi Id. (dir.), *Les Barbares*, *op. cit.*

sont des consommateurs de viande et de gibier, de beurre et de bière, et surtout des mangeurs et buveurs incapables de modération⁷³. Partagés par les savants et par la culture de masse, ces traits reviennent dans nombre de productions contemporaines. Ainsi la bande dessinée viking, étudiée par Fabrice Preyat, véhicule les mêmes lieux communs⁷⁴, comme le montre entre autres la longue série *Thorgal* de Rosinski et Van Hamme, qui depuis sa création en 1977 dérive peu à peu du viking historique (certes interprété avec une grande liberté) vers le barbare de *fantasy* et abandonne toute référence à une période historique bien déterminée.

L'ambivalence de *Thorgal* nous conduit à l'usage du Nord dans le vaste domaine de la *fantasy*. S'il est illustré de manière éclatante par l'œuvre romanesque de Tolkien, cet usage ne commence pas avec lui⁷⁵. Marc Rolland a rappelé combien les « précurseurs de la *fantasy* » ont été sensibles à la figure du barbare et à l'exaltation de la *Northernness*⁷⁶ : leurs œuvres doivent être comprises dans le cadre de la véritable « mode barbare », teintée d'un fort germanisme, qu'on observe au tournant du siècle en Grande-Bretagne, aux États-Unis et en Allemagne. Comme l'a montré le même auteur dans une autre intervention, le rôle joué par William Morris (1834-1896) dans l'acclimatation de la matière du Nord en Angleterre à la fin du XIX^e siècle fut déterminant⁷⁷ : à travers sa maison d'édition Kelmscott Press et sa collaboration avec l'Islandais Eiríkr Magnússon (1833-1913), avec qui il a traduit et publié plusieurs textes majeurs, il a puissamment contribué à populariser les sagas dans la seconde moitié de la période victorienne. Mais Morris fut aussi un des précurseurs de la *fantasy* : ses romans *The House of the Wolfings*

⁷³ Alban Gautier, « Bière et hydromel », « Lait et beurre » et « Vices et vertus », dans Dumézil (dir.), *Les Barbares*, op. cit., p. 320-322, p. 841-843 et p. 1369-1372.

⁷⁴ Fabrice Preyat (Université libre de Bruxelles), « Bande dessinée et mythe(s) nordique(s). Méprises et écriture de l'histoire », communication présentée à Bruxelles le 20 mai 2016.

⁷⁵ Besson, *La fantasy*, op. cit., chap. 16 : « La *fantasy* commence-t-elle avec Tolkien ? ».

⁷⁶ Marc Rolland, « Barbares chez les précurseurs de la *fantasy* », communication présentée à Boulogne-sur-Mer le 16 mars 2017.

⁷⁷ Marc Rolland, « William Morris et la "matière du Nord" », communication présentée à Boulogne-sur-Mer le 18 mars 2016. Voir aussi Id., « William Morris », in Besson (dir.), *Dictionnaire de la fantasy*, op. cit., p. 261-262, et Id., « William Morris et la *Northernness* : Éloge de la Valkyrie », in Ballotti, McKeown et Toudoire-Surlapierre (dir.), *De la Nordicité au boréalisme*, op. cit., p. 135-154.

(1888) et *The Roots of the Mountains* (1890) sont parmi les premiers à proposer cette combinaison de pseudo-histoire, d'aventure et de « construction d'un monde » nordique et médiéval qui sera au centre de l'œuvre romanesque de son principal émule, Tolkien, qui dans son enfance a dévoré cette littérature⁷⁸. Laura Muller-Thoma s'est quant à elle intéressée à l'après-Tolkien⁷⁹ : l'inspiration septentrionale reste une des principales sources où s'abreuve la *fantasy* la plus récente, y compris en revenant aux textes médiévaux afin de définir de nouvelles positions par rapport à la référence que reste Tolkien, mais aussi à l'interprétation graphique qu'en ont donné les films de Peter Jackson en 2001-2003. Les contes de Grimm ou l'*Edda en prose* de Snorri sont ainsi mis à contribution, directement ou *via* des compendiums et des réécritures, par exemple par l'Américain Neil Gaiman dans son roman *American Gods* paru en 2001. Ainsi l'image des Nains de *fantasy* (avec majuscule depuis Tolkien), créatures « septentrionales » et « barbares » par excellence, n'est ordinairement qu'une variation sur la représentation qu'en a donnée le maître d'Oxford : hirsutes et barbus, armés de hache, rudes et virils, ils vivent bien entendu dans le Nord !

L'œuvre de Tolkien est, on le voit, au centre des réécritures contemporaines et de l'image que le public se fait aujourd'hui des Nords médiévaux⁸⁰. Mais Tolkien n'était pas seulement un romancier et son cas illustre le fait que, comme on l'oublie trop souvent, l'inspiration septentrionale et barbare dans les arts ne se résume pas aux formes narratives. Vincent Ferré a retracé pour nous l'inspiration poétique de Tolkien à travers deux œuvres composées à deux moments très différents de sa carrière⁸¹ : *The Legend of Sigurd and Gudrun*, long poème épique composé vers 1930 et publié en 2009, et *The Homecoming*

⁷⁸ Michael W. Perry, « Morris, William », in Michael D. C. Drout (dir.), *J. R. R. Tolkien Encyclopedia*, Abingdon-New York, Routledge, 2007, p. 440-441.

⁷⁹ Laura Muller-Thoma (Université d'Artois), « Folklore germanique et *fantasy* », communication présentée à Boulogne-sur-Mer le 18 mars 2016.

⁸⁰ Il n'est pas question de donner ici une bibliographie, même indicative, sur cet auteur. Un grand nombre d'études sont résumées (avec références bibliographiques) dans Drout (dir.), *J. R. R. Tolkien Encyclopedia*, *op. cit.* ; on renverra le lecteur francophone vers Vincent Ferré (dir.), *Dictionnaire Tolkien*, Paris, Bragelonne, 2019.

⁸¹ Vincent Ferré (Université Paris-Est Créteil Val-de-Marne), « Transposition de l'héritage poétique nordique et enjeux politiques dans l'œuvre de J.R.R. Tolkien », communication présentée à Lille le 5 février 2016. Voir aussi Id., *Lire J.R.R. Tolkien*, Paris, Pocket, 2014.

of *Beorhtnoth Beorhthelm's Son*, un dialogue dramatique initialement composé pour la radio et publié en 1953. Dans un cas comme dans l'autre, Tolkien cherche à se situer face à la matière du Nord, aux valeurs et aux principes qu'elle véhicule et aux instrumentalisation politiques dont elle a fait l'objet de son vivant : son usage systématique de l'adjectif *Nordic* est un moyen de revendiquer pour l'Angleterre et pour lui cette matière médiévale en opposant son écriture « nordique » à celle qu'à ses yeux le national-socialisme avait cherché à confisquer. C'est ce dont témoigne un extrait souvent cité d'une lettre écrite à son fils Michael en juin 1941, où il dénonce Hitler et sa « clique » comme ceux qui vont « ruinant, pervertissant, détournant et rendant à jamais maudit ce noble esprit du Nord, contribution suprême à l'Europe, que j'ai toujours aimé et essayé de présenter sous son vrai jour⁸² ». Mais les questions que se posait Tolkien quant à la validité et la pertinence de la matière du Nord dans une écriture contemporaine n'étaient pas que politiques ; elles étaient aussi formelles. Ainsi, comment rendre en anglais la puissance et la concision de la poésie norroise ou anglo-saxonne du Moyen Âge ? Dans *Sigurd et Gudrún* il y répond en adoptant non seulement le mètre allitératif, mais aussi des formes strophiques de huit hémistiches, sur le modèle eddique.

Mais bien sûr, c'est dès avant Tolkien que la poésie anglaise s'était emparée des Nords médiévaux. La veine romantique nous a été retracée par Marion Gibson, qui a évoqué les références à la mythologie nordique entre la fin du XVIII^e siècle, avec les poèmes de Richard Southley (1744-1843), et la fin du XIX^e siècle, avec ceux de Matthew Arnold (1822-1888)⁸³ : si le premier, dans « The Death of Odin », exalte la liberté, la sauvagerie et la barbarie des hommes du Nord, le second met en avant le doux Baldr, plus compatible avec le christianisme. Chris Jones nous a présenté d'autres poètes, contemporains de Tolkien ou postérieurs, qui se sont abreuvés à la même source⁸⁴. C'est le cas d'Ezra

⁸² J. R. R. Tolkien, *Lettres*, éd. Humphrey Carpenter [2^e éd., 1995], trad. fr. Delphine Martin, Paris, Christian Bourgois, 2005, n° 45, p. 86.

⁸³ Marion Gibson (University of Exeter), « Northern Paganism and Identity in British Literature », communication présentée à Bruxelles le 12 mai 2017. Voir aussi Ead., *Imagining the Pagan Past. Gods and Goddesses in Literature and History since the Dark Ages*, Londres-New York, Routledge, 2013.

⁸⁴ Chris Jones (University of St Andrews), « The Medieval North in Modern English Poetry: Old English in Ezra Pound, W. H. Auden and Seamus Heaney », communication

Pound (1885-1972), dont les sympathies fascistes sont bien connues ; il est l'auteur de plusieurs traductions-adaptations du vieil anglais dans une langue volontairement archaïsante et hermétique. Dans *The Age of Anxiety*, paru en 1947, Wystan Hugh Auden (1907-1973) – qui s'était inventé une mythologie personnelle et familiale nourrie du Nord – a cherché à restituer ce qu'il identifiait comme une rudesse primitive, gutturale et énergique. Plus récemment, le Nord-Irlandais Seamus Heaney, prix Nobel de littérature en 1998, a titré un de ses ouvrages *North* (1975) – un mot pour le moins exclusif, voire explosif, dans son île natale ; les deux parties du recueil, dont la couverture est illustrée par un bateau viking, sont consacrées respectivement aux « hommes des tourbières » de la préhistoire irlandaise et scandinave et aux « troubles » de l'Irlande contemporaine. Dans le poème éponyme « North », Heaney imagine l'arrivée d'un bateau viking à Dublin et voit ce navire comme une « langue » – *tongue* : muscle mais aussi langage – qui vient lécher l'Irlande. C'est toute la question, présente depuis le haut Moyen Âge mais sans cesse renouvelée et rendue plus brûlante, de l'appartenance de l'Irlande au Nord et du « Nord germanique et viking » à l'histoire irlandaise – corps étranger ou partie prenante de l'identité irlandaise – qui est reposée par le poète à travers sa réappropriation des formes et thèmes de la matière du Nord. La poésie apparaît ainsi comme un des réceptacles les plus porteurs en pays de langue germanique ou celtique ; mais sa prégnance s'étend bien au-delà de ces régions et la France, bien sûr, n'est pas en reste, comme le montre la citation de Leconte de Lisle qui a ouvert notre article⁸⁵.

présentée à Lille le 5 février 2016. Voir aussi Chris Jones, *Strange Likeness. The Use of Old English in Twentieth-Century Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 2006, et plus récemment Id., « Medievalism in British Poetry », in D'Arcens (dir.), *The Cambridge Companion to Medievalism*, op. cit., p. 14-28.

⁸⁵ Sur la poésie française, voir avant tout Régis Boyer, *Le mythe viking dans les lettres françaises*, Paris, Porte-Glaive, 1986. Voir aussi Christopher Lucken, « "Ainsi chantaient quarante mille barbares" : la vocation de la *poésie barbare* chez les Romantiques français », in Juan Rigoli et Carlo Caruso (dir.), *Poétiques barbares / Poetiche barbare*, Ravenna, A. Longo, 1998, p. 153-181.

Musique et scènes

De nombreux autres arts ont été envisagés sous un angle ou sous un autre au cours du séminaire, mais on terminera ce tour d'horizon par deux exemples à la croisée de la musique, de la narration et des arts picturaux. Parler de réécritures de la matière du Nord sans aborder Richard Wagner (1813-1883) aurait été impossible, mais nous l'avons fait de manière un peu détournée grâce au propos de Roland Van der Hoeven sur l'opéra à Bruxelles⁸⁶. Au XIX^e siècle, dans la capitale d'un pays né dans un opéra, 80% des sujets du « grand opéra » européen étaient médiévaux, et ce avant comme après Wagner : pensons entre autres à l'immense succès du *Robert le Diable* de Meyerbeer (1791-1864), créé à Paris en 1831, sur un livret d'Eugène Scribe (1791-1861) et Germain Delavigne (1790-1868), qui raconte l'histoire d'un duc de Normandie au tempérament sombre et violent comme celui de ses ancêtres vikings ; la référence à l'œuvre reviendra d'ailleurs dans *Bruges-la-Morte*... À Bruxelles comme à Paris, il s'agissait souvent de très grands spectacles, avec défilés, ballets, costumes élaborés, chevaux sur scènes, etc. ; logiquement, 80% des costumes d'opéra connus par vingt-trois albums bruxellois réalisés entre 1880 et 1905 sont d'inspiration médiévale. La popularité de l'opéra en Belgique et la réception très froide que le public parisien a réservée à Wagner a fait de Bruxelles la capitale francophone du wagnérisme. C'est là que se rendaient les amateurs français du maître de Bayreuth et que ses émules de langue française (wagnériens de stricte obédience ou symbolistes) ont créé leurs propres œuvres. Cette culture wagnérienne a connu un immense succès qui a percolé à travers toute la société, comme en témoignent la multiplication des salles de spectacles, le soin apporté à la fabrication des costumes, mais aussi les nombreuses parodies, signe indéniable que le wagnérisme était alors une culture partagée bien au-delà des seules élites.

⁸⁶ Roland Van der Hoeven (Fédération Wallonie-Bruxelles), « Des brumes du Nord aux cafés bruxellois enfumés : Tristan, Mélisande et Artus dans le quotidien fin-de-siècle, 1880-1914 », communication présentée à Boulogne-sur-Mer le 18 mars 2016. Voir aussi Id., « Wagner à Bruxelles. Les mises en scène wagnériennes à Bruxelles (1870-1914) », *Koregos*, 2012, <<http://www.koregos.org/fr/roland-van-der-hoeven-wagner-a-bruxelles/>>, et David Vergauwen, « Wagner en Brussel. Over Henri La Fontaines Wagnervereniging en haar banden met de Brusselse culturele wereld (1870-1900) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 92, 2014, p. 1173-1210.

Un autre exemple musical, bien plus contemporain, nous est offert par le *Viking metal*, sous-genre du *heavy metal*, analysé pour nous par Simon Trafford⁸⁷. Sous des apparences assez uniformes aux yeux du profane qui n'y voit que des variations sur le même motif hyper-viril et néo-païen, le *Viking metal* s'avère d'une grande diversité. Si certains groupes se contentent d'insérer quelques références dans leurs textes et/ou dans l'iconographie de leurs pochettes de disque, affiches, costumes des concerts ou photos des membres du groupe, d'autres s'efforcent d'utiliser des mélodies et des instruments médiévaux reconstitués; certains, minoritaires, vont même jusqu'à chanter des textes en norrois. Ici encore, la musique proprement dite ne peut donc être abordée qu'en conjonction avec les textes et les images produites autour d'elle, ainsi qu'avec les performances. Les clichés présents dans la littérature, le cinéma et les séries – navires, armes, runes, tatouages – y sont abondamment repris. Musiciens et public revendiquent une « philosophie de vie » anti-chrétienne et un fort attachement à la liberté individuelle, et regardent l'époque viking comme un temps de liberté et d'ouverture culturelle avant les « âges obscurs » de l'Église⁸⁸. La confusion entre le viking historique et le barbare de *fantasy* est aussi à l'ordre du jour : le nom même du groupe néo-païen Amon Amarth est un emprunt direct à l'œuvre du catholique Tolkien, qui aurait sans doute été fort surpris d'une telle récupération⁸⁹ !

⁸⁷ Simon Trafford (University of London, School of Advanced Studies), « *Runar munt þu finna*: Singing Rock and Pop in Old Norse », communication présentée à Lille le 5 février 2016. Voir aussi Id. et Aleksander Pluskowski, « Antichrist Superstars. The Vikings in Hard Rock and Heavy Metal », in Marshall (dir.), *Mass Market Medieval*, op. cit., p. 57-73, et désormais Simon Trafford, « Viking Metal », in Stephen C. Meyer et Kirsten Yri (dir.), *The Oxford Handbook of Music and Medievalism*, Oxford, Oxford University Press, 2020, p. 564-585.

⁸⁸ Tison Pugh et Angela Jane Weisl, *Medievalisms. Making the Past in the Present*, Abingdon, Routledge, 2013, p. 109.

⁸⁹ Sur cet étrange rapprochement, voir Nicolas Meylan, « Les géants sur la carte : *Eddas*, Tolkien et Viking metal », *Asdiwal*, 8, 2013, p. 83-98. Sur le rapport (complexe) du chrétien Tolkien au paganisme, voir Paul E. Kerry (dir.), *The Ring and the Cross. Christianity and the Lord of the Rings*, Madison (NJ), Farleigh Dickinson University Press, 2011.

L'usage : pratiques et politiques

Le « rapport d'usage » identifié par Gil Bartholeyns est sans doute le moins étudié des trois et le moins bien individualisé dans la littérature scientifique. Ce rapport plus immédiat au passé ne se soucie ni de mémoire ni d'histoire mais fait du passé un réservoir auquel on puise sans grands scrupules et à des fins diverses. Cet « usage » du Moyen Âge septentrional est donc *a priori* moins réfléchi, et en tout cas moins distancé que les discours savants et les œuvres d'art. Les agents sociaux ont en effet la capacité (dont ils usent) de se saisir directement de schèmes et de tropes, éventuellement élaborés à l'origine par les savants (médiévistes) et par les artistes (romanciers, peintres, musiciens, cinéastes, etc.), et de les mettre au service de leurs propres pratiques sociales et/ou individuelles : le passé, qu'il soit redessiné par les savants ou par les artistes puisqu'aussi bien il reste inaccessible, devient un lieu où l'on vient se fournir en références, clichés, situations, personnages, etc.

Au cours du séminaire, nous avons distingué, là encore assez artificiellement et surtout par souci de clarté, trois types d'usages : politiques, récréatifs et spirituels. Pour les analyser, certaines sources sont les mêmes que pour les deux premiers domaines : les livres d'histoire et les œuvres d'art témoignent eux aussi d'« usages » du passé ; mais pour bien les comprendre, la recherche doit s'élargir à d'innombrables autres sources. Le spécialiste des médias James Lull invite ses étudiants à interroger les timbres-poste⁹⁰, les vitrines des magasins, les autocollants sur les voitures, les tee-shirts, les menus de restaurant⁹¹. Pour sa thèse sur l'image des vikings dans la culture britannique contemporaine, Alexandra Service a ainsi fait appel à une grande variété de sources de la vie quotidienne, observant comment le « casque à cornes » ou le « drakkar » sont enrôlés dans une foule d'entreprises à travers des produits promotionnels qui signifient tous la même chose : nous sommes les meilleurs, les plus forts, les plus engagés, nous sommes les vikings d'aujourd'hui. Ce message est décliné indéfiniment, bien au-delà des trois domaines que nous avons délimités, et les vikings (ou plutôt

⁹⁰ De fait, ce sont des timbres qui ont illustré, trois années de suite, les affiches de notre séminaire.

⁹¹ James Lull, *Media, Communication, Culture : A Global Approach*, Oxford, Blackwell, 1995, p. 9.

les clichés sur les vikings) peuvent inspirer un ouvrage de marketing, proclamer l'efficacité d'un serrurier, figurer sur un paquet de céréales ou fournir l'iconographie d'un jeu à gratter⁹².

Usages politiques : un très large éventail

Le Moyen Âge septentrional a constitué, dès l'époque d'Olaus Magnus mais plus encore au cours des deux derniers siècles, un réservoir inépuisable de références politiques. C'est le cas, d'abord et de manière évidente, pour les extrêmes droites. Nous n'avons pas souhaité nous attarder trop longuement sur ces usages bien connus et abondamment étudiés, leurs déclinaisons germanistes, celtistes ou slavistes ayant fait l'objet de nombreux travaux⁹³. Ainsi l'utilisation du Nord médiéval par le nazisme est un champ bien balisé – par exemple autour de son instrumentalisation de l'archéologie⁹⁴ –, de nombreux auteurs en ayant en outre relativisé certains aspects : d'autres références historiques ont été tout aussi importantes⁹⁵ ; la fascination fanatique pour le Nord était plutôt caractéristique de certains cercles du régime, en particulier la

⁹² De nombreux cas sont décrits dans Service, « Popular Vikings », *op. cit.* Les exemples plus récents abondent et l'on ne citera que deux cas qui nous ont semblé aussi significatifs qu'incongrus. Le livre de Steve Strid et Claes Andréasson, *The Viking Manifesto: The Scandinavian Approach to Business and Blasphemy*, Singapour, Marshall Cavendish, 2008, propose à ses acquéreurs d'adopter la « méthode viking » de management et de marketing ; on nous permettra de citer, par pur plaisir, un extrait de la 4^e de couverture (nous traduisons) : « Au début, les Vikings buvaient des canons dans le crâne de leurs ennemis, et aujourd'hui ils vendent des meubles dans des cartons tout plats. Venus d'une civilisation fondée sur le pillage et le butin, ils nous ont donné le prix Nobel et IKEA. Les Vikings sont de retour, et cette fois, *they mean business*. » Quant au jeu en ligne « Viking Story », lancé par la Française des Jeux en 2019, l'internaute y est invité, après avoir misé, à « gratter » virtuellement des cases disposées sur un drakkar et qui représentent une pièce d'or, une vache, une épée, un bouclier ou un casque... à cornes, bien entendu !

⁹³ On trouvera un utile résumé des versions germanistes et celtistes dans Tommaso di Carpegna Falconieri, *Médiéval et militant. Penser le contemporain à travers le Moyen Âge* [2011], trad. fr. Michèle Grévin, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015, chap. VIII : « Guerriers du Walhalla : un Moyen Âge du Grand Nord », et chap. IX : « Druides et bardes : un Moyen Âge celtique ». Notre séminaire s'est clos le 12 mai 2017 sur une table ronde réunissant l'auteur, sa traductrice Michèle Grévin et son préfacier Benoît Grévin.

⁹⁴ Voir entre autres Bettina Arnold, « The Past as Propaganda : Totalitarian Archaeology in Nazi Germany », *Antiquity*, 64, 1990, p. 464-478.

⁹⁵ Notons, par exemple, le rapport à l'Antiquité classique : Johann Chapoutot, *Le national-socialisme et l'Antiquité*, Paris, Presses universitaires de France, 2008.

SS et l'Ahnenerbe⁹⁶; enfin, leur rapport aux grandes figures réputées nordiques et/ou germaniques du Moyen Âge pouvait lui-même s'avérer très ambigu⁹⁷.

Cet usage du Nord par l'extrême droite est aujourd'hui vivace. En Amérique, les *hate groups* suprématistes blancs des États-Unis, dont un grand nombre épousent ces doctrines et adoptent des symboles devenus de véritables *topoi* (croix celtique, runes, tatouages, etc.), font l'objet d'une attention renouvelée, la bibliographie sur ce sujet devenant pléthorique depuis quelques années⁹⁸. Mais l'Europe n'est pas en reste⁹⁹. En France et en Belgique, la « Nouvelle Droite » lui a donné un nouveau souffle à partir des années 1970 et – non sans soutien de la part de certains milieux académiques – l'a parée d'une respectabilité pseudo-scientifique¹⁰⁰; ainsi, ses tenants publient force travaux visant à montrer, au mépris de toute science, que le Nord était la région d'origine des Indo-Européens, aussi appelé par eux Aryens¹⁰¹. Stéphane François nous a aussi montré comment le mythe viking avait

⁹⁶ Dans la bibliographie francophone, on citera Stéphane François, *Les mystères du nazisme. Aux sources d'un fantasme contemporain*, Paris, Presses universitaires de France, 2015, et Johann Chapoutot, *La révolution culturelle nazie*, Paris, Gallimard, 2017.

⁹⁷ Pensons à l'ambivalence du regard porté sur Charlemagne, à la fois plus grand conquérant et souverain germanique du Moyen Âge et « boucher des Saxons » : Alain Brose, « Charlemagne dans l'idéologie nationale-socialiste », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 93, 2015, p. 811-842.

⁹⁸ Voir par ex. Mattias Gardell, *Gods of the Blood. The Pagan Revival and White Suprematism*, Durham (NC), Duke University Press, 2003.

⁹⁹ Pour les pays nordiques, voir Simon Leboutteiller, « Les droites extrêmes et populistes scandinaves et les Vikings : constructions, formes et usages d'un mythe identitaire contemporain », *Nordiques*, 29, 2015, p. 111-123.

¹⁰⁰ Voir la synthèse de Stéphane François, *Au-delà des vents du Nord. L'extrême droite française, le pôle Nord et les Indo-Européens*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2014, qui cite entre autres les livres de Jean Haudry, par ex. son « Que sais-je » sur *Les Indo-Européens* paru en 1981.

¹⁰¹ Rappelons qu'à l'heure actuelle, il n'existe pas de consensus sur l'origine des Indo-Européens, mais que les hypothèses raisonnables sont de trois ordres : une origine dans les steppes euro-asiatiques, en particulier au nord de la mer Noire (chez Marija Gimbutas ou Bernard Sergent), une origine anatolienne (chez Colin Renfrew), une construction de la famille des langues indo-européennes par échanges réciproques et donc sans région d'origine unique (chez Jean-Paul Demoule); l'hypothèse nordique, jadis défendue par Gustav Kossinna et reprise par Jean Haudry, est désormais rejetée dans la bibliographie sérieuse. Toutes ces possibilités sont résumées et discutées dans le livre (à thèse) de Jean-Paul Demoule, *Mais où sont passés les Indo-Européens ? Le mythe d'origine de l'Occident*, Paris, Seuil, 2014.

été réinvesti dès la fin des années 1940¹⁰² : moins connoté que le mythe aryen, il s'est régulièrement substitué à lui pour défendre les mêmes thèses suprématistes et antisémites en leur donnant un tour plus consensuel. En France, ce travail a été singulièrement effectué par et autour de Jean Mabire (1927-2006), fondateur ou inspirateur des revues normandes *Viking* (1949-1958) et *Heimdal* (depuis 1971, adossée à une maison d'édition) : la seconde véhicule souvent les mêmes idées, mais en les présentant de manière édulcorée, empreinte de régionalisme, et parle d'une « âme normande » ou d'un « héritage scandinave » plutôt que du « sang nordique » souvent invoqué dans *Viking* ; mais l'identité des auteurs et la teneur des propos publiés montrent bien que les liens avec l'extrême droite néo-païenne restent tout aussi importants¹⁰³.

Derrière l'éloge en apparence inoffensif et folklorique d'un certain Nord médiéval, on a donc bien souvent, de manière continue et relayée par de nombreux canaux qui, avec Internet, montent sans cesse en puissance, une apologie du racisme et parfois du nazisme. Même si des exceptions existent et ne doivent pas être occultées, les images qu'emploie le *Viking metal* peuvent véhiculer une idéologie d'extrême-droite ou être perçus comme tels par certains publics¹⁰⁴ ; une branche du *black metal* se définit ainsi sous l'appellation de *National-Socialist black metal* (NSBM). L'origine de ces clichés n'est d'ailleurs pas toujours bien comprise par les artistes qui y puisent leur inspiration, comme le montrent certains albums de la série *Thorgal* dont le scénario, par goût de l'aventure, du mystère et d'un certain ésotérisme, relaie ces idées, probablement sans en connaître la provenance¹⁰⁵. Les vikings y sont en effet présentés comme des créateurs de civilisations, y compris dans

¹⁰² Stéphane François, « Le mythe viking dans les extrêmes droites françaises et belges », communication présentée à Lille le 20 janvier 2017. Voir désormais Id., « L'imaginaire viking et les extrêmes droites française et belge contemporaines », *Nordiques*, 37, 2019, p. 113-130, et Id., « Le Moyen Âge idéalisé de l'extrême droite européenne », *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, 32/2, 2020, p. 217-231. Voir aussi Arnaud Brennetot, « Le régionalisme politique et la Normandie. Histoire d'une évidence contrariée », in Christian Amalvi, François Guillet et Odile Parsis-Barubé (dir.), *Mémoires normandes. Pour une autre histoire de Normandie*, Paris, Michel Houdiard, à paraître en 2021.

¹⁰³ Benoît Marpeau, « Le rêve nordique de Jean Mabire », *Annales de Normandie*, 43/3, 1993, p. 215-241.

¹⁰⁴ Stéphane François, *La Musique européenne. Ethnographie politique d'une subculture de droite*, Paris, L'Harmattan, 2006.

¹⁰⁵ Fabrice Preyat, « Bande dessinée et mythe(s) nordique(s) », cité *supra*.

l'Amérique précolombienne: l'idée ici sous-entendue est que, toute civilisation authentique ne pouvant qu'être blanche et nordique, les impressionnantes réalisations des Mayas et des Aztèques n'ont pu voir le jour que grâce à des vikings qui auraient poursuivi leur navigation au-delà du mythique Vinland.

Si ces usages à droite de la droite sont connus, les Nordes médiévaux ont aussi été utilisés à gauche¹⁰⁶. Ces emplois diamétralement opposés d'une même référence ne doivent pas nous étonner car, comme l'ont montré entre autres Umberto Eco, Christian Amalvi et plus récemment Tommaso di Carpegna Falconieri et David Matthews, le Moyen Âge est caractérisé dans la réception contemporaine par une profonde ambivalence¹⁰⁷. Il y a un Moyen Âge lumineux – héroïque, chevaleresque, romantique, porteur de valeurs positives et dont le « retour » est souhaité – et un Moyen Âge obscur – gothique, grotesque, barbare, brutal et menaçant, dont le « retour » est redouté¹⁰⁸. Ce qui frappe, c'est à quel point cette ambivalence est recoupée, et donc renforcée, par une ambivalence comparable à l'égard du Nord. Il existe en effet dans nos imaginaires un Nord « lumineux » et un Nord « obscur », l'aurore boréale le disputant à la nuit perpétuelle dans un Arctique où, à six mois de lumière aveuglante dans la blancheur de la neige, succèdent six mois de ténèbres impénétrables. Cette ambiguïté du discours est présente dès Strabon et Tacite, la *Germanie* étant un des textes fondateurs de ce type de discours politique, mais c'est à nouveau avec Olaus Magnus qu'elle devient centrale et inextricablement associée au Moyen Âge. On la retrouve en France chez des auteurs aussi divers que Montesquieu, Augustin Thierry ou Leconte de Lisle.

Le caractère essentiellement médiéval du Nord se vérifie dans bien des contextes, et donc aussi en politique. Redisons-le, le « vrai Nord » est médiéval, et le « vrai Moyen Âge » est nordique. Cette équivalence a de fortes conséquences en termes de discours politique: on a souvent cherché dans le Nord et dans le Moyen Âge une pureté politique originelle, souvent liée à l'idée de liberté. Au XVIII^e et plus encore

¹⁰⁶ Di Carpegna Falconieri, *Médiéval et militant*, op. cit., chap. VI: « Le peuple et les saltimbanques: un Moyen Âge anarchique et de gauche ».

¹⁰⁷ Umberto Eco, « Dreaming of the Middle Ages », in Id., *Travels in Hyperreality*, trad. angl. William Weaver, San Diego, Harcourt, 1986, p. 61-72; Amalvi, *Le goût du Moyen Âge*, op. cit.; Di Carpegna Falconieri, *Médiéval et militant*, op. cit., p. 20-21.

¹⁰⁸ Matthews, *Medievalism*, op. cit., p. 15-16.

au XIX^e siècle, on se réfère abondamment à la «liberté» originelle et substantielle des peuples du Nord. La «constitution anglaise», tant vantée à l'époque victorienne, serait née dans les forêts de la Germanie – et le mot «forêts» est ici tout aussi important que le mot «Germanie» car les deux termes se réfèrent également au Nord, au médiévalisme et à Tacite: la classique et monumentale *Histoire constitutionnelle* de William Stubbs (1825-1901) s'ouvre sans surprise sur deux chapitres intitulés «Caesar and Tacitus» et «The Angles and Saxons at Home»¹⁰⁹. C'est toujours vrai au tournant du XX^e siècle, comme le montre un passage du roman *La Chute du roi*, de l'écrivain danois et prix Nobel de littérature Johannes Jensen (1873-1950). Dans ce roman paru en 1901, l'auteur évoque l'établissement concomitant de l'absolutisme et de la Réforme luthérienne au Danemark: la déposition par la noblesse en 1523 de Christian II, souverain jeune, brillant et brutal, dernier roi catholique du Danemark, marque à la fois la fin du Moyen Âge et celle de la liberté, comme le montre bien l'épisode de l'écrasement de la dernière révolte paysanne au Jutland, qui ne parvient pas à remettre le roi déchu sur le trône:

Ce fut la dernière fois que les paysans danois avaient livré bataille avec le droit de se battre. De fait, ce fut leur dernière victoire. Deux mois plus tard, ce droit leur était dénié, et ils ne furent plus que des émeutiers pour la seule raison qu'ils avaient perdu. À cette occasion, les Danois cessèrent d'être un peuple nordique¹¹⁰.

Pour Jensen, «être un peuple nordique», c'est être un peuple libre «comme au Moyen Âge». Olaus Magnus aurait sans nul doute acquiescé.

De manière plus étonnante, Tommaso di Carpegna Falconieri développe lors du séminaire l'exemple de l'architecture médiévalisante du XIX^e et du début du XX^e siècle¹¹¹. L'art «gothique», c'est-à-dire ogival, dont le nom se réfère à des barbares réputés nordiques, est alors le plus souvent identifié comme «septentrional». Il est donc l'«art national»

¹⁰⁹ William Stubbs, *The Constitutional History of England in Its Origin and Development*, Oxford, Clarendon Press, 3 vol., 1874-1878.

¹¹⁰ Johannes V. Jensen, *La chute du roi* [1901], trad. fr. Frédéric Durand, Arles, Actes Sud, 1990, p. 223.

¹¹¹ Tommaso di Carpegna Falconieri (Università di Urbino), «Les mythes politiques du Nord vus par le Sud européen: mépris, contamination, fusion», communication présentée à Bruxelles le 12 mai 2017.

par excellence en France, en Allemagne et en Angleterre, en un siècle où Français et Allemands se disputent sa paternité. En Italie et dans la péninsule ibérique, il est alors regardé comme l'art de la modernité, du progrès, de la lutte contre le cléricalisme et des courants libéraux perçus comme nord-européens. Dans la Catalogne de la Belle Époque, on se voulait septentrional et moderne face à une Espagne intérieure cléricale et traditionnelle, et c'est donc le néo-gothique qui dominait, tout comme dans la construction de la majorité des temples protestants des deux péninsules. Au contraire, dans le Portugal de l'*Estado novo* (1933-1974), l'art roman fut érigé en art national, précisément parce qu'il apparaissait comme méridional, et donc catholique et traditionnel. On notera avec intérêt que, dans les Pays-Bas au sens large, c'est au contraire le néo-gothique qui fut associé au conservatisme catholique – même s'il existe des disciples « laïques » et rationalistes de Viollet-le-Duc, comme Ernest Hendrickx (1844-1892), un des maîtres d'Horta ; le style « national » y est plutôt le néo-Renaissance flamande¹¹².

Mais il y a bien des usages qu'on aurait du mal à coller unilatéralement « à gauche » ou « à droite », et qui n'en sont pas moins éminemment politiques. Les Nords médiévaux ont fortement contribué à la longue et complexe entreprise de construction des nations, mais aussi plus modestement à la naissance des régionalismes. Pensons, dès le XIX^e siècle, au rapport aux vikings dans la construction d'une identité normande, culminant avec le « millénaire de la Normandie » en 1911¹¹³ ; encore aujourd'hui, des « drakkars » se retrouvent sur les boîtes de camembert, mettant à profit le raccourci hommes du Nord = Normands que Goscinnny et Uderzo ont si bien su exploiter¹¹⁴. De même, on relève

¹¹² Voir Benoît Mihail, *Une Flandre à la française: l'identité régionale à l'épreuve du modèle républicain*, Lovreval, Labor, 2006, ou encore Alain Dierkens et Benoît Mihail, « Kerk, katholieken en kunst. Onderzoek », *KADOC-Nieuwsbrief*, n° 3, mai-juin 2002 (= *Zilveren Brief. 25 jaar-KADOC-Nieuwsbrief*), p. 20-24.

¹¹³ François Guillet, *Naissance de la Normandie. Genèse et épanouissement d'une image régionale en France, 1750-1850*, Caen, Annales de Normandie, 2000 ; Id., « La commémoration des événements fondateurs de la Normandie », in Amalvi, Guillet et Parsis-Barubé, *Mémoires normandes*, op. cit.

¹¹⁴ Voir le catalogue de l'exposition *Dragons et drakkars: le mythe viking de la Scandinavie à la Normandie, XVIII^e-XX^e siècles*, Caen, Musée de Normandie, 1996 ; Jean-Marie Levesque, « En rêves et en images... Les Vikings du romantisme au régionalisme », in Élisabeth Ridet (dir.), *Les Vikings dans l'Empire franc. Impact, héritage, imaginaire*, Caen, OREP, 2014, p. 119-127.

une certaine insistance sur le mot « Nord » dans l'affirmation identitaire en Flandre française – mais ici, le nom du département compte sans doute autant que celui du point cardinal... Ce qui vaut pour les identités régionales vaut aussi à d'autres échelons. Lars Bisgaard nous a ainsi montré comment un objet, la corne à boire, a pu servir à exprimer une identité danoise, scandinave ou nordique¹¹⁵ : dès 1633, l'œuvre de l'antiquaire Ole Worm contient un petit traité sur la corne à boire, vue comme typique des peuples du Nord ; en 1872, des citoyens offrent pour son anniversaire à l'écrivain « national » danois B. S. Ingemann, auteur de romans historiques, une reproduction de la « corne Oldenburg », un objet des années 1470 considéré comme un trésor national. Ces deux exemples montrent combien, d'une période à l'autre, la signification prêtée à la corne à boire peut changer du tout au tout puisqu'elle est tantôt dynastique (Oldenburg étant le nom de la dynastie régnante), tantôt païenne, tantôt nationale ; mais elle se rattache toujours à une septentrionalité médiévale, quels que soient le Nord et le Moyen Âge effectivement envisagés¹¹⁶.

Le temps des nationalismes au XIX^e siècle a bien entendu été un moment d'usage des Nords médiévaux, et d'abord en Scandinavie. Jean-Louis Parmentier a étudié l'utilisation des sagas islandaises en Norvège pendant les décennies qui encadrent l'indépendance du pays en 1905¹¹⁷. Dans un pays qui cherche à se définir face à ses deux voisins – le Danemark qui l'a gouverné jusqu'en 1814 et la Suède alors dominante – la langue norroise et la référence à l'Islande médiévale deviennent des moyens de se singulariser, de se proclamer à la fois plus septentrionaux et plus médiévaux, et donc plus authentiques, que les autres nations scandinaves. L'*Histoire des rois de Norvège* de Snorri Sturluson, composée au XIII^e siècle, devient alors une œuvre nationale dont le Storting (le parlement d'Oslo) commande deux traductions,

¹¹⁵ Lars Bisgaard (Syddansk Universitet, Odense), « Drinking Horns: a Nordic Peculiarity? », communication présentée à Boulogne-sur-Mer le 27 mars 2015. Voir aussi Id., « Wine and Beer in Medieval Scandinavia », in Kirsi Salonen, Kurt Villads Jensen et Torstein Jørgensen (dir.), *Medieval Christianity in the North : New Studies*, Turnhout, Brepols, 2013, p. 67-87.

¹¹⁶ Vivian Etting, *The Story of the Drinking Horn. Drinking Culture in Scandinavia during the Middle Ages*, Copenhagen, The National Museum of Denmark, 2013.

¹¹⁷ Jean-Louis Parmentier (Université de Caen Normandie), « Les sagas dans la construction d'une identité norvégienne aux XIX^e et XX^e siècles : quel régime d'historicité? », communication présentée à Lille le 20 janvier 2017.

une en *riksmål* (la «langue du pouvoir», écrite et urbaine, proche du danois) et l'autre en *landsmål* (la «langue du pays», inspirée des dialectes des fjords de l'ouest), qui paraissent en 1899, agrémentées de bois du jeune graveur Halfdan Egedius (1877-1899)¹¹⁸. Ces traductions et leurs illustrations trouvent une place centrale dans les écoles primaires du pays et contribuent à forger une identité commune dans un pays linguistiquement divisé.

Autre exemple développé au cours du séminaire, la construction d'une identité belge a aussi puisé aux Nords médiévaux, surtout à partir du retournement de tendance qui a eu lieu vers la fin du XIX^e siècle, et dont le roman *Bruges-la-Morte* ou *l'Histoire de Belgique* d'Henri Pirenne (1862-1935) témoignent à leur manière¹¹⁹. Tandis qu'après l'indépendance, les auteurs avaient plutôt eu tendance à rejeter l'époque «bourguignonne» comme un temps de domination étrangère, après 1890 on a érigé le «siècle Valois» en moment central de l'identité belge¹²⁰. Ce moment charnière a aussi été mis en avant par Sébastien Clerbois, qui a évoqué les grandes expositions de primitifs flamands qui ont eu lieu à Bruges en 1902 et 1907 et les travaux du peintre et critique d'art Jules du Jardin (1863-1910)¹²¹ : entre 1896 et 1900, celui-ci a écrit le premier grand livre sur la peinture flamande, intitulé *L'art flamand*, et a constitué le corpus d'un «art belge», catholique et spiritualiste, voire mystique, dont l'espace-temps de référence est précisément la fin du Moyen Âge et le «Nord des villes du Nord». Dans *L'École belge de peinture*, paru en 1906, l'écrivain Camille Lemonnier (1844-1913) a pour ainsi dire verrouillé cette approche en définissant une peinture du Nord libre de toute influence étrangère (c'est-à-dire méridionale : française ou italienne), fondée sur un tempérament spécifique qui serait encore à l'œuvre parmi les artistes belges de son temps. Face au modèle français, l'art belge se définit donc comme un art du Nord, moins

¹¹⁸ Sandra Ballif Straubhaar, «Gustav Storm's 1899 *Heimskringla* as a Norwegian Nationalist Genesis Narrative», *Tijdschrift voor Skandinavistiek*, 20/2, 1999, p. 101-124.

¹¹⁹ Les sept volumes de *l'Histoire de Belgique* sont parus entre 1900 et 1932.

¹²⁰ Bousmar, «Les anciens Pays-Bas et le monde bourguignon», cité *supra*. Voir aussi les travaux de Jean Stengers, notamment *Histoire du sentiment national en Belgique des origines à 1918*, t. 1 : *Les racines de la Belgique – Jusqu'à la révolution de 1830*, Bruxelles, Racine, 2000.

¹²¹ Sébastien Clerbois, «La relecture symboliste des "Primitifs" flamands et italiens : pour une peinture du Nord?», communication présentée à Bruxelles le 20 mai 2016.

cérébral, plus attaché aux attitudes, aux émotions, à la spontanéité... et dont le Moyen Âge finissant est le principal terreau.

Même la construction européenne, dont on connaît bien le recours au Moyen Âge¹²², a pu faire appel à certains clichés. Jean-Michel Picard et Ian Wood nous ont rappelé comment, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, la figure de saint Colomban fut à nouveau mise en avant comme un modèle alternatif, insistant sur les dimensions « occidentale », catholique et celtique, à opposer tant au néo-paganisme germanique nazi qu'au communisme « oriental ». Le congrès colombanien tenu à Luxeuil en 1950 n'a pas réuni que des historiens et des philologues puisqu'on y a vu un grand nombre de prélats (dont le nonce), mais aussi des politiques français et irlandais, au premier rang desquels Robert Schuman (1886-1963), alors ministre des Affaires étrangères¹²³. On a bien là deux visions du Nord médiéval comme matrice de l'unité européenne : aux références caricaturales sur le Nord mobilisées par le régime hitlérien, qui avait voulu unifier l'Europe derrière un usage de la matière qui sert désormais de repoussoir, il s'agit d'opposer une autre vision des espaces septentrionaux, synonyme de sauvegarde de la civilisation dans les brumes d'un Nord(-Ouest) irlandais.

Usages récréatifs : s'immerger dans un Nord médiéval

Les usages récréatifs sont eux aussi d'un grand intérêt. L'importance du Moyen Âge dans l'industrie du divertissement apparaît liée au fait que le Moyen Âge est singulièrement associé à l'enfance. De fait, pour être plus précis et opérer une distinction interne au Moyen Âge, si l'époque barbare est bien « l'enfance des nations¹²⁴ », le Moyen Âge « classique », celui des chevaliers et des châteaux forts, est perçu comme une période adolescente, et l'on retrouve ici cette idée d'entre-deux. Le lien est donc étroit entre Moyen Âge et enfance ou adolescence, entre Moyen Âge et éducation, mais aussi entre Moyen Âge et récréation : d'ailleurs, le Moyen Âge étant conçu comme l'enfance de la modernité, les productions culturelles médiévalistes ont souvent été regardées

¹²² Voir la synthèse proposée par Di Carpegna Falconieri, *Médiéval et militant*, op. cit., chap. XII : « Empereurs et voyageurs : un Moyen Âge de l'Europe unie ».

¹²³ Jean-Michel Picard, « Saint Colomban et l'Europe barbare », et Ian N. Wood, « The Introduction of the Old North », cités *supra*. On lira avec intérêt les contributions et le paratexte des actes de ce congrès, *Mélanges colombaniens*, Luxeuil, Association des amis de Saint-Colomban, 1951.

¹²⁴ Geary, *Quand les nations refont l'histoire*, op. cit.

comme infantiles, légères, peu exigeantes¹²⁵. Ainsi le Moyen Âge est convoqué pour former la jeunesse, comme nous l'a montré William Blanc¹²⁶. Dans les États-Unis des années 1900, le pasteur William Forbush (1868-1927), directeur de l'American Institute of Boy Life, encourage la création de compagnies de jeunes «chevaliers», chaque groupe étant encadré par un «Merlin» et élisant leur roi Arthur; l'ordre comptait 20 000 adhérents en 1910. S'il convient de replacer cet exemple dans le contexte plus large d'un *fraternalism* états-unien qui n'est pas toujours – loin s'en faut – médiévaliste¹²⁷, William Blanc propose de lier les origines du mouvement scout à une volonté de reconstituer des «ordres de chevalerie» d'inspiration médiévale: de fait, le premier camp scout en 1907 eut pour thème le mythe arthurien.

Le Nord médiéval étant en quelque sorte «plus médiéval que le médiéval», il est encore plus éminemment convoqué dans des productions destinées à l'enfance: cela explique sa présence massive dans l'univers du divertissement et du jeu. À travers son analyse d'un jeu vidéo récent, *Age of Conan: Hyborian Adventures* (2008), sur lequel a porté sa thèse de doctorat¹²⁸, Laurent Di Filippo a montré comment l'industrie du divertissement est l'héritière d'une réception non linéaire et complexe des Nords médiévaux¹²⁹. L'image du viking et du barbare du Nord y est surtout médiatisée à travers les romans de Robert E. Howard (1906-1936), dont l'œuvre – le cycle de «Conan le barbare» –

¹²⁵ Matthews, *Medievalism*, op. cit., p. 118-119.

¹²⁶ William Blanc (École des Hautes Études en Sciences Sociales), «Usages politiques et sociaux du mythe arthurien à l'époque contemporaine», communication présentée à Boulogne-sur-Mer le 17 mars 2017. Voir aussi Id., *Le roi Arthur: un mythe contemporain*, Paris, Libertalia, 2016, chap. III: «La chevalerie arthurienne américaine».

¹²⁷ Voir les études réunies par William D. Moore et Mark A. Tabbert, *Secret Societies in America: Foundational Studies of Fraternalism*, La Nouvelle-Orléans, Cornerstone Books, 2011.

¹²⁸ Laurent Di Filippo, *Du mythe au jeu. Approche anthropo-communicationnelle du Nord. Des récits médiévaux scandinaves au MMORPG Age of Conan: Hyborian Adventures*, thèse inédite, Université de Lorraine, 2016.

¹²⁹ Laurent Di Filippo (Université de Lorraine), «Les références aux récits médiévaux scandinaves dans les jeux contemporains», communication présentée à Boulogne-sur-Mer le 17 mars 2017. Voir aussi Id., «Stereotypes of the North in a Massively Multi-player Role-Playing Game», in Nicolas Meylan et Lukas Rösli (dir.), *Old Norse Myths as Political Ideologies. Critical Studies in the Appropriation of Medieval Narrative*, Turnhout, Brepols, 2020, p. 175-188, et Id., «Nordicité barbare dans les jeux contemporains: entre altérité et identification ludique», in Ballotti, McKeown et Toudoire-Surlapierre (dir.), *De la Nordicité au boréalisme*, op. cit., p. 249-266.

peut être définie comme l'autre grande créatrice, avec celle de Tolkien, du Nord médiéval de la *fantasy*¹³⁰. Ses romans et nouvelles ont donné lieu à toute une production dérivée de *comics*, films, *wargames*, jeux de rôle, jeux de plateau et jeux vidéo sous franchise. La géographie de ces mondes ludiques est en tous points identique à celle de la plupart des univers de *fantasy*, avec un imaginaire des points cardinaux fortement stéréotypé, où le Nord – barbare plutôt qu'arctique, on y reviendra – jouit habituellement d'une valence positive, le héros en étant originaire et le joueur s'y associant le plus volontiers. Insistons au passage sur le fait que ces usages ludiques ne sont pas réservés aux enfants et aux jeunes. Les figures topiques du barbare, du viking ou du chevalier sont convoquées pour répondre à la demande (et pour anticiper la demande) de consommateurs de biens récréatifs dans une société que l'on a pu qualifier d'«adultescente». Bien entendu, il ne s'agit pas ici de porter un jugement de valeur sur les goûts et les pratiques de ces consommateurs. Mais force est de relever, à l'heure des réseaux sociaux et des «communautés» de fans, les continuités (certes plus subtiles qu'on pourrait le penser) entre les pratiques récréatives de l'adolescence et celles de l'âge adulte. Julie Ecurignan, spécialiste de *fan studies*, s'est intéressée au *cosplay*, en particulier en lien avec la série télévisée *Game of Thrones*¹³¹. Ceux et celles qui ont cette activité pour loisir principal participent à des forums de discussion, achètent des produits dérivés, fabriquent à grands frais leurs costumes et leurs bijoux, se réunissent lors de grandes conventions – en 2016, le *Comic Con* de Londres a rassemblé 130 000 visiteurs – et surtout se prennent en photos pour les échanger ensuite sur les réseaux sociaux.

Cette volonté de s'identifier par l'apparence à des univers médiévaux ou médiévalistes et ainsi de «vivre au Moyen Âge», rejoint les pratiques du *reenactment* et de la *living history*, étudiées par plusieurs travaux récents¹³². Mais là encore, «se déguiser en Moyen Âge» peut prendre

¹³⁰ Patrice Louinet, «Robert Ervin Howard», in Besson, *Dictionnaire de la fantasy*, op. cit., p. 176-179. Voir aussi Daniel Droixhe, «Souwwwenirs de Conan», *Cahiers internationaux du symbolisme*, 122-124, 2009, p. 147-156.

¹³¹ Julie Ecurignan (University of Roehampton), «*Medieval fantasy* et fantaisies médiévales: *cosplay* et créations de fans dans l'univers de *Game of Thrones*», communication présentée à Lille le 20 janvier 2017.

¹³² Pour un rapide tour d'horizon des formes d'immersion, voir Pugh et Weisl, *Medievalisms*, op. cit., p. 131-132. Le vocabulaire est analysé par Michael A. Cramer, «*Reenactment*», in Elizabeth Emery et Richard Utz (dir.), *Medievalism: Key Critical*

bien des formes, comme l'a rappelé Anne Besson¹³³. Il n'y a qu'à constater pour cela l'ampleur thématique des activités de « re-création » de la *Society for Creative Anachronism*, vénérable institution fondée en 1966, où les Nords médiévaux sont nettement dominants¹³⁴. Ses membres peuvent aussi bien se livrer à la fabrication de bière « médiévale » que composer des « poèmes elfiques » ou reconstituer un casque viking (avec ou sans cornes) : l'essentiel est que d'une manière ou d'une autre cela « fasse médiéval ». Anne Besson a poursuivi l'analyse en développant l'exemple apparemment trivial de la mode du « pyjama licorne » et des usages sociaux qui l'accompagnent (l'organisation de « soirées pyjama » entre filles, adolescentes ou jeunes adultes). Elle a ainsi pu décortiquer les origines et le développement d'usages et de faisceaux de thèmes qui, élaborés et associés entre eux dans des sous-cultures jeunes d'abord limitées et dévalorisées (celles des fanzines, des amateurs de *pulps*), sont progressivement passés dans une culture *geek* plus vaste, puis dans la culture commune, devenant ainsi *mainstream*. À l'autre bout du spectre, des associations ont pour ambition de reconstituer les armes, les vêtements et les objets quotidiens des vikings avec la plus grande exactitude¹³⁵. Ces phénomènes contrastés ne sont pas nouveaux : l'étude par Laurence Rogations de la joaillerie d'inspiration viking au *xix*^e et au début du *xx*^e siècle, qui s'inscrit dans ce que l'on a appelé le « style dragon » ou *drakstil*, montre bien que le Nord médiéval réinventé pour la consommation peut se traduire par des objets quasi-archéologiques

Terms, Cambridge, D. S. Brewer, 2014, p. 207-214. Voir aussi Iain McCalman et Paul A. Pickering, « From Realism to the Affective Turn », in Id. (dir.), *Historical Reenactment. From Realism to the Affective Turn*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, p. 1-17 ; Audrey Tuaille-Demésy, *La re-création du passé : enjeux identitaires et mémoriels. Approche socio-anthropologique de l'histoire vivante médiévale*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2013.

¹³³ Anne Besson, « Communautés de fans et sous-cultures en *fantasy* », communication présentée à Boulogne-sur-Mer le 17 mars 2016. Voir désormais son article paru dans Jocely Benoist et Véronique Decaix (dir.), *Licornes : celles qui existent et celles qui n'existent pas*, Paris, Vendémiaire, 2021.

¹³⁴ Cramer, « Reenactment », *op. cit.* ; Id., *Medieval Fantasy as Performance: The Society for Creative Anachronism and the Current Middle Ages*, Lanham (MD), Scarecrow Press, 2010.

¹³⁵ Le cas de la reconstitution viking est abordé par Martin Bostal, *L'Histoire face à l'histoire vivante. Expérimentation, médiation et représentations à travers la pratique de la reconstitution historique du Moyen Âge*, thèse inédite, Université de Caen Normandie, 2020.

aussi bien que par des produits très éloignés des modèles médiévaux, seuls quelques traits (un entrelacs, une tête d'animal) permettant à l'acheteur d'identifier le produit comme médiéval et viking¹³⁶.

Les industries culturelles et récréatives cherchent donc à fournir à leurs clients des produits qui jouent sur ce rapport à l'enfance et à l'adolescence, souvent formatés pour plaire tout autant à un groupe d'âge qu'à l'autre, et visant à profiter du pouvoir d'achat croissant des uns et des autres. Les Nordes médiévaux, historiques ou revisités par la *fantasy*, se prêtent bien à cet usage commercial qui joue sur la corde de la nostalgie¹³⁷. Pour reprendre une distinction proposée récemment par David Berliner, le Moyen Âge porte en effet tout autant à un sentiment d'endo-nostalgie que d'exo-nostalgie¹³⁸. Une endo-nostalgie d'abord, c'est-à-dire la perception de l'effritement, de la disparition d'un passé vécu par les acteurs : celui de leur propre enfance et adolescence, peuplées de légendes médiévales ou de lectures de *fantasy*, époque simple où les sentiments étaient droits et la vie moins complexe. Le mythe d'un Moyen Âge de chevalerie et d'amour courtois dit précisément cela, car il est un « âge des héros » et une « enfance des nations ». Mais il existe aussi une exo-nostalgie, manifestée à l'égard d'un passé que les acteurs n'ont pas connu et dont ils déplorent néanmoins la perte : comme l'a montré Olivia Angé, c'est celle du passé préindustriel, où le pain avait bon goût et où, si la magie régnait, l'électricité n'existait pas¹³⁹ – en d'autres termes, un monde aussi médiéval (et aussi peu médiéval) que l'est l'utopie agrarienne des *News from Nowhere* de William Morris (1890). La plongée dans un tel univers artisanal, « fait main », est un des principaux aspects de l'activité des communautés de *reenactors*. Le Moyen Âge présente l'avantage d'être à la fois un « autre pays », profondément exotique, et « notre pays », « notre passé ». Si l'on ajoute que la prééminence des références anglophones dans les industries du divertissement assure au Moyen Âge – réel ou imaginaire, héritier de Scott autant que de Tolkien ou de Howard – une forme d'hégémonie

¹³⁶ Laurence Rogations, « Résurgence de l'art viking à l'époque moderne : l'exemple du mouvement Art nouveau en Scandinavie », *Nordiques*, 29, 2015, p. 63-71.

¹³⁷ Le lien entre Moyen Âge et nostalgie est souligné par Matthews, *Medievalism*, *op. cit.*, p. 24-26.

¹³⁸ David Berliner, « On exonostalgia », *Anthropological Theory*, 14/4, 2014, p. 373-386.

¹³⁹ Olivia Angé, « Le goût d'autrefois. Pain au levain et attachements nostalgiques dans la société contemporaine », *Terrain*, 65, 2015, p. 34-51.

sur les autres discours médiévalistes, on avance vers la compréhension de son omniprésence dans des champs aussi divers que ceux du jeu vidéo, des séries télévisées pseudo-historiques, des *comics* et des films qui en sont dérivés, ou encore du tourisme.

Ce dernier secteur d'activité puise en effet abondamment aux Nords médiévaux. Le touriste étant à la recherche d'une « expérience authentique », les opérateurs cherchent à répondre à cette soif d'authenticité. Pour cela, rien n'est plus utile que la fabrication de *genuine fakes*¹⁴⁰. Voyage vers un autre monde perçu comme plus authentique, dépaysement qui contraste avec l'artificialité du quotidien, le tourisme joue ainsi sur la corde de la nostalgie que ressentent les touristes en visitant une contrée reculée dont la civilisation est vue par eux comme « sur le point » d'être englobée dans la mondialisation : dans un même mouvement le visiteur se rassure et regrette un bon vieux temps qu'il n'a pas connu¹⁴¹. S'immerger dans un Nord médiéval par la visite touristique, c'est donc en quelque sorte expérimenter la manière dont les gens vivaient « avant », en regrettant la disparition de la magie et en se félicitant de l'avènement de l'hygiène dentaire. Cette forme plus ironique ou distanciée de nostalgie est un des ressorts de la visite du Jorvik Centre, à York¹⁴². Les touristes (et en particulier les enfants et leurs parents, cibles principales visées par la communication du Centre) y embarquent dans de petites nacelles et, franchissant la barrière du temps, pénètrent dans la ville d'York au x^e siècle – ou plutôt dans une reconstitution bâtie sur le lieu même des fouilles réalisées dans les années 1980. Les bruits, les odeurs, les couleurs sont reconstitués pour une « expérience » de voyage dans le temps. Le dernier automate du parcours est en train de se soulager dans des latrines sommaires :

¹⁴⁰ L'expression *genuine fakes* est de Justine Digance et Carole M. Cusack, « Glastonbury : A Tourist Town for All Seasons », in Graham M. S. Dann (dir.), *The Tourist as Metaphor of the Social World*, Wallingford, CABI, 2002, p. 263-280. Sur le tourisme à Tintagel et la vente d'*Excaliburgers (sic)* dans un pub proche du site, on lira les pages de Matthews, *Medievalism*, op. cit., p. 81-83.

¹⁴¹ Voir par ex., à propos du tourisme occidental au Laos, David Berliner, « Perdre l'esprit du lieu. Les politiques de l'Unesco à Luang Prabang (RDP Lao) », *Terrain*, 55, p. 90-105.

¹⁴² On lira avec intérêt la longue analyse que lui a consacrée Louise D'Arcens, *Comic Medievalism. Laughing at the Middle Ages*, Cambridge, D.S. Brewer, 2014, chap. 7 : « Smelling the Past: Medieval Heritage Tourism and the Phenomenology of Ironic Nostalgia ».

ce clin d'œil, destiné aux enfants autant qu'aux adultes nostalgiques de leur enfance et qui en riront eux-mêmes en famille, permet aussi de clore la visite sur l'impression que ce monde perdu n'était peut-être pas si parfait que cela... Mais l'expérience se termine surtout au magasin où l'on peut acheter le dernier livre de tel ou tel universitaire, un « jeu de société viking », un casque à cornes, de magnifiques reproductions de verrerie alto-médiévale, ou une panoplie grâce à laquelle l'enfant ressemblera autant à Odin qu'au magicien Gandalf!

Le *Jorvik Centre* est typique de cette mode du « tourisme viking », qui connaît un fort succès depuis une vingtaine d'années, et qui part du principe que chaque pays d'Europe possède en quelque sorte un espace – évidemment situé au Nord – autrefois touché par la présence viking et où l'on peut donc revivre aujourd'hui une « expérience » viking à travers les musées, reconstitutions archéologiques et autres parcs à thème¹⁴³. L'idéologie véhiculée par ces « lieux vikings » est d'ailleurs très variable : elle va de l'exaltation politique d'un passé barbare à l'origine de la nation au discours sur le système-monde commercial, maritime et ouvert sur le grand large. Ainsi, si le *Jorvik Centre* promeut avec enthousiasme les thèses iréniques sur le caractère essentiellement commercial des expéditions vikings, le musée de Poznań en Pologne véhicule le mythe contesté des origines vikings de la dynastie des Piast, proposant ainsi un discours alternatif à la position anti-normanniste des programmes scolaires et de la plupart des livres publiés dans le pays¹⁴⁴.

Usages spirituels : entre paganisme moderne et christianismes alternatifs

Si les Nords médiévaux sont un réservoir d'authenticité perdue – ou presque perdue, ou sur le point de l'être, ou sur le point d'être reconquise – on comprendra aisément qu'à côté des usages politiques et récréatifs, on doit faire une place à des usages religieux et spirituels. Ceux-ci, d'ailleurs, peuvent se confondre avec les premiers. La petite ville anglaise de Glastonbury est devenue un lieu majeur d'expérience à la

¹⁴³ Søren M. Sindbæk, « All in the Same Boat. the Vikings as European and Global Heritage », in Dirk Callebaut, Jan Mařík et Jana Maříková-Kubková (dir.), *Heritage Reinvents Europe*, Jambes, Europae Archaeologiae Consilium, 2013, p. 81-87.

¹⁴⁴ Voir l'analyse de Grégory Cattaneo, « The Scandinavians in Poland : A Re-Evaluation of Perceptions of the Vikings », *Brathair*, 9/2, 2009, p. 2-14.

fois touristique et spirituelle, ses visiteurs souhaitant tous saisir « l'esprit du lieu ». Leur diversité – anglicans ou catholiques en pèlerinage, vacanciers charmés par les connexions arthuriennes et littéraires du lieu, tenants du New Age ou du néo-paganisme, férus de musique alternative attirés par le festival annuel, sans oublier les dizaines de milliers de *day-trippers* qui fréquentent les boutiques médiévalistes – recouvre tout le spectre des usages spirituels et récréatifs de nos Nords médiévaux¹⁴⁵. À nouveau, il ne s'agit pas de juger les expériences des uns ou des autres. De la retraite dans un monastère jusqu'à un tour dans une « armurerie médiévale », toutes ces formes de visite ont une dimension existentielle ; mais toutes relèvent aussi de la société de consommation, où des « entrepreneurs en expérience » cherchent à susciter la demande et à y répondre. La continuité entre usage récréatif et usage spirituel saute aux yeux.

Le Moyen Âge et les Nords ont donc pu être regardés (ensemble ou non) comme des lieux d'authenticité religieuse, où la religiosité n'était pas déformée par l'institutionnalisation et/ou par la modernité. Or cette conviction peut tout autant se traduire par un rejet radical du christianisme¹⁴⁶ (perçu comme une religion étrangère, importée, dévirilisante, voire sémitique, avec toutes les dérives que l'on imagine) que par une volonté de retourner vers le Moyen Âge nordique pour y retrouver la trace d'un christianisme plus authentique. Bien des « spiritualités nouvelles » se réfèrent ainsi à un Nord médiéval sans nécessairement procéder d'une démarche proprement historique.

C'est le cas, par exemple, des religiosités qui se réclament du paganisme germanique ou celtique « médiéval » : il s'agit bien sûr d'un Moyen Âge au sens très large, qui mord sur l'Antiquité (avec l'univers des Celtes) et sur l'époque moderne (avec la référence aux grands procès de sorcellerie) ; mais dans le médiévalisme des « usages », redisons-le, à peu près tout ce qui est « d'avant » peut être identifié comme « médiéval ». On rappellera d'abord que le « paganisme moderne » ou « néo-paganisme¹⁴⁷ » n'est pas seulement d'extrême droite et qu'il peut au

¹⁴⁵ Digance et Cusack, « Glastonbury », *op. cit.*, p. 263-265.

¹⁴⁶ William C. Calin, « Christianity », in Emery et Utz (dir.), *Medievalism: Key Critical Terms*, p. 35-41, relève une nette tendance, dans la culture de masse et les industries de divertissement, à une forme de « déchristianisation du Moyen Âge ».

¹⁴⁷ Les deux locutions sont attestées mais ne sont pas strictement équivalentes. Michael Strmiska, « Modern Paganism in World Cultures. Comparative Perspectives », in Id.

contraire, comme à Glastonbury, être pacifiste, écologiste ou féministe ; il peut aussi se revendiquer apolitique et s'avérer d'une grande souplesse doctrinale. Cette forte variété des positions idéologiques existe aussi bien dans le néo-druidisme, le néo-chamanisme et les néo-paganismes germano-scandinaves (odinisme, wotanisme, *Ásatrú*, *Heathenry*, etc.) que dans les formes néo-slaves ou néo-baltes nombreuses en Europe de l'Est ; elle marque également les syncrétismes nés au ^{xx}^e siècle (New Age, spiritualité de la Grande Déesse, *Wicca*, etc.)¹⁴⁸. Marion Gibson nous a montré comment, en Grande-Bretagne, l'offre religieuse « païenne » s'est renouvelée à plusieurs reprises entre les premières réinventions du druidisme au ^{xviii}^e siècle et l'après-guerre¹⁴⁹. Au milieu du ^{xx}^e siècle, le courant religieux *Wicca* a proposé un « paganisme pour notre temps », à la fois démocrate et féministe... que son fondateur Gerald Gardner (1884-1964) a toutefois prétendu tenir d'une tradition de « sorcellerie » ininterrompue depuis le Moyen Âge. Il est vrai que si, dans la composition de Gardner, la dimension septentrionale (germanique autant que celtique) est forte, celle-ci n'est pas exclusive (on y trouve aussi des éléments d'hermétisme et d'ésotérisme) ; surtout, elle fait appel à toutes les étapes de la réception, depuis le Moyen Âge jusqu'à nos jours, en puisant en particulier aux travaux de l'égyptologue Margaret Murray (1863-1963), dont le livre *The Witch-Cult in Western*

(dir.), *Modern Paganism in World Cultures. Comparative Perspectives*, Santa Barbara-Denver-Oxford, ABC Clio, 2005, p. 1-53 (p. 9-10), estime que « paganisme moderne », préféré par les communautés de croyants, est plus respectueux que « néo-paganisme », qui souligne le caractère reconstruit de ces offres religieuses.

¹⁴⁸ Pour un panorama (plutôt bienveillant) des tendances existantes, voir les diverses contributions aux ouvrages dirigés par Michael Strmiska, *Modern Paganism in World Cultures*, *op. cit.*, et Kathryn Rountree (dir.), *Contemporary Pagan and Native Faith Movements in Europe. Colonialist and Nationalist Impulses*, New York-Oxford, Berghahn, 2015. Pour un regard équilibré sur la Scandinavie contemporaine, voir Frédérique Harry, « Le néopaganisme, une religion de la sécularisation », *Nordiques*, 29, 2015, p. 101-109, qui distingue deux tendances principales : un courant majoritaire lié à l'écologie, opérant une forme de bricolage avec une grande souplesse doctrinale, et un courant ethnique, parfois nettement raciste et proche de l'extrême droite. Joshua Rood, « Investigations into Asatru: A Critical Historiography », *Aura: Tidsskrift for akademiske studier av nyreligiositet*, 11/1, 2020, p. 81-95, offre un bulletin critique et récent des publications sur une forme particulière de néo-paganisme d'inspiration scandinave.

¹⁴⁹ Gibson, « Northern Paganism and Identity », cité *supra*.

Europe (1921) a contribué à répandre l'idée d'une longue tradition de sorcellerie qui serait reliée à « l'Ancienne religion »¹⁵⁰.

Du côté des réappropriations chrétiennes, les références aux Nords médiévaux sont particulièrement fréquentes dans l'Europe protestante. De fait, la Réforme s'est construite sur le rejet des développements religieux du millénaire médiéval : dans l'Europe du Nord, la référence à la religiosité médiévale est donc toujours ambiguë, que les auteurs soient eux-mêmes protestants ou catholiques. Pour Olaus Magnus, archevêque d'Uppsala exilé à Rome, le « vrai » Nord, le Nord pur et admirable, était précisément le Nord perdu de la catholicité, dont la population serait restée fidèle aux formes religieuses de ses ancêtres¹⁵¹ – en cela, bien sûr, il s'illusionnait... De même, à partir du XVII^e siècle, l'Angleterre catholique a pu être regardée comme une *Merry England* festive et vivante que le puritanisme aurait fait disparaître¹⁵². On peut rapprocher cette idée de l'usage, dans la langue néerlandaise, de l'adjectif *bourgondisch*, littéralement « bourguignon », mais qui veut dire « bon vivant », « rabelaisien » dirions-nous¹⁵³. Le « Nord des villes du Nord » se trouve ainsi érigé en parangon d'une douceur de vivre antérieure à l'austérité calviniste. Mais regretter le bon temps du catholicisme médiéval ne veut pas dire complaisance envers Rome : c'est le passé septentrional que l'on regrette et que l'on veut éventuellement faire revivre.

Dans l'Angleterre du XIX^e siècle, le Mouvement d'Oxford a cherché à réinsuffler au sein de l'anglicanisme des éléments de spiritualité catholique, mais en valorisant non pas ce qui venait de France ou d'Italie – pays méridionaux toujours perçus comme « corrompus » – mais les vestiges et les œuvres du passé médiéval insulaire, voire celui transmis par les sagas d'évêques et l'hagiographie islandaise : à nouveau, le rôle de passeur d'Eiríkur Magnússon (1833-1913), qui enseigna la philologie germanique à Cambridge et collabora avec William Morris, s'avère déterminant¹⁵⁴. Et de fait, il n'y a pas plus attachés au passé

¹⁵⁰ Sur l'histoire de la *Wicca*, voir le bel essai d'ego-histoire de Ronald Hutton, « Writing the History of Witchcraft: A Personal View », *The Pomegranate*, 12/2, 2010, p. 239-262.

¹⁵¹ Miekkavaara, « From Pytheas to Olaus Magnus », cité *supra*.

¹⁵² Ronald Hutton, *The Rise and Fall of Merry England, 1400-1700*, Oxford, Oxford University Press, 1994.

¹⁵³ Bousmar, « Les anciens Pays-Bas et le monde bourguignon », cité *supra*.

¹⁵⁴ Wawn, *The Vikings and the Victorians*, *op. cit.*, p. 12-13.

national et à l'Église anglo-saxonne, germanique et nordique, d'avant la Conquête normande que des catholiques anglais tels que Tolkien ou le père Lavenham du roman *Anglo-Saxon Attitudes* d'Angus Wilson (1913-1991), publié en 1956. On ne s'étonnera donc pas que plusieurs auteurs attirés par la spiritualité de leur Nord médiéval se soient convertis au catholicisme, quitte à marquer leurs distances avec l'institution ecclésiale et sans pour autant devenir des zélateurs d'un papisme méridional. Élevés dans la foi protestante, des romanciers tels que Sigrid Undset (1882-1949), Halldór Laxness – encore deux prix Nobel de littérature, le Nord en est plein – et Gilbert Keith Chesterton (1874-1936) ont tous ressenti une forte affinité avec un Moyen Âge septentrional et ont franchi le pas de la conversion. Le roman de Laxness *La Cloche d'Islande*, paru en 1943, est tout à la fois – à l'instar de *La Chute du roi* de Jensen cité plus haut – l'histoire de la fin du Moyen Âge, du catholicisme et de la liberté en Islande...

On terminera ce tour d'horizon avec le cas du christianisme « celtique ». Donald Meek a mené une enquête exhaustive sur ce phénomène à la fois historiographique, littéraire et spirituel, qui se situe donc à la croisée des trois grands champs traités par notre séminaire : histoire, mémoire et usages¹⁵⁵. Comme il le rappelle d'emblée, il s'agit d'une construction postérieure à 1800 qui ne doit pas être confondue avec le « christianisme médiéval dans les régions celtiques », l'idée d'une « Église celtique » étant d'ailleurs elle-même rejetée dans l'historiographie récente¹⁵⁶. La locution « christianisme celtique » est née sous la plume d'Ernest Renan (1823-1892) dans *La Poésie des races celtiques*, publié en 1854 ; relayée par Matthew Arnold dans les milieux cultivés dès les années 1860, elle a connu le succès à partir des années 1890 grâce aux *Carmina Gadelica* recueillis par Alexander Carmichael (1832-1912) dans l'ouest de l'Écosse entre 1855 et 1899¹⁵⁷. Ceux-ci ont fourni la base de toute une littérature de prières, rituels, textes de développement personnel, de sorte que les publications de la nébuleuse *Celtic Christianity* garnissent aujourd'hui les rayonnages des boutiques des sites touristiques et/ou

¹⁵⁵ Donald E. Meek, *The Quest for Celtic Christianity*, Édimbourg, The Handsel Press, 2000.

¹⁵⁶ Wendy Davies, « The Myth of the Celtic Church », in Nancy Edwards et Alan Lane (dir.), *The Early Church in Wales and the West : Recent Work in Early Christian Archaeology, History and Place-Names*, Oxford, Oxbow Books, 1992, p. 12-21.

¹⁵⁷ Meek, *The Quest for Celtic Christianity*, op. cit., p. 49 et 60 sq.

spirituels du Nord et de l'Ouest des îles Britanniques. Ses auteurs, qui se citent surtout entre eux et s'appuient sur une bibliographie ancienne, ont hérité d'idées du XIX^e siècle sur le « caractère celtique », que l'on peut résumer par l'expression *mists and mysticism*¹⁵⁸. Ce caractère est censé être lié au climat du Nord(-Ouest) celtique – pluvieux et brumeux plutôt que glacial. La religion qu'imaginent ces ouvrages est donc rêveuse, naturelle, peu institutionnelle, proche des croyances indigènes. Au contraire, le christianisme romain est tenu pour responsable des catéchismes formels ; il est cérébral, alors que la version celtique serait artistique et reposerait sur l'imagination. Ici, on redit donc toujours la même chose : le Nord est primitif, il est un conservatoire de formes culturelles disparues dont le *floruit* se situe dans un vague Moyen Âge. On trouve dans cette littérature des propos qui sont autant de variations sur des poncifs : l'ermite celte en harmonie avec la nature et les animaux ; la liberté que permet l'absence d'institutions fortes ; une forme de simplicité, de spontanéité ; la tolérance à l'égard des croyances païennes ; et dans certaines versions, le féminisme, ou du moins l'idée que les Celtes chrétiens auraient ménagé une plus grande place au féminin¹⁵⁹. Quant aux clercs celtes, ils seraient les héritiers du savoir et du rôle social des druides, dont ils auraient pacifiquement assumé l'héritage¹⁶⁰. Bien sûr, la théologie de ces ouvrages est celle des *Carmina* de Carmichael plutôt que celle des chrétientés celtiques du haut Moyen Âge. À cet égard, l'un des décalages les plus flagrants concerne le rapport au péché et à la pénitence : ignorant l'ensemble des textes pénitentiels alto-médiévaux¹⁶¹, on prétend que la spiritualité des Celtes chrétiens insistait sur la bonté naturelle de l'être humain et n'était pas obsédée

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 38. Patrick Sims-Williams, « The Visionary Celt: The Construction of an Ethnic Preconception », *Cambridge Medieval Celtic Studies*, 11, 1986, p. 71-96, souligne le rôle de Renan et d'Arnold dans la construction d'un discours savant, rapidement popularisé, sur le caractère celtique.

¹⁵⁹ Meek, *The Quest for Celtic Christianity*, *op. cit.*, p. 94.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 155-156. L'idée remonte au milieu du XIX^e siècle, en particulier sous la plume de l'historien Henri Martin : voir Picard, « Saint Colomban et l'Europe barbare », *cité supra*.

¹⁶¹ Cyrille Vogel, *Le pécheur et la pénitence au Moyen Âge*, Paris, Cerf, 1969 ; Rob Meens, *Penance in Medieval Europe, 600-1200*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

par le péché¹⁶²; et l'on embarque alors l'hérésiarque Pélage, dont on fait le chrétien celte par excellence¹⁶³.

Ce dernier exemple montre à quel point l'usage « pratique et politique » des Nords médiévaux est inséparable des discours savants et des productions artistiques. Renan était, rappelons-le, à la pointe de la science en son temps; pourtant son œuvre légitime aujourd'hui des formes d'appropriation du Moyen Âge que la science historique récuse, voire considère comme risibles. Mais la réception du Moyen Âge par les artistes et le grand public n'est pas séparable du discours savant: les études médiévales d'aujourd'hui sont le médiévalisme de demain.

Conclusion: de l'illusion des catégories

Le passage en revue des appropriations historiques, artistiques ou politiques du Nord a bien montré le caractère insatisfaisant de leur répartition entre les catégories d'usage, de mémoire, ou d'histoire. Par son caractère éminemment politique, l'Histoire du XIX^e siècle n'émarge pas au seul champ scientifique; et il n'est nul besoin d'insister sur la puissante charge idéologique de plusieurs textes littéraires marqués par la nostalgie du catholicisme médiéval, ou au contraire son rejet, par exemple présent dans les musiques « extrêmes » émargeant au *heavy metal*. Dans ce dernier, la porosité entre expression artistique et revendication politique est frappante. Même au sein de sous-catégories distinguées dans les usages, il y a une réelle proximité, par exemple entre les dimensions spirituelles et politiques de certains néo-paganismes.

Donnons un dernier exemple de ces confusions: la série télévisée *Vikings*, diffusée sur la chaîne History entre 2013 et 2020, fournit l'exemple d'une production culturelle qui procède des trois modalités. L'histoire y est présente puisque, à en croire les bonus des DVD et les interviews du *showrunner* Michael Hirst, elle prétend à une certaine authenticité dans la reconstitution et se réfère à des travaux d'historiens et d'archéologues¹⁶⁴; il est donc permis de la critiquer sous cet angle et

¹⁶² Meek, *The Quest for Celtic Christianity*, op. cit., p. 106-107.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 96-98.

¹⁶⁴ Voir par ex. les propos rapportés dans « *Vikings*: An Interview with the Show's Creator and Writer Michael Hirst », *History Extra*, 7 juin 2016, <<https://www.historyextra.com/period/viking/vikings-an-interview-with-the-shows-creator-and-writer-michael-hirst/>>. Voir aussi Paul Hardwick et Kate Lister (dir.), *Vikings and*

d'y traquer l'anachronisme. Mais elle procède aussi de la mémoire – au sens où nous entendons ici ce mot – puisqu'elle hérite de représentations culturelles élaborées depuis plusieurs siècles, qui font des vikings des guerriers, aventuriers et navigateurs, qui accordent une place centrale (démessurée?) au fait religieux dans les sociétés médiévales, qui véhiculent la croyance en un Moyen Âge caractérisé par la brutalité des rapports humains : elle en est donc une manifestation qui peut être étudiée comme telle¹⁶⁵. Elle relève enfin de l'usage puisqu'elle puise à la matière du Nord¹⁶⁶ – en l'occurrence l'histoire de Ragnarr Loðbrók, dont les premières traces remontent au XI^e siècle mais qui a surtout été racontée dans une saga du XIV^e siècle¹⁶⁷ – et à ses déclinaisons modernes afin de rencontrer un public qui, bien souvent, n'est pas tant intéressé par l'histoire des vikings que par la consommation d'images sensationnelles et de récits d'aventure hauts en couleurs, dans la droite ligne des *pulps* américains des décennies centrales du XX^e siècle ; en d'autres termes, les vikings sont autant le sujet que le prétexte d'un type bien connu de récit d'aventure, celui qui met en scène des héros virils, violents, un peu hors-la-loi et néanmoins sympathiques, et qui pour cette raison même aurait aussi bien pu être situé chez les pirates des Caraïbes ou dans le Far West. Le fait est que ce Nord médiéval, pour des raisons que ce séminaire nous a permis d'explorer, s'est particulièrement bien prêté à ce genre de traitement. S'il est donc une chose que ces trois années nous ont enseignée, c'est que, quel que soit l'intérêt heuristique de la distinction entre histoire, mémoire et usage, elle est bien souvent impossible à tenir : le discours savant est inséparable de la réception artistique et culturelle

the Vikings. Essays on Television's History Channel Series, Jefferson (NC), McFarland & Co., 2019 : plusieurs contributions sont l'œuvre de médiévistes et reposent sur la comparaison entre le « vrai » Moyen Âge et celui que la série reconstitue. Il en est de même dans Gautier, « Représenter le fait religieux », *op. cit.*

¹⁶⁵ La bibliographie sur cette série est devenue considérable. Outre certains chapitres de Hardwick et Lister (dir.), *Vikings and the Vikings*, *op. cit.*, voir Facchini et Iacono, « "The North is hard and cold" », *op. cit.*

¹⁶⁶ Ce point est particulièrement souligné par Nicolas Meylan, « *Vikings*, entre histoire et mythe », in Thalia Brero et Sébastien Farré (dir.), *The Historians – Saison 1. Les séries TV décryptées par les historiens*, Genève, Georg, 2017, p. 38-57.

¹⁶⁷ Pour un aperçu des différentes versions médiévales, voir Elizabeth Ashman Rowe, *Vikings in the West: The Legend of Ragnarr Loðbrók and His Sons*, Vienne, Fassbaender, 2012.

au sens large, et les deux sont sans cesse en interaction avec le rapport instrumental au passé.

Est-il possible d'utiliser un autre appareil conceptuel afin de situer les représentations du Nord précitées? On peut bien sûr s'inspirer de la typologie qui distingue nordicité, septentrionalité, boréalisme et nordicisme. Ainsi, la nordicité est un concept élaboré au Québec, dont la meilleure définition a sans doute été donnée par Daniel Chartier, spécialiste d'histoire culturelle et littéraire¹⁶⁸, développant des idées du linguiste et géographe Louis-Edmond Hamelin¹⁶⁹. La nordicité selon Hamelin et Chartier renvoie à ce que le premier a appelé «l'état de Nord», un état vécu par les habitants des régions septentrionales, une manière d'être au monde «qui, d'abord, se loge dans l'imaginaire, puis se manifeste, d'une façon expresse ou non, dans les opinions, attitudes et interventions¹⁷⁰». C'est donc une notion relative, avant tout géographique, qui au-delà de la seule latitude, permet de parler de «degrés de nordicité», de déterminer des espaces plus ou moins marqués par des «conditions de nordicité»; ces conditions ne sont bien sûr pas seulement climatiques mais impliquent aussi des modes de vie, des habitudes, des manières de se déplacer par exemple. Les discours sur le(s) Nord(s) reflètent et construisent en même temps ces «indices de nordicité»: la neige, le froid, etc. Or, force est de reconnaître que nous n'avons que peu utilisé ou repéré ce concept de nordicité dans les textes et les images analysés au cours du séminaire: en dehors des skis que chaussent les Lapons et les Moscovites dans la *Carta marina* d'Olaus Magnus, nous n'avons que peu rencontré le Nord rude et froid et ses conditions de vie. Cette quasi-absence est en elle-même instructive, car elle montre à quel point les régions polaires sont peu présentes dans les Nords médiévaux dont les historiens, les artistes et les usagers se sont emparés. À la différence du Nord barbare et du Nord des villes du Nord, le Nord arctique – troisième Nord identifié au seuil

¹⁶⁸ Voir par ex. Daniel Chartier (dir.), *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2008; Id., «Qu'est-ce que l'imaginaire du Nord?», in Briens (dir.), *Le Boréalisme*, op. cit., p. 189-200. Après la fin du séminaire, est paru Id., *Qu'est-ce que l'imaginaire du Nord? Principes éthiques*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2018.

¹⁶⁹ Louis-Edmond Hamelin, *Nordicité canadienne*, Montréal, Hurtubise, 1975.

¹⁷⁰ Louis-Edmond Hamelin, «Le Nord et l'hiver dans l'hémisphère boréal», *Cahiers de géographie du Québec*, 44, 2000, p. 5-25 (p. 8).

de notre enquête – n'est donc presque jamais regardé comme médiéval, sa valence culturelle étant d'ailleurs assez négative. Rappelons-nous que déjà, les Hyperboréens si vantés par les auteurs grecs vivaient « au-delà du vent du Nord », dans une contrée qui n'était aucunement marquée par les conditions de vie proprement nordiques.

La septentrionalité est une notion plus récente, plus française « de France », et plus strictement culturelle. À l'inverse de la nordicité, elle est construite dans des régions qui ne se disent pas elles-mêmes nordiques ou septentrionales : plutôt que de situer des espaces nordiques les uns par rapport aux autres, la septentrionalité construit ce que l'on pourrait appeler un « Nord à majuscule », culturellement marqué comme tel et différent de ce qui n'est pas le Nord – et qui d'ailleurs ne se définit pas nécessairement comme un Sud (ou un Midi), mais aussi et peut-être d'abord comme un centre du monde. On en trouve les prémices dès l'Antiquité, par exemple chez Hérodote ou Strabon¹⁷¹, mais il n'est pleinement activé qu'à l'époque moderne, en particulier sous la plume d'Olaus Magnus¹⁷². Pierre Bourdieu, qui n'emploie pas le mot, a parlé d'un « effet Montesquieu » : le discours sur le Nord est toujours construit comme un discours sur l'autre¹⁷³. Odile Parsis-Barubé parle à cet égard d'une « invention du Nord », par exemple chez les peintres de l'époque romantique¹⁷⁴. En d'autres termes, la septentrionalité renvoie à l'ensemble des traits qui amènent un observateur à dire d'un espace que « c'est le Nord », par opposition au Sud. Certains critères sont aisément reconnaissables comme des déclinaisons des « degrés de nordicité » d'Hamelin et Chartier – ainsi l'on passe de la chaleur au froid, du soleil à la pluie – si l'on va vers le Nord(-Ouest) irlandais – ou à la neige – si l'on va vers le Nord(-Est) scandinave. La célèbre scène du film *Bienvenue chez les Ch'tis* (2008) où le personnage principal essuie une averse dès que sa voiture passe le panneau « Nord-Pas-de-Calais » est à cet égard topique. Mais d'autres traits sont purement construits sous forme d'oppositions de mœurs et de caractères (tendu/relâché ;

¹⁷¹ Jacques Boulogne, « Espaces et peuples septentrionaux dans les représentations mythiques des Grecs de l'Antiquité », in Parsis-Barubé (dir.), *L'invention du Nord*, op. cit., p. 277-291.

¹⁷² Fabrizio-Costa, « « Olaus in vinea » », op. cit.

¹⁷³ Bourdieu, « Le Nord et le Midi », op. cit.

¹⁷⁴ Odile Parsis-Barubé, « Conclusions : invention du Nord, invention d'un Nord ou invention de Nords ? », in Ead. (dir.), *L'invention du Nord*, op. cit., p. 673-683.

courage/mollesse; brutalité/raffinement; barbarie/civilisation) qui peuvent ou non être considérés comme des effets du climat et qui n'ont guère à voir avec l'adaptation des humains aux espaces qu'ils occupent. Ces signes de septentrionalité fonctionnant par couples opposés ont donc pour objectif de «se dire» en «disant le Nord», de fournir des critères d'identification et de distinction, et nous les avons rencontrés à de nombreuses reprises dans notre examen des appropriations culturelles du Nord: ainsi dans les travaux d'Augustin Thierry, dans le roman de Georges Rodenbach, dans la poésie d'Auden et de Heaney, ou dans certains paganismes modernes.

À ces deux termes s'est ajouté, au moment même où nous explorions ces questions, un troisième dont nous n'avions pas anticipé la fortune: celui de boréalisme. Cette notion alors émergente – elle semble être apparue en 2010 dans la thèse de Kari Aga Myklebost¹⁷⁵ – et qui n'a pas été employée pendant les trois années du séminaire, rejoint en partie celle de septentrionalité sans la recouvrir exactement. Se référant de manière explicite aux travaux d'Edward Saïd sur l'orientalisme¹⁷⁶, le boréalisme renvoie à l'ensemble des discours stéréotypés sur le Nord, tels qu'ils ressortent de productions savantes ou culturelles élaborées plus au sud: «le boréalisme désigne le Nord comme espace discursif, produit par et pour le Sud¹⁷⁷». Mais comme le remarque avec justesse Sylvain Briens, le Nord européen fait partie de l'Europe et, même s'il se situe à l'une de ses extrémités, il n'est pas nécessairement perçu comme un autre absolu. Surtout, il est important de noter que ce discours, bien qu'élaboré dans le Sud, a souvent été assumé par les hommes du Nord eux-mêmes et est donc devenu un discours endogène, revendiqué parfois avec fierté¹⁷⁸. Même s'il est souvent fondé sur les oppositions qui définissent également la septentrionalité, le discours boréaliste n'est donc pas nécessairement cohérent: tantôt valorisant, tantôt péjoratif, il

¹⁷⁵ Kari Aga Myklebost, *Borealisme og kulturnasjonalisme. Bilder av nord i norsk og russisk folkeminnegranskning 1830-1920*, thèse inédite, Norges arktiske universitet, 2010.

¹⁷⁶ Edward W. Saïd, *Orientalism*, New York, Pantheon, 1978; trad. fr. *L'Orientalisme: l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2005.

¹⁷⁷ Sylvain Briens, «Boréalisme. Le Nord comme espace discursif», in Id. (dir.), *Le Boréalisme*, op. cit., p. 179-188 (p. 180).

¹⁷⁸ Voir l'usage qu'en fait Pierre-Brice Stahl, «Médiévalisme boréal et séries télévisées», *Médiévales*, 78, 2020, p. 57-67, dans son étude des séries télévisées scandinaves portant sur l'époque viking.

est constitué d'une collection de clichés dont l'origine et les avatars ont été, sans que nous ayons jamais utilisé le terme, l'un de nos principaux objets d'étude. Ce boréalisme traverse évidemment les productions culturelles et nourrit les usages les plus immédiats des figures du Nord : on le retrouve dans les fictions les moins documentées et les plus stéréotypées, dans des musiques comme le *heavy metal*, les jeux vidéo, les jeux de rôle ou la publicité, mais aussi dans les *topoi* qui nourrissent le fantasme du christianisme celtique.

Cette dernière manière de voir ne doit toutefois pas être confondue avec le nordicisme, terme sous lequel on rangera toutes les doctrines politiques qui exaltent le Nord européen, voire hyperboréen, comme source de toute civilisation et de toute grandeur. Si certaines versions du nordicisme, évoquées plus haut, sont progressistes et démocrates et voient dans le Nord un « berceau de la liberté politique », la majorité d'entre elles sont en prise avec les extrêmes droites : il en ainsi du suprématisme blanc, de la « Nouvelle Droite », de l'idéologie *völkisch* et des courants qui se réclament du national-socialisme, dont nous avons pointé les manifestations dans notre exposé.

Ces quatre mots, sans être synonymes, sont étroitement liés¹⁷⁹. Là encore, il y a porosité entre les champs d'analyse : un même trait peut dès lors relever de l'un ou de l'autre. Pour ne prendre qu'un seul exemple, les fourrures tous poils dehors dont – au mépris de ce que l'on sait des véritables usages médiévaux¹⁸⁰ – on affuble les guerriers vikings au cinéma et à la télévision, nous parlent du froid qui règne en Scandinavie et auquel les populations ont su s'adapter (nordicité) ; elles fournissent un critère d'identification des *Northmen* qui sert à les distinguer des autres (septentrionalité) ; elles relèvent d'un discours stéréotypé sur la virilité et l'animalité des vikings dont on peut retracer la généalogie (boréalisme) ; si bien que la fourrure et les cornes de bison finissent par devenir le costume du militant wotaniste et néo-nazi Jake Angeli, dit

¹⁷⁹ En voici par ex. deux, mis en relation dans le titre d'un ouvrage collectif récent : Alessandra Ballotti, Claire McKeown et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *De la Nordicité au boréalisme*, Reims, Éditions et Presses universitaires de Reims, 2020.

¹⁸⁰ Robert Delort, *Le commerce des fourrures en Occident à la fin du Moyen Âge (vers 1300-vers 1450)*, Rome, École française de Rome, 1978, p. 459-464 : la fourrure était « presque toujours employée poil en dedans », seules les plus précieuses étant parfois portées « poil au dehors ».

QShaman, une des figures emblématiques de l'assaut sur le Capitole par des groupes suprématistes blancs le 6 janvier 2021 (nordicisme).

En guise d'envoi : le bon Nord est médiéval

L'évocation des usages politiques parfois radicaux du Nord pose une ultime question : quel est, finalement, le « Nord idéal » ? A partir de quel degré le Nord perd-il de son attrait ou de ses vertus, et devient-il un Nord outrancier, dangereux, sulfureux ?

Les voyageurs européens du XIX^e siècle qui arrivaient dans un Nord, quel qu'il soit, croyaient faire un voyage dans le temps, ils avaient l'impression de revenir vers des Moyen Âge divers qui semblaient d'autant plus reculés qu'ils avançaient vers le septentrion : flamand et bourguignon pour les visiteurs des Flandres ; antérieur à la Réforme et à l'industrialisation dans l'Écosse de Walter Scott à la saveur médiévale ; gothique et viking pour les visiteurs de la Scandinavie et surtout de l'Islande où, à l'instar d'un Xavier Marmier (1808-1892), le touriste contemporain veut encore aujourd'hui croire à une plongée dans le temps des sagas¹⁸¹.

La série *Game of Thrones*, diffusée sur la chaîne HBO entre 2011 et 2019, nous servira d'envoi. En effet, sa géographie de *fantasy* se conforme remarquablement à ce « voyage régressif » que représente la plongée dans le Nord¹⁸². Un voyage sud-nord dans le continent de Westeros revient en effet à un voyage dans le temps, et l'esthétique de la série – bâtiments, armes, vêtements – ne s'y trompe pas. La principauté de Dorne, à l'extrême sud du continent, est un univers ottoman, typique du discours orientaliste du XVII^e-XIX^e siècle. La région de la capitale, King's

¹⁸¹ Sur Marmier et ses *Lettres sur l'Islande* publiées en 1837, voir Marie Mossé, « La littérature en partage : regards croisés de voyageurs sur les bibliothèques islandaises du XIX^e siècle », *Romantisme*, 177, 2017, p. 75-84. Voir aussi Karen Olsund, « "Le Nord commence en soi" : le passé comme prologue dans la littérature de voyage en Islande », in Hanna Steinunn Thorleifsdóttir et Émion (dir.), *L'Islande dans l'imaginaire*, op. cit., p. 35-49.

¹⁸² Là encore, la bibliographie est devenue, en seulement quelques années, pléthorique. On citera seulement deux ouvrages universitaires, l'un traduit, l'autre écrit directement en français, qui visent à décrypter le médiévalisme de la série : Carolyn Larrington, *Winter is coming : les racines médiévales de « Game of Thrones »* [2016], trad. fr., Paris, Passés composés, 2019 ; Florian Besson et Justine Breton, *Une histoire de feu et de sang : le Moyen Âge de « Game of Thrones »*, Paris, Presses universitaires de France, 2020.

Landing (en français Port-Réal), est le cœur d'intrigues qui imitent celles du monde aristocratique et urbain de la fin du Moyen Âge, au temps de la guerre des Deux Roses. Le « Nord » et sa capitale Winterfell, au nom révélateur, abritent une population rude et une aristocratie solide et brave qui suggèrent la vassalité et la première féodalité, entre x^e et xii^e siècle. Si l'on continue vers le Nord, au-delà du Mur qui évoque Rome et le Mur d'Hadrien, on arrive chez les Wildlings (les Sauvageons en traduction), des barbares de l'Antiquité et du très haut Moyen Âge pour qui la vie est faite de brutalité autant que de loyauté. Enfin, le grand Nord arctique est le monde des monstres et des mystères, celui d'un médiévalisme entièrement tourné vers l'imaginaire – rejoignant ainsi un Orient tout aussi fantastique et menaçant qui caractérise le continent voisin d'Essos. Bien évidemment, ce voyage dans le temps est aussi un voyage climatique vers le froid et l'hiver ; et puisque « l'hiver vient », c'est le Nord qui descend vers le Sud, le passé qui gagne sur le présent. Du chronotope qui triomphera dépendra l'avenir du continent tout entier. On voit d'ailleurs à qui va la préférence de l'auteur et des scénaristes : au centre du dispositif, seul le Nord de Winterfell, celui du Moyen Âge « central¹⁸³ », est pleinement positif, investi de « bonnes » valeurs ; toutes les autres régions sont en revanche disqualifiées – plus au sud par leur corruption, au-delà du Mur par leur barbarie et les conditions climatiques extrêmes.

Ce Nord-là est donc un entre-deux plus qu'un absolu. De même, les Nords médiévaux dont se sont saisis les romanciers, les politiciens, les *nation-builders* ou les développeurs de jeux ne sont presque jamais une *ultima Thulé* glaciale et préhistorique : c'est un Nord qui rassemble sur lui le maximum de vertus, précisément parce qu'il n'est pas extrême, parce qu'au-delà se trouve un « Nord plus au nord que le Nord » qui, tout autant que le Sud, peut servir de repoussoir. Déjà dans l'œuvre d'Olaus Magnus, les Sames représentaient les vrais barbares, païens et magiciens, face à qui le « bon Nord » était défini. En cela aussi, le Nord est bien un « moyen » âge, et son ambivalence est éclairée.

¹⁸³ Rappelons ici qu'en anglais, la période que nous appelons « Moyen Âge central » (entre l'an mille et la fin du xiii^e siècle) est appelé *high Middle Ages* : c'est, pour les anglophones, le Moyen Âge « le plus haut », son apogée, le Moyen Âge par excellence. Ce faux ami fait régulièrement l'objet de traductions erronées, jusque dans la littérature scientifique.

Scaldes des temps modernes

L'évocation de la mythologie scandinave dans les interviews du magazine Metallian

◇ Simon Théodore

La figure du viking et la mythologie scandinave ont toujours été des sources d'inspiration pour les artistes métal. D'abord utilisées de manière sporadique par des formations anglaises et états-uniennes dans les années 1970 et 1980, celles-ci ont été plus largement récupérées à partir des années 1990 dans un contexte d'émergence des scènes nordiques de death metal et de black metal¹. Aujourd'hui, plusieurs centaines de formations réparties sur l'ensemble de la planète, évoluant dans des registres musicaux différents, s'inspirent de la littérature scandinave médiévale et réinterprètent les mythes nordiques². À l'instar d'Amon Amarth (death metal), Leaves Eyes (métal symphonique) ou Týr (folk metal), certaines d'entre elles bénéficient d'une médiatisation

◇ Simon Théodore, doctorant, Université de Strasbourg, <stheodore@unistra.fr>

¹ Au sujet de l'histoire de l'utilisation de ces références culturelles dans le hard rock, voir par exemple : Trafford, Simon et Pluskowski, Alex, « Antichrist Superstars: The Vikings in Hard Rock and Heavy Metal », in Marshall, David W., *Mass Market Medieval: Essays on the Middle Ages in Popular Culture*, London, McFarland & Company, 2007, p. 57-73 ; Théodore, Simon, *Une histoire du viking metal (1970-2014). Contribution à l'étude de l'imaginaire nordique*, Mémoire de master 2 histoire et audiovisuel, sous la direction de Pascale Goetschel, Université Paris 1 Sorbonne, 2015, 196 p. ; Bénard, Nicolas, « De la légende viking au hard rock : les références culturelles du métal nordique », *Nordiques*, n°5, été-automne 2004, p. 55-68.

² Au 19 mars 2021, la recherche « Norse Mythology » comme thème des paroles sur la base de données en ligne *Metal Archives* renvoie à 317 formations (encore actives ou non), <<https://www.metal-archives.com/>>.

en France par l'intermédiaire de la presse musicale spécialisée et sont parfois présentées à travers l'appellation « viking metal ».

Les références à l'imaginaire viking sont régulièrement mobilisées dans trois sous-genres de musique métal aux frontières floues : les « pagan metal », « folk metal » et « viking metal ». Plusieurs auteurs soulignent la porosité entre ces différentes appellations. En effet, Nadège Bénard-Goutouly écrit que « le viking metal s'arrête là où le folk metal commence »³. Quant à la sociologue Deena Weinstein, elle écrit à propos du pagan metal :

It is not characterized by a cohesive musical style. Sonically, pagan metal draws from a wide variety of metal styles, typically incorporating additional features of pre-modern instrumentation, rhythms and melodies. Textual elements, from the specific Pagan references in lyrics to the language in which they are expressed, also diverge widely. [...] To add to the complexity, even the sub-genre designation « pagan metal » is not used in any consistent manner. Bands, fans and mediators such as record labels and concert promoters, tend to use the term « folk metal » as a synonym, employing the two interchangeably. Many also use « pagan/folk metal » or « folk/pagan metal » (with or without the virgule) as the label for the style⁴.

Il existe donc un flou dans la catégorisation des sous-genres de métal et celui-ci se retrouve sous la plume des journalistes lorsque ces derniers doivent associer une étiquette musicale à un disque chroniqué⁵. Dans le cadre de cet article, nous parlerons donc de « métal viking » pour évoquer les formations véhiculant des représentations de la mythologie nordique à travers leurs productions discographiques.

En publiant des interviews de certains de ces groupes, la presse magazine offre à ces artistes une plate-forme supplémentaire pour exprimer leur rapport au passé et aux mythes nordiques. Ainsi, elle

³ Bénard-Goutouly, Nadège, *Le Métal folklorique. Entre tradition et modernité*, Rosières-en-Hayes, Camion Blanc, 2013, p. 29. L'auteure explique que si les groupes de viking metal mettent en avant le concept lyrique sans forcément faire intervenir des instruments traditionnels, les artistes de folk metal véhiculent un imaginaire préchrétien (parfois lié aux vikings) à la fois de manière visuelle, lyrique et musicale grâce au recours à des instruments traditionnels.

⁴ Weinstein, Deena, « Pagan metal », dans Bennett, Andy, Weston, Donna (ed.), *Pop Pagans : paganism and popular music*, Londres, Routledge, p. 58-59.

⁵ Théodore, Simon, « Le viking metal et la presse musicale. Le 'Nord métallique' sous la plume des journalistes », *Deshima*, 13, 2020, p. 130.

permet la diffusion d'un imaginaire du Nord en France. Commun à tous les magazines musicaux, le format de l'interview sert à « donner et à entendre ce que tel ou tel peut avoir à dire sur un sujet »⁶ et prend la forme d'une succession de questions-réponses, agrémentée d'un titre, d'un chapeau et illustrée par un visuel (souvent une photographie promotionnelle). Il s'agit donc du témoignage, mis en page et mis en scène, d'une interaction entre deux acteurs appartenant à un même monde social : le journaliste et l'artiste. À partir de l'analyse de la retranscription de cet échange – faisant donc cohabiter le discours journalistique et la parole de l'artiste – cet article propose une étude des représentations des références culturelles mythologiques véhiculées dans un périodique particulier : *Metallian*⁷.

Fondé à l'origine comme un fanzine au Canada en 1991, le premier numéro sorti en kiosque en France est daté des mois de novembre-décembre 1995. Ayant connu des rythmes de publication différents en fonction des époques, *Metallian* a sorti son centième numéro en mars-avril 2017 et est aujourd'hui encore disponible. Avec une ligne éditoriale axée sur le métal extrême et l'underground, le périodique laisse une place importante et régulière aux formations nord-européennes de black metal et de death metal, dont certaines s'inspirent de l'histoire scandinave médiévale, tout en gardant une ouverture vers d'autres sous-genres de musique métal (métal symphonique, doom metal, heavy metal, etc.)⁸. En comparaison avec d'autres magazines parus au même moment, une plus grande diversité de groupes de métal viking apparaît dans ses pages. Ainsi, l'analyse s'appuie sur un corpus de 78 interviews, consacrées à 27 formations, bénéficiant d'une médiatisation inégale

⁶ Mouriquand, Jacques, *L'Écriture journalistique*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 68.

⁷ Notons que l'histoire de la presse métal en France se caractérise par la parution de différents périodiques, parfois de manière simultanée, depuis 1983. La sortie de *Metallian* en kiosque a, par exemple, été contemporaine de celle d'autres titres comme *Hard'N'Heavy*, *Hard Rock Magazine* et *Rock Hard*. Au regard du nombre important d'interviews publiées, notre analyse pour cet article s'appuie sur l'étude de ce seul magazine.

⁸ À titre indicatif, en plus de chroniques de disques, nous trouvons dès les débuts de l'histoire du magazine des interviews de groupes s'inspirant de la mythologie scandinave. Il est par exemple possible de citer un entretien avec Bathory paru dans le numéro 4 (août-septembre 1996) ou encore un autre avec Enslaved dans le numéro 7 (février-mars 1997).

mais mobilisant dans leurs productions discographiques des références mythologiques scandinaves⁹.

À partir de l'exploitation de ces sources écrites et d'entretiens réalisés avec des journalistes travaillant, ou ayant travaillé, pour cette rédaction, nous nous demanderons comment est utilisée la mythologie scandinave¹⁰ lors du processus de production de l'article final, c'est à dire avant, pendant et après l'interaction entre le musicien et l'intervieweur. Dans un premier temps, il sera possible de mettre en évidence l'importance relative de cette mythologie dans le travail préparatoire du journaliste et nous montrerons comment ce thème est amené lors de l'entretien par celui-ci. Ensuite, nous verrons en quoi, pour le journaliste et l'artiste, l'évocation de cette mythologie peut apparaître comme un enjeu et remplir des fonctions différentes. Enfin, nous analyserons comment celle-ci est mobilisée lors de l'élaboration de la publication finale, lors de la construction du titre et de la rédaction du chapeau.

La construction de l'interview

Interviewer un groupe de métal viking

L'interview est le produit, à destination du lecteur, d'une interaction entre le musicien et le journaliste. En amont de l'entretien, ce dernier écoute le disque dont c'est la promotion et prépare une série de questions. Il semble donc être celui qui décide de l'orientation de la discussion et du contenu final de la publication.

Selon le sociologue Fabien Hein, l'accès à l'activité de journaliste rock au sein d'une équipe rédactionnelle repose plutôt sur «des compétences spécifiques et informelles ayant trait à une combinaison de culture musicale, de débrouillardise et d'opportunité»¹¹. À la différence d'une bonne connaissance de la musique métal et de compétences

⁹ Pour plus de cohérence dans le corpus, nous avons gardé uniquement les interviews d'une page minimum et dotées, par conséquent d'un sous-titre, accompagnant le nom du groupe. De plus, le dernier numéro de notre corpus est le numéro 92, paru en novembre-décembre 2015, borne chronologique fixée pour le travail de thèse en cours au sujet de la médiatisation et de la réception d'un métal viking en France à travers la presse musicale spécialisée, sous la direction de Thomas Mohnike.

¹⁰ Par la formule «mythologie scandinave» ou «mythologie nordique», nous désignons dans cet article les récits contenus dans les Eddas (*Edda poétique* et *Edda de Snorri*).

¹¹ Hein, Fabien, «Le critique rock, le fanzine et le magazine: 'ça s'en va et ça revient'», *Volume!*, 5:1, 2006, p. 92.

rédactionnelles, un savoir approfondi au sujet de la mythologie nordique n'est pas un élément déterminant pour l'exercice de cette activité, même lorsque le journaliste est amené à traiter des groupes de métal viking.

De plus, nos entretiens ont mis en évidence que le choix de l'intervieweur s'effectue, en partie, en fonction des affinités musicales des membres de la rédaction :

En fait, on se répartissait plutôt par affinité mais pas que. Donc moi, à l'époque, c'était plutôt par rapport à ce qui était dans mon émission, donc 'gothic metal', métal symphonique à chanteuse, etc. Parce que les autres étaient plus spécialisés dans l'extrême. [...] Donc, en priorité, dès que y'avait une chanteuse entre guillemet, c'était pour moi. Bon, pas tout le temps, mais à 95% du temps¹².

Disons que c'est peut-être le seul avantage que j'ai en tant que rédacteur en chef, c'est que forcément, je suis en amont. Je suis un peu l'étape entre la sélection des groupes que l'on va mettre dans le magazine et l'attribution aux journalistes. Donc c'est clair que si c'est un groupe que j'affectionne particulièrement ou que je connais personnellement, c'est plus facile de trouver les questions qui soient pertinentes ou intéressantes pour le lecteur. [...] Tu cites Týr, tu cites Helheim, Unleashed. Tout ça, ce sont des groupes que je connais depuis longtemps. Ørjan [le chanteur et bassiste du groupe Helheim], on se connaît depuis des années. Si j'ai l'occasion et le temps de le faire, j'essaie de le faire¹³.

Les articles de notre corpus ont été rédigés par vingt-cinq signataires différents. Cela montre une importante mobilité des journalistes. Nous pouvons donc penser que le fait que les journalistes de cette rédaction ne soient pas rémunérés influence leur période d'activité¹⁴. Cette dimension économique peut également avoir un impact sur la disponibilité de chacun à conduire les entretiens le moment venu¹⁵.

¹² Entretien avec Ludovic Fabre, réalisé par téléphone, le 9 juillet 2020.

¹³ Entretien avec Denis Halleux, réalisé par Messenger, le 8 juillet 2020.

¹⁴ Lors de l'entretien, Ludovic Fabre avait d'ailleurs mentionné cette raison pour expliquer l'arrêt de sa participation à *Metallian* : « J'avais beaucoup d'activité à l'époque. J'avais la radio, j'avais les magazines, mon boulot pour bouffer quoi, celui qui me rapporte de l'argent puisqu'à *Metallian*, on n'était pas payé. J'étais aussi formateur en externe. Beaucoup de choses à faire, j'avais pas assez de temps donc j'ai éliminé en premier ce qui ne faisait pas rentrer d'argent. Même s'il y avait la passion, au bout d'un moment, le bénévolat avait ses limites donc j'ai arrêté spontanément ».

¹⁵ Lors de notre entretien réalisé par téléphone le 24 avril 2021, Isabelle Le Maguet a évoqué ses fonctions de rédactrice en chef de *Metallian* de la manière suivante : « Je dispatchais [les interviews] aux différents pigistes qui étaient sacrément nombreux dans

Que l'artiste évoque ou non la mythologie dans sa production discographique n'influence pas le journaliste dans sa préparation de l'interview. En amont de celle-ci, les journalistes écoutent le disque en promotion, se renseignent sur l'artiste et relisent parfois les interviews publiées précédemment. Cependant, nos entretiens ont mis en évidence qu'ils ne se documentaient pas particulièrement au sujet de la mythologie nordique¹⁶. Par contre, cela l'amène à s'adapter car le contenu est intéressant à exploiter :

Mes questions étaient destinées au groupe donc, forcément, si le groupe avait un thème particulier, par exemple la mythologie scandinave, le folklore nordique, je parlais là-dessus pour ne pas parler que de la musique, parler du texte, etc. Mais c'était pareil pour d'autres groupes où on s'intéressait à ce qui était dit dans les textes, les messages qu'ils voulaient véhiculer¹⁷.

Il est possible de dire que l'apparition de la mythologie nordique dans le contenu de l'article dépend donc moins du savoir du journaliste que de l'interaction de ce dernier avec un musicien qui exploite ces références culturelles. Néanmoins, comme nous allons le voir, l'intervieweur offre les possibilités à l'artiste de développer un propos sur ce thème.

Évoquer la mythologie scandinave dans les questions...

Même s'il existe des nuances en raison de la taille du corpus et de la longueur des articles (d'une à trois pages), il est possible de dégager de la structure des interviews quatre grandes thématiques. Celles-ci peuvent être récapitulées de la manière suivante :

- Présentation et parcours du groupe (histoire de la formation, changements de musiciens, temps entre la parution de deux disques, regard *a posteriori* sur la carrière, positionnement au sein de la scène)
- Actualités de la formation (signature et relation avec une maison de disque, projets de concerts et de tournées, rééditions d'albums, projets parallèles de musiciens)

Metallian. Sachant que tout le monde est bénévole, chacun a ses activités, son métier, etc. Donc c'est pas toujours facile de trouver des gens dispo, surtout quand un groupe est en promo, que ce soit par téléphone ou en présentiel ».

¹⁶ Sur les onze entretiens réalisés durant notre recherche, seuls deux journalistes ont expliqué s'intéresser vraiment à l'histoire scandinave médiévale en citant des auteurs qu'ils ont lu comme Régis Boyer.

¹⁷ Entretien avec Ludovic Fabre, réalisé par téléphone, le 9 juillet 2020.

- Promotion de l'album (processus de composition et d'enregistrement, caractéristiques musicales de l'album, commentaires sur la pochette et les paroles)
- Utilisation de références culturelles nordiques (rapport à l'histoire scandinave médiévale, sources d'inspiration, rapport au paganisme, regard sur le monde moderne).

Comme nous allons le voir, le sujet de la mythologie est amené par le journaliste de plusieurs manières¹⁸.

Dans la musique métal, les références culturelles nordiques se retrouvent à tous les niveaux de la production discographique, du nom du groupe aux mélodies traditionnelles, en passant par les pochettes de disques et les paroles de chansons¹⁹. S'il est plus difficile d'évoquer musicalement la mythologie, elle apparaît régulièrement dans les dimensions visuelle et textuelle de l'objet disque. Ainsi, comme le montrent les exemples suivants, il est aisé pour le journaliste de faire apparaître ce thème lors de questions liées à l'album en promotion :

Pour quelles raisons avez-vous choisi le personnage de Surtur pour le titre de votre album ?²⁰

Qu'exprime la présence de Midgardsomr, Hel et Fenrir sur la pochette réalisée par Kris Verwimp ?²¹

Quels aspects de la mythologie viking abordes-tu dans les paroles de ce disque ?²²

Avec ce type de questions, ouvertes mais orientées, le journaliste se rattache facilement à l'actualité de la formation, à savoir la sortie d'un nouveau disque, et laisse, sans grande difficulté, l'opportunité à l'artiste de construire un propos axé sur des références mythologiques. Dans les questions se rapportant au titre du disque, à la pochette ou au thème des paroles, le lien est implicite et déjà amorcé par les choix artistiques lors de la production de l'album. Cependant, comme nous allons le voir, même lorsque ce lien semble éloigné dans la question – lorsqu'il

¹⁸ Précisons ici que l'interview publiée est parfois sujette à des coupes. Par conséquent, il est difficile d'évaluer la part réelle de l'échange consacrée à la mythologie scandinave. Néanmoins, l'article publié est la seule source à notre disposition pour analyser le contenu de l'interaction.

¹⁹ Bénard, Nicolas, *art. cit.*

²⁰ « Amon Amarth, Au panthéon des vikings », *Metallian* 64, mars-avril 2011, p. 7-9.

²¹ « Månegarm, L'héritage viking », *Metallian* 78, juillet-août 2013, p. 56.

²² « Erebor, Héritage royal », *Metallian* 89, mai-juin 2015, p. 69.

est fait mention des caractéristiques sonores d'un disque par exemple – le musicien interrogé peut décider d'appuyer ses réponses par des références mythologiques, de ne se concentrer que sur l'aspect musical ou de mêler les deux²³. Ici, les références à la mythologie scandinave sont donc étroitement liées au fonctionnement de la presse et au rôle que joue le journaliste dans le système de promotion.

De plus, les références aux sources littéraires, et notamment les sagas et les Eddas servant de sources d'inspiration, peuvent être amenées lorsque le journaliste interroge le musicien sur le processus de composition ou sa démarche artistique :

Et où trouvez-vous donc l'inspiration ? Travaillez-vous sur la base d'une littérature existante ?²⁴

Comment vous viennent les idées pour vos chansons ? Puissez-vous dans l'Edda ou dans d'autres écrits pour trouver l'inspiration ?²⁵

La plupart de tes textes sont basés sur des récits historiques ou mythologiques. Jusqu'à quel point ces références sont exactes ?²⁶

Dans son étude consacrée à l'utilisation de la mythologie nordique dans le métal norvégien, Imke Von Helden écrit qu'il est difficile de savoir ce que les artistes ont lu²⁷. Nous observons le même constat dans les réponses des artistes données à la presse. Néanmoins, ces questions amènent aussi des réponses montrant que le texte médiéval est, pour certains musiciens, une source d'inspiration parmi d'autres :

Généralement, je puise dans mes souvenirs, et ensuite, je pense à des pistes à explorer. Tout peut m'inspirer des paroles de chansons. Un film, les informations, un livre que j'ai pu lire qui n'a pas de lien direct avec

²³ Un exemple apparaît ainsi lors d'une interview menée par Ludovic Fabre avec le groupe danois Svartsot lorsqu'il demande « Pouvez-vous détailler *Ravneses Saga*, titre après titre ? ». Pour chaque morceau, le musicien procède en deux temps en le présentant musicalement puis en résumant les paroles. In « Svartsot, Folk you ! », *Metallian* 50, décembre 2007, p. 86.

²⁴ « Black Messiah, Les secrets du Ragnarök », *Metallian* 55, mars 2009, p. 79.

²⁵ « Amon Amarth, Au panthéon des vikings », *art.cit.*

²⁶ « Týr, Vikings féringiens », *Metallian* 52, 3^{ème} trimestre 2008, p. 52.

²⁷ Son étude se base en partie sur des entretiens réalisés par elle avec des artistes. Ainsi, elle écrit : « Apart from and the *Eddas* and the « *Hávamál* », as well as mentions of the words « sagas » and « history », none of the interviewees named specific author or works they had read in order to gather background information », in Von Helden, Imke, *Norwegian Native Art. Cultural identity in Norwegian metal music*, Zurich, Skandinavistik, 2017, p. 151.

les dieux ou les vikings. Pour être sûr de mes références mythologiques, je fais quelques recherches dans l'Edda et dans des trucs de ce genre. J'aime lire des écrits sur le gothique, ils m'inspirent également²⁸.

First War of the World est une partie de l'Edda. C'est une histoire parfaite pour un concept-album. C'est digne d'une super production hollywoodienne ! Tu y retrouves les trahisons, les combats, une guerre, des intrigues, une fin heureuse et une morale. En général, ce style d'histoire est plutôt pour Steven Spielberg ou Ridley Scott, raison de plus pour que nous l'adaptions à notre façon. J'ai été fasciné par la lecture de cette histoire²⁹.

Lorsque ces réponses ne rendent pas possibles des relances ou que le journaliste n'exploite pas d'autres angles, elles suffisent à mettre fin à la discussion sur ce thème. Comme nous allons le voir dans d'autres exemples, lorsque l'exploitation de la source médiévale (ou de traductions existantes) est plus poussée, la thématique mythologique se déploie lors d'un échange plus long. Cependant, il est possible de dire que la publication de ces questions dans l'article montre que ce qui intéresse le journaliste, et par conséquent le lecteur, est la question du rapport à l'histoire et de l'exactitude de la démarche. En effet, alors que l'histoire de la réception de la mythologie nordique se veut riche et complexe³⁰, le point de référence choisi par le journaliste se cantonne à la littérature scandinave médiévale. La question de l'authenticité de la démarche apparaît donc comme un temps fort de la lecture de l'article.

La mythologie comme enjeu de l'interaction

Un discours identitaire inévitable ?

En partie basée sur l'analyse des productions discographiques, des extraits d'interviews parue dans la presse ou des entretiens avec les artistes, la recherche académique au sujet du métal viking a bien montré les nombreux enjeux identitaires liés à l'utilisation de l'imaginaire du Nord dans la musique métal. Cependant, les citations d'interviews

²⁸ « Amon Amarth, Au panthéon des vikings », *art. cit.*

²⁹ « Black Messiah, Les secrets du Ragnarök », *art. cit.* Il s'agit d'une réponse à une question mentionnée précédemment (cf. note 17).

³⁰ À ce sujet, voir les deux volumes des ouvrages édités par Margaret Clunies Ross. Clunies Ross, Margaret, *The pre-Christian religions of the North: research and reception*, Volume I & II, Turnhout, Brepols, 20018.

illustrant les analyses sont sorties de leur contexte de mobilisation. Comme nous allons le voir, la remise en contexte de ces propos permet de souligner de nouveaux enjeux.

Plusieurs exemples de notre corpus montrent que c'est en se saisissant de questions ouvertes ou directement orientées que les musiciens expriment la pluralité de cette démarche identitaire :

Exemple 1 :

JOURNALISTE : En revanche, tu restes imperturbablement le « sorcier » de l'écriture des titres, avec une attirance pour la mythologie viking...

MUSICIEN : J'écris toujours les textes en m'inspirant des mythes et des religions des pays nordiques. Ce sont des sujets qui nous [les membres d'Amon Amarth] inspirent tous et je continue de les retranscrire pour les autres ! Je pense que ces sujets reflètent parfaitement notre haine envers certaines autres religions et principalement le Christianisme. Tous ces mensonges depuis plus de 2000 ans et cette nécessité d'imposer ces idées et un style de vie...³¹

Exemple 2 :

JOURNALISTE : « Le passé » : voilà vers quoi nous renvoie la signification du terme d'origine danoise « Fortid ». Qu'est-ce que la notion d'héritage implique pour toi ?

MUSICIEN : L'héritage, c'est exactement ça le mot clé de Fortid. Il s'agit de ne pas oublier nos racines, d'où nous venons et de quelle manière nos ancêtres ont tracé le chemin de notre futur. Ce nom a pour but de faire comprendre à l'auditeur toute la richesse de l'héritage spirituel légué par la mythologie nordique, de participer à sa renaissance et à sa reconnaissance à travers le monde. Le passé est à la fois si beau et si fragile qu'il faut le préserver comme un trésor pour soi-même et les générations à venir.³²

Exemple 3 :

JOURNALISTE : Pour faire court, Thrym est le nom du géant qui a volé le marteau de Thor et qui a été blâmé par une mort brutale. Pourquoi avez-vous décidé de choisir ce nom [*The Lay of Thrym*] pour l'album ?

MUSICIEN : En fait, les derniers soulèvements populaires en Afrique du Nord et dans le Moyen-Orient contre la tyrannie et la dictature ont inspiré ce nom d'album. J'ai utilisé l'histoire de Thrym parce qu'elle symbolise facilement la lutte pour la liberté. Thrym est le tyran et

³¹ « Amon Amarth, The brave and the strong », *Metallian* 23, 2^{ème} trimestre 2001, p. 13.

³² « Fortid, Sur les traces de la Völuspá », *Metallian* 59, 2^e trimestre 2010, p16.

Thor est décidé d'agir pour le bien commun. Le marteau représente le pouvoir et les armes.³³

À la lecture de ces exemples, nous voyons apparaître, dans le discours des artistes, la promotion d'un discours antireligieux, une volonté de se servir des mythes pour évoquer le monde contemporain ou l'importance de transmettre un héritage culturel. Ces exemples révèlent la multiplicité de la démarche identitaire et confirment les analyses développées par plusieurs auteurs³⁴. Néanmoins, nous pouvons nous demander comment celle-ci apparaît lors de l'interaction à partir de sa retranscription publiée.

Dans l'exemple 1, les propos du journaliste sont ouverts. Les points de suspension renvoient à cette idée mais nous ne savons pas s'il s'agit d'une mise en scène de l'information, de la question telle qu'elle a été posée ou si le musicien a coupé la parole à son interlocuteur. Dans l'exemple 2, le journaliste propose une traduction du nom du groupe, probablement pour contextualiser la question pour le lecteur, avant de recourir à une question orientée sur la notion d'héritage. Dans l'exemple 3, nous retrouvons la contextualisation du journaliste avant de soulever une question directement en lien avec l'œuvre en promotion. Il s'agit donc de trois types de questions différentes. Peu importe l'angle adopté par l'intervieweur, si le musicien décide d'affirmer une démarche identitaire dans sa réponse, il trouve donc une manière de l'exprimer et de transmettre son message à son interlocuteur mais, également, au futur lecteur du magazine. Ensuite, il appartient au rédacteur de garder les meilleurs propos dans un souci d'avoir le bon nombre de signes et de pouvoir retenir l'attention de celui ou celle qui va le lire.

La mythologie dans le discours promotionnel

Amenés la plupart du temps par le journaliste, les thèmes mythologiques peuvent également être « imposés » par le musicien sans qu'ils soient évoqués directement par l'intervieweur. Un extrait d'une interview du groupe suédois Arckanum montre comment le compositeur se sert de Fenrir pour décrire sa musique et sa démarche artistique :

³³ « Týr, Thor le symbolique », *Metallian* 66, juillet-août 2011, p. 74.

³⁴ À ce sujet, voir par exemple : Bénard-Goutouly, Nadège, *Op. cit.*

JOURNALISTE: *Fenris Kindir* est très brut et rugueux, avec une touche « old school » bien marquée (je pense notamment à la ligne de basse de « Hatamir »). Comment décris-tu ce nouvel album ?

MUSICIEN: J'ai décidé que cet album serait dédié au puissant Fenrir: le loup gigantesque de la mythologie nordique. Il fallait donc que cela sonne à la fois « raw » et très agressif, comme peut l'être Fenrir. J'ai donc essayé de créer une atmosphère qui refléterait l'essence colérique et haineuse de Fenrir, du moins telle que je la ressens.

JOURNALISTE: *Fenris Kindir* est donc centré autour du personnage mythique de Fenrir. Pourquoi as-tu fait ce choix ? Au-delà de la nature colérique et haineuse dont tu parlais, qu'évoque-t-il à tes yeux ?

MUSICIEN: J'ai toujours voulu écrire et composer à propos de Fenrir et je pense que le moment était tout simplement venu de le faire. La nature de Fenrir est proche de la mienne désormais, et, à mes yeux, il m'appelle autant que je fais appel à lui. Fenrir est le fils de la puissante géante, Angrboða, « celle qui apporte la tristesse » et qui est la grand-mère de Járniðr, ainsi que du dieu flamboyant Loki.³⁵

Ces deux questions ont probablement été préparées à l'avance par le journaliste. Néanmoins, dans la forme et les termes employés (« la nature colérique et haineuse dont tu parlais »), nous pouvons voir que la seconde question est bien une relance ou est mise en scène comme telle. De plus, alors que dans la première question, le journaliste avance une spécificité musicale, le musicien se saisit de l'occasion pour recentrer le propos sur la thématique du disque, à savoir son interprétation de la mythologie et le loup Fenrir. Dans la partie suivante, nous verrons que cet échange a largement influencé le journaliste lors de l'élaboration de l'article final mais nous remarquons que ce parallèle induit par le musicien Shamaatae entre la figure mythologique et la musique se retrouve également dans la chronique du disque en fin de numéro³⁶. Le contenu mythologique avancé par le musicien peut donc dépasser le simple cadre de l'interview pour se retrouver dans un autre espace médiatique du magazine et renforcer la promotion du disque.

³⁵ « Arkanum, Le Fils de Loki », *Metallian* 77, mai-juin 2013, p. 39.

³⁶ Le journaliste conclut sa chronique en écrivant : « La production organique et presque sale, convient idéalement à un album consacré à Fenrir : loup colossal et carnassier à la férocité sans limites ». in *Metallian* 77, mai-juin 2013, p. 93.

Selon Imke Von Helden, il existe une inégalité de représentations des dieux nordiques dans la musique métal³⁷. Largement popularisés à travers la culture populaire, Thor et Odin sont également les plus invoqués de son corpus. À l'instar de l'exemple précédent, une spécificité se crée lorsque c'est un autre personnage mythologique ou un mythe précis qui est mis en avant dans la production discographique. Cela offre un angle supplémentaire au journaliste pour apporter un contenu intéressant à l'article. Cette idée s'illustre avec un passage d'une interview d'Amon Amarth déjà évoquée précédemment :

JOURNALISTE : Pour quelles raisons avez-vous choisi le personnage de Surtur pour le titre de votre album ?

MUSICIEN : Peu de choses sont racontées sur lui dans la mythologie nordique, pourtant c'est un personnage fascinant. Il était présent à la création de l'univers et également à son anéantissement...

Il est de plus capable de détruire lui-même cet univers. C'est ce qui en fait un personnage si intéressant. Sans lui, le monde n'existerait pas, et pourtant il le détruit à la fin. Mais je ne peux pas dire que c'est un être mauvais. Il est ce qu'il doit être, il n'est ni bon, ni mauvais. Nous avons le titre parfait pour cet album.

La pochette, l'imagerie qui entoure ce personnage et son histoire sur la fin des temps, le tout dégage une réelle puissance !³⁸

Sans aucun doute, ce géant n'est pas le plus connu des personnages mythologiques. Le fait qu'il soit mis en avant dans l'œuvre suscite donc une curiosité de la part du journaliste. De plus, il est probablement moins familier du lectorat. Recueillir des informations complémentaires permet donc de proposer un contenu pertinent pour le papier. Cette question a été posée dans le cadre de la promotion de l'album *Surtur Rising*³⁹. La pochette laisse entrevoir le géant de feu sortir de son royaume en brandissant une épée enflammée tandis que les visuels des publicités de cet album reprennent la même illustration. De plus, deux chansons

³⁷ « The Norse gods of course hold an important position within mythology, a fact that is reflected in the corpus. Thus, the material of all bands analysed here contains such references, yet several gods are singled out and emphasised, such as Odin and Thor, many other main gods such as Týr and Frigg are not mentioned at all. Apart from the mentions of the main gods, it is difficult to sense a pattern », in Von Helden, Imke, *Op. cit.*, p. 69.

³⁸ « Amon Amarth, au panthéon des vikings », *art.cit.*

³⁹ Amon Amarth, *Surtur Rising*, Metal Blade Records, 2011.

du disque (« The Last Stand of Frej » et « War of the Gods »), dont un des singles promotionnels⁴⁰, traitent de ce personnage. En amont de l'entretien, même s'il est central dans le contenu du disque, il y a donc également une volonté, de la part de la formation suédoise et du label, de le mettre en avant⁴¹. Cela peut expliquer, en partie, la curiosité du journaliste et conduire ce dernier, comme il le fait dans l'entretien, à rebondir avec une question sur les sources d'inspiration du parolier⁴². Enfin, alors que la question du journaliste est orientée tout en restant ouverte, le musicien procède à une présentation du personnage central avant d'établir un parallèle entre les caractéristiques qu'il lui prête et l'œuvre en promotion. Dans le discours de l'artiste, l'évocation de la mythologie peut donc appuyer un discours promotionnel.

Quand les mythes prennent le pas sur la musique

Dans certains cas plus rares, il arrive que la mythologie nordique et ses sources écrites occupent une place centrale lors de l'interview. En prenant l'exemple de celle du groupe allemand Odroerir, nous pouvons retranscrire les questions dans le tableau suivant afin de commenter la construction de l'échange⁴³.

La mythologie au cœur de l'interview

1. *Götterlieder II* sera bientôt disponible via Einheit Produktionen. Comment avez-vous envisagé cette séquelle, et quelle a été la réaction du label?
2. De mémoire, le premier *Götterlieder* avait été unanimement bien reçu par les fans et les médias. Avez-vous ressenti une quelconque pression en abordant son successeur?
3. Au fil des années, vous avez collaboré avec Ars Metallian, Det Germanske Folket, Einheit Produktionen... Avez-vous l'intention

⁴⁰ Le single promotionnel « War of the Gods » a été publié sur la chaîne YouTube du label Metal Blade Records le 28 janvier 2011, soit plusieurs semaines avant la sortie du numéro de *Metallian*.

⁴¹ Notons qu'il existe une autre source à laquelle nous n'avons pas accès mais qui peut influencer le journaliste lors de la préparation de son entrevue : le dossier de presse.

⁴² Cf. note 25. Outre la connexion évidente avec la question relative au titre du disque, la présence de cette seconde question peut également s'expliquer par la place accordée dans le magazine à l'interview (trois pages).

⁴³ « Odroerir, Chants divins », *Metallian* 60, juin 2010, p. 74.

d'écumer tous les labels connotés pagan metal? Le cas échant, à quand Trollzorn ou Napalm Records?

4. *Götterlieder* est donc la seconde partie de votre adaptation des Eddas. Comment travaillez-vous les textes?
5. Qui vient en premier, le texte ou la trame musicale?
6. Le Codex Regius est probablement la meilleure source en ce qui concerne l'Edda poétique. Quels sont les poèmes que vous avez sélectionnés?
7. Conseillerais-tu à tes fans de lire les Eddas? Penses-tu que cette lecture soit nécessaire à la complète compréhension de votre musique?
8. Musicalement, Odroerir ne ressemble à aucun autre groupe de pagan metal. J'ai l'impression que vos influences vont plutôt vers la musique médiévale et traditionnelle, avec quelques inspirations épiques très Bathory. Est-ce que je me trompe? Pourriez-vous envisager un album complètement acoustique?
9. Odroerir utilise quelques instruments traditionnels dans sa musique. Quand interviennent-ils dans le processus de création? Dès la composition? En répétition ou lors des arrangements?
10. Vos tenues de scène sont inspirées de vêtements anciens. Recherchez-vous le look ou l'authenticité? Qui vous les fabrique?
11. Nous arrivons déjà au terme de ce voyage musical et temporel! Merci d'avoir été notre guide! Tu nous résumes vos projets pour terminer?

Nous voyons comment la démarche artistique occupe, tant dans la forme que dans le contenu, une place centrale durant l'échange. En effet, sur les onze questions, quatre sont liées à l'actualité musicale (1, 2, 3 et 11). Quant à la question 8, elle induit au lecteur une spécificité musicale relative au groupe, et interroge le musicien sur ses influences musicales. Les autres questions (4, 5, 6, 7, 9 et 10) conduisent le musicien à évoquer son processus de composition en insistant sur le rapport au passé (exploitation des Eddas, utilisation d'instruments traditionnels, costumes de scène). Le contenu des réponses de ces dernières constitue ainsi la moitié de la publication finale.

Comme le soulignait Denis Halleux, lorsque la démarche artistique semble intéressante et originale, les journalistes essaient d'insister sur ce thème:

On essaie de [creuser leur rapport à la mythologie] mais ce n'est pas toujours facile car, encore une fois, il faut trouver le juste milieu. Si tu fais une interview ultra poussée avec quelqu'un qui, en plus, connaît son sujet, tu vas te retrouver finalement avec une interview qui va intéresser personne à part toi. Il faut aussi rester de temps en temps sur du sujet un peu plus grand public. [...] Franchement, il y a des interviews ultra passionnantes. Parfois, elles sont super longues. On est obligé de faire des coupes drastiques parce qu'on n'a pas la place de tout publier. Là, forcément, quand tu fais ton choix, tu essaies de trouver le juste milieu entre la partie vraiment intéressante et la partie peut-être un peu plus accrocheuse⁴⁴.

Les nécessités de parler à l'ensemble des lecteurs et de coller à l'actualité expliquent certaines des questions posées (1, 2, 3 et 11). Cependant, à l'instar de la réponse à la question 4, il se dégage des propos retenus par le journaliste une autre représentation de la mythologie :

À l'instar de la musique, c'est également Fix qui s'occupe des textes. Les chansons extraites de l'Edda sont prises telles quelles, sans interprétation ou modification de notre part. Ainsi, Fix, se concentre sur les repères des chansons et de la prose de l'Edda, en essayant de tirer davantage des différentes traductions. Bien sûr, les textes n'existent pas dans cette forme mais ils sont écrits à partir de compilations d'extraits de différents poèmes. Le plus important est de respecter la métrique des vers, afin de pouvoir les chanter sans perdre l'intention poétique originale⁴⁵.

Dans cet exemple, la démarche identitaire s'exprime à travers l'accentuation et la valorisation, auprès du lectorat, d'une recherche d'authenticité. Précédemment, nous avons vu que la mythologie servait de répertoire d'histoires extraordinaires, de levier pour accentuer un discours identitaire et d'outil promotionnel en faisant des parallèles entre des êtres et créatures violents et une musique considérée comme étant de la même nature. Dans ce cas de figure, c'est la dimension poétique du texte médiéval qui est mis en exergue, faisant ainsi ressortir dans la presse métal un autre type de représentation de la mythologie moins souvent véhiculée à travers les productions de la culture populaire.

⁴⁴ Entretien avec Denis Halleux, réalisé par Messenger, le 8 juillet 2020.

⁴⁵ « Odroerir, Chants divins », *art. cit.*

L'évocation de la mythologie nordique dans le discours journalistique de la publication

Construire des titres divins

Une fois l'entretien réalisé, retranscrit et traduit, le journaliste doit trouver son titre. L'élaboration de cette partie arrive à la fin du travail journalistique et précède l'envoi de l'article à la personne en charge de la maquette. Comme l'ont confié les journalistes, ils s'adaptent au contenu de l'échange, à ce que représente l'artiste, tout en essayant de trouver la bonne formule pour que le lecteur s'engage dans l'interview :

En général, le titre de l'interview, tu le trouves après. Quand tu l'as écrite, quand tu l'as traduite et quand elle est mise en page. C'est un peu le truc qui te semble logique, naturel, pour essayer d'inciter le lecteur à lire⁴⁶.

C'était [le titre] soit une sorte de jeu de mot avec le nom d'un album, le groupe, avec un musicien ou une phrase qu'il a sortie en interview et qui peut prêter à sourire ou est représentative de l'article. Après, il n'y a pas de règle, c'est vraiment à l'intuition. Des fois, c'étaient des phrases qui revenaient souvent, [...] pour coller au style du groupe, pas forcément au style musical mais à ce que représente le groupe. Quand c'est un groupe de black, on va appuyer sur le côté sombre, lugubre et démoniaque du groupe. Quand c'est un groupe de viking, y'aura une référence à la mythologie, si possible en rapport avec le nom du groupe, d'un album ou d'un morceau⁴⁷.

Le choix des mots est donc essentiel pour accrocher le lecteur. Dans nos interviews, le titre est constitué du nom du groupe et accompagné d'un sous-titre suscitant l'intérêt grâce à « des mots forts, riches de sens et colorés » servant à « donner l'élan »⁴⁸.

Pour ce faire, les rédacteurs exploitent différents types de références dont certaines se rattachent explicitement au Nord. Parmi les 78 interviews de notre corpus, 37 se rapportent explicitement au Nord. Il peut, par exemple, s'agir de la mention du viking (« Mémoires de vikings », « Viking suprême assault », etc), d'une référence à la nationalité du groupe (« Saga norvégienne », « Folklore danois », etc.) ou de l'évocation d'un point géographique (« Mother North », « Symphonie

⁴⁶ Entretien avec Denis Halleux, réalisé par Messenger, le 8 juillet 2020.

⁴⁷ Entretien avec Ludovic Fabre, réalisé par téléphone, le 9 juillet 2020.

⁴⁸ Mouriquand, Jacques, *op.cit.*, p. 103.

du Grand Nord », etc.). Sur ces 37 sous-titres, 9 renvoient directement à la mythologie scandinave. Dans l'ensemble des sous-titres du corpus, les références mythologiques sont donc relativement peu employées mais représentent, néanmoins, un quart de l'effectif lorsque le journaliste évoque le Nord.

Comme le montre le tableau ci-dessous, la mythologie apparaît par l'évocation d'une divinité, la mention d'un mythe et celle d'un poème.

Les références mythologiques dans les titres d'interview

Références mythologiques	Titres	Contexte (groupe – album en promotion)
Dieux nordiques	<i>Petit-fils d'Odin</i>	Amon Amarth - <i>With Oden on our Side</i>
	<i>Fils d'Odin</i>	Amon Amarth – <i>Deceiver of the Gods</i>
	<i>Le fils d'Odin</i>	King of Asgard – ... <i>To North</i>
	<i>Par Odin</i>	Månegarm – <i>Månegarm</i>
	<i>Thor le symbolique</i>	Týr – <i>The Lay of Thrym</i>
	<i>Le Fils de Loki</i>	Arckanum – <i>Fenris Kindir</i>
Mythe	<i>Au crépuscule des dieux</i>	Bathory – <i>Destroyer of Worlds</i>
	<i>Les secrets du Ragnarök</i>	Black Messiah – <i>First War of the World</i>
Source / poème	<i>Sur les traces de la Völuspa</i>	Fortid – <i>Völuspa Part III : Fall of te Ages</i>

Sans aucun doute, les dieux mobilisés lors de la construction des titres sont les plus populaires (Odin, Thor et Loki). Comme le soulignait Ludovic Fabre, la référence mythologique contenue dans les titres renvoie au nom de l'album en promotion (« Petit-fils d'Odin », « Sur les traces de la Völuspa » par exemple), à la discographie du groupe (« Au crépuscule des dieux »)⁴⁹ ou au contenu de l'interview (« Thor le Symbolique », « Le fils de Loki »)⁵⁰. Enfin, comme nous allons le voir pour d'autres cas, le journaliste cherche simplement à mobiliser des références mythologiques connues du lecteur pour construire des titres « bateaux » (« Par Odin », « Le fils d'Odin »).

⁴⁹ Le titre de cet entretien renvoie à l'album de Bathory *Twilight of the Gods* (1991), également mentionné dans le contenu de l'article.

⁵⁰ Plus haut, nous avons mentionné en exemple l'utilisation métaphorique du mythe du vol du marteau de Thor par le groupe Týr.

Une mise en scène au premier niveau de lecture

La mise en scène graphique et textuelle des divinités dans les interviews

« Månegarm, Par Odin », Metallian 92, novembre-décembre 2015, p. 22.



« King of Asgard, Le Fils d'Odin », Metallian 72, juillet-août 2012, p. 62-63.

« Arckanum, Le fils de Loki », Metallian 77..

Ces références servent également de marqueurs visuels pour que le lecteur identifie rapidement le genre de groupe auquel il sera confronté lors de la lecture de l'article. Par exemple, dans les contenus des interviews de Månegarm et King of Asgard, respectivement titrées « Par Odin » et « Le Fils d'Odin », le dieu en question n'est pas évoqué. Grâce à une taille de police nettement plus importante ou une mise en page précise – un encadré ou un placement au deux tiers supérieurs de la page par exemple –, la forme du titre permet une accroche forte. Dans ces cas, la mention d'un dieu connu accentue la mise en intrigue. Ainsi, la référence mythologique appuie la fonction de visibilité du titre soulignée par Jacques Mouriquand⁵¹. Dans le cas de l'interview de Månegarm, l'effet est renforcé dans la mesure où une ligne rouge se dessine dans la page. De gauche à droite, l'œil du lecteur part de la formulation encadrée « Par Odin » avant d'arriver sur le logo du groupe pour, finalement, terminer son balayage avec l'illustration de la pochette du disque.

Enfin, lorsque le journaliste titre l'interview d'Arckanum « Le Fils de Loki », la formule est à comprendre à la lecture de plusieurs critères. D'une part, le groupe suédois de black metal est un one-man band mené par Shamaatae. Le déterminant « le » vient donc appuyer le fait que le musicien est l'unique compositeur du projet. D'autre part, comme nous l'avons dit plus haut, l'album *Fenris Kindir*⁵² est dédié au loup Fenrir qui, dans la mythologie scandinave, est le fils de Loki. Les rapports entre le contenu du disque et l'interview sont donc accentués. En outre, la première moitié du titre (« Le fils ») est en rouge tandis que la seconde (« de Loki ») est en blanc sur un fond noir. L'œil est alors attiré par la référence au dieu et il est également permis de penser que l'évocation de cette figure est plus efficace qu'une hypothétique mention du loup géant. Ainsi, même si la formule est directement liée au contenu de l'article, la présence ou non des références mythologiques dépend également de leur efficacité à attirer le regard et la curiosité du lecteur.

⁵¹ « Le titre est à l'intersection de deux impératifs souvent contradictoires : produire un repère graphique clairement repérable et donner du sens. Il est hélas très clair que dans l'ordre des facteurs, c'est d'abord la nécessité d'être nettement visible qui compte. », in Mouriquand, Jacques, *Op. cit.*, p. 103.

⁵² Arckanum, *Fenris Kindir*, Season of Mist, 2013.

Une relative absence au second niveau de lecture

Après le titre et l'image, le lecteur est confronté au chapeau. Sa forme et son emplacement ont évolué au cours de l'histoire de *Metallian*. Selon Jacques Mouriquand, ce paragraphe introductif « est à la fois un résumé de l'article et une incitation à la lecture. Il donne l'information de façon sèche et comporte quelques formules heureuses qui suggèrent tout l'intérêt de l'article qui s'annonce »⁵³. Dans le cas des interviews, il s'agit principalement de présenter l'artiste, plus précisément l'interlocuteur, et de rappeler son actualité, généralement la sortie d'un album. À la différence du titre, le journaliste dispose d'un plus grand nombre de signes pour développer son texte. Alors que dans les titres, les artistes sont associés symboliquement aux dieux ou à leurs filiations, cela n'apparaît pas dans les chapeaux et ils sont plutôt associés à la figure du viking. Néanmoins, la figure de la Valkyrie est évoquée, à deux reprises, pour désigner la chanteuse de Leaves Eyes :

[...] Pour nous guider à travers la brume et les dangereux récits de cette épopée, la blonde norvégienne au regard étoilé, la walkyrie protectrice des âmes, la dame blanche de Stavanger en personne... Je veux bien évidemment parler de Miss Liv Kristine Espenaes Krull !⁵⁴

Les vikings, menés par leur blonde Valkyrie, sont de retour pour raconter une nouvelle histoire. [...] ⁵⁵

Que ce soit au travers des pochettes d'album ou des photographies promotionnelles, la chanteuse du groupe est largement mise en avant⁵⁶. Comme l'explique Florian Heesch, les artistes métal utilisant la figure du viking véhiculent différents types de masculinité⁵⁷. Il est alors facile, pour le journaliste, de les associer au viking. Cependant, lorsqu'ils traitent de cette formation dotée d'une chanteuse, ils doivent adapter leurs discours pour coller aux différentes facettes de l'identité de l'artiste : le Nord mythologique et la figure féminine. Ainsi, il apparaît

⁵³ Mouriquand, Jacques, *Op. cit.*, p. 112.

⁵⁴ « Leaves Eyes, Mother North », *Metallian* 57, 2^e trimestre 2010, p. 30.

⁵⁵ « Leaves Eyes, La reine des reines », *Metallian* 91, sept.-oct. 2015, p. 38-39.

⁵⁶ Voir par exemple les pochettes des cinq premiers albums parus entre 2004 et 2013.

⁵⁷ Heesch, Florian, « Metal for nordic men? Amon Amarth's representations of vikings », in Scott, Niall W.R., *Reflections in the metal void*, Oxford, Interdisciplinary press, 2012, p. 176.

aisé pour ces derniers de mobiliser la valkyrie dans la construction de leur discours.

Néanmoins, dans notre corpus de chapeaux, la mention de dieux nordiques est quasiment inexistante. Ils n'apparaissent qu'à deux reprises :

Faites sonner les cors du Grand Nord et versez-vous donc quelques rasades d'hydromel, les vikings suédois sont de retour! Il faut dire qu'Amon Amarth n'a jamais véritablement quitté le drakkar, et ça fait un petit moment déjà que ces infatigables vagabonds des mers parcourent le monde à la recherche du moindre endroit où nous émoustiller les conduits auditifs! Fidèle à sa démarche conquérante, la horde impitoyable s'apprête à sortir une nouvelle offrande dédiée à son seigneur, le bien aimé Odin. Son représentant sur Terre et frappeur désigné, Frederik Andersson, se charge de nous instruire la divine parole concernant le dernier opus, *With Oden on our Side*, qui marquera sans aucun doute une petite révolution (j'ai dit petite...) dans la discographie du groupe...⁵⁸

Énigmatique et symbolique, Týr est une des plus anciennes figures des panthéons germanique et nordique. Dieu de la guerre et des traités, il est celui qu'on invoque pour assurer la fiabilité et la durabilité des serments et des conventions. Quel meilleur nom pour un groupe de vikings féringiens devant sa renommée à un contrat discographique? Heri Joensen, maître à bord et héraut occasionnel de Týr, nous présente une quatrième offrande au grand loup gris...⁵⁹

Dans ces exemples, les auteurs utilisent un champ lexical relevant de la religion pour évoquer le nouvel album, voire les propos du musicien (« offrande », « divine parole »), et associent la posture de l'interviewé à celle d'un messager (« représentant sur Terre », « héraut »). Dans les deux cas, l'imaginaire du Nord apparaît également lors de la construction du récit pour s'adresser directement au lecteur (« Faites sonner les cors [...] sont de retour! ») ou créer une mise en intrigue (« Énigmatique et symbolique [...] germanique et nordique »). Par ailleurs, nous retrouvons une méthode journalistique, déjà évoquée précédemment, consistant à choisir des termes faisant référence au nom du groupe ou à sa discographie.

⁵⁸ « Amon Amarth, Petit-fils d'Odin », *Metallian* 45, 4^e trimestre 2006, p. 16-17.

⁵⁹ « Týr, Vikings féringiens », *Metallian* 52, 3^e trimestre 2008, p. 52.

Deux rapports à la mythologie nordique apparaissent dans ces courts textes. Dans le premier exemple, il s'agit d'une simple évocation, faisant écho au nom de l'album, insérée dans un texte où l'utilisation d'un champ lexical du Nord crée une ambiance pour évoquer l'actualité du groupe (longue tournée, sortie d'un disque). Cela permet également au journaliste d'alimenter un paragraphe de présentation dans un contexte où il ne relève pas d'évolution artistique majeure avec l'album dont c'est la promotion. Dans le second exemple, Denis Halleux propose une description plus précise du dieu Týr. À l'évidence, il injecte ses propres connaissances pour établir un parallèle entre les fonctions associées au dieu et la signature du groupe à un label. Comme il l'avait mentionné au cours de l'entretien, son intérêt pour l'histoire scandinave l'a amené à lire des ouvrages sur le sujet :

Ce sont des pays que j'affectionne particulièrement, que ce soit dans leur approche de la nature ou dans leurs histoires, leur mythologie. Ça m'intéresse et ça me passionne, je peux le dire. [...] J'ai lu beaucoup sur le sujet, que ce soient les écrits de Régis Boyer, ou des choses comme ça pour essayer de comprendre mieux⁶⁰.

Dans la construction de textes plus longs, la mobilisation de références mythologiques plus pointues semble donc dépendre des connaissances préalables du journaliste⁶¹. Bien que ces exemples soient très minoritaires dans le corpus, ils montrent deux utilisations différentes des références mythologiques lors de la construction des chapeaux.

Enfin, comme nous l'avons dit, ces chapeaux sont rédigés à la fin du calibrage de l'interview. À l'instar de références précises au dieu, la mention de mythe particulier est absente du paragraphe introductif au profit de termes plus englobant comme « mythologie », « mythologique » ou « légendes nordiques » rappelant le concept des groupes⁶². Cependant, les exemples suivants montrent que la nature et

⁶⁰ Entretien avec Denis Halleux, réalisé par messenger, le 8 juillet 2020.

⁶¹ Dans des exemples d'interviews avec Odroerir et Týr évoqués plus haut, son intérêt pour le sujet transparaissait également (« Le *Codex Regius* est probablement la meilleure source en ce qui concerne l'Edda Poétique », « Pour faire court, Thrym est le nom du géant qui a volé le marteau de Thor et qui a été blâmé d'une mort brutale »).

⁶² Dans le corpus, il est fait mention une fois du Ragnarök pour rappeler le concept du disque. « 'Il était une fois...' Toutes les histoires commencent ainsi, même lorsqu'elles mettent en scène le plus improbable prélude au crépuscule des dieux. Composer un album conceptuel sur la première guerre du Ragnarök était un fameux challenge, mais Black Messiah l'a relevé avec brio. », in *Metallian* 55, art. cit.

le contenu de l'échange entre le musicien et le journaliste influencent le contenu des paragraphes introductifs :

Un an et demi après un *Helvitismyrkr* plutôt convaincant, Arckanum reprend du service avec *Fenris Kindir*, un huitième album plus que jamais placé sous le signe de la mythologie nordique, ses géants, dieux, parjures et créatures maléfiques. Entretien avec Johan S. Lahger, alias Shamaatae, tête pensante et seul maître à bord de la formation suédoise...⁶³

À l'heure où le metal païen donne l'impression de doucement se muer en metal paillard, certaines formations osent encore braver les interdits et jouer la carte de l'authenticité. Odroerir est de celles-là, et son exploration intelligente des Eddas en est la preuve magistrale. Avant que le second tome des *Götterlieder* n'arrive dans les bacs, nous avons demandé à Stickel (guitare) de nous détailler un peu plus la démarche d'Odroerir...⁶⁴

Précédemment, nous avons vu la place et la symbolique de la figure de Fenrir dans l'album du groupe suédois Arckanum. À l'évidence, le journaliste a été influencé par les propos du musicien et renvoie au lecteur une version sombre et obscure de la mythologie. Dans l'autre exemple, la mention des Eddas sert à présenter et valoriser la démarche artistique, tout en recontextualisant au sein de la scène le groupe dont il est question. Lorsque les sources médiévales figurent dans les textes accessibles au premier ou second niveau de lecture (titre ou chapeau), leur évocation permet d'accentuer médiatiquement la démarche des artistes.

Conclusion

Dans la musique métal, la mythologie nordique est mobilisée par les artistes pour appuyer une démarche identitaire plurielle. Certains d'entre eux bénéficient, à partir du milieu des années 1990, d'une réception et d'une médiatisation en France, en partie, grâce à la presse musicale spécialisée dont le magazine *Metallian*. Les références mythologiques occupent une place centrale dans les représentations lyriques et visuelles véhiculées à travers les productions discographiques. Bien que régulièrement évoquées lors des interviews, elles n'ont pas la

⁶³ « Arckanum, Le Fils de Loki », *art. cit.*

⁶⁴ « Odroerir, Chants divins », *art. cit.*

même importance dans la construction de la médiatisation des groupes de métal viking. Cette différence de mobilisation s'explique par le fait que les journalistes et les musiciens ne les utilisent pas pour les mêmes raisons.

Dans le magazine, elles apparaissent sous la plume de rédacteurs n'ayant pas forcément une connaissance approfondie du Nord. Lors de l'interview, les journalistes utilisent les thèmes mythologiques pour s'adapter à leurs interlocuteurs et apporter un contenu intéressant à l'article. L'étude approfondie du discours des artistes dans la presse musicale montre que, peu importe le type de questions posées, si le musicien décide de donner une dimension identitaire à sa réponse, il peut le faire dans la mesure où ses propos retranscrits permettent de garder le lecteur captif de l'interview. À travers la parole de l'artiste, les références mythologiques acquièrent également une fonction promotionnelle et, dans certains cas liés à la démarche artistique, le journaliste construit son entretien autour de l'utilisation des sources médiévales, mettant en lumière la dimension poétique de ces textes. Enfin, les dieux nordiques les plus populaires (Odin, Thor, Loki) apparaissent lors de l'élaboration des titres. Tant dans leur forme que dans leur sélection, ils servent de marqueurs visuels efficaces pour que le lecteur identifie rapidement le groupe dont il est question dans l'entretien.

En tant qu'étude de cas, cet article constitue un travail exploratoire ouvrant la voie à de futures recherches. En effet, une étude comparée, prenant en compte les autres magazines parus à partir du milieu des années 1990, permettrait de vérifier si l'évocation de la mythologie scandinave dans la presse métal en France suit les mêmes logiques ou s'il apparaît des spécificités propres à chaque média.

The Sámi people in the context of European perceptions of exotic cultures in the 17th and 18th centuries

◇Andreas Klein

Introduction: A Captive in Astrakhan

Astrakhan, not far from the shores of the Caspian Sea, close to today's border between Russia and Kazakhstan: the year is 1715. A man by the name of Nicolaus Örn sends a letter to King George of Great Britain (1660–1727). He writes of his ordeal in captivity among Tatar and Kalmyk heathens, and begs the King to send a plea for his life to the Russian Tsar. When King George's diplomat at the court of Peter the Great (1672–1725) approaches the Russian authorities to comply with the wish of the captive, he is informed that this is no longer necessary since "this Oera who would be a very unsettled and evil man had in the meantime managed on his own to flee Astrakhan and therefore one would not know where he was" ("[...] dieser Oera, der ein sehr unruhiger und böser Mensch wäre, sich mittlerweile selbst Raht geschaffet hätte, aus Astrakan zu entwischen und man also nicht wüste, wo er wäre").¹

◇ Andreas Klein, independent scholar, Tromsø, <akl037@uit.no >.

This article is a revised version of the trial lecture I held on January 8th, 2021 at UiT The Arctic University of Norway in connection with the public defence of my doctoral dissertation *Early Modern Knowledge about the Sámi: A History of Johannes Schefferus' Lapponia (1673) and its Adaptations*. A warm thank you to the members of the evaluation committee Lisbeth Pettersen Wærp, Ralph Tuchtenhagen and Håkan Rydving. Furthermore, I would like to thank two anonymous reviewers for their suggestions and comments.

There is a point to this short tale from the edges of Europe, which connects it to the topic of this article, i.e. early modern depictions of the Sámi people as manifestations of European perceptions of exotic cultures. I shall return to the story of the prisoner in Astrakhan later on. Let me first introduce the key term of this article: exotic.

Early Modern Definitions of the Exotic

What does exotic mean in the context of the 17th and 18th centuries? Etymologically, the word stems from the Greek ‘ἐξωτικός’ (*eksotikos*), which literally means ‘from the outside’. In 1728, Ephraim Chambers’ (c.1680–1740) *Cyclopædia, or: An Universal Dictionary of Arts and Sciences* defines ‘exotic’ as

a Term properly signifying *foreign* or extraneous, *i.e.* brought from a remote, strange Country: In which sense we sometimes say *Exotic* or barbarous *Terms*, or *Words*, &c. But *Exotic* is chiefly applied to Plants which are Natives of Foreign Countries, particularly those brought from the *East* and *West-Indies*; and which do not naturally grow in *Europe*.²

A similar, but more concise definition can be found in an entry in Denis Diderot’s (1713–1784) and Jean le Rond d’Alembert’s (1717–1783) *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* from 1756, which states that: “exotique se dit d’une plante étrangère, d’un fruit”.³ Johann Heinrich Zedler’s (1706–1751) *Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste* contains an article on “Exotica Peregrina” and defines these as follows:

ausländische Dinge, werden alles dasjenige genannt, was bey uns ungemein seltsam, unbekannt, oder von der Natur auf unsern Grund und Boden nicht hervorgebracht worden. Also hat man in *Regno animalium* ausländische Thiere, und was von denenselben kömmt, als Löwen, Tieger, Elephanten, das *Rhinoceros*, den Bezoar-Stein und Bisam. In *Regno minerali* die orientalischen Edel-Gesteine, *Borax etc.* In

¹ Weber, Friedrich Christian, *Das veränderte Rußland*, 3 vols, Hannover, Verlegt von seel. Nicol. Försters und Sohns Erben, 1721–1740, II (1739), p. 166. Unless otherwise noted, all translations are my own.

² Chambers, Ephraim (ed.), *Cyclopædia: or, an Universal Dictionary of Arts and Sciences*, 2 vols, London, Printed for J. and J. Knapton [et al.], 1728, I, p. 367.

³ Diderot, Denis/d’Alembert, Jean le Rond (eds.), *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 28 vols, Paris, Chez Briasson [et al.], 1751–1772, V (1756), p. 274.

Regno vegetabili, alle fremde Gewächse, als die *Aloës Americana*, *Yucca gloriosa*, *Genista Hispanica* etc.⁴

[Foreign things is named all that which is considered extraordinarily strange and unknown among us, or that which has not been brought forth on our soil and land naturally. Thus, there are in the animal kingdom foreign animals and that which comes from them, such as lions, tigers, elephants, the rhinoceros, the bezoar stone and musk. In the mineral kingdom oriental gems, borax etc. In the plant kingdom, all foreign plants, such as aloes americana, yucca gloriosa, genista hispanica etc.]

Related to this, the *Universal-Lexicon* lists exotic drinks such as “Thee, Caffee, Chokolade, Tisane, Scherbet” and others.⁵ Yet, the exotic could also extend to other areas of life, as the concise entry on “philosophia exotica” shows: “by this is merely understood the kind of philosophy, which can be encountered among other peoples outside of Europe” (“durch diese wird nichts anders verstanden, als diejenige Philosophie, welche bey andern Völckern ausser Europa anzutreffen ist”).⁶ Furthermore, it also concerns language as “vocabula exotica” are defined as “words that are not Latin, Greek, Hebrew or German, but French, Italian, Spanish, English and so on” (“Wörter so nicht Lateinisch, Griechisch, Hebräisch oder Deutsch, sondern entweder Frantzösisch, Italienisch, Spanisch, Englisch, u[nd] s[o] f[ort] sind”).⁷

These definitions show that in the 18th century, the exotic evoked a number of related ideas. In essence, they all describe something that is not from here, but from there. The exotic was recognized through its perceived otherness from that which was familiar. More often than not, the exotic was regarded as non-European, as was the case with philosophy or with plants, but it could also be a European other, as the definition of exotic words shows. The question is to know where here ends and there begins, as notions of elsewhere, outside and far away hinge on one’s own geographic situation and mobility. In addition, the exotic often had something to do with climate: some of the exotic plants required specific treatment to survive in England, needing “the

⁴ Zedler, Johann Heinrich (ed.), *Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*, 64+4 vols, Halle, Zedler, 1731–1754, VIII (1734), col. 2342.

⁵ *Ibid.*, XXXVIII (1743), col. 925.

⁶ *Ibid.*, XXVII (1741), col. 2008.

⁷ *Ibid.*, L (1746), col. 3.

Warmth of their own Climates; whence the Use of hot-Beds, Glass Frames, Green-Houses” as Chambers’ *Cyclopædia* notes.⁸ Climate as a significant factor in discourses of the exotic has survived until today, as we can see in the Cambridge Dictionary where it is equated with “unusual and exciting because of coming (or seeming to come) from far away, especially a tropical country”.⁹ While ideas of the exotic are changing constantly, a common reaction is to commodify, romanticize or fetishize it. Such practices are commonly referred to as exoticism.¹⁰

Indians of the North?

It is possible to perceive someone or something as exotic by association. In February 1671, in a letter addressing a group of scholars in Uppsala, Sweden’s Chancellor of the Realm Magnus Gabriel De la Gardie (1622–1686) added the following postscript:

Skulle Mons. Ahrenius eller någon annan willia skrifwa något de vita et moribus lapponum, sålunda at 1) Quid antiquis fuerit cognitum om dem och det landet vthwijstes 2) Natura Coeli et soli på den ohrten 3) Vita et mores gentis och 4) hwadh Sverige för dienst af dhem in bello eller elliest hafwer at betaga dhem tankan, at Lapparna constituera magnam partem Exercitus Sueticj, der doch een lapp och een Indianer nestan lijka rare äre j Sverige att skåda, tyckes migh det icke wara illa.¹¹

[Should Mister Ahrenius or someone else want to write something on the way of life and customs of the Lapps, in such a way as 1) What the ancients knew about them and the land, is reported, 2) the nature of the sky and the sun in this place, 3) the way of life and customs of the people and 4) what service Sweden has of them in war or otherwise, to remove the thought that the Lapps constitute a great part of the Swedish Army,

⁸ Chambers (*op. cit.*), p. 367.

⁹ *Cambridge Dictionary*, <<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/exotic>>, accessed 19 January 2021.

¹⁰ See for instance Aravamudan, Srinivas, ‘Response: Exoticism beyond Cosmopolitanism?’, *Eighteenth-Century Fiction*, 25, n° 1 (2012), p. 227–242; see also Nordin, Jonas M./Ojala, Carl-Gösta, ‘Collecting, connecting, constructing: Early modern commodification and globalization of Sámi material culture’, *Journal of Material Culture*, 23, n° 1 (2018), p. 58–82.

¹¹ Cited after: Schück, Henrik, *Kgl. vitterhets historie och antikvitets akademien, dess förhistoria och historia III, Antikvitetskollegiet II*, Stockholm, Almqvist & Wiksells, 1933, p. 12. Today, the pejorative designation ‘Lapp’ is thankfully obsolete. Whenever I employ this or other demonyms in this article, I do so because these are the technical terms used in sources I do not want to whitewash.

for after all, a Lapp and an Indian are almost equally rarely to be seen in Sweden, this would not seem bad to me.]

De la Gardie's commission resulted in the first-ever monograph entirely devoted to Sápmi and the Sámi people, *Lapponia*, written by Johannes Schefferus (1621–1679), professor of political science and rhetoric at Uppsala University, and published in 1673 in Latin in Frankfurt. Versions in English, German, French and Dutch followed over the course of ten years. The commission quoted above might be understood to signify that Sámi people indeed were a rare sight in 17th-century Sweden. While this could have been so in some regions of the Swedish Empire, it was not the case for the northern tracts and Jonas Nordin suggests that neither was it so in the centres of power in Stockholm and Uppsala.¹² Sámi merchants came to the two towns on a regular basis and there were individual Sámi students in Uppsala in the 17th and 18th centuries. This does of course not imply that they were regarded as a familiar sight either. De la Gardie's underlying presumption that Sámi people are always recognizable through their outward appearance is worthy of note. The topicality of this presumption stands out when taking into consideration a text by the physician and traveller to India François Bernier (1620–1688). Published anonymously in the *Journal de Sçavans* in 1684, *Nouvelle division de la terre* is regarded as a foundational text for the classification of the world's peoples into races. Bernier identifies four races, with type 1 comprising the majority of Europeans, Indians, Americans, North Africans, people from the Middle East and some parts of Asia. Type 2 includes all sub-Saharan Africans, type 3 all remaining Asians. Regarding the fourth type, Bernier has nothing nice to say:

Les Lapons composent la 4. espece. Ce sont des petits courtaux avec de grosses jambes, de larges épaules, le col court, & un visage je ne sçay comment tiré en long, fort affreux & qui semble tenir de l'Ours. Je n'en ay jamais veu que deux à Dantzic; mais selon les portraits que j'en ay veus & le rapport qui m'en a esté fait par quantité de personnes qui ont esté dans le Païs, ce sont de vilains animaux.¹³

¹² Nordin, Jonas M., 'Samer i imperiets mitt: samiskt liv i det tidigmoderna Stockholm – en glömd historia', in Götling, Anna/Lamberg, Marko (eds.), *Tillfälliga Stockholmare: människor och möten under 600 år*, Stockholm, Stockholmia, 2017, p. 45–71.

¹³ Anonymous [François Bernier], 'Nouvelle Division de la Terre', *Journal de Sçavans*, XII, 24. april 1684, p. 133–140 (p. 136).

Apart from the harsh content of Bernier's classification, two things are worthy of note: his claim to have seen two Sámi individuals in Danzig, and the mere fact that such a classification came into existence. In general, the 17th and 18th centuries saw increased efforts to classify everything and to put the world into order. Bernier's taxonomy does that by postulating four human races with different physiological characteristics. This correlates with the botanical and zoological efforts of the time. It is uncertain whether the two Sámi in Danzig were there by their own will or whether they had been recruited or abducted to be presented as living curiosities.¹⁴ All of the above are within the realm of possibility.

We should regard De la Gardie's statement setting the so-called "Lappar" and "Indianer" side by side in light of Sweden's colonial project. New Sweden along the Delaware River had recently fallen into the hands of the Dutch. The promise of new riches provided through mining in the mountains of Central and Northern Sweden, areas where many of the Sámi lived, was more than welcome to the ruling circles. As to the presence of "Indians", a term which at that time could refer to the populations of South Asia or of the Americas, it is difficult to pinpoint how many people from those parts of the world there were in Sweden.¹⁵ Although an intriguing topic in its own rights, the actual rarity of Sámi, American or Asian people in Sweden is not the point of De la Gardie's rhetoric. Instead of taking his statement literally, I suggest it to be one of the many instances of polemic exoticization which we can find in that period. An anonymous English author had for instance written a few decades earlier: "we have Indians at home – Indians in Cornwall, Indians in Wales, Indians in Ireland...".¹⁶

¹⁴ Living exhibitions of Sámi people were not exclusive to the early modern era and continued long into the 20th century. See Baglo, Cathrine, *På ville vege? Levende utstillinger av samer i Europa og Amerika*, Tromsø, Universitetet i Tromsø, 2011, doctoral dissertation.

¹⁵ On Sweden's colonial entanglements with the Sámi people and the Lenape, see Fur, Gunlög, *Colonialism in the Margins: Cultural Encounters in New Sweden and Lapland*, Leiden and Boston, Brill, 2006.

¹⁶ See Williamson, Arthur H., 'Scots, Indians and Empire: The Scottish Politics of Civilization 1519–1609', *Past & Present*, 150 (1996), p. 46–83 (p. 56).

Quotes like this one or that from De la Gardie's commission are sometimes understood to confirm that what Edward Said described in the concept of Orientalism as a Western sense of superiority towards the Orient can also be observed in the early modern era. Yet, some important distinctions are to be made which call into question the applicability of Said's Orientalism in the case at hand. In her criticism of Said, Allison Coudert highlights China's domination of global trade and the enormous wealth of Japan and India at that time, compared to which the Netherlands, the technologically most advanced European country of the late seventeenth century, appeared mediocre at best. Furthermore, the European perception of Islam did not solely consist of fear of the Turks and of North African pirates: there was also admiration for the powerful Ottoman Empire. As Coudert writes, "[f]ew people realize how terrifying and threatening, but at the same time how awe-inspiring, Islam appeared to early modern Europeans".¹⁷

The principal idea in Said's *Orientalism* is that Western hegemony over the East resulted in Western stereotypes of the East.¹⁸ In light of Coudert's argumentation, it seems to be difficult to apply this idea to the early modern era, even more so since the topic at hand has so much to do with the North. The related concept of Borealism, which was introduced by Gunnar Broberg in discussions concerning the Sámi, has become an established term describing the outsider's gaze on the North.¹⁹ The concepts of Orientalism and Borealism not only hint at the dichotomy between centre and periphery, they also imply notions of what is normal and abnormal or, regarding climate, temperate and hot or cold. Referring to Rudolf Capell (1635–1684) from Hamburg, who in 1678 published a book titled *Erfahrung und Vorstellung des Norden* ("experience and perception of the North"), Sumarliði Ísleifsson notes that it was at that time still disputed by some whether Greenland was an island or actually the land mass connecting "Lapland and the

¹⁷ Coudert, Allison P., 'Orientalism in Early Modern Europe?', in Classen, Albrecht (ed.), *East Meets West in the Middle Ages and Early Modern Times: Transcultural Experiences in the Premodern World*, Berlin, De Gruyter, 2013, p. 715–755 (p. 718).

¹⁸ Cf. Said, Edward W., *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1978.

¹⁹ Broberg, Gunnar, 'Lappkaravaner på villovägar: Antropologin och synen på samerna fram mot sekelskiftet 1900', *Lychnos* 1981–1982, p. 27–86. See also: Briens, Sylvain, 'Boréalisme. Le Nord comme espace discursif', *Études Germaniques*, 71, n° 2 (2016), p. 179–188.

new world”.²⁰ Thus, three peripheries, the new world, Lapland and Greenland, were believed to come together by means of a Northern connection.²¹

De la Gardie’s mention of “Lappar” and “Indianer” underlines that he regarded the Sámi people as foreign to Sweden. In the same spirit, Schefferus, who was originally from the town of Strasbourg, noted in the preface of *Lapponia* in reference to his qualification to write such a book:

For I must not even hope that this would be done fully, since I am a foreigner in these lands, in which the Lapps are foreigners, it has become so difficult for me to investigate the customs and nature they have.²²

The origin of peoples was a topic of great interest to many scholars. The *Lapponia* project has to be regarded in light of this, too, especially since Schefferus was part of the so-called *Antikvitetskollegium*, a state-funded learned society researching Sweden’s past on behalf of the crown. This was the very group De la Gardie had commissioned to “write something on the way of life and customs of the Lapps”. The foreignness of the Sámi, their supposed origin somewhere outside of Europe, was also touched upon in Georgius Hornius’ (1620–1670) book on the origins of the Americans from 1652, where notion of the Sámi people (“Lappones”) appears in a group comprised of “Phoenicians, Scythians, Huns, Turks, Tatars, Cathayans, Mongols, Lapps, Samoyeds, Japanese, Chinese and other Asian nations” (“Phoenicum, Scytharum, Hunnorum, Turcarum, Tatarorum, Chataëorum, Mogolum, Lapponum, Samojedarum, Iaponiorum, Sinensium aliarumque Asiaticarum nationum”).²³ Given

²⁰ Ísleifsson, Sumarliði R., ‘Images of Iceland and Greenland in the Late Seventeenth and First Half of the Eighteenth Century’, *Sjuttonhundratal*, 12 (2015), p. 55–72 (p. 55–56).

²¹ The second Dutch adaptation of Schefferus’ *Lapponia* from 1716, *Het Vermaak der Tover-Hekzen van Lap- en Fin-land* (“The entertainment of the witches of Lap- and Finland”) reflects these connections as well. The editor Jan Klasen added Dithmar Blefken’s popular yet inaccurate description of Iceland and Greenland. See Klasen, Jan (ed.), *Het Vermaak der Tover-Hekzen van Lap- en Fin-land*, Leeuwarden, Jan Klasen, 1716.

²² Cited after Klein, Andreas, *Early Modern Knowledge about the Sámi: A History of Johannes Schefferus’ Lapponia (1673) and its Adaptations*, Tromsø, UiT The Arctic University of Norway, 2021, doctoral dissertation, p. 52.

²³ Hornius, Georgius, *De Originibus Americanis Libri Qvator*, The Hague, Adriani Vlacq, 1652, præfatio.

such suppositions, it is not surprising that Schefferus analysed in *Lapponia* the linguistic relationship of the Sámi and the Tatars whose languages he found to have nothing in common.

This brings us back to the prisoner in Astrakhan who in 1715 begged King George to help him out of his captivity among Tatar heathens. Nicolaus Örn wrote in his letter that he had already been imprisoned for five years. During that period, he had learned the Kalmyk, Tatar, Turkish and Arabic scripts in addition to the Russian language. He also mentioned the languages he knew from before: these would be Swedish, Latin, French, German, and Italian, beside his “Laplandic mother tongue” (“Lapländische Muttersprache”). The letter was signed “Nicolaus Öra de Lapponia”.²⁴ Yet, this was not the end of the story.

One of the difficulties Schefferus encountered when writing about the Sámi and their land was that, unlike Nicolaus Örn, he had never seen the region for himself. Many of Schefferus’ contemporaries who wrote about faraway regions and their inhabitants were or claimed to be travel writers. He was not and did not claim to be one. In spite of or maybe because of this disadvantage and with the help of eyewitness accounts of clergymen and other locals (among whom there were at least two Sámi) who knew the regions where most of the Sámi lived, the so-called *lappmarks*, *Lapponia* turned out to be a relatively factual monograph adhering to the scholarly standards of the time. Schefferus’ detailed commentary on and depiction of all kinds of Sámi objects he had acquired certainly contributed to the success of the book. For collectors of curiosities all over Europe, this sparked an interest in all things Sámi. *Lapponia* rectified some of the wrongful depictions found in Olaus Magnus’ (1490–1557) seminal *Historia de gentibus septentrionalibus* (History of the Northern peoples) from 1555, but contributed to the perpetuation of the idea that the Sámi people were notoriously inclined to sorcery. At the request of the Royal Society, it was published in English as early as 1674, only a year after the Latin original. The *History of Lapland* had a new preface, giving us some insight into how the work was marketed in England:

Military Action, and those public murders in which other Histories triumph, have no share here. Hunger, cold and solitude are enemies that engage all the fortitude of this People: and where so much passive

²⁴ Weber (*op. cit.*), p. 165–166.

valor is necessary, we may dispense with the want of Active. Amidst the barbarity and darkness which reign in *Lapland*, there appear structures of light, which will entertain the eye of the most knowing observer; as the Stars are no less remarkable than is the Sun itself. However the Reader will not fail to meet here with what may gratify his curiosity. Warmer Climates having all the comforts and necessities of life plentifully bestowed upon them, are but a more distant home; where we have little else talk'd of, than what we daily see among our selves: but here it is indeed, where, rather than in *America*, we have a new World discovered[.]²⁵

We do not know exactly which works the anonymous author of the preface had in mind when alluding to the trope of the new world. Examples of accounts describing North and South America and the Caribbean are numerous at that time. They were composed in a way that was designed to raise curiosity among the potential readership in the colonies' respective motherlands. This is exemplified in Edmund HICKERINGILL's (1631–1708) account of Jamaica from 1661, as the full title suggests:

Jamaica viewed: with All the *Ports, Harbours*, and their several *Soundings, Towns*, and *Settlements* thereunto belonging Together, With the nature of it's *Climate*, fruitfulness of the *Soile* and its suitableness to *English Complexions*. With several other collateral Observations and Reflexions upon the Island.²⁶

Among other things, the account claims to answer the question as to whether Jamaica was an island suitable to English complexions, that is whether someone from England could live there comfortably. The exotic is conjured up through descriptions of nature and climate. Only a few years earlier, Charles de Rochefort (1605–1683) had made it a point to show that his *Histoire naturelle et morale des îles Antilles de l'Amerique* was “enriched with many beautiful illustrations of the most considerable rarities described therein. Together with a Carib vocabulary” (“Enrichie de plusieurs belles figures des Raretez les plus considerables qui y sont

²⁵ Scheffer, John, *The History of Lapland*, Oxford, At the Theater, 1674, preface. For a study of the reception in Britain, see Burnett, Linda Andersson, “Translating Swedish Colonialism: Johannes Schefferus's Lapponia in Britain c. 1674–1800”, *Scandinavian Studies*, 91, n° 1-2 (2019), p. 134–162.

²⁶ HICKERINGILL, Edmund, *Jamaica*, London, Printed for John Williams, at the Crown in St. Paul's Church-yard, 1661.

d'ecrites. Avec vn Vocabulaire Caraïbe”).²⁷ This was supposed to attract a larger readership and inspired collectors of such rarities to acquire them. In my doctoral dissertation, I argued that the frontispiece of *Lapponia* depicting several Sámi objects on shelves functioned as a kind of purchase list for the scholar and diplomat Lorenzo Magalotti (1637–1712). He addressed Schefferus in 1674 telling him which objects he still needed to acquire in order to complete the collection of the Duke of Tuscany, Cosimo III (1642–1723).²⁸ Collecting was a highly significant practice in the early modern era, which coincided with the development of the scientific method and of taxonomical principles. The systematic collecting of plants in botanical gardens, of books and manuscripts in libraries, of all known knowledge in encyclopaedias, and of so-called curiosities in cabinets of curiosities, attests to this. The practices of collecting, sorting and ordering intertwined naturally with perceptions of exotic cultures. The desire of collectors and scholars to have their very own Sámi drum speaks of an exoticist approach to Sámi culture.

The ‘new world’ motif appears also in the French revised version of *Lapponia*, *Histoire de la Laponie*. The preface states that for the readers: “il sera difficile de ne pas s’imaginer que Monsieur Scheffer ne nous ait plutôt donné une description d’un nouveau monde, qu’une relation d’une partie de nostre Continent”.²⁹ This has significant implications, as it on the one hand exoticized the Sámi people by suggesting they seem to belong to the new world. On the other hand, by insisting on the fact that the Sámi people lived in a part of the European continent, the preface de-exoticized them and simultaneously turned Europe into a place that could also be exotic. Mainly based on the French version, the Dutch adaptation *Historie van Lapland* appeared in 1682. Its preface shows what kind of literature on the exotic the readership in the Netherlands was presented with: “All the time something new comes forth out of Africa; but no lesser horn of plenty does the North Pole give to us” (“Altijds pleeg uit *Africa* iets nieuws voort te komen; maar geen

²⁷ de Rochefort, Charles, *Histoire naturelle et morale des îles Antilles de l’Amérique*, Rotterdam, Chez Arnould Leers, 1658.

²⁸ Klein (op. cit.), p. 254–257.

²⁹ Scheffer, Jean, *Histoire de la Laponie*, trans. by Augustin Lubin, Paris, Chez la Veuve Olivier de Varennes, 1678, preface.

minder hoorn van overvloed geeft ons de Noorder Pool”).³⁰ The motif of the horn of plenty is known from Greco-Roman antiquity where it represents the abundance of a rich harvest. This underlines not only how readers of *Historie van Lapland* were thought to regard Africa, but also how they ought to consider the northern lands described in the book. Through their two international trade companies, the Dutch East India Company and the Dutch West India Company, the Netherlands established in the 17th century numerous settlements and trading posts in Asia, Africa and the Americas, turning them into a powerful colonial and trading empire.³¹

On their journeys through distant lands, Europeans did not only encounter exotic people, animals, plants and objects, they also became acquainted with new languages and worldviews.

The search for similarities between languages such as Tatar, Sámi, or Hebrew, following reasoning that might appear strange today, eventually resulted in the identification of language families. Tatar, the Sámi languages, and Hebrew all belong to different language families. When in 1701 Olaus Rudbeck the Younger (1660–1740) published his treatise *Nora Samolad Sive Lapponia Illustrata*, it also contained a “Lappish dictionary with the title the Hebrew Lapp from the North” (“Glossarium Laponicum [...] cum inscriptione Lapo Hebraizans in Septentrione”).³² A former student of Schefferus who had also been involved with the *Lapponia* project, Laurentius Norrmannus (1651–1703), wrote a panegyric in praise of Rudbeck’s arguments for connections between the Jewish and the Sámi people, specifically pointing out the foreignness of their respective customs and their purportedly mixed languages:

Qui Genus? Unde Domo LAPPI? Quo sanguine creti? | Reliquias
Tribuum credin’ OLAVE Decem? | Mira fidem promissa levant. Quæ
caussa remotas | Quærendi sedeis, frigidaque arva, viris? | Libertas,
nequidquam alibi quæsitæ: sub Arcto | Hospitibus tandem tuta reperta

³⁰ Scheffer, Johann, *Historie van Lapland*, Amsterdam, Jan ten Hoorn, 1682, Voorreden aen den leser.

³¹ For an introduction, see chapters 2, 3 and 4 in Koekkoek, René/Richard, Anne-Isabelle/Weststeijn, Arthur (eds.), *The Dutch Empire between Ideas and Practice, 1600–2000*, Cham, Palgrave Macmillan, 2019.

³² Rudbeckius, Olavius, *Nora Samolad sive Lapponia Illustrata*, Uppsala, Rudbeckius, 1701.

novis. | Sacra quidem & ritus patrii periêre: nec ullus | Librorum
miseris usus apexque manet. | Nulla Iacobææ-ne igitur vestigia
stirpis | Nunc superant? Mores. Sabbata. Læta Quies. | Sessio. Tecta.
Greges. Habitusque. Humilisque Figura. | Et Color. & Sermo mistus
Hyperboreo. | Credimus? an dubitamus adhuc? hærentibus istum |
RUDBECKJ nodum docta machæra secat.³³

[What is their origin? Whence is the home of the Lapp? From whom
has their blood come forth? Can they be believed to be the remains of
the tribes of Olav the tenth? Wonderful promises raise the faith. Why
should we ask about their remote settlements, and their cold fields, their
strength? Freedom they sought for elsewhere in vain: at last, among
Northern strangers they were safe again. The worship indeed and the
ancestral habits vanished: neither the books worthless of use nor the
hat remain. Do none of the Jacobæan marks of origin remain now?
The customs. The Sabbath. The happy repose. The sitting. The houses.
The communities. And the disposition. And the short stature. And the
colour. And the mixed hyperborean language. Shall we believe this or
remain in doubt? By persisting, Rudbeck's learned sword cuts off that
knot.]

This comparison of Sámi people and Jews brings up the question of religion. Religious otherness in itself was exotic. This was also the case in *Lapponia* where some Sámi rituals were shown to represent the ancient, first religion of the Sámi, while Christianity was understood to be their second religion, and the one that would ultimately prevail. In light of this, Schefferus also devoted one chapter to the topic of paganism, “Concerning the many remains of paganism among those at this time” (“De Reliquiis nonnullis paganismi apud eos hoc tempore”), and to the deities they worshipped.³⁴

This was very much in line with the descriptions of other peoples who were the targets of Christianization, as Bernhard Varen's (1622–1650) book *Descriptio Regni Iaponiæ* from 1649 exemplifies.³⁵ There, the Jesuit missions to Japan are discussed in detail. Like Schefferus, Varen had never been to the region about which he wrote. A significant distinction between these two cases is of course that the earliest contact of the Sámi with Christianity must have taken place during the High

³³ Norrmannus, Laurentius, ‘In Novum Hodoeporicum’, in Rudbeckius (*op. cit.*), unpaginated.

³⁴ Schefferus, Johannes, *Lapponia*, Frankfurt, Wolffius, 1673, p. 86–94.

³⁵ Varenius, Bernhardus, *Descriptio Regni Iaponiæ*, Amsterdam, Elzevir, 1649.

Medieval Period, while in Japan Christian missionaries had only arrived in the sixteenth century. With Christianity the norm all over Europe, even in the regions controlled by the Ottoman Empire, it is not surprising that non-European religions and worldviews should have been depicted as heretic, superstitious, and false. An example for this is Hans Egede (1686–1758), born in Harstad in Northern Norway, who worked as a missionary in Greenland. In 1729, his book *Det gamle Grønlands Nye Perlustration* (A new perlustration of old Greenland), which was also published later in a couple of other languages, appeared in print.³⁶ Egede's theological discussion in the chapter on "the religion or rather superstition of the Greenlanders" ("Grønlændernes Religion eller rættre Superstition") presents the Inuit as atheists since "they would not conceive any other idea about everything that is than that all things are by themselves, and would not know of any main cause or origin" ("de gjøre sig ikke andet Begreb om alt hvad som er, end at det er saaledes af sig selv, og kiender ingen Hoved-Aarsag eller Oprindelse").³⁷ They would also not believe in the resurrection of the dead. Naturally, Egede rejects these beliefs as superstition.

Overall, clergymen have to be regarded as significant contributors to European perceptions of exotic peoples. In the case of Schefferus' *Lapponia*, a group of priests that served in the *lappmarks* sent their accounts to Uppsala. These manuscripts would form the basis of *Lapponia*. Many of the rituals performed by adherents of religions or worldviews other than Christianity were categorized as superstition, and in many cases as sorcery and witchcraft. Categorizations like these are also evident in *Lapponia*. They are key concepts perpetuated in further receptions.

When in 1674, only a year following the publication of *Lapponia*, the polyhistor Erasmus Francisci (1627–1694) presented an excerpt of it in German, it appeared as an appendix to a new version of a popular narrative which was read and adapted all over Europe: the tale of Doctor Faustus. To curious readers in 17th-century Germany, Erasmus Francisci's name had a certain ring. He was extremely productive and known for his entertaining works which could be seen as textual cabinets of curiosities. Beside many other works, he published a three-

³⁶ Egede, Hans, *Det gamle Grønlands Nye Perlustration*, Copenhagen, Paulli, 1729.

³⁷ *Ibid.*, p. 54–58 (p. 55).

volume anthology of stories titled *Acerra exoticorum*. Here are parts of the full title of the first volume:

Acerra Exoticorum: Oder Historisches Rauchfaß, Darinnen Mancherley fremde Fälle und Geschichte, nebens andern Erzehlungen, als etlicher Kunst- und Natur-Wunder, alter Pracht-Gebäude, wie auch einiger Meldungs-würdiger Sitten, Gewonheiten, so wol als andrer anmercklicher Sachen außheimischer Völcker an Weihrauchs statt gestreuet, und auß Sina, Cochinchina, Tunchin, Persien, Türckey, America, Africa, Rußland, Spanien, Franckreich, &c. Theils auch von dem alten Rom, zusammen gesucht.³⁸

[Incense cask of the exotic, or Historical incense cask, wherein many foreign instances and histories, along with other stories, such as several wonders of art and nature, old magnificent buildings, as also some noteworthy customs, habits, as well as other remarkable things of foreign peoples, are scattered instead of incense, and brought together from China, Cochinchina, Tonkin, Persia, Turkey, America, Africa, Russia, Spain, France, etc. Partially also gathered from ancient Rome.]

Unlike in the other above-mentioned definitions, here the exotic is more clearly connected to foreign peoples and their cultures. An author like Francisci would naturally show interest in a book like *Lapponia*. We can assume that Francisci's translation of the excerpt of *Lapponia* in the book on Faustus had a large number of readers. Five reprints appeared over the course of the following fifty years. In all likelihood, the number of readers who read Francisci's excerpt exceeded by far the number of readers of *Lapponia* or of its German-language adaptation *Lappland* from 1675. Francisci's choice of topic is worthy of note. The first half of his text is a translation of chapter eleven of *Lapponia* "concerning the magical rites and sorcery of the Laplanders" ("De Sacris magicis & magia Lapponum").³⁹ It is the longest chapter of *Lapponia* in terms of page numbers and the one containing the highest number of illustrations, mostly of Sámi drums. The second half of the appendix is very much in the spirit of Francisci's other writings. Having discussed the sorcery of the Sámi, he looks towards the wider world of witchcraft, writing about Egyptian protection spells, American, African, and Chinese sorcerers,

³⁸ Francisci, Erasmus, *Acerra Exoticorum*, Frankfurt, Schiele, 1674.

³⁹ Schefferus (*op. cit.*), p. 119–149. Cf. Francisci, Erasmus, 'Anhang Oder Kurtzer Bericht, von der Lappländer Zauber-Kunst, Hexerey, und Wahrsagerey', in Pfitzer, Johann Nicolaus, *Das ärgerliche Leben und schreckliche Ende deß viel-berüchtigten Ertz-Schwartzkünstlers D. Johannis Fausti*, Nürnberg, Endter, 1674.

and so on. In an article on Francisci's text, I argued that in this way he singled out the Sámi people as a European example of sorcerers in early modern demonological thought.⁴⁰

Characterising Perceptions of Exotic Cultures in the 17th and 18th Centuries

I want to suggest five characteristics of how Europeans in the 17th and 18th centuries perceived 'exotic cultures' and how the Sámi people fit into these perceptions. Firstly, exotic cultures were the somewhat unfamiliar other that one could fear or desire. Secondly, exotic cultures originated somewhere else. Often, the climate and nature of that other place was perceived as extreme in some sense. The cold of the Sámi's homeland, the long days in summer and the long nights in winter naturally caused curiosity about them. Thirdly, exotic cultures and their traits needed to be set into some sort of taxonomical order to be understood. That is why in *Lapponia* Schefferus compared the Sámi people to the neighbouring Finns and studied their language in comparison with Finnish or Tatar. Fourthly, exotic cultures were the origin of material and narrative curiosities and evoked desire among collectors and readers alike. Books such as *Lapponia* aroused the desire of some collectors to own their own Sámi drum or other objects. Fifthly, exotic cultures were the target of efforts to make them part of one's own empire, religion, or trade network. Often, the *Lapponia* project is understood primarily as propaganda directed towards readers all across Europe, which it certainly was. However, the Swedish leaders also aimed to survey the area and to know how people lived there. After all, mines were to be established, Sámi people Christianized and utilized. If one wanted to rule the northern parts of Fennoscandia, there was no way around them. They knew the region, how to survive winter and how to travel fast.

⁴⁰ Klein, Andreas, 'Faust and the Arctic: Erasmus Francisci's Account of Sámi Sorcery (1674)', in Borm, Jan / Kodzik, Joanna (eds.), *German Representations of the Far North (17th-19th Centuries): Writing the Arctic*, Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2020, p. 172–191 (p. 186).

A “Sámi Pretender” in Astrakhan?

Let me once more return to where I started: Astrakhan. Who was Nicolaus Örn? How did he end up so far away from home? How did he come to be acquainted with the King of Great Britain?

Nicolaus Örn was born around 1683 in the small town of Råneå in Northern Sweden. From 1702 onwards, he travelled through Europe as the self-proclaimed prince of Lapland, staying at the courts of regents and entertaining them with tales about his homeland. Dressed in Sámi attire, he represented a living curiosity to those who encountered him. In 1704, he stayed in Hannover at Herrenhausen palace. There, he met Duke Georg Ludwig of Braunschweig-Lüneburg, who later became King George of Great Britain.⁴¹ At Herrenhausen palace, Örn first published the treatise *Kurtze Lapp-Ländische Beschreibung* (Short Laplandic description), a work he set in direct relation to *Lapponia* in the preface:

Allein mein Absehen ist nicht gewesen, denen Gelehrten etwas zu hinterlassen (sintemahn dieselbe den berühmten *Schefferum* lesen können, als welcher meines Erachtens von Lapland weitläufftig gnug geschrieben) sondern ich habe denen, welche *impatient* grosse und weitläufftige *Tractaten* durch zulesen, nur damit an die Hand gehen wollen.⁴²

[It has not been my intent to bequeath something to the scholars (since they can read the famous Schefferus, who in my opinion has written amply enough about Lapland), but I merely wanted to help those who are too impatient to read grand and extensive treatises.]

Unsurprisingly, Örn's text was almost entirely based on *Lapponia*. Several scholars have emphasized that Örn was not really a Sámi, but some sort of fraud who tricked his way through Europe. In her biography of Carl Linnaeus (1707–1778), Lisbet Koerner describes Örn as one of a few cases of “Sami pretenders” and a forerunner to Linnaeus who dressed up as a Sámi on his journey through the Netherlands.⁴³ Even without taking the question of Örn's identity into account, the

⁴¹ A few biographical details were published in Svanberg, Ingvar / Packalén, Sture, ‘Äventyraren Nicolaus Öorns sändebrev till sina landsmän’, *RIG*, 67, n° 1 (1984), p. 9–11.

⁴² Öhrs, Nicolaus, *Kurtze Lapp-Ländische Beschreibung*, Hannover, Ammon, 1704, Vorrede.

⁴³ Koerner, Lisbet, *Linnaeus: Nature and Nation*, Cambridge, MA and London, Harvard University Press, 1999, p.66.

way in which he was able to capitalize on exoticist ideas about the Sámi in order to travel to 'exotic' places is fascinating. It was the desire for adventure that led him to Astrakhan. There, he escaped from prison and the archives.

La noirceur, un signe de l'imaginaire du Nord

◇ Daniel Chartier

Le « Nord » est un espace complexe et pourtant souvent simplifié dans les représentations, composé de réalités physiques, culturelles et sémiologiques, lourdement défini et marqué par les discours extérieurs, défini selon des méthodologies qui appellent l'invention de néologismes : *septentrionisme*¹, *arcticism*², *idea of North*³,

◇ Daniel Chartier, professeur, Université du Québec à Montréal, directeur du Laboratoire international de recherche sur l'imaginaire du Nord, de l'hiver et de l'Arctique, <chartier.daniel@uqam.ca>.

¹ Les travaux de l'Université de Lille dès le tournant du 21^e siècle proposaient cette notion, entre l'esthétisme et l'histoire. Voir par exemple : *Le Nord, latitudes imaginaires*, dirigé par Monique Dubar et Jean-Marc Moura, Villeneuve-d'Ascq, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, coll. « UL3 Travaux et recherches », 2000, 490 p.

² C'est le terme parfois utilisé par les chercheurs norvégiens, dont Henning Howlid Wærp et ses collègues. Voir par exemple Anka Ryall, Johan Schimanski et Henning Howlid Wærp, « Arctic Discourses: An Introduction », Anka Ryall, Johan Schimanski et Henning Howlid Wærp [dir.], *Arctic Discourses*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2010, p. ix-xxii.

³ Selon la formule utilisée par le musicien canadien Glenn Gould dans son essai musical et radiophonique *Solitude Trilogy* amorcé dès 1967 par un volet sur « The Idea of North », formule souvent reprise par la suite, notamment dans le célèbre essai pour la littérature canadienne-anglaise de Sherill E. Grace, *Canada and the Idea of North*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2001, 341 p.

boréalisme⁴, imaginaire du Nord⁵, nordicité⁶ et bien d'autres. Ces perspectives, qui se superposent et se rejoignent à la fois, permettent un point de vue varié et riche⁷ pour comprendre la subtile interaction entre le rapport interne et externe de perception du Nord, mais aussi pour renverser, par une «recomplexification» culturelle, la simplification historique de ces représentations. Ce processus nécessite une analyse des composantes, des signes, des myèmes, du chromatisme, des schémas narratifs, bref, des vecteurs qui composent ce vaste système de signes qu'est l'imaginaire du Nord, signes interreliés et souvent issus de traditions culturelles anciennes et variées, comme c'est ici le cas pour la «noirceur» associée à la définition du Nord.

L'analyse des tensions et effets du signe de la «noirceur⁸» dans le cadre de l'imaginaire du Nord s'inscrit dans le cadre d'une recherche

⁴ La formule est utilisée en 2007 par l'essayiste norvégien Kjartan Fløgstad dans son essai socioesthétique sur le Svalbard intitulé *Pyramiden* (traduit en français sous le titre: *Pyramiden. Portrait d'une utopie abandonnée*, Arles, Actes Sud, coll. «Aventure», 2009, 176 p.), mais elle est transformée en une réflexion sur l'esthétique des représentations européennes sur le Nord par Sylvain Briens, notamment dans l'excellent numéro qu'il a dirigé sur cette question en 2016 dans *Études germaniques*, vol. 71, n° 2, 2016. Un second numéro sur cette question est paru dans *Études germaniques*, vol. 73, n° 2, 2018.

⁵ C'est sur cette notion que se base cet article, notion notamment exposée dans Daniel Chartier, *Qu'est-ce que l'imaginaire du Nord? Principes éthiques*, Montréal et Harstad, Imaginaire | Nord et Arctic Arts Summit, 2018, 156 p. Ce livre a fait l'objet d'éditions et de traductions en 15 des langues du Nord: voir <<https://nord.uqam.ca/projet/traduire-publier-et-diffuser-en-15-langues-du-nord-quest-ce-que-limaginaire-du-nord>> (consulté le 28 janvier 2021).

⁶ C'est là l'un des nombreux néologismes inventés par le géographe et linguiste québécois Louis-Edmond Hamelin pour enrichir la langue française d'un vocabulaire qui lui permettrait de comprendre la complexité du monde froid. Selon Hamelin, la nordicité renvoie tant au Nord, à la haute montagne qu'à l'Arctique. Pour la saison hivernale, conçue comme une «nordicité temporaire», il a forgé le terme d'«hivernité». De nombreux mots inventés par Hamelin font aujourd'hui partie du vocabulaire courant, et plusieurs ont été traduits dans les principales langues de l'espace circumpolaire. Voir notamment son testament intellectuel: *La nordicité du Québec*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2014, 141 p.

⁷ Comme l'a brillamment démontré Odile Parsis-Barubé dans son article «*Il y a tant de nords dans ce Nord!*» Problématiques de la délimitation et de l'indélimitation dans l'étude de l'imaginaire septentrional», Daniel Chartier, Helge Vidar Holm, Chantal Savoie et Margery Vibe Skagen [dir.], *Frontières. Actes du colloque québéco-norvégien*, Montréal et Bergen, Imaginaire | Nord et Département des langues étrangères de l'Université de Bergen, coll. «Isberg», 2017, p. 165-186.

⁸ Compris comme un signe, le terme «noirceur» s'adjoint d'autres termes et adjectifs connexes, comme on ne verra par les exemples cités dans cet article: noir, sombre, assombri, etc.

où l'on tente collectivement de répondre au défi intellectuel lancé par le géographe et linguistique Louis-Edmond Hamelin de rendre le Nord « définitoire »⁹, même s'il s'agit d'en constater les emprunts à d'autres espaces culturels, mais qui permet tout de même de faire le compte des éléments qui le composent et qui le représentent. Ainsi, réfléchir au froid, au silence, à la blancheur, à la neige, à l'hiver, à la glace – et à bien d'autres signes et pratiques de l'espace circumpolaire – permet d'amorcer une réflexion sur les composantes de cet imaginaire et sur sa contribution culturelle.

Rappelons que le terme *Nord* – voire l'*idée du Nord* – renvoyait historiquement en langue française, du moins jusqu'aux années 1960, exclusivement à un Nord continental européen et scandinave. Peu à peu, à la fois par les extensions coloniales (danoises et anglaises, notamment) et d'influences de ce Nord, puis par un exercice réflexif à la fois venu de l'Est (par la Russie) et de l'Ouest (par l'Amérique), on a étendu cette définition à ce que l'on appelle aujourd'hui l'« espace circumpolaire », en posant l'hypothèse d'une base commune de réflexion entre l'ensemble des cultures du monde froid, sans nécessairement que des contacts historiques ou migratoires aient eu lieu entre elles.

La « noirceur » s'inscrit à la fois dans un système de signes et dans un rapport géographique de la réalité physique basé sur les observations de la luminosité, à la jonction de différents modes d'appréhension du réel. La noirceur renvoie également à des traditions diverses dont l'accumulation des représentations, des discours et des œuvres a fini par la transformer en esthétique et en lieu commun. Enfin, cette noirceur forme avec la blancheur un couple d'opposition et de tension puissant, qui donne aux discours qui y renvoient un caractère rigoureux, « sérieux », parfois moral, tendant quelquefois vers l'absolu et l'abstraction.

D'un point de vue méthodologique, la présente analyse s'appuie, d'une part, sur une recherche de sources littéraires historiques¹⁰ qui permettent de poser les jalons des premières occurrences de la

⁹ Louis-Edmond Hamelin, « À la rencontre du Nord et du Sud », *Cap-aux-Diamants*, n° 56, « Au nord du Nord », hiver 1999, p. 19.

¹⁰ Pour la rédaction de cet article, je remercie Marie Mossé, qui a réalisé un rapport de recherche et de synthèse à partir des travaux collectifs réalisés dans le cadre du Laboratoire international de recherche sur l'imaginaire du Nord, de l'hiver et de l'Arctique à l'Université du Québec à Montréal, notamment grâce à la base de données

noirceur dans le système symbolique, mais aussi, d'autre part, sur la recherche des composantes du système de signes de l'imaginaire du Nord, entreprise depuis 2003 par une classification des figures, lieux communs, myèmes¹¹, schémas narratifs du monde froid. Cette recherche a permis depuis 2003 la compilation dans une base de données et d'analyse de 15 000 extraits tirées de 2 250 œuvres littéraires écrites par des auteurs des cultures nordiques¹² (comprises comme un tout circumpolaire, et non selon une définition limitée à l'espace européen) ou d'auteurs de l'extérieur du monde nordique, mais qui ont pris pour sujet le Nord et l'Arctique. Dans cet immense corpus, à partir des extraits qui évoquent « les aurores boréales et phénomènes optiques et astronomiques¹³ » propres au Nord et « l'absence ou la surabondance de la lumière¹⁴ » nordique, nous avons analysé les lignes de force de ce discours spécifique, comme partie prenante d'un système de signes composé de l'ensemble des discours qui forment « l'imaginaire du Nord¹⁵ ».

Imaginaire | Nord, qui regroupe les références, citations et illustrations de divers projets liés au Nord culturel.

¹¹ À ce sujet, voir les travaux menés par Thomas Mohnike, bien exposés sur le site <<https://mythemes.u-strasbg.fr>> (consulté le 28 mai 2021) et par exemple son article « Narrating the North. Towards a Theory of Mythemes of Social Knowledge in Cultural Circulation », *Deshima*, n° 14, p. 9–36.

¹² Ce travail collectif, réalisé au sein du Laboratoire international de recherche sur l'imaginaire du Nord, de l'hiver et de l'Arctique à l'Université du Québec à Montréal, a sollicité la contribution d'une centaine de chercheurs depuis 2003. Les éléments, localisations, schémas narratifs, perspectives et figures issues de ce corpus ont été identifiés et compilés au sein d'une base de données en trois parties interreliées : la première concerne d'abord les œuvres et les études ; la deuxième, les extraits littéraires et discursifs ; et la dernière, les illustrations. Une recherche au sein de cette base de données, nommée Imaginaire | Nord, permet d'isoler les citations qui concernent un ou plusieurs des éléments qui composent l'imaginaire du Nord, ici les phénomènes optiques et les variations de la lumière dans le Nord et l'Arctique. Si les œuvres de langue française de ce corpus sont importantes, elles s'inscrivent toutefois dans une démarche multilingue qui inclut aussi de nombreuses autres langues du Nord et de l'Arctique.

¹³ Selon la terminologie utilisée dans la base de données « Imaginaire | Nord ».

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ces travaux se basent sur la définition suivante de l'imaginaire du Nord : « L'ensemble des discours énoncés sur le Nord, l'hiver et l'Arctique, que l'on peut retracer à la fois synchroniquement – pour une période donnée – ou diachroniquement – pour une culture déterminée –, issus de différentes cultures et formes, accumulés au cours des siècles selon un double principe de synthèse de concurrence, forment ce qu'on peut appeler "l'imaginaire du Nord". Il s'agit d'un système de signes pluriel et mouvant,

L'aire d'analyse de la présente étude est donc vaste, mais toutefois limitée par une sélection d'œuvres principalement littéraires¹⁶, issues des cultures nordiques et d'œuvres qui se situent ou évoquent les mondes nordique et arctique, eux-mêmes délimités par les signes liés à la noirceur, à la lumière et aux phénomènes lumineux définis comme nordiques (aurores boréales, double soleil, etc.). Cette réflexion sera menée par la volonté de définir les composantes et valeurs morales associées à la noirceur; de relever les lignes de force et de tension qui sous-tendent le couple sémiotique de la lumière et de la noirceur, qui se trouve au cœur de l'organisation de l'« imaginaire du Nord »; d'évaluer les effets littéraires, identitaires et psychologiques de la noirceur dans les discours; d'examiner l'esthétisation de la noirceur, principalement ici dans les discours et les œuvres littéraires, dans un contexte nordique; de tracer l'histoire de ce signe de la noirceur; enfin de concevoir la noirceur comme un renversement du Nord, qui permet de recomplexifier les représentations qui en sont issues.

La noirceur : définitions, composantes et valeurs morales

Définir la noirceur s'apparente à un impossible exercice de style dans lequel il faudrait tout à la fois définir l'absence, le néant, l'absolu. Pourtant, par le couple d'opposition que l'obscurité forme avec la lumière – et avec lui, la nuit et le jour, le noir et le blanc, l'hiver et l'été – s'ouvre tout un système de représentations qui s'appuie sur des valeurs morales, historiques et esthétiques qui chargent l'imaginaire du Nord de l'un de ses vecteurs les plus puissants.

La perception de la noirceur varie selon la situation d'énonciation, c'est-à-dire selon que l'énonciation vienne de ceux et celles qui vivent dans le Nord ou de ceux et celles qui, de l'extérieur à celui-ci, l'imaginent, puis parfois le visitent. La noirceur varie aussi selon qu'on la considère comme un phénomène de la physique ou dans son rapport à une

qui fonctionne de manière variable selon les contextes d'énonciation et de réception.» (Daniel Chartier, 2018, *op. cit.*, p. 12.)

¹⁶ Seront évoqués de manière sporadique d'autres arts, dont la peinture, le vidéo et la chanson; on pourrait étendre cette réflexion au cinéma et à la photographie: ce serait un autre chantier, qui permettrait de vérifier les hypothèses de cette recherche, et éventuellement d'aborder la question de l'utilisation du signe de la noirceur de manière plus large, et selon différentes formes artistiques.

intérieurité – voire à une transcendance – humaine. La noirceur est-elle uniforme? Est-elle semblable selon les saisons, les climats, les cultures? Sa perception varie-t-elle selon les croyances religieuses, les époques, les classes sociales, l'appartenance culturelle, les genres? La noirceur se situe dans un système de valeurs symboliques où les couleurs se voient associées à des significations, inscrites dans un rapport les unes avec les autres. Dans celui-ci, la noirceur est souvent perçue dans son opposition à la blancheur, qui souvent signifie la lumière, la pureté, la vie – et qui renvoie donc la noirceur à ses inverses, soit une privation de la lumière, de la pureté et de la vie. Comme tout couple d'opposition, noirceur et blancheur se révèlent souvent inséparables, ce qui rend plus nuancée l'association entre le Nord et la noirceur, puisqu'avec cette dernière vient toujours la lumière.

Depuis l'Antiquité, la noirceur porte et représente une valeur morale, voire religieuse, comme le veut la tradition chrétienne¹⁷ venue de la Méditerranée et qui influence en grande part la conception de l'idée du Nord et des territoires circumpolaires. La variation plus grande entre le jour estival et la nuit hivernale dans le Nord induit une association, volontiers exagérée par les discours, d'un gradient de valeurs, qui se manifeste dans les représentations de la nuit éternelle, qui fixe le rapport entre Nord et noirceur.

Dans ce registre moral, la nuit peut être un châtiment: celui d'être exclu de l'habitation, du confort, de la lumière qui protège et qui guide. Avec la nuit vient une vulnérabilité, une hostilité, la peur, le danger, une possible violence et tout ce qui s'en suit. À l'inverse, la lumière qui surgit après la nuit révèle le monde et les actes de la noirceur, et elle apporte la bienfaisance et la justice. Ce schéma qui tient du lieu commun a des origines anciennes. La perception de la noirceur est un héritage occidental et biblique, comme l'analyse l'historien des couleurs Michel Pastoureau¹⁸: couleur primordiale, le noir signifie le monde qui n'existe pas encore, l'« in-créé », mais également la possibilité du monde que la Genèse fait jaillir par la lumière et le surgissement du vivant. Noirceur et lumière s'opposent, mais émergent entre elles un rapport

¹⁷ Voir ci-dessous les citations de la *Genèse*, qui déjà sépare la lumière et les ténèbres selon une axiologie du bien et du mal.

¹⁸ Voir Michel Pastoureau et Dominique Simonnet, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Panama, 2005.

d'interdépendance et un registre moral qui apparaissent eux-mêmes inséparables de l'existence de la vie. Voyons comment la Genèse pose ce rapport de force initial :

Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre.

Or la terre était vide et vague, les ténèbres couvraient l'abîme, un vent de Dieu tournoyait sur les eaux.

Dieu dit : « Que la lumière soit » et la lumière fut.

Dieu vit que la lumière était bonne, et Dieu sépara la lumière et les ténèbres.

Dieu appela la lumière « jour » et les ténèbres « nuit ». Il y eut un soir et il y eut un matin : premier jour¹⁹.

Dans les textes bibliques, la noirceur est associée au mal, aux criminels et aux méchants. Dans le Livre de Job, on lit : « Il fait noir quand l'assassin se lève, pour tuer le pauvre et l'indigent. Durant la nuit rôle le voleur²⁰. » Dans le Livre d'Isaïe, la noirceur apparaît comme le vêtement de celui qui a honte : « Par ma présence, je dessèche la mer, je change les fleuves en désert. Les poissons s'y corrompent faute d'eau, ils meurent de soif. Je revêts les cieux de noirceur, je leur mets un sac comme vêtement²¹. » On ne peut minimiser l'ordre moral induit par ce couple d'opposition, puisque celui-ci perdure longtemps dans les représentations occidentales. L'association entre le Nord et la noirceur amènerait avec elle une part de ce registre au sein de l'imaginaire du Nord, notamment jusque dans les œuvres littéraires contemporaines, comme nous le verrons ci-dessous.

Le positionnement face à la noirceur a des racines anciennes : dès l'Antiquité – chez Strabon, chez Hippocrate –, un rapport de causalité entre la noirceur du Nord et la noirceur présumée de ses habitants est établi, idée reprise pendant le romantisme par la théorie des climats de Germaine de Staël²². Comment les habitants du Nord pourraient-ils vivre dans une telle nuit perpétuelle sans finir par être contaminés par la noirceur et devenir eux-mêmes des « êtres de noirceur » ? La revendication identitaire de la noirceur par les habitants du Nord porte

¹⁹ Genèse 1, 1-5.

²⁰ Job 24, 14-17.

²¹ Isaïe 50, 2-3.

²² Germaine de Staël, *De la littérature, considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Genève et Paris, Droz et Minard, 1959 (1800), tome 1.

cette ambiguïté et cette composante morale fondamentale, puisque le réseau de signification de l'imaginaire du Nord associe noirceur, froid, blancheur, utopie et chaos.

La définition actuelle de la « noirceur » en langue française lui donne à la fois un sens propre et un sens figuré, qui traduisent cet héritage : le sens propre est lié au chromatisme, le figuré, à la morale. Au sens propre, le mot signifie ce qui est noir ; par extension, l'obscurité. Au sens figuré, il désigne le caractère méchant et perfide ; l'état de ce qui est assombri par la tristesse ou la mélancolie ; ce qui est inquiétant et menaçant. Ce glissement sémantique vers le sens figuré a conduit à donner à la couleur noire des valeurs négatives, associées au mot : le mal, la tristesse, la menace. C'est ce sens qui a aujourd'hui pris le dessus sémantique, comme le signale la mention « rare » pour désigner la couleur noire par *noirceur*, selon le *Trésor de la Langue Française*²³.

Selon Michel Pastoureau, bien que la dimension négative de la noirceur soit omniprésente dans la Bible – liée aux épreuves, aux défunts, au péché, et ainsi associée à l'enfer et au monde souterrain –, la tradition maintient une ambivalence en ce sens qu'il existe aussi un double et un opposé à ce noir mauvais, cette fois souhaité et bénéfique : « [I]l y a également un noir plus respectable, écrit Pastoureau, celui de la tempérance, de l'humilité, de l'austérité, celui qui fut porté par les moines et imposé par la Réforme²⁴. » Et, pourrions-nous ajouter, dans le contexte de l'imaginaire du Nord, c'est aussi cette noirceur qui est encore associée aux peuples scandinaves, notamment par les valeurs liées au protestantisme de tempérance, d'humilité et d'austérité²⁵ comme rapport au monde.

Le signe de la noirceur sert aussi de vecteur pour représenter les états d'âme, qu'ils soient négatifs ou positifs, ainsi que la vie intime, intérieure et religieuse. Le lien entre la noirceur nordique et celle intérieure des habitants du Nord s'appuie sur la théorie des humeurs et celle des climats. Toutes deux affirment la pertinence d'un rapport

²³ « Noirceur », *Trésor de la Langue Française informatisée*, <<http://stella.atilf.fr>> (consulté le 21 janvier 2021).

²⁴ Michel Pastoureau et Dominique Simonnet, *op. cit.*, p. 76-77.

²⁵ Pensons par exemple à la nouvelle de Karen Blixen, traduite en français sous le titre « Le dîner de Babette », qui illustre l'opposition entre la noirceur austère et le plaisir venu du Sud. (*Le dîner de Babette. Contes d'hiver, nouveaux contes d'hiver*, Paris, Gallimard, coll. « Biblos », 1993 [1958], p. 18-58.)

de l'être humain à son milieu naturel et l'influence que la nature exerce sur eux. Dès le 5^e siècle avant l'ère chrétienne, Hippocrate suggérait l'existence d'un rapport entre la rudesse des climats montagneux et la complexion : la difficulté du terrain expliquait pour lui la capacité d'endurance, de courage et de force de ceux qui y vivaient²⁶. Jean Bodin constatait au 16^e siècle, avant que Germaine de Staël propose sa théorie des climats, que chez les Anciens, les habitants du Nord et du Sud se distinguaient les uns des autres par la robustesse des corps, mais aussi par la finesse de l'esprit : « [L]es hommes du Nord ont le corps plus robuste et de plus haute taille; mais si les Méridionaux ont le corps plus faible, ils l'emportent par l'esprit²⁷. »

L'opposition entre le Nord physique et le Sud spirituel, celle entre le Nord inerte et le Sud sensuel, celle entre le Nord viril et le Sud féminisé se retrouvent comme on l'a mentionné dans la théorie des climats telle qu'exposée par Germaine de Staël au début du 19^e siècle. Cette théorie continue par certains aspects à influencer la perception générale des sociétés nordiques. Germaine de Staël constatait un effet du climat du Nord sur l'esprit mélancolique de ses habitants, mais aussi sur leur caractère sombre : cette théorie, largement diffusée depuis deux siècles, a historiquement renforcé le rapport symbolique entre le Nord et la noirceur. Elle écrit :

Le climat est certainement l'une des raisons principales des différences qui existent entre les images qui plaisent dans le Nord, et celles qu'on aime à se rappeler dans le Midi. [...] Les peuples du Nord sont moins occupés des plaisirs que de la douleur; et leur imagination n'en est que plus féconde. Le spectacle de la nature agit fortement sur eux; elle agit, comme elle se montre dans leurs climats, toujours sombre et nébuleuse²⁸.

Cette relation pose les éléments naturels des territoires nordiques dans une relation avec le caractère des êtres qui y vivent. Elle permet aussi de faire basculer la perception de la noirceur du point de vue de l'intérieur pour ceux et celles qui y vivent et, par conséquent, en tant que caractéristique esthétique et symbolique des œuvres qu'ils produisent.

²⁶ Hippocrate, *Airs, eaux, lieux*, XXIV, 2, Paris, Les Belles Lettres, 1996, tome 2, partie 2, p. 244-245.

²⁷ Jean Bodin, *La méthode de l'histoire*, Paris, Les Belles Lettres, 1941 [1566], p. 59.

²⁸ Germaine de Staël, *op. cit.*, p. 180-181.

Dans les œuvres culturelles du Nord, où l'on retrouve un grand nombre de personnifications d'éléments inertes (le froid, la neige, la glace, etc.), la noirceur intérieure se trouve quelquefois représentée sous la forme d'un personnage qui accompagne ou qui menace les personnages, ce qui renforce le rapport entre l'esprit, le corps et la noirceur dans le Nord – y compris dans les œuvres les plus contemporaines. Ainsi, chez la romancière groenlandaise Niviaq Korneliussen, un personnage écrit : « La noirceur me souhaite la bienvenue²⁹. » Chez les personnages de la pièce *Yukonstyle* de la Québécoise Sarah Berthiaume, la noirceur du Nord attaque les personnages : « Le noir nous grignote / Le noir s'immisce en nous / Le noir nous laisse juste la résilience qu'il faut pour passer l'hiver³⁰. » Enfin, chez le Groenlandais Kelly Berthelsen, la noirceur a pris le contrôle du corps du narrateur et elle le rend contagieux³¹. Dans l'œuvre de Berthelsen, la noirceur intérieure condamne l'homme à la solitude : elle devient de ce point de vue un signe de la désespérance. Ainsi, le personnage ne peut même plus se permettre de regarder l'être aimé, puisque ce serait lui communiquer sa noirceur intérieure et le contaminer. Cette représentation s'oppose à la vision du coup de foudre amoureux sous forme d'épiphanie, où l'amant s'illumine de l'amour de l'autre et est foudroyé par la lumière qui s'en dégage. Les personnages de Berthelsen sont aspirés par le trou noir de la désespérance. Ils ne trouvent pour s'en sortir que le déni, comme l'illustre bien le titre de son recueil de nouvelles : *Je ferme les yeux pour couvrir l'obscurité*. Cette quête autodestructrice qui éteint la possibilité de l'amour se lit également dans les vers de l'autrice ilnue³² Marie-Andrée Gill, qui écrit : « je t'ai vu chercher un trou noir / et y enfouir tous tes soleils / au beau milieu de la place³³ ».

La nécessité d'un positionnement des auteurs et artistes nordiques face à la noirceur et à ses symboles revêt un caractère plus douloureux

²⁹ Niviaq Korneliussen, *Homo sapienne*, Chicoutimi, La Peuplade, 2017 [2010], p. 103.

³⁰ Sarah Berthiaume, *Yukonstyle*, Montréal et Paris, Éditions théâtrales, 2013 [2010], p. 32.

³¹ « Je ne veux pas prendre le bus aujourd'hui, parce que les gens vont trouver ça bizarre quand il y aura de la clarté autour de moi. Si je rentre à pied, mon corps va absorber la lumière plus rapidement. » (Kelly Berthelsen, *Je ferme les yeux pour couvrir l'obscurité*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Jardin de givre », 2015, p. 161-162.)

³² « Ilnu » se dit de la Première Nation des Innus de la région du Lac-Saint-Jean au Québec, autrefois désignés en français comme les « Montagnais ».

³³ Marie-Andrée Gill, *Béante*, Chicoutimi, La Peuplade, 2015, p. 24.

pour les Autochtones, qui ont vécu le colonialisme et qui superposent à l'association générale du Nord et de la noirceur une réalité sociale, politique et humaine qui les a conduits à une négation de leur identité, de leur langue et de leur culture, et qui s'apparente fort à une mise sous silence symbolisée par la noirceur. Dans leur cas, la noirceur venue du Sud a des effets réels sur les conditions de leur existence et elle se mesure en termes d'historicité et de combat – une libération cette fois liée à une mise en valeur lumineuse.

La noirceur et la lumière comme couple symbolique

Les origines de la signification de la noirceur nous rappellent l'impossibilité de la concevoir sans son double et son contraire : la blancheur et la lumière. En réalité, il faudrait en toute circonstance plutôt parler du couple sémiotique de la noirceur et de la lumière pour interpréter les représentations et comprendre le sens puissant qui s'en dégage. Ce couple est fortement imprégné dans le système de signes du Nord et de l'Arctique.

Le rapport qui existe entre Nord et noirceur est tout aussi ancien que celui qui unit Nord et blancheur : ce double rapport perdure dans les œuvres contemporaines comme une oscillation qui renforce l'association et, parfois, la renverse tout à la fois. Les évolutions de ce couple sémiotique, ses mutations et ses tensions font état de la richesse et de la polysémie symbolique des représentations possibles dans le rapport de l'être humain au Nord et à l'Arctique. Celles-ci touchent tant à la fatalité de la variation de la lumière dans l'espace géographique septentrional (de plus en plus marquée à mesure qu'on monte vers le pôle, lieu qui concentre selon le géographe Louis-Edmond Hamelin le plus haut niveau de nordicité) qu'à des connotations intimes et morales, qui se rapprochent de l'identité personnelle et collective. L'association entre les observations physiques et matérielles et une quête intérieure, voire transcendante, de recherche de soi, de son identité, de pureté, d'abstraction et d'absolu qui caractérise la montée vers le Nord, cette association fait écho à l'ambiguïté fondamentale du couple sémiotique de la noirceur et de la lumière dans l'imaginaire du Nord comme système de signes abstrait, mais tout de même inspiré et ancré dans le réel.

Dans certaines représentations culturelles, cette opposition entre blancheur et noirceur se manifeste de l'intérieur par un combat, une effraction de l'un envers l'autre qui témoigne de la tension constante dans ce couple sémiotique. On pense à des exemples de formulations littéraires telles que l'« enfer de blancheur et de silence³⁴ » dans le roman *Neige noire* de Hubert Aquin, aux « ténèbres blanches³⁵ » des nuits hivernales chez Maurice Constantin-Weyer ou encore, à la « grande noirceur blanche³⁶ » du poète Jean Désy. Cette tension s'observe aussi dans le langage plastique des peintres du Nord³⁷, comme dans les tableaux du peintre féroïen Sámuel Joensen-Mikines (1906-1979) ou encore dans une esthétique qui s'en rapproche dans ceux de l'artiste québécois Paul-Émile Borduas (1905-1960), par exemple dans son tableau célèbre *L'étoile noire* (1957), qui se joue explicitement des contrastes entre le blanc et le noir pour faire ressentir, par l'abstraction, cette ambivalence du discours plastique hivernal.

De manière générale et d'un point de vue esthétique et symbolique, les signes les plus puissants sont ceux qui témoignent d'une ambivalence, notamment les couples qui s'opposent et s'équivalent tout à la fois. Dans ce lieu hyperbolique qu'est le « Nord », la jonction du blanc et du noir accorde un caractère « sérieux » à l'imaginaire qui le représente. Dans le registre chromatique, cette idée perdure à l'effet, comme l'écrit Michel Pastoureau, que « le sérieux exige le noir et blanc³⁸ », les couleurs étant perçues comme émotives plutôt que rationnelles. L'imaginaire du Nord acquiert ainsi, par ce point de jonction et de conjonction de l'abstraction et de l'absolu entre le blanc pur et la noirceur totale, un caractère austère et rationnel.

³⁴ Hubert Aquin, *Neige noire*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1997 [1974], p. 189.

³⁵ Maurice Constantin-Weyer, *Un homme se penche sur son passé*, Paris, Rieder, coll. « Prosateurs français contemporains », 1927, p. 91.

³⁶ Jean Désy, *Le coureur de froid*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels », 2001, p. 99.

³⁷ Compris ici dans l'extension circumpolaire que lui donne Louis-Edmond Hamelin, soit celui des pays froids. (*La nordicité du Québec*, 2014).

³⁸ Michel Pastoureau et Dominique Simonnet, *op. cit.*, p. 82.

Les effets de la noirceur

La noirceur provoque l'émotion et cause des effets psychologiques, comme la peur, l'angoisse ou l'impression d'un manque. Elle conduit par conséquent à des transformations personnelles et, par extension, sociales et esthétiques. Le ciel de la nuit noire fait naître l'émotion : la noirceur absolue déclenche des idées et des perceptions nouvelles, hors du jour et du brouhaha de l'activité quotidienne, et elle renvoie au silence et à la solitude, deux autres composantes fondamentales de l'imaginaire du Nord.

« De la lumière, plus de lumière³⁹ ! » s'exclame Baldur, le personnage du récit *Le moindre des mondes* de Sjón, alors qu'il parvient à se dégager de sous la glace et la neige d'une avalanche. La noirceur symbolise la privation et le manque, qui finissent par atteindre l'équilibre mental et physique de l'homme, qui réclame à la manière de Baldur le retour du jour et de la lumière. La nuit, la tempête, l'orage, l'éruption, l'emprisonnement conduisent tous à une impression d'étouffement et à une quête de la lumière.

La noirceur ambiante peut aussi conduire à une impression grisante et libératrice d'invisibilité et d'anonymat, mais également à la peur d'un glissement dans l'invisibilité et le néant. Cette angoisse renvoie aux terreurs nocturnes de l'enfance, à une forme d'état pré-rationnel où le monde apparaît potentiellement hostile, à défaut d'être visible. Ainsi, le vidéaste Hadrien Segond dit, dans la narration de son installation vidéographique intitulée *Journal de bord de mon voyage vers le Nord*, qui relate sa découverte de Tromsø et du Svalbard : « Je suis seul ici, loin de l'humanité, reculé du monde connu, invisible dans les ténèbres. Qui pourrait se douter de ma présence ici⁴⁰ ? »

La peur de la dissolution dans la noirceur s'accompagne d'une perte de contrôle du monde ambiant, qui peut à son tour être porteuse d'un danger réel, concret et physique, par exemple dans la conduite automobile nocturne pendant une tempête de neige, qui réduit la lisibilité de la route et les signes du monde extérieur. De ce danger

³⁹ Sjón, *Le moindre des mondes*, Payot, coll. « Rivages », 2007, p. 112.

⁴⁰ Hadrien Segond, *Journal de bord de mon voyage vers le Nord*, mémoire de recherche-crédation en média expérimental, Université du Québec à Montréal, 2019, piste audio en ligne et retranscription lue au <<https://segondhadrien.wixsite.com/nord>> (consulté le 7 janvier 2021).

physique à la tentation du surnaturel, il n'y a qu'un pas qu'on franchit dans certaines œuvres nordiques tout comme dans les légendes et les contes anciens, sous la forme de l'apparition de créatures issues de la nuit et jusque-là invisibles. La noirceur matérialise en quelque sorte les peurs et les angoisses qui y surgissent dans le Nord sous la forme d'une entité autonome, parfois personnifiée, qui symbolise l'empreinte du vide et de l'instabilité causés par l'absence de lumière.

Au terme du règne de la noirceur surgit ensuite celui du retour de la lumière. Avec lui, pour les personnages du Nord, se réalise une métamorphose, comme si le passage de la nuit était une épreuve initiatique qui renforçait et changeait, de l'intérieur, les personnes qui ont pu faire face à l'obscurité, au vide, au retour vers leurs peurs et leurs angoisses enfouies au fond de leur passé. Ainsi, le personnage de Clara dans le remarquable roman de Maurice Constantin-Weyer *La nuit de Magdalena*⁴¹ se voit dépouillée de ses attributs du Sud lorsqu'elle émerge enfin de la nuit polaire, qui a duré plusieurs semaines. Elle a l'impression d'avoir appris à retrouver la lumière dans la noirceur, d'avoir ainsi réuni les opposés de l'absence et de la présence, et, par conséquent en contexte arctique, d'avoir apprivoisé le regard nordique sur le monde.

D'un point de vue esthétique, dans les productions culturelles et littéraires, la noirceur du monde ambiant se reflète dans la psychologie des personnages et vice-versa : on peut donc parler d'un processus d'« hypallage », c'est-à-dire une projection des qualités du paysage ou d'une atmosphère à un être vivant et à son émotion. C'est ainsi, par cette transposition au moyen d'un procédé rhétorique, que le phénomène de l'irrégularité saisonnière de la lumière diurne dans le Nord se transforme en effet esthétique qui à son tour produit du sens et, par extension, arrive à intégrer un système de signes, celui de l'imaginaire du Nord.

L'esthétisation nordique de la noirceur

Tant du point de vue de la perspective externe qu'interne, la noirceur s'inscrit comme une composante de l'imaginaire du Nord,

⁴¹ Maurice Constantin-Weyer, *La nuit de Magdalena*, Paris, Librairie des Champs-Élysées, coll. « Bibliophile », 1938, p. 109.

qui esthétise dans des formes culturelles variées des impressions de la nature ou encore, des comportements. Lorsque le voyageur français Jean-Jacques Ampère découvre les paysages naturels norvégiens au début du 19^e siècle, il s'émeut de l'atmosphère brumeuse, terne, sévère et triste du pays, à tel point que lorsque la lumière et le soleil pénètrent les vallées profondes du pays, Ampère s'en trouve choqué : « [L]a lumière éclatante est nécessaire à la nature méridionale », écrit-il, mais « le Nord, à quelques exceptions près, est vraiment laid par un beau soleil⁴². »

Les visiteurs étrangers ne sont pas les seuls à valoriser ainsi la noirceur : des artistes nordiques revendiquent aussi leur attachement à la noirceur – tant extérieure qu'intérieure – comme une affirmation esthétique. Ainsi, Ted Hodgkinson, qui a coédité avec Sjón un recueil de nouvelles nordiques, confie qu'il trouve dans le côté *noir* de la littérature scandinave un paradigme qui lie l'émotion du lecteur, les expériences de l'hiver nordique et un état intérieur, dont la noirceur révèle l'ambiguïté. Il dit ainsi :

We go into the Nordic stories and if it's noirish or dark or bleak we're looking at ourselves in isolation, we're looking at ourselves when we are reduced, pared back, in extremis situations. [...] I think that's why so many people are gripped by Nordic noir, because it's showing you there's trouble in paradise⁴³.

D'autres artistes, à l'exemple du chanteur pop féroïen Sakaris Emil Joensen, souhaitent au contraire se détacher de ce cadre esthétique qu'ils trouvent à la fois stéréotypé et trop contraignant. Toutefois, et cela démontre bien à quel point la noirceur est constitutive de l'esthétique nordique, Joensen admet qu'il ne peut s'en détacher qu'en s'y opposant : – « I'm kind of trying to break free of that and do the exact opposite⁴⁴ » –, ce qui illustre à quel point l'équation posée entre Nord et noirceur

⁴² Jean-Jacques Ampère, *Littérature et voyages. Allemagne et Scandinavie*, Paris, Paulin, 1833, p. 95-96.

⁴³ Matthew Janney, « Ted Hodgkinson on the Light and Darkness of Nordic Literature », *Culture Trip*, 21 décembre 2017, <<https://theculturetrip.com/europe/norway/articles/ted-hodgkinson-on-the-light-and-darkness-of-nordic-literature/>> (consulté le 6 janvier 2021).

⁴⁴ Sakaris Emil Joensen, entrevue dans Maximilian Specht et Eike Hollermann, *Okkara. People in the Faroe Islands*, <<https://www.youtube.com/watch?v=NO0xrR-Zcvc>> (consulté le 6 janvier 2021), min 25:30-27:26.

est définitoire, en ce sens qu'elle l'appelle à un positionnement autant esthétique qu'éthique.

L'art permet donc ici de maintenir un équilibre entre les stéréotypes nordiques esthétiques attendus des lecteurs et l'énonciation de nuances quant à l'ambiguïté fondamentale qui se dégage de cette formidable oscillation entre blancheur immaculée et noirceur inquiétante, qui a aussi valeur universelle. Ainsi, le poète français Charles Baudelaire cherchait une certaine beauté dans la noirceur, tentant de dégager «les fleurs du mal». L'histoire culturelle nous rappelle que le Nord et l'Arctique ont historiquement été représentés de l'extérieur comme des espaces de pureté, de blancheur et de vacuité, mais de l'intérieur comme des lieux de tension, parfois de laideur, de violence, de noirceur et de déchéance. La jonction des deux positions conduit à l'ambigu esthétique qui se manifeste dans le principe de «désolation», fait de grandeur et de pauvreté. Certains réussissent admirablement ce jeu complexe entre lumière et noirceur, comme la romancière du Nord de la Finlande Rosa Liksom. Cette dernière a finement repris ce double regard dans son œuvre, représentant la Laponie comme un lieu à la fois de perversion et de bonheur, et avec une narratrice, dans son recueil *Noirs paradis*⁴⁵ – dont le titre en français transmet cette tension –, qui ne juge jamais les comportements des personnages. Cette absence de jugement chez Liksom face à des situations violentes, voire criminelles, qui pourraient se rapprocher de cette représentation du «mal» de Baudelaire, permet par son esthétisation une représentation sensible et nuancée d'un réalisme pourtant brutal⁴⁶.

Tous ces positionnements d'artistes et d'écrivains nordiques, l'intérêt des lecteurs pour la littérature noire ainsi que les impressions relatées par les voyageurs étrangers au Nord démontrent l'incorporation esthétique de la noirceur dans le système de signes du Nord et de l'Arctique. On peut y adhérer ou s'y opposer, mais dans tous les cas,

⁴⁵ Rosa Liksom, *Noirs paradis* [*Tyhjän tien Paratiisit*], Paris, Le Serpent à plumes, coll. «Motifs», 2001 [1989], 169 p.

⁴⁶ Voir également dans cette perspective l'œuvre du romancier groenlandais Kelly Berthelsen et l'introduction à son œuvre en français: Daniel Chartier, «Introduction. Du Nord nous vient la noirceur», Kelly Berthelsen, *Je ferme les yeux pour couvrir l'obscurité*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. «Jardin de givre», 2015, p. 1-26.

la noirceur nordique impose une norme – elle est ainsi constituante de l'esthétique du Nord.

Une histoire de la noirceur nordique

Historiquement, le système symbolique du Nord associe ce dernier à la vacuité et à la blancheur. Toutefois, le régime d'alternance entre le jour estival et la nuit hivernale propre à l'espace circumpolaire induit l'idée d'un couple d'opposés, la blancheur éblouissante et la nuit longue, toutes deux composantes du Nord. Cette opposition duelle a des racines historiques et s'appuie sur une observation de la réalité géographique de la région, mais elle s'est également transmutée en valeurs morales, en liens d'appartenance et en une valorisation de l'adaptation à la noirceur comme ancrage identitaire nordique.

Si l'on réfléchit à ce qu'on appelle le «chromatisme» du Nord, c'est-à-dire le réseau symbolique et esthétique de couleurs qui signalent le système sémiotique du Nord et le composent, on constate qu'historiquement, on y associe la couleur bleue, couleur froide depuis l'âge classique⁴⁷. On ajoute au bleu pour définir le Nord le couple opposé du blanc et du noir, qui ne sont pas des couleurs, mais dont la tension renforce le caractère absolu par l'alternance entre le blanc – l'ensemble des couleurs réunies, associé à la pureté, au bien, à la vacuité et au néant – et le noir – l'absence de toute couleur, associée justement à l'absence, au mal, mais également au néant. Outre la couleur bleue, qui sert à symboliser le froid, le Nord serait donc pour l'essentiel un univers sans couleur, du moins représenté par une simplification radicale du chromatisme, et défini soit par l'excès soit par l'absence totale de lumière.

La blancheur est l'un des signes dominants du Nord, auquel on prête un grand nombre de valeurs symboliques qui s'y trouvent par extension associées: au premier chef l'abondance de la lumière, voire sa surabondance qui peut conduire à l'aveuglement, à l'angoisse, à

⁴⁷ Selon l'historien français Michel Pastoureau, spécialiste de l'histoire des couleurs, jusqu'à la Renaissance le bleu était perçu comme une couleur chaude: la convention qui consiste à représenter l'eau par la couleur bleue se développe à compter du 15^e siècle, puis la découverte du spectre lumineux par Isaac Newton au tournant du 17^e siècle finit par associer cette couleur au froid (Michel Pastoureau, *Bleu, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2000, p. 9).

l'effacement de soi, à la transcendance⁴⁸, au néant et à la mort, mais aussi les symboles du silence et de la vacuité⁴⁹, qui associent au paysage nordique vide, neigeux et glacé l'«écran blanc de l'imaginaire». Mais alors, quelle place pour le noir et la noirceur dans le système symbolique de l'imaginaire du Nord? Michel Pastoureau rappelle que les significations du blanc ne trouvent sens depuis la Renaissance que dans leur opposition au noir⁵⁰: lumière et noirceur s'en trouvent depuis pour ainsi dire unis dans un couple d'opposition qui induit une tension dans les représentations culturelles et symboliques.

Ainsi, la noirceur se trouve également associée au Nord, parfois en un miroir équivalent à la blancheur – et en parallèle de l'opposition entre blanc et noir, puis de celle entre le jour et la nuit. Ces doubles appartenances parcourent la culture et l'histoire occidentales qui, dès les premières représentations du « Grand Nord » symbolisé par la mythique Thulé, insistent sur le caractère excessif de l'opposition nordique. Pline l'Ancien écrit ainsi de l'actuel Royaume-Uni, associé à Thulé, que ces régions « connaissent le jour continu durant six mois et inversement la nuit continue quand le soleil s'est retiré dans son séjour hivernal⁵¹ ». Cette description deviendra un lieu commun des terres arctiques, en exagérant le caractère absolu et fabuleux de la luminosité différenciée du Nord entre les saisons froides et chaudes, autre couple d'opposés qui vient se greffer à celui de la noirceur et de la blancheur. Cette opposition se retrouve aussi dans les cultures arctiques autochtones, par exemple chez les Inuits, qui associent leur territoire à une noirceur en opposition à la lumière.

⁴⁸ Michel Pastoureau et Dominique Simonnet écrivent: «Le blanc, c'est aussi la lumière primordiale, l'origine du monde, le commencement des temps, tout ce qui relève du transcendant. On retrouve cette association dans les religions monothéistes et dans de nombreuses sociétés. L'autre face de ce symbole, c'est le blanc de la matière indécise, celui des fantômes et des revenants qui viennent réclamer justice et sépulture, l'écho du monde des morts, porteurs de mauvaises nouvelles.» (Michel Pastoureau et Dominique Simonnet, *op. cit.*, p. 79.)

⁴⁹ Voir à ce sujet Daniel Chartier, «Couleurs, lumières, vacuité et autres éléments discursifs. La couleur blanche, signe du Nord», Maria Walecka-Garbalinska et Daniel Chartier [dir.], *Couleurs et lumières du Nord*, Stockholm, Acta Universitatis Stockholmiensis, 2008, p. 22.

⁵⁰ Michel Pastoureau et Dominique Simonnet, *op. cit.*

⁵¹ Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, II, p. 186-187, cité par Monique Mund-Dopchie, *Ultima Thulé. Histoire d'un lieu et genèse d'un mythe*, Genève, Droz, 2009, p. 32.

La noirceur du Nord au sens symbolique tire ses origines d'une réalité géographique et objective, liée au climat, à la saisonnalité et aux paysages. Chez les voyageurs, la frontière est parfois floue entre cette noirceur, le silence, le calme, la profondeur et la mort, qui s'en voient associés dans un tout multisensoriel qui caractérise l'expérience nordique. Ainsi, Xavier Marmier découvre dans le paysage nordique plongé dans la noirceur une impression qui le ramène au cœur du chaos du monde: «Tout était morne, silencieux comme le désert, profond comme l'abîme. Pas un cri qui ne se faisait entendre; pas un être vivant, pas une plante ne se montrait à nos yeux. On eût dit la nature morte entourée par la nuit, plongée dans le chaos⁵².»

D'un point de vue moral, cet intérêt pour la noirceur porte en lui une réversibilité du discours entre la valorisation du bien lumineux et la résistance au mal sombre. De plus, la noirceur du Nord reprend elle-même cette dualité entre le bien et le mal et force à se situer sur une échelle des valeurs: les «habitants de la noirceur» du Nord sont à la fois vus comme maudits sur la Terre, vivant dans les pires conditions que l'on puisse imaginer, et bénis des dieux, bénéficiant d'un monde qui les conduit à la pureté, au silence, à l'abnégation, à l'invention et au courage. De l'extérieur, pour les voyageurs, cela se manifeste par une ambivalence entre la fascination et le rejet; de l'intérieur, pour les habitants du Nord, cela marque la nécessité de s'approprier la nuit éternelle et d'en affirmer la spécificité en l'intériorisant, en s'y adaptant, puis en la revendiquant comme un élément central de leur identité, d'une manière qui demeure toutefois toujours ambiguë, entre la honte et la fierté.

De l'autre côté, l'adaptation à la noirceur révèle un sens du courage, de l'invention et de la positivité qui est remarqué et valorisé par les voyageurs, qui en font parfois un critère d'adhésion et d'identité au Nord. Apprendre à vivre dans le noir, à lire les signes de la noirceur, à transformer l'espace sombre en théâtre de lumière devient ainsi un processus d'apprentissage et d'affirmation – voire de victoire – qui dénote la force et induit une validation de l'identité des véritables habitants du Nord.

L'écrivain états-unien Jack London, qui a puissamment contribué à l'imaginaire du Nord du point de vue du Nord-Ouest de l'Amérique,

⁵² Xavier Marmier, *Lettres sur l'Islande*, Paris, F. Bonnaire, 1837, p. 68-69.

décrit bien la quiétude tranquille des habitants du Nord dans la longue nuit hivernale du Yukon :

L'homme ne s'en inquiétait pas : cela faisait des semaines qu'il n'avait pas vu le soleil. Il savait que plusieurs semaines s'écouleraient avant que l'astre du jour franchisse la ligne d'horizon, au sud, et interrompe enfin, très brièvement pour sa première apparition, la longue nuit polaire⁵³.

Chez le romancier Bernard Clavel, les *véritables* habitants du Nord se servent de leur maîtrise de l'espace sombre comme d'une arme face à ceux qui arrivent du Sud et qui n'arrivent pas à lire la nuit arctique⁵⁴. S'habituer à la noirceur serait ainsi un signe de maîtrise et de rapport intime avec l'environnement nordique : cette habileté signifierait un acquis définitoire, une ligne de partition entre les gens du Nord et ceux du Sud. Cette adaptation peut s'effectuer de deux manières : soit en faisant de la noirceur un lieu *lisible* où l'on peut arriver à se repérer et à habiter, soit en créant de la lumière dans l'espace sombre du Nord, à la fois à l'extérieur, notamment par l'art d'éclairer les villes, et à l'intérieur des habitations. Ainsi, l'écrivain norvégien Tomas Espedal décrit la subtilité des dispositifs d'éclairage dans une maison scandinave, qui crée une ambiance de vie et témoigne de la capacité à inventer, à partir de la noirceur, un univers à tonalité humaine et intime :

La main courante des rampes d'escalier était recouverte de cuir, et les escaliers étaient éclairés par des lanternes de couleur. Il y avait des lampes et des dispositifs d'éclairage partout ; la lumière venait des endroits les plus inattendus, elle brillait si fort que je me suis dit qu'un été éternel devait régner dans la maison, en hiver comme au printemps⁵⁵.

Cette adaptation par la création d'une architecture de la lumière permet de renverser les représentations du Nord pour les faire basculer, en ce sens que le Nord est alors perçu de l'intérieur plutôt que de l'extérieur. Pour les Nordiques, l'usage intérieur tamisé et subtil de la lumière permet de créer un mode de confort, d'intimité et de vie au chromatisme chaud, une oasis de lumière et de chaleur au milieu

⁵³ Jack London, *Construire un feu*, Bruxelles, Alice Jeunesse, 2006 [1902], p. 12.

⁵⁴ Bernard Clavel, *Le royaume du Nord*. Tome 4 : *Amarok*, Paris, Albin Michel, coll. « Pocket », 2001 [1987], p. 22-23.

⁵⁵ Tomas Espedal, *Contre la nature (les carnets)*, Arles, Actes Sud, coll. « Lettres scandinaves », 2015 [2011], p. 41.

d'un monde extérieur marqué par le froid, le silence, la noirceur et les couleurs blanche et bleue.

Dans tous les cas, qu'elle se concrétise dans une vie extérieure comme celle au Yukon ou repliée vers les intérieurs domestiques comme celle en Scandinavie, cette adaptation à la noirceur mène les gens du Sud à ressentir une fascination devant la force des habitants du Nord, qui arriveraient par celle-ci à vivre en harmonie avec la nature qui les environne.

La noirceur comme renversement

La valorisation de la noirceur dans un contexte nordique conduit à un renversement des positivités dans le couple d'opposition entre jour et nuit qui ne se fait pas sans un bouleversement de l'ordre moral, esthétique et identitaire, de l'extérieur comme de l'intérieur du Nord. Dans certains cas, cela permet une déconstruction des lieux communs de l'imaginaire du Nord et une reformulation nuancée des rapports de force dans les représentations culturelles et sociales.

Au même titre que la blancheur, mais dans un autre registre, la noirceur – souvent sous un mode négatif – est considérée comme l'un des « signes du Nord », tels qu'ils sont perçus de l'extérieur et de l'intérieur, dans ce dernier cas parfois sous la forme d'une revendication identitaire. Ce signe est donc partagé entre des discours internes et externes du Nord. La noirceur sert de ligne de partage entre les perceptions : pour les voyageurs qui viennent se frotter à la réalité du Nord, cela peut conduire à la déception ou à la confirmation de leurs stéréotypes⁵⁶; pour les habitants du Nord qui vivent cette noirceur au quotidien, cela relève à la fois d'une exigence et d'une rigueur – climatiques et sociales. Dans tous les cas, cette attention sur la noirceur nordique infère un renversement des valeurs occidentales qui, dans leur vaste majorité, valorisent plutôt la lumière, opposée à une noirceur

⁵⁶ Au sens sémiologique tel que le suggère Ruth Amossy, c'est-à-dire une « préconnaissance » qui n'est pas nécessairement péjorative ou erronée. Voir à ce sujet *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1991, 215 p., et Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Nathan, coll. « Lettres et sciences sociales », 1997, 128 p.

perçue comme angoissante, lourde d'un héritage judéo-chrétien qui l'a associée au chaos, au mal et à la mort.

De l'intérieur, au contraire, la noirceur arctique peut être une révélation, à l'image de la lumière au Sud : dans des contes issus des régions circumpolaires, la noirceur ouvre un espace de révélation. Ainsi que le rapporte Knut Rasmussen, au Groenland, la nuit permet le contact sacré avec le pays des morts :

Le crépuscule commençait à peine à tomber, lorsque le tambour se mit en action; un tambour qui se met à vibrer avant la fin même des incantations est toujours le signe qu'un grand chaman est en train d'officier.

Quand l'obscurité fut totale, on entendit les esprits qui arrivaient. Certains, grands et forts, piétinaient le sol si violemment qu'il en tremblait. Ils s'exprimaient avec des voix profondes et graves et leurs voix ressemblaient à des cris. D'autres, au contraire, avaient des voix frêles et fluettes de femmes et l'on pouvait deviner qu'ils étaient petits et avaient le pied léger. Quand ils furent tous réunis, le voyage extatique put commencer⁵⁷.

On constate ici que la noirceur joue le rôle d'épiphanie – la manifestation et le retour de la lumière – que l'on prête traditionnellement à la blancheur dans le rite chrétien, dans lequel le divin éclaire le monde.

Venus de l'extérieur, les voyageurs arrivent dans le Nord l'esprit rempli des stéréotypes extrêmes transmis par les discours, dont ceux sur l'obscurité totale qui durerait six mois ou ceux sur la complète obscurité des terres arctiques, ce qui cause déception et surprise lors de l'expérience plus nuancée sur le terrain. Ainsi, un moine irlandais du 9^e siècle fait état de sa désillusion face à la nuit polaire⁵⁸, qu'il croyait complètement noire alors qu'elle demeure blafarde : pour lui qui cherchait à « Thulé » (ici, l'Islande) un monde d'absolu, il découvre avec déception un paysage nuancé, aux lumières tamisées⁵⁹. Xavier Marmier, qui pourtant connaît bien les territoires nordiques, écrit se surprendre

⁵⁷ Knut Rasmussen, « Le monde des morts », *Contes inuit du Groenland*, Paris, Hachette, 1998. p. 21.

⁵⁸ Dicuil, *De mensura orbis*, VII, § 11, p. 74, cité par Monique Mund-Dopchie, *op. cit.*, p. 111.

⁵⁹ On retrouve cette même déception chez Pierre Loti, dont les marins de son roman *Pêcheur d'Islande* se désolent de la lumière faible et de la nuit incomplète du Nord : « Mais c'était une lumière pâle, pâle, qui ne ressemblait à rien; elle traînait sur les choses comme des reflets de soleil mort. Autour d'eux, tout de suite commençait un vide

d'y découvrir la lumière baigner les paysages lorsqu'il gravit le mont Hekla. Toutefois, comme pour réaffirmer la force des lieux communs sur la noirceur dans le Nord, Marmier écrit que ce « rayon de soleil [...] ne sert qu'à faire mieux ressortir l'obscurité⁶⁰ ». L'apparition du jour dans le Nord demeure ainsi dans le registre de l'exception et renforce la préséance de la noirceur, comme si l'apparition du jour ne servait que de faire-valoir à la noirceur. Dans certains cas, cette lumière qui éclaire le Nord est même perçue comme une irruption du Sud dans le Nord, une irrégularité de la nature⁶¹.

Autre exception notable dans la noirceur de la nuit hivernale nordique, l'aurore boréale ne cesse de fasciner. L'irruption de ce « déroulement fluvial⁶² » de lumière colorée dans le ciel, comme l'écrit la romancière Marie Le Franc, cette « lumière des esprits⁶³ », comme la décrit le Danois Jørn Riel, cause surprise, émerveillement et frayeurs. C'est l'exception de la noirceur nordique : une splendeur, un mystère, voire un miracle qui éclaire le monde furtivement, comme une percée du ciel nocturne vers un monde transcendant. Ce phénomène lumineux fascine tellement qu'il n'est pas étonnant qu'il soit devenu l'un des grands symboles de l'Arctique et du Nord. Les conditions pour voir l'aurore boréale demeurent la nuit et la noirceur : l'absence de lumière, le silence de la nuit, l'attente improbable. Même si elle est un phénomène de lumière, l'aurore boréale renforce par sa singularité et sa rareté l'association du Nord à la nuit et à la noirceur.

Il faudrait nuancer la relation du Nord à la noirceur en prenant en compte, autant que faire se peut, les traditions préchrétiennes qui ne partageaient pas les valeurs morales associées à la noirceur ou à la

immense qui n'était d'aucune couleur, et en dehors des planches de leur navire, tout semblait diaphane, impalpable, chimérique. » (Paris, Calmann Lévy, 1900, p. 15-17.)

⁶⁰ Xavier Marmier, *op. cit.*, p. 68-69.

⁶¹ Ainsi, Xavier Marmier écrit : « En ce moment toute cette partie de l'Islande a l'aspect d'une contrée méridionale. La Méditerranée n'est pas plus limpide que cette mer du Nord, le ciel du midi n'est pas plus beau. » (*Ibid.*, p. 29-30.)

⁶² Marie Le Franc, *La rivière solitaire*, Paris, J. Ferenczi et fils, coll. « Le livre moderne illustré », 1934, p. 246.

⁶³ Jørn Riel, *Le chant pour celui qui désire vivre*. Tome 3 : *Soré [Sangen for livet]*, Paris, 10/18, coll. « Domaine étranger », 2001 [1985], p. 107.

blancheur. Selon Guy Bordin⁶⁴ par exemple, dans la pensée inuite, l'obscurité ne signifiait pas le mal avant l'arrivée du christianisme : chez les Inuits, les concepts du jour et de la nuit, de l'obscurité et de la lumière, et même, du rêve et de la vie consciente, s'inscrivaient davantage dans la continuité que dans la binarité. Knut Rasmussen raconte que dans la cosmogonie groenlandaise, l'être humain vit d'abord dans l'obscurité totale, où il jouit de l'immortalité, mais il appelle l'arrivée de la lumière, qui vient toutefois avec la possibilité de la mort : ainsi « la lumière apparut, ainsi que la mort⁶⁵ ». La lumière est donc ici l'acceptabilité de la condition humaine, et elle conduit à l'apparition du soleil, de la lune et des étoiles, signes de ceux qui sont morts et qui resplendissent dans le firmament. Cette conception préchrétienne inuite trouve son écho dans d'autres traditions circumpolaires, là où l'alternance entre le jour et la nuit varie considérablement. Elle permet de mettre en évidence le conflit des codes entre la conception de la lumière telle qu'elle a été développée dans les pays tempérés du Sud, à la luminosité plus régulière au cours des saisons, et celle des pays froids.

On peut retenir de la tradition occidentale la possibilité d'une réversibilité des valeurs entre la luminosité et la noirceur dans le Nord. La déconstruction des couples conceptuels associés aux espaces géographiques et aux saisons permet ainsi l'irruption de la lumière de manière inattendue dans la noirceur par des phénomènes propres au monde arctique, ou encore la permutation des valeurs et des symboles associés à l'un et à l'autre. Quoi qu'il en soit, nous avons ici affaire à un puissant et polyvalent couple sémiotique noirceur-lumière, qui s'est installé au cœur de la définition esthétique, morale et identitaire du Nord. Cette conclusion porte également ses limites : comme le rappelle le géographe Louis-Edmond Hamelin, dans certains territoires, dont le Québec, l'hiver nordique est dans les faits mesurables plus lumineux que l'hiver dans les pays du Sud. Cela n'empêche pas des migrations temporaires hivernales des gens du Nord vers le Sud, à la recherche de chaleur et de lumière, une manière de s'adapter à l'obscurité hivernale

⁶⁴ Guy Bordin, *Beyond Darkness and Sleep. The Inuit Night in North Baffin Island*, Louvain, Peeters Publishers, Société d'études linguistiques et anthropologiques de France, 415p.

⁶⁵ Knut Rasmussen, « La naissance de l'Homme », *op. cit.*, p. 15-18.

nordique et de lutter contre la menace perçue de cette noirceur pour l'équilibre physique et mental.

Conclusion

Le signe de la noirceur est lié géographiquement, symboliquement, culturellement et physiquement au Nord. Bien qu'il s'appuie sur une longue tradition européenne, il se rattache spécifiquement aux espaces boréaux par le biais des discours sociaux et culturels, et donc, par celui de l'imaginaire, comme l'un des signes par lesquels est représenté le Nord de l'extérieur, mais aussi un de ceux par lesquels les cultures du Nord se définissent par rapport au reste du monde. Ce signe universel se rattache au Nord, certes basé sur le fait que la longueur des nuits et le manque de lumière hivernal caractérisent l'espace circumpolaire, et induit pour ses habitants et la perception qu'ont les autres de ceux-ci un rapport à la fois analogique et métonymique. Cette noirceur peut toutefois difficilement être circonscrite, puisqu'elle appelle systématiquement son contraire, la blancheur. De plus, comme il s'agit à la fois d'une idée construite par l'imaginaire et d'un fait de la réalité géographique du Nord, ce double signe du Nord, celui du couple noirceur-blancheur, se situe au creuset de lignes de partage et de conflits de code qui le rendent à la fois polysémique et particulièrement puissant. La noirceur et son opposition à la blancheur peuvent ainsi ouvrir un nouvel axe critique d'analyse des représentations culturelles du Nord, en ce sens qu'elles agissent comme un vecteur qui prend racine dans une tradition culturelle plus large que le Nord, mais qui en parcourt les modes de perception et de réception. Aujourd'hui encore, de nouveaux courants esthétiques – que l'on pense ici au «Nordic Noir» contemporain – émergent en prenant appui sur ce signe constitutif du Nord; ces courants auraient ainsi intérêt à être étudiés dans une perspective historique qui englobe une réflexion sur le rattachement de certains signes de l'imaginaire du Nord, tant internes qu'externes, tant spécifiques qu'universels.

La noirceur peut aussi être perçue comme l'un des stéréotypes ou l'une des préconceptions du Nord; elle porte alors une lourde valeur morale universelle (liée pour les espaces froids à l'impression d'une absence de vie, aux misères et aux souffrances) et parfois, politique (liée au colonialisme, à la mise sous silence, à l'ignorance de l'autre). Certains

artistes et écrivains nordiques cherchent ainsi à s'en distancier, soit en tentant d'inverser le pôle des valeurs négatives qui y sont liées, soit en la transformant en un trait identitaire qui s'en trouve valorisé. Comme dans tous les cas de renversement de stéréotype, ce geste a un double tranchant : il déplace certes la signification du lieu commun, mais il renforce en même temps son association obligée avec l'imaginaire dans lequel il s'inscrit.

Quoi qu'il en soit, nous devons conclure que la noirceur est l'une des constituantes de l'imaginaire du Nord. Sous tous ses aspects (géographique, physique, métaphorique, morale, politique, esthétique et identitaire), elle incarne un vecteur fondamental de l'idée du Nord, ainsi qu'une esthétique face à laquelle les écrivains et les artistes doivent situer leurs productions. L'opposition du noir et du blanc, de la noirceur et de la blancheur, induit aussi une interdépendance des contraires, qui permet de recomplexifier le Nord et l'Arctique, historiquement représentés de l'extérieur comme des espaces simplifiés.

La déception photographique et la réalité insaisissable dans La chambre noire de Damoclès de Willem Frederik Hermans

◇ Sasha Richman

De nos jours, à l'ère numérique, on ne connaît que trop bien la capacité trompeuse de la photographie. La photographie s'avère peu fiable à plusieurs égards, notamment en ce qui concerne sa représentation de la réalité. Au-delà des images modifiées et mensongères des campagnes publicitaires ou sur les réseaux sociaux qui inondent notre quotidien, même les moins habiles d'entre nous sont capables de modifier ou transformer une image en quelques secondes sur un smartphone. Mais le manque de fiabilité de la photographie numérique ne s'arrête pas là : il suffit d'une erreur lors de la sauvegarde pour qu'une photo précieuse disparaisse pour toujours. Néanmoins, l'aspect trompeur de la photographie n'est pas une nouveauté de notre époque. Les interrogations à ce sujet remontent à l'invention des premières techniques photographiques au XIX^e siècle et sont toujours restées pertinentes depuis.

Dans son célèbre roman de 1958, *La chambre noire de Damoclès*, Willem Frederik Hermans met en scène la photographie trompeuse qui engendre de graves conséquences pour son protagoniste, Henri Osewoudt. Le sort d'Osewoudt devient une métaphore par laquelle l'écrivain néerlandais mène une réflexion sur la relation entre la photographie et la réalité. À travers l'intrigue, qui se déroule principalement sous l'occupation allemande pendant la Seconde Guerre

◇ Sasha Richman, doctorante en littérature comparée, Université de Strasbourg, <sasha.richman@etu.unistra.fr>.

mondiale, on suit Osewoudt, un buraliste vivant près de Leyde. Dès sa rencontre avec le soldat néerlandais, et supposé résistant Dorbeck, Osewoudt se trouve mêlé aux affaires de la Résistance et réalise des missions dangereuses en son nom. À la fin de la guerre, il est arrêté; on le considère comme un traître. Quand les tentatives de retrouver Dorbeck sont infructueuses, Osewoudt recourt à la photographie dans un dernier espoir de prouver l'existence de ce dernier et donc de se disculper. Cependant, la photographie se révèle incapable de témoigner de la réalité dont Osewoudt est persuadé, et l'existence de Dorbeck reste une énigme irrésolue. La photographie joue ainsi un rôle sinistre dans le sort malheureux du buraliste, qui, dans son désespoir, finit par se suicider.

Cette mise en scène de la photographie s'inscrit dans une tradition littéraire qui remonte au XIX^e siècle et qui dépeint la photographie comme étant trompeuse ou dangereuse¹. Dans ces représentations littéraires, la photographie se révèle soit traître, soit décevante: elle déjoue les attentes des personnages et engendre parfois de graves conséquences pour eux. Dans *La chambre noire de Damoclès*, c'est ce phénomène de «déception photographique» dont il est question. À partir du titre même du roman, Hermans présage sa représentation de la photographie: avec ces quelques mots, qui font sans nul doute allusion au mythe de Damoclès, la photographie elle-même devient le symbole d'un danger imminent.

La photographie n'est pas seulement un motif littéraire récurrent dans l'œuvre de cet écrivain². Il s'agit aussi d'une passion et d'une

¹ On retrouve de telles représentations dans la littérature du XIX^e siècle – pour n'en citer que quelques exemples – dans deux nouvelles: Champfleury, «La légende du daguerréotype», *id.*, *Les bons contes font les bons amis*, Paris, Ides et Calendes, [1863] 1997; Nadar, «Photographie homicide», *id.*, *Quand j'étais photographe*, Paris, Seuil, [1892] 1994, p. 67-93. Les présentes réflexions sur la photographie «dangereuse» et la «déception photographique» s'inspirent de ces deux nouvelles ainsi que des critiques de Jérôme Thélot à leur sujet: Thélot, Jérôme, *Les inventions littéraires de la photographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003.

² On retrouve le motif de la photographie dans de nombreux récits, y compris dans les romans *De God Denkbaar Denkbaar de God* [*Le Dieu Concevable Concevable le Dieu*] (1956) et *Nooit meer slapen* [*Ne plus jamais dormir*] (1966) ainsi que dans la nouvelle «De blinde fotograaf» [*Le photographe aveugle*] du recueil *Een landingspoging op Newfoundland* [*Une tentative d'atterrissage sur Terre-Neuve*] (1957), entre autres.

pratique importante³ qui ont incontestablement façonné sa pensée. Dans un article paru dans le *Journal of Dutch Literature*, Frans Ruiter et Wilbert Smulders constatent que celle-ci repose sur l'idée selon laquelle « on ne peut pas connaître la réalité ; la réalité se cache à notre perception⁴ », et que le motif de la photographie dans *La chambre noire de Damoclès* se trouve être le véhicule par lequel l'écrivain explore la nature insaisissable de la réalité.

Malgré son rôle central dans le roman, la signification de la photographie reste un sujet peu étudié. En effet, la littérature critique existante ne considère pas la photographie comme un objet d'étude à part entière, mais plutôt comme un élément qui vient confirmer ou rejeter l'existence de Dorbeck⁵. Elle n'est évoquée que dans la mesure où elle permet de résoudre l'énigme de « Dorbeck ». D'autres critiques se concentrent sur le style et la structure du roman, la perception littéraire de la réalité, les questions d'interprétation⁶ et la signification du double

³ Hermans a débuté sa pratique photographique en tant qu'enfant avec un appareil photo box ; il s'est perfectionné dans les années cinquante alors qu'il cherchait à s'affirmer comme photographe professionnel. Bien que ce projet se soit avéré infructueux, Hermans n'a pas moins persévéré et a publié plusieurs ouvrages de photographie : *Fotobiografie* [*Photobiographie*] (1969), *Koningin Eenoog* [*Reine d'un œil*] (1986), et *Een foto uit eigen doos! Een hele doos vol foto's van Willem Frederik Hermans* [*Une photo de sa propre boîte ! Une boîte entière remplie de photos de Willem Frederik Hermans*] (1994). Ces trois ouvrages, ainsi que *Het hoedenparadijs. 40 collages van Willem Frederik Hermans* [*Le paradis des chapeaux. 40 collages de Willem Frederik Hermans*] (1991), sont réunis dans *Volledige Werken 18* [*Œuvres complètes, volume 18*], Amsterdam, De Bezige Bij, 2019.

⁴ Ruiter, Frans et Wilbert Smulders, « The Agressive Logic of Singularity: Willem Frederik Hermans », *Journal of Dutch Literature*, vol. 4, n° 1, août 2013, p. 9. « *That we cannot know reality; that reality hides from our perception.* » (Ma traduction).

⁵ Pour approfondir la question de l'existence éventuelle de Dorbeck, voir : Janssen, Frans A., *Over De donkere kamer van Damokles van Willem Frederik Hermans* [*De La chambre noire de Damoclès de Willem Frederik Hermans*], Amsterdam, Wetenschappelijke Uitgeverij, 1976 ; Marrès, René, *Over de interpretatie van De donkere kamer van Damokles van Willem Frederik Hermans* [*De l'interprétation de La chambre noire de Damoclès de Willem Frederik Hermans*], Leyde, Internationaal Forum voor Afrikaanse en Nederlandse Taal en Letteren, 1996 ; Otterspeer, Willem, *Dorbeck, waar ben je? [Dorbeck, où es-tu ?]*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2012.

⁶ Voir les ouvrages critiques susmentionnés de Janssen et Marrès. Pour approfondir les questions d'interprétation, d'intersections de la réalité ordinaire et littéraire, de la structure romanesque et de l'ambiguïté du roman, voir également : Smulders, W.H.M., *De literaire misleiding in De donkere kamer van Damokles* [*La tromperie littéraire dans La chambre noire de Damoclès*], Utrecht, H&S Uitgevers, 1983.

incarné par le personnage de Dorbeck⁷. La photographie n'est pas au premier plan de toutes ces réflexions, mais elle mérite d'être étudiée de plus près.

La démarche de cet article s'attache justement à examiner les spécificités de la représentation de la photographie. Quel est le rôle de la photographie dans le fil narratif du roman ? Comment sa représentation s'inscrit-elle dans le questionnement philosophique de Hermans sur la nature de la réalité ? Afin d'y répondre et de mieux comprendre la signification du phénomène de la déception photographique, une analyse de texte sera entreprise, tout en considérant la critique existante sous l'angle de la photographie.

Ainsi, seront repris des idées et arguments présentés dans un précédent mémoire de master dans lequel une étude comparative est menée entre les représentations de la photographie d'une part et la réflexion ontologique d'autre part⁸. Dans le cadre de ces recherches, des œuvres littéraires et cinématographiques de la seconde moitié du xx^e siècle, dont *La chambre noire de Damoclès*, ont été examinées⁹. La présente étude se limite à une analyse fondée sur ce roman, bien que la photographie soit un motif récurrent dans l'œuvre de Hermans. En effet, on retrouve de thématiques comparables dans le roman *Ne plus jamais dormir* et dans certaines lettres de l'écrivain. Pour une étude ultérieure, il serait pertinent d'approfondir les présentes recherches à ces autres ouvrages afin de mieux comprendre la place de la photographie dans la pensée de l'auteur. Cet article propose un premier aperçu de ces questions pour un lectorat français pour lequel Hermans reste peu connu. Malgré son renom au Pays-Bas, il existe peu de recherches à son

⁷ Pour approfondir la question de la signification du double et du personnage de Dorbeck, voir également : Pos, Sonja, *Dorbeck is alles! : Navolging als sleutel tot enkele romans en verhalen van W.F. Hermans* [Dorbeck est tout ! : L'imitation comme clé de certains romans et nouvelles de W.F. Hermans], Amsterdam, Vossiuspers UvA, 2010.

⁸ Richman, Sasha, *La photographie fallacieuse : les déceptions photographiques de Cortázar, Antonioni, Hermans et Kundera*, Mémoire de master en littérature comparée, sous la direction de Patrick Werly, Strasbourg, Université de Strasbourg, 2020.

⁹ Le mémoire précité s'est focalisé sur deux nouvelles de Julio Cortázar, *Blow-Up* de Michelangelo Antonioni, *De donkere kamer van Damokles* [La chambre noire de Damoclès] de Willem Frederik Hermans, *L'insoutenable légèreté de l'être* de Milan Kundera, ainsi que sur les films *Als twee druppels water* [Comme deux gouttes d'eau] de Fons Rademakers et *The Unbearable Lightness of Being* [L'insoutenable légèreté de l'être] de Philip Kaufman.

sujet en français, et parmi ses nombreuses œuvres, il n'y a que deux romans traduits en français : *La chambre noire de Damoclès* et *Ne plus jamais dormir*¹⁰ sont parus en traduction française chez Gallimard en 2006 et 2009 respectivement, plus de quarante ans après leurs dates de publication initiales. Puisqu'il met l'accent sur *La chambre noire de Damoclès*, cet article ne constitue qu'une première étape dans les recherches à entreprendre au sujet de Hermans et sa représentation de la photographie.

La photographie idéalisée

À la suite de sa brève rencontre avec Dorbeck, la photographie devient rapidement pour Osewoudt un élément emblématique de son engagement auprès de la Résistance. Il entreprend dès lors des missions, qui vont du simple développement de pellicules à des assassinats, sans hésitation, ni réflexion de sa part. Mais qu'est-ce qui le pousse à affronter le danger aussi aveuglément et ardemment au nom d'un homme et d'une organisation dont il ne connaît rien ?

Afin de répondre à cette question, il est nécessaire de se référer aux premiers chapitres du roman, où la caractérisation d'Osewoudt devient particulièrement importante. Cet homme, prisonnier d'une existence médiocre, idéalise la photographie dans laquelle il voit un moyen de transcender sa situation. À force de le décrire comme un réprouvé (aussi bien pendant son enfance qu'à l'âge adulte), Hermans prépare le terrain pour certaines hypothèses sur l'engagement du buraliste et donc sur son idéalisation de la photographie. Sans explicitement les délimiter, l'écrivain évoque ainsi les motivations de son personnage et explique ce que la photographie représente à ses yeux. En effet, les descriptions qu'il fait d'Osewoudt semblent expliquer ce qui pousse ce dernier à se lier à Dorbeck avec un tel enthousiasme.

Voici comment Hermans nous présente la toute première fois son protagoniste : « Henri Osewoudt avait une demi-tête de moins que les autres garçons de sa classe¹¹. » Dès sa première apparition, cet homme

¹⁰ *Nooit meer slapen* [*Ne plus jamais dormir*] est paru en langue originale chez De Bezige Bij en 1966.

¹¹ Hermans, Willem Frederik, *La chambre noire de Damoclès*, traduit du néerlandais par Daniel Cunin, Gallimard, [1958] 2006, p. 7.

se caractérise par sa différence qui agit également comme un défaut : l'auteur indique, tant au sens propre qu'au sens figuré, qu'Osewoudt n'est pas à la hauteur des autres. Dans le paragraphe qui suit, il creuse davantage le fossé qui distingue son personnage de ses camarades : « Alors qu'il songeait encore à l'histoire de l'instituteur, Osewoudt se trouva séparé des autres par un tramway bleu qui approchait. Une fois le véhicule passé, il ne fit aucun effort pour les rattraper¹². » Hermans isole son personnage doublement : celui-ci se retrouve coupé des autres, au sens littéral et figuré. En outre, il ne se bat pas contre son sort ; il semble l'accepter et se résigner à sa position d'exclu et d'étranger.

En effet, Osewoudt se caractérise en grande partie par son exclusion. À l'âge de 15 ans, alors qu'il essaie de séduire une camarade de classe, il est violemment rejeté. Le lendemain, il voit cette même fille partir à vélo avec un autre garçon « qui avait exactement le même âge que lui, mais qui le dominait d'une tête et demie¹³. » Cette citation fait écho à la citation susmentionnée qui décrit Osewoudt à travers son infériorité. Il est ridiculisé : alors qu'il a 17 ans, il est moqué parce qu'il ne se rase pas encore ; il a un visage pâle et féminin ; il se met à pratiquer le judo, ce qui déforme ses pieds. Hermans le qualifie même de « petit monstre, un crapaud sur deux pattes¹⁴. » Malgré l'ostracisme dont souffre le garçon, ses camarades de classe le laissent tranquille, car ils savent qu'il serait capable de battre les autres, y compris les plus grands¹⁵.

Osewoudt semble se résigner à ce rejet et à une vie médiocre. Il se marie avec sa cousine germaine, Ria, malgré son hideur et l'aversion qu'elle lui inspire ; Osewoudt « savait [...] que sa laideur l'empêchait d'avoir un autre homme et que si tel n'avait pas été le cas, elle ne se serait pas gênée pour le larguer¹⁶. » En dépit de l'avis de son oncle, Osewoudt décide de ne pas poursuivre des études supérieures à l'université. Poussé par un sentiment d'obligation et de devoir, il reprend le bureau de tabac de feu son père, et il s'occupe de sa mère, sortie de l'hôpital psychiatrique.

Étant donné son existence sans intérêt, Dorbeck, et donc la photographie, représentent pour Osewoudt une opportunité. Quand le

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 17.

¹⁴ *Ibid.*, p. 21.

¹⁵ *Ibid.*, p. 21.

¹⁶ *Ibid.*, p. 22.

résistant Dorbeck lui confie la pellicule à développer lors de leur première rencontre, la photographie devient un symbole de l'engagement d'Osewoudt et des missions qu'il réalise au nom de la Résistance. Après cette première rencontre, Ria compare la ressemblance entre les deux hommes à celle qui existe entre le négatif et le positif d'une photo¹⁷. Dès lors que Dorbeck apparaît pour la première fois dans le texte, Hermans établit un lien étroit entre celui-ci et la photographie. L'observation de Ria marque une distinction importante : Dorbeck représente tout ce qu'Osewoudt n'est pas et tout ce qui semble lui manquer, aussi bien en caractère que physiquement.

Le parcours et les expériences d'Osewoudt jusqu'à sa rencontre avec Dorbeck expliquent bien son enthousiasme à s'impliquer dans les missions de la Résistance : si Dorbeck est l'opposé d'Osewoudt, il représente tout ce qu'Osewoudt souhaite être. Dans son livre *De Psyche in de Spiegelkamer: Psychomachie in de hedendaagse roman* [La psyché dans la salle des miroirs : la psychomachie dans le roman contemporain], Michel Dupuis constate que Dorbeck incarne le « je-idéal » et « la figure paternelle supérieure » pour Osewoudt, qui n'a que très peu connu son père¹⁸. Pour Osewoudt, Dorbeck, et donc la photographie, représentent un moyen de combler ce qui lui manque, de s'élever de sa médiocrité et de ressembler au résistant, un homme qu'il estime viril, courageux, héroïque et respecté.

Après avoir raté le développement de la pellicule que Dorbeck lui confie, Osewoudt manifeste son désir de se rattraper :

Comme il supposait que ces pellicules ne seraient d'aucune utilité, et qu'il ne souhaitait pas passer pour un type tout juste bon à développer des déceptions, il fit ce qu'on pourrait interpréter comme un acte désespéré : il retira à la banque la totalité de son fonds de roulement (six cents florins), se rendit à La Haye, entra chez un marchand d'appareils photo d'où il ressort au bout de cinq minutes avec un Leica payé comptant¹⁹.

Hermans souligne le désespoir dont Osewoudt fait preuve ; le buraliste semble prêt à tout pour prouver sa compétence auprès de Dorbeck.

¹⁷ *Ibid*, p. 31.

¹⁸ Dupuis, Michel, *De Psyche in de Spiegelkamer: Psychomachie in de hedendaagse roman*, Gand, Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, 2000, p. 23. « *Als zodanig belichaamt Bastardier, evenals Hermans' Dorbeck, het ik-ideaal, het superieure vaderimago...* » (Ma traduction).

¹⁹ Hermans, *op. cit.*, p. 41.

Les détails de l'achat, comme le prix, la provenance de l'argent et le paiement en liquide, témoignent de son désir presque irrationnel de trouver grâce aux yeux du résistant. En effet, il semble assez incongru qu'un photographe inexpérimenté investisse autant de capital dans un tel appareil, les appareils photo de la marque Leica étant parmi les plus chers et les plus réputés au monde.

La caractérisation d'Osewoudt permet ainsi d'identifier les raisons principales qui le motivent et le poussent à s'engager dans des missions dangereuses et violentes. Hermans établit également, de manière indirecte, les espoirs du personnage principal vis-à-vis de la photographie: s'élever au statut de Dorbeck, c'est-à-dire s'élever au-dessus de son quotidien malheureux actuel. Si, au cours du récit, le lecteur se demande ce qui pourrait bien pousser Osewoudt à commettre aveuglément des meurtres, il lui suffirait de revenir sur ces passages-là, qui ne laissent aucun doute sur son désir d'imiter Dorbeck.

Illusions d'objectivité et de fiabilité technique

La photographie semble promettre une représentation fidèle de l'objet photographié. Contrairement à un artiste qui emploie des techniques traditionnelles telles que la peinture et qui ne peut rendre une vision de la réalité que par le biais de l'interprétation²⁰, la photographie se distingue par son objectivité. Or, dans son ouvrage fondamental *Sur la photographie*, Susan Sontag constate que cette objectivité n'est qu'illusoire: « Bien qu'il soit vrai qu'en un sens l'appareil fait plus qu'interpréter la réalité, qu'il la capture effectivement, les photographies sont autant une interprétation du monde que les tableaux et les dessins²¹. » La photographie se définit par son mimétisme, mais son mimétisme n'est ni exact ni complet. Si tout dépend de l'interprétation, la photographie ne peut témoigner que d'une version d'une réalité aux multiples facettes. En dépit de son objectivité douteuse, Sontag affirme néanmoins que la photographie peut servir de justification ou de preuve d'une certaine réalité: « L'image peut déformer, mais il y a toujours une

²⁰ Champfleury, cité par Ortel, Philippe, *La littérature à l'ère de la photographie : Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002, p. 188.

²¹ Sontag, Susan, *Sur la photographie*, traduit de l'anglais par Philippe Blanchard, Christian Bourgois Éditeur, [1977] 2008, p. 20.

présomption que quelque chose d'identique à ce que la photo montre existe, ou a existé, réellement²². »

Outre les questions d'objectivité et d'interprétation, la représentation photographique se retrouve contrainte par les techniques photographiques elles-mêmes. Autrement dit, un problème survenu lors d'un ou plusieurs aspects du processus photographique, tels que le cadrage, l'enregistrement, le développement et le tirage, peut également nuire à l'image²³. Du point de vue d'Osewoudt, c'est ce manque de fiabilité technique qui explique l'absence de preuve photographique de Dorbeck à la fin du roman. Au cours du récit, Hermans évoque deux images qui auraient pu témoigner de l'existence de Dorbeck. Or, le buraliste semble rencontrer des problèmes techniques qui expliqueraient l'absence de ces photos.

Lors du développement de la pellicule confiée par Dorbeck, Osewoudt identifie la première de ces deux images : « Enfin, une photo de Dorbeck, debout dans la rue, devant une maison, les bras passés autour des hanches de deux jeunes filles. L'image était tellement nette qu'il put lire le numéro de la maison : 32²⁴ ». Hermans met l'accent sur la netteté de l'image pour suggérer qu'il s'agit sans doute de Dorbeck. En revanche, la mère d'Osewoudt allume la lumière de sa chambre noire au moment où il traite ce négatif, ce qui le détruit. Cette soi-disant preuve de l'existence de Dorbeck n'est que momentanément visible; elle disparaît et ne peut donc plus servir de témoignage.

La seconde image, prise pendant la dernière rencontre entre les deux hommes, s'avère également incapable de témoigner de l'existence de Dorbeck. Dans la scène finale du roman, Osewoudt récupère comme par miracle son Leica dont la pellicule est toujours intacte, mais la photo en question n'y figure pas. Cet échec renvoie à l'avertissement de Dorbeck au moment où Osewoudt les photographie devant le miroir. Sa remarque, qui met Osewoudt en garde contre la lumière²⁵, semble expliquer l'absence de la photo. Étant donné la luminosité insuffisante,

²² *Ibid*, p. 19.

²³ Il est important de préciser que les techniques photographiques affectent l'image quel que soit le processus, qu'il soit argentique, comme dans *La chambre noire de Damoclès*, ou numérique.

²⁴ Hermans, *op. cit.*, p. 54.

²⁵ *Ibid*, p. 319.

il est possible que l'image n'ait pu être enregistrée, ou bien qu'elle ait été enregistrée, mais qu'elle ne soit pas visible, faute de lumière.

Il est également intéressant de considérer la description des autres images qui figurent sur la pellicule confiée au buraliste. Ces images semblent mettre en garde Osewoudt, ainsi que le lecteur, contre les défauts possibles des techniques photographiques, et elles présagent les deux photos ratées de Dorbeck. Lors du développement de la pellicule, le narrateur relate :

[Osewoudt] vit :

Un grand bonhomme de neige coiffé d'un casque et tenant une carabine.

Trois soldats en pyjama, masque à gaz sur la figure, bras passés sur les épaules de leurs voisins.

Un portrait raté de quelqu'un qui avait bougé au moment où la photo avait été prise.

Un soldat torse nu derrière une mitrailleuse antiaérienne.

Une autre photo ratée : deux ou trois clichés superposés²⁶.

Il faut notamment souligner les spécificités des deux photos ratées. La première n'est pas nette parce qu'une erreur s'est produite lors de l'enregistrement (le sujet a bougé) ; la seconde, où les images sont superposées, semble s'expliquer par une défaillance technique de l'appareil. Le nombre de photos ratées par rapport au nombre de photos réussies paraît également important. La qualité variable des images sur la pellicule illustre non seulement la possibilité, mais surtout la *probabilité* qu'une image ne se révèle pas comme souhaité.

La réalité se défait pour Osewoudt et pour le lecteur

Identifier l'absence des deux photos de Dorbeck comme étant due à la défaillance technique n'est qu'une hypothèse. Si le résistant existe réellement, c'est la photographie qui s'avère décevante. Or, Hermans fournit suffisamment d'indices pour soutenir l'hypothèse contraire selon laquelle Dorbeck n'existe pas. Dans ce cas, la photographie n'est pas au cœur de l'effet de déception : c'est l'esprit du personnage principal qui devient fautif. Cependant, aux yeux d'Osewoudt, il s'agit dans tous les cas de déception photographique. La photographie, par

²⁶ *Ibid*, p. 54.

sa défaillance technique perçue, se montre incapable de témoigner de la réalité dont le buraliste est persuadé. Tout l'enjeu de l'existence de Dorbeck repose donc sur la photographie.

À la fin du roman, après avoir évoqué les deux photos de Dorbeck lors d'un interrogatoire en prison, Osewoudt reçoit la visite du psychiatre qui avait soigné sa mère. C'est lors de cette rencontre que Hermans remet en question l'existence de Dorbeck pour la première fois : le psychiatre suggère qu'il est le fruit de l'imagination d'Osewoudt. L'absence de preuves concrètes et la ressemblance physique entre les deux hommes favorisent l'hypothèse qu'il s'agit d'une seule et même personne et, par conséquent, que Dorbeck n'a jamais existé. À moins que le psychiatre ne déclare Osewoudt irresponsable, celui-ci sera condamné à mort. Cependant, il ne cède pas aux supplications du médecin. Osewoudt, qui considère l'existence de Dorbeck comme incontestable, professe plutôt son espoir, aussi mince soit-il, que l'image photographique montre ce qu'il est incapable de prouver par la parole :

J'ai pris Dorbeck en photo, une photo de nous deux, l'un à côté de l'autre. On était devant un miroir. Cette photo, je l'ai prise moi-même à Amsterdam, dans la Bernard Kochstraat. Tout espoir de la retrouver n'est pas perdu. Aujourd'hui encore, ils confondent les photos représentant Dorbeck avec celles me représentant, ils croient qu'il s'agit des mêmes. Quand on aura retrouvé celle que j'ai prise, tout deviendra clair. On aura du même coup la preuve ultime que Dorbeck et moi sommes bien deux personnes différentes. L'appareil avec lequel j'ai pris cette photo, je l'ai perdu alors que je fuyais la zone occupée. La pellicule était encore dedans. Supposons qu'on le retrouve malgré tout. Ne serait-ce pas suicidaire de ma part de me dire irresponsable si on venait à mettre la main dessus, à développer la pellicule en question et à voir apparaître Dorbeck en quelque sorte en chair et en os ? Si je vous écoutais, alors là oui, on pourrait à bon droit me déclarer irresponsable²⁷ !

Puisque toute autre tentative de prouver l'existence de Dorbeck échoue, la photographie devient le seul et dernier recours possible pour confirmer les convictions d'Osewoudt. La photographie, dans le cas où elle serait capable de témoigner de l'existence du résistant, serait également un moyen d'attester qu'Osewoudt est en pleine possession de sa santé mentale. En l'absence de preuve photographique, son

²⁷ *Ibid*, p. 466.

incapacité mentale peut s'expliquer par ses antécédents familiaux, c'est-à-dire l'aliénation de sa mère.

Confronté à l'hypothèse du psychiatre, Osewoudt maintient sa conviction indéfectible que Dorbeck existe bel et bien. Or, le lecteur se retrouve soudainement pris au piège d'une réalité dont il n'avait auparavant aucune raison de douter. Bien qu'il s'agisse d'une œuvre de fiction, les événements racontés paraissent toujours vraisemblables. Par exemple, la période où Osewoudt s'engage à rester enfermé dans une chambre noire à développer des pellicules ressemble aux activités du groupe *De Ondergedoken Camera* [La Camera clandestine], le groupe de photographes résistants néerlandais qui documentaient l'occupation allemande. Certes, le groupe pour qui Osewoudt réalise cette mission reste toujours sans nom, mais cette ressemblance avec des événements réels donne davantage de réalisme à l'expérience du buraliste. De plus, Hermans propose toujours une explication vraisemblable pour les tentatives infructueuses de prouver l'existence de Dorbeck : l'uniforme du résistant s'était désintégré à force d'être enterré dans le jardin d'Osewoudt ; toute personne pouvant témoigner de son existence est morte. La soudaine remise en cause de l'existence de Dorbeck oblige donc le lecteur à réévaluer la véracité des événements qui se sont déroulés tout au long du récit. Cette nouvelle hypothèse remet en question non seulement l'existence de Dorbeck, mais aussi la fiabilité du narrateur.

À l'instar de la photographie, le narrateur externe prétend offrir une vision objective de la réalité. En revanche, ce n'est qu'une objectivité illusoire. Si Dorbeck n'existe pas, le narrateur aurait relaté de faux événements. Outre la tendance d'un lecteur à se fier au narrateur, certains aspects de la narration promeuvent également son apparence fiable. Dans un article pour *Le Monde* en 2007, quelques mois après la parution de la traduction française du roman chez Gallimard, l'écrivain Milan Kundera attribue la crédibilité perçue de la narration à sa précision : « Les événements [...] sont décrits d'une façon exacte et sèche, détaillée mais rapide, ils sont terriblement réels et pourtant à la limite du vraisemblable²⁸. » Ainsi, la soi-disant exactitude du narrateur et son point de vue externe paraissent objectifs jusqu'à ce que l'hypothèse du psychiatre les remette en question. De surcroît, la progression linéaire

²⁸ Kundera, Milan, « La poésie noire et l'ambiguïté », *Le Monde*, 25 janvier 2007, en ligne, consulté le 4 avril 2019.

du récit, malgré son apparence simple et directe, leurre aussi le lecteur. Puisqu'il vit les événements en même temps qu'Osewoudt, le lecteur ne bénéficie d'aucun indice permettant de prévoir l'ambiguïté finale de l'existence de Dorbeck. La narration, qui paraît inoffensive de prime abord, finit par malmener le lecteur.

Les implications et interprétations de la déception photographique

Tout au long de son œuvre, Hermans ne cesse, par le biais de la photographie, de questionner l'écart entre la représentation que l'homme se fait de la réalité et la réalité elle-même²⁹. En tant que nihiliste³⁰, le caractère insaisissable de la réalité figure au premier plan de ses questionnements philosophiques. Pour l'écrivain, l'homme ne dispose pas de moyens suffisants pour se comprendre et pour comprendre le monde qui l'entoure³¹. Hermans, qui considère le langage parmi ces moyens insuffisants, semble par conséquent s'interroger sur le pouvoir potentiel de l'image : à travers sa mise en œuvre littéraire de la photographie et sa propre pratique photographique, celui-ci enquête sur la capacité de la photographie à représenter la réalité.

Dans *La chambre noire de Damoclès*, Hermans met l'accent sur les défauts et les limites de la représentation photographique. De ce fait, il rejette la photographie, tout comme le langage, parce qu'il l'estime incapable de cerner la réalité. Or, le phénomène de déception photographique sert à promouvoir un questionnement plus large sur la nature même de la réalité. L'écrivain, qui était un grand admirateur du philosophe autrichien Ludwig Wittgenstein, cite son ouvrage

²⁹ Janssen, Frans A. « Schrijven als een fototoestel? Willem Frederik Hermans en de fotografie [Écrire comme une caméra? Willem Frederik Hermans et la photographie] », De Vree, Freddy, et al. (éds.), *W.F. Hermans* [numéro spécial], *Bzzlletin* 13, 1985, n° 126, p. 45.

³⁰ La pensée nihiliste de Hermans se résume bien dans deux livres : *Scheppend nihilisme: Interviews met Willem Frederik Hermans* [Nihilisme créatif: Entretiens avec W.F.H.], une collection d'entretiens composée par Frans A. Janssen, paru en 1979 ; et *Het sadistische universum* [L'univers sadique], paru en 1964, une collection de prose qui aborde entre autres le regard de Hermans sur la réalité et des méditations sur le Marquis de Sade, Multatuli et Wittgenstein.

³¹ Janssen, *op. cit.*, p. 45.

Philosophische Untersuchungen [Investigations philosophiques] dans le post-scriptum ajouté en 1971 à *La chambre noire de Damoclès* :

Je puis le chercher s'il n'est pas là, mais je ne puis le prendre s'il n'est pas là.

On serait tenté de dire : « Il faut alors qu'il soit aussi présent au moment que je le cherche. » - Il faut alors qu'il soit présent même si je ne le trouve pas, et même s'il n'existe absolument pas³².

Par le biais de cette citation, Hermans affirme qu'il est impossible de connaître véritablement la réalité, peu importe les moyens dont l'être humain dispose. Pour lui, ce n'est pas l'insuffisance des moyens, mais plutôt la nature insaisissable de la réalité qui est problématique. En outre, la citation de Wittgenstein établit un parallèle avec la question de Dorbeck et ne laisse aucun doute sur le fait que ce dernier, et donc la photographie, soient tous deux représentatifs du questionnement philosophique de Hermans.

Pour Hermans, la photographie serait alors une métaphore et un moyen d'illustrer l'impossibilité de connaître la réalité. Bien que la déception photographique soit profondément liée au personnage de Dorbeck, Smulders constate que le véritable intérêt dépasse son existence même qui, en fin de compte, semble hors de propos³³. En effet, c'est une méditation philosophique qui est au cœur du roman. La question de Dorbeck se révèle d'une signification au-delà d'un fil narratif : il véhicule le regard de Hermans sur la nature de la réalité.

À ce propos, Ruiter et Smulders examinent le rôle du personnage de Dorbeck selon trois interprétations différentes du roman :

[...] le roman appartient simultanément à trois genres : il maintient un équilibre continu et précieux entre les conventions de l'histoire d'espionnage, le roman psychologique et le roman philosophique des idées. [...]. La plupart des événements figurent simultanément dans au moins trois intrigues, et ces trois sont mutuellement incompatibles, car le genre sous-jacent forme l'attribution de connotations contradictoires vers ces événements. Les critiques littéraires et les spécialistes ont interprété Dorbeck comme suit. Au niveau de l'histoire d'espionnage, c'est un agent double profondément troublé ; au niveau du roman

³² Wittgenstein, Ludwig, cité par Hermans, *op. cit.*, p. 487.

³³ Smulders, *op. cit.*, p. 30.

psychologique, c'est le surmoi d'Osewoudt; et au niveau du roman philosophique, il imite l'indiscernabilité de la réalité³⁴.

Cependant, la photographie est absente de ces réflexions. Je propose donc d'élargir les perspectives de cet argument sous l'angle de la photographie. Si l'on considère qu'elle symbolise Dorbeck, il est possible de commenter la déception photographique selon ces trois interprétations de Dorbeck.

Les deux premières contribuent notamment à un questionnement philosophique où Hermans s'interroge sur la moralité à la suite de la Seconde Guerre mondiale. En premier lieu, selon la conception du roman comme histoire d'espionnage, où Dorbeck représente un agent double troublé, la déception photographique représente le triomphe de Dorbeck sur Osewoudt, la victime involontaire. Dans son livre *Dorbeck is alles!* [*Dorbeck est tout ! : L'imitation comme clé de certains romans et nouvelles de W.F. Hermans*], Sonja Pos énonce la crise mimétique et la théorie du bouc émissaire explorées par René Girard, anthropologue et philosophe français³⁵. Pos les applique à certaines œuvres de Hermans, notamment à *La chambre noire de Damoclès*. Même si la pensée de Girard n'a pas contribué à l'écriture de Hermans, Pos interprète la question de Dorbeck dans le cadre de ses théories. Osewoudt considère le résistant comme étant un modèle idéal à imiter, mais Dorbeck finit pas l'induire en erreur : il démontre le phénomène soulevé par Girard selon lequel celui qui se manifeste d'abord comme modèle devient finalement un obstacle ou un rival pour celui qui l'imitait³⁶. Si l'on considère la photographie comme étant représentative de Dorbeck, alors les constats de Pos semblent également souligner la déception photographique.

³⁴ Ruiter et Smulders, *op. cit.*, p. 14. « [...] the novel simultaneously belongs to three genres: it keeps a continuous and precious balance between the conventions of the spy story, the psychological novel and the philosophical novel of ideas. [...] Most events figure simultaneously in at least three intrigues and these three are mutually incompatible because the underlying genre formats direct the attribution of contradicting connotations towards these events. Literary critics and scholars have interpreted Dorbeck as follows. On the level of the spy story, he is a deeply troubled double spy; on the psychological novel level, he is Osewoudt's superego; and on the level of the philosophical novel he impersonates the undistinguishability of reality. » (Ma traduction).

³⁵ Pos, *op. cit.*

³⁶ *Ibid*, p. 38.

Par le biais de l'imitation, Osewoudt réalise des missions dangereuses, dont des assassinats, et Pos remarque que « Hermans montre comment le meurtre commandé peut conduire lui-même à tuer brutalement 'de son plein gré'³⁷ ». Pos constate également qu'Osewoudt se pensait comme le jumeau de Dorbeck, mais il n'est ni un héros ni un martyr : il se retrouve bouc émissaire³⁸. Cette interprétation remet en question l'innocence du personnage principal et la moralité de ses actions. Certes, le buraliste semble témoigner de bonnes intentions, mais il est en réalité la victime de Dorbeck, qui l'a induit en erreur. Osewoudt, est-il donc coupable de ses actions ?

L'ambiguïté du récit dans son intégralité (on ne se limite pas à celle de la photographie ou de l'existence de Dorbeck) renforce l'ambiguïté quant à la moralité. En prenant comme exemple l'expérience d'Osewoudt, il semble alors impossible de déterminer ce qui est « bien » ou « mal » dans le contexte d'une guerre. D'un côté, la moralité est définie par les vainqueurs qui dénoncent le tort de son ennemi une fois la guerre gagnée. D'un autre côté, la moralité reste une question ambiguë et ce malgré le résultat : la nature même de la guerre remet en question la moralité de sorte qu'elle devient presque impossible à concevoir. Existe-t-il une morale absolue ? Et si oui, est-il possible de la connaître ?

En deuxième lieu, en considérant *La chambre noire de Damoclès* comme un roman psychologique, où Dorbeck représente le surmoi d'Osewoudt, la déception photographique représente un échec de la conscience. Selon la conception du surmoi de Freud, qui constate que celui-ci se développe en fonction des personnes perçues comme étant des modèles idéaux, le surmoi d'Osewoudt s'avère représentatif de la conscience de la société qui l'entoure. L'échec de la photographie, et donc du surmoi d'Osewoudt, représentent alors un échec collectif de la part de la société. Ainsi, au regard du phénomène de bouc émissaire élaboré par Pos, Hermans s'interroge sur la responsabilité et n'inculpe pas seulement des individus, mais aussi la société dans son intégralité. Tout comme la réalité, la moralité semble pour Hermans impossible à délimiter, surtout dans sa pensée à l'époque d'après-guerre.

³⁷ *Ibid*, p. 97. « Hermans toont hoe het doden in opdracht als vanzelf kan leiden naar nietsontziend doden 'uit eigen beweging'. » (Ma traduction).

³⁸ *Ibid*, p. 177.

En troisième et dernier lieu, il s'agit d'un roman philosophique où Dorbeck représente l'indiscernabilité de la réalité; la photographie incarne justement ce phénomène lorsqu'elle se montre incapable de fournir une preuve photographique de Dorbeck. Puisque la déception photographique repose sur l'absence des photos du résistant, Hermans inscrit Dorbeck et la photographie dans la pensée nihiliste. Sur le plan épistémologique, le nihilisme remet en question la possibilité de connaître réellement quelque chose. Dorbeck et la photographie semblent alors incarner la doctrine nihiliste elle-même. Si l'on considère à nouveau l'interprétation du bouc émissaire avancée par Pos, Dorbeck et la déception photographique permettent aussi de commenter le mal moral, une question souvent considérée par la pensée nihiliste. En effet, Hermans paraît souligner la négation des valeurs morales, aussi bien à travers le rôle sinistre de Dorbeck et de la photographie que par la question ambiguë d'innocence et de responsabilité qui surgit à la fin du roman.

Bien que Dorbeck soit emblématique de l'ambiguïté du roman et l'incarnation de la nature insaisissable de la réalité, c'est la photographie qui s'avère être le moyen par lequel Hermans mène cette réflexion. La photographie, ou plus précisément la déception photographique, se retrouve donc au cœur des questionnements philosophiques de l'écrivain. Elle incarne l'ambiguïté de la moralité et de la réalité; elle véhicule également la pensée nihiliste dans le roman.

Pour conclure, la représentation de la photographie dans *La chambre noire de Damoclès* reflète notamment la conviction de Hermans: la réalité est, par sa nature, insaisissable. Alors que la photographie est relativement négligée par la littérature critique existante, son importance va bien au-delà de l'énigme de Dorbeck. Les premiers chapitres du roman, qui décrivent la situation médiocre d'Osewoudt, expliquent son engagement auprès de la Résistance, dont la photographie devient emblématique. Au premier abord, il semble invraisemblable que quelqu'un puisse aveuglément entreprendre des missions telles que des assassinats au nom d'un homme et d'une organisation dont il ne connaît rien. Or, la caractérisation fine du personnage principal dissipe tout scepticisme initial et explique son idéalisation de la photographie. Poussé par son désir ardent de ressembler à Dorbeck, Osewoudt est prêt à tout pour atteindre son objectif.

Alors que la photographie semble offrir une représentation fidèle de la réalité, cette objectivité se révèle finalement illusoire. Dans le cas d'Osewoudt, c'est la défaillance technique qui semble en être responsable. En effet, à ses yeux, l'absence des deux photos de Dorbeck s'explique par des problèmes survenus lors du développement et de l'enregistrement des images respectives. La photographie semble ainsi incapable de témoigner de la réalité dont Osewoudt est persuadé. En revanche, Hermans propose une autre hypothèse, mais seulement à la fin du roman : Osewoudt, qui souffrirait de troubles mentaux, aurait simplement imaginé Dorbeck. La remise en question tardive de son existence déstabilise le lecteur qui n'avait jusqu'alors aucune raison de douter des événements racontés. Le lecteur se retrouve dans l'obligation de remettre en cause tout ce qui lui était auparavant narré. Comme le confirme cette nouvelle hypothèse de l'aliénation d'Osewoudt, il n'y a pas *une* version de la réalité, mais plusieurs. Outre l'absence de solution quant à l'énigme de Dorbeck, la coexistence de ces versions différentes, contradictoires et pourtant légitimes de la réalité, démontre sa nature insaisissable.

La philosophie nihiliste est au cœur de la pensée et de l'écriture de Hermans. La photographie, ou plus précisément la déception photographique, véhicule son questionnement sur la réalité. Elle démontre sa conviction que la réalité est impénétrable, et que la réalité reste, par sa nature, hors de notre compréhension, peu importe les moyens dont l'être humain dispose. La déception photographique évoque également la question de la moralité à l'époque d'après-guerre, mais tout comme la réalité, la moralité se révèle ambiguë et impossible à cerner. La représentation de la photographie dans *La chambre noire de Damoclès* est d'une importance supérieure à la question de Dorbeck ; la déception photographique représente l'illusion d'une réalité saisissable. Puisque la photographie est un motif important et récurrent dans l'œuvre de Hermans, il faudrait élargir le champ de cette étude à d'autres de ses ouvrages, notamment à *Ne plus jamais dormir* et à certaines de ses lettres, où la réflexion sur la photographie se mêle aux questionnements philosophiques. Ces recherches donneraient une vision plus complète de l'usage de la photographie et permettraient de déterminer si la photographie est effectivement décevante et dangereuse pour d'autres personnages, ou si Osewoudt était simplement une maudite et malchanceuse exception.

Thomas Mohnike, Pierre-Brice Stahl

La réception française de la mythologie nordique. Une brève introduction à son histoire aux multiples facettes

L'article propose une introduction à la réception des mythes nordiques en France et dans le monde francophone depuis le Moyen-Âge. Cette réception hétérogène et complexe se construit, en fonction des milieux, périodes ou régions, entre fascination, rejet, et exotisme. Elle témoigne d'une histoire croisée internationale et de multiples discours d'appartenances et d'altérités. Son parcours ambigu composé de tensions, ruptures, discontinuités, la distingue des autres histoires de réception et lui apporte une spécificité qui – en dehors des études sur Mallet – a souvent été négligée dans la recherche internationale. Les termes attachés à ces récits mythologiques (scandinave/nordique/germanique/du Nord/Viking) reflètent différentes périodes de réception ainsi que l'évolution de leur compréhension. À partir de l'analyse de l'usage de ces termes, nous proposons de structurer l'histoire de cette réception à travers, notamment : les récits médiévaux (chroniques, annales, histoires) ; le rôle de Paris comme lieu d'impression de la *Gesta danorum* ; les cercles intellectuels français de l'époque moderne ; le siècle des Lumières ; le long XIX^e siècle académique et artistique ; la Première et la Seconde Guerre mondiale ; et enfin, le XX^e siècle et le début du XXI^e siècle. Si sous couvert de ce parcours historique cette étude introduit les différents milieux, les spécificités régionales, et les enjeux propres à la réception francophone, son but est avant tout de souligner le rôle et la richesse de cette réception et d'offrir de nouvelles pistes de recherches.

réception française, mythologie nordique, Edda, imaginaire, Nord médiéval

The Reception of Norse Mythology in French. A Brief Introduction to Its Multi-Faceted History

The article proposes an introduction to the reception of Nordic myths in France and in the French-speaking world since the Middle Ages. This heterogeneous and complex reception has been constructed, depending on the milieu, period or region, in between fascination, rejection and exoticism. It testifies to an international *histoire croisée* and multiple discourses of belonging and otherness. Its ambiguous course, composed of tensions, ruptures, and discontinuities, distinguishes it from other reception histories and gives it a specificity that—apart from studies on Mallet—has often been neglected in international research. The terms attached to these mythological stories (Scandinavian/Nordic/Germanic/Northern/Viking) reflect different periods of reception as well as the evolution of their understanding. Based on the analysis of the frequency of use of these terms, we propose to outline the history of this reception by describing the following topics and stages: medieval narratives (chronicles, annals, histories); the role of Paris as the place where the *Gesta danorum* was printed; French intellectual circles in the modern period; the Enlightenment; the long academic and artistic 19th century; the First and Second World Wars; and finally, the 20th and early 21st centuries. While,

under the cover of this historical journey, this study introduces the different milieus, the regional specificities, and the issues specific to the Francophone reception, its goal is above all to underline the role and the richness of this reception and to offer new avenues for research.

French reception, Norse mythology, Edda, Norse medievalism

Virginie Adam

Sigurd : Débats autour d'un mythe nordique

En 1885, l'Opéra de Paris monte Sigurd, du compositeur Ernest Reyer (1823-1909), suite au succès obtenu à Bruxelles un an plus tôt. Reyer s'inspire des *Eddas* scandinaves et du *Nibelungenlied*, ce qui va susciter un émoi auprès du public et des critiques. Mettre en scène un mythe germanique sur le sol français après la défaite de 1870 dérange, d'autant plus que ce mythe avait déjà été utilisé par Richard Wagner. Cet article s'intéresse à la polémique créée par cette œuvre et analyse un dossier de presse constitué des comptes-rendus des premières de 1884 et 1885. Les critiques s'intéressent à la musique et la question du mythe nordique occupe une place périphérique dans les articles. Il est la plupart du temps utilisé comme prétexte pour propager un discours antigermanique ou pour donner son avis sur la musique et les théories de Wagner. Le mythe nordique à l'Opéra est perçu comme un défi à l'identité française, qui va nécessiter une certaine acclimatation pour pouvoir être apprécié.

réception, Nibelungen, Reyer, opéra, critiques

Sigurd: Norse Myth and Controversies

In 1885, the Opéra de Paris staged Sigurd, by French composer Ernest Reyer (1823-1909), following the successful performances in Brussels the previous year. Reyer drew his inspiration from Scandinavian *Eddas* and *Nibelungenlied*, which caused some turmoil in the audience and critics. It was unsettling to stage a Germanic myth in France only a few years after the defeat in 1870, all the more since this very myth had already been used by Richard Wagner. This paper deals with the controversy stirred up by this work as it can be seen through press reviews of the premières in Paris and Brussels. The critics were interested in music more than in Nordic myth, which occupies a secondary place in their papers. Most of the time, the myth was used as an excuse to display anti-German opinions or to give their mind on Wagner's music and theories. This Nordic myth, when staged at the Opera, was somehow seen as a challenge to French identity and couldn't be appreciated without adjustments.

reception, Nibelungen, Reyer, opera, critics

Francesco Sangriso

Les dieux en exil. Le crépuscule du mythe dans la poésie de Charles Leconte de Lisle

L'étude examine les références à la mythologie nordique dans les *Poèmes barbares* de Charles Leconte de Lisle, avec un regard particulier sur deux poèmes : *La Légende des Nornes* et *La Vision de Snorr*. À travers une comparaison linguistique avec les sources nordiques originales (*Edda poétique*, *Edda* de Snorri, poésie scaldique), sont mises en évidence les manières spécifiques dont l'auteur réélabore le matériau mythique. Chez Leconte de Lisle, le mythe devient action dramatique, représentation de l'éternelle lutte entre la lumière et les ténèbres, qui se termine par la contemplation tragique de l'inéluctable embrasement final. Le monde antique des Ases et des Vanes, «quand les Skaldes chantaient sur la harpe des Nornes» (*La Vision de Snorr*, v.30), est voué à la destruction. Il n'y aura pas un nouveau cycle cosmique, comme dans la *Völuspá* (La prédiction de la voyante), le poème de l'*Edda poétique* qui a inspiré l'auteur dans la composition de *La Légende des Nornes*, et le pessimisme sombre qui caractérise les poèmes du cycle scandinave dans les *Poèmes barbares* est un élément significatif d'affinité avec une autre réinterprétation du mythe nordique, celle de Richard Wagner dans le *Ring des Nibelungen*. Ce pessimisme est l'élément structurel qui lie indissolublement *La Légende des Nornes* et *La Vision de Snorr* : les deux décrivent la fin de la sagesse antique du mythe, qui dans *La Légende des Nornes* est l'effet d'une loi cosmique immanente, et dans *La Vision de Snorr* est la conséquence de l'affirmation autoritaire de la foi chrétienne. Témoin de cette fin est Snorri Sturluson, historien et mythographe islandais, auteur à qui nous devons une grande partie de notre connaissance de la mythologie nordique. Pourquoi Leconte de Lisle a-t-il choisi Snorri comme témoin de la vision cruelle de Hel, le monde des morts dans la mythologie nordique, devenu l'enfer des damnés selon l'interprétation chrétienne? Dans la réponse à cette question se trouve, peut-être, la clé interprétative la plus importante des poèmes du cycle scandinave inclus dans les *Poèmes barbares*.

Leconte de Lisle, Snorri Sturluson, Poèmes barbares, mythologie nordique, Edda

The Gods in Exile. The Twilight of Myth in the Poetry of Charles Leconte de Lisle

The study examines the references to Norse mythology in Charles Leconte de Lisle's *Poèmes barbares*, with particular regard to two poems: *La Légende des Nornes* and *La Vision de Snorr*. Through a linguistic comparison with the original Norse sources (*Poetic Edda*, Snorri's *Edda*, Skaldic Poetry), are highlighted the particular ways in which the author re-elaborates the mythical material. In Leconte de Lisle's work, the myth becomes dramatic action, a representation of the everlasting struggle between light and darkness, that ends with the tragic contemplation of the ineluctable final conflagration. The ancient world of the Æsir and the Vanir, «quand les Skaldes chantaient sur la harpe des Nornes» (*La Vision de Snorr*, v.30), is doomed to destruction. There will not be a new cosmic cycle, as happens in the *Völuspá* (The Seeress's Prophecy), the poem of the *Poetic Edda* which inspired the author in the composition of *La Légende des Nornes*, and the gloomy pessimism that permeates the poems of the Scandinavian cycle in *Poèmes barbares* is a significant element of affinity with another nineteenth-century reinterpretation of the Nordic myth, that of Richard Wagner in the *Ring des Nibelungen*. This pessimism constitutes the structural element that indissolubly binds *La Légende des Nornes* and *La Vision de Snorr*: both tell of the end of the ancient wisdom

of myth, which in *La Légende des Nornes* is the effect of an immanent cosmic law, and in *La Vision de Snorri* is the consequence of the overbearing affirmation of the Christian faith. Witness to this end is Snorri Sturluson, Icelandic historian and mythographer, an author to whom we owe much of our knowledge about Norse mythology. Why did Leconte de Lisle choose Snorri as a witness to Hel's cruel vision, the world of the dead in the *pre-Christian myth*, which in the *interpretatio christiana* became the hell of the damned souls? In the answer to this question there is perhaps the most important interpretative key of the poems of the Scandinavian cycle included in *Poèmes barbares*.

Leconte de Lisle, Snorri Sturluson, poèmes barbares, Norse mythology, Edda

Pierre-Brice Stahl

Traductions et éditions françaises de l'Edda poétique : une bibliographie

Cette étude référence l'ensemble des traductions et éditions en langue française de l'*Edda poétique*, recueil de poésies mythologiques et héroïques, rassemblées notamment dans le Codex Regius vers 1275. Les cinquante-cinq références qui constituent cette bibliographie intègrent également les traductions et éditions de poèmes individuels ou d'une partie de cette œuvre. La bibliographie couvre la période allant du XVIII^e siècle – avec la publication en 1756 de *Monumens de la mythologie et de la poesie des celtes* par Paul-Henri Mallet, qui comprend des extraits de la *Völuspá*, du *Hávamál*, et des *Baldrs draumar* – au début du XXI^e siècle. Cette étude se place dans la continuité des bibliographies de Halldór Hermannsson et de Jóhann Sigurjónsson Hannesson dont elle reprend la forme et l'approche. En plus de l'ajout des références pour la seconde moitié du XX^e et pour le début du XXI^e siècle, le travail de recherche a permis de compléter les informations de ces deux ouvrages avec l'ajout de trente et un titres. La liste introduit également cinq manuscrits de Félix Gynement de Keralio, de Louis Le Pontois et d'Arsène Thiébaut de Berneaud jamais publiés, et qui n'ont, à ce jour, fait l'objet d'aucune étude. L'étude témoigne également de l'intérêt porté au XIX^e siècle pour les *antiquités du Nord* où plus d'une trentaine de traductions en langue française de l'*Edda poétique* ont vu le jour.

Edda poétique, traduction et édition, vieux-norrois, mythologie nordique, bibliographie

French Editions and Translations of the Poetic Edda: a Bibliography

This study presents all the translations and editions in French of the Poetic Edda, a collection of mythological and heroic poems, collected notably in the Codex Regius around 1275. The fifty-five references that make up this bibliography include translations and editions of individual poems and parts of the Edda. The bibliography covers the period from the eighteenth century—starting with the publication in 1756 of *Monumens de la mythologie et de la poesie des celtes* by Paul-Henri Mallet, which includes excerpts from the *Völuspá*, the *Hávamál*, and the *Baldrs draumar*—to the beginning of the twenty-first century. This study is based upon and extends the bibliographies by Halldór Hermannsson and Jóhann Sigurjónsson Hannesson and therefore follows their format and approach. In addition to the inclusion of references for the second half of the twentieth century and the beginning of the twenty-first century, thirty-one titles from the period before the second half of the twentieth century have been added. The list also introduces five manuscripts by Félix Gynement de Keralio, Louis Le Pontois

and Arsène Thiébaud de Berneaud that have never been published and that had never been studied before. The study also testifies to the interest for the *Northern Antiquities in the nineteenth century*, during which more than thirty French translations of the Poetic Edda were published.

Poetic Edda, translation and edition, old Norse, Nordic mythology, bibliography

Alban Gautier, Alexis Wilkin, Odile Parsis-Barubé, Alain Dierkens
Winter is Medieval. Représentations modernes et contemporaines des Nords médiévaux

Cet article dresse le bilan de trois années de réflexions menées entre janvier 2015 et juin 2017 dans le cadre d'un séminaire organisé conjointement par des enseignants-chercheurs des universités du Littoral Côte d'Opale, de Lille et de Bruxelles autour des *Représentations modernes et contemporaines des Nords médiévaux*. Inscrit dans le champ théorique des médiévalismes – c'est-à-dire des modalités de la représentation, de la réinvention, de l'utilisation voire de l'instrumentalisation du Moyen Âge dans les cultures postmédiévales – cette synthèse présente les apports de neuf rencontres ayant réuni un éventail large de spécialistes tant dans le domaine historique et littéraire que dans celui des sciences de la communication, des cultures visuelles, des sciences politiques, des langues et civilisations étrangères et de la sociologie. Après avoir mis en évidence la ductilité de la notion de « Nord » dans l'historiographie et la culture européennes, elle montre la grande variété des processus liant, dans l'imaginaire des époques moderne et contemporaine, médiévalisme et nordicité(s), déchiffrant ces interactions au prisme d'une distinction dont elle pointe aussi parfois le caractère insatisfaisant, entre histoire, mémoire et usages. Après une longue analyse de la diversité des modes d'appropriation historique, artistique et politique des Nords, elle s'élargit à une série de réflexions resituant la problématique dans le champ plus large des études relatives à l'imaginaire septentrional menées à l'université de Lille dans le cadre de la plate-forme RIM-Nor sur les notions de nordicité, de septentrionalité, de boréalisme et de nordicisme. Ayant montré la résistance du médiévalisme septentrional à entrer dans certaines de ces catégories ou à s'y laisser isoler, l'article se conclut sur une réflexion sur ce que sa « médiévalisation » apporte à l'image d'un « Nord idéal ».

Nord, médiévalisme, réception, représentations, séminaire

Winter is Medieval. Early Modern and Modern Representations of the Medieval Norths

This paper offers a review of three years of discussions conducted between January 2015 and June 2017 in a seminar organised jointly by teachers of the Universities of Littoral Côte d'Opale, Lille and Brussels, on the topic of *Early Modern and Modern Representations of the Medieval Norths*. The present synthesis is a study in medievalism – that is the study of the representations, reinventions, uses and even instrumentalization of the Middle Ages in post-medieval cultures. It presents the results of nine sessions which brought together a wide range of scholars in the fields of history and literature, along with studies in communication, visual cultures, politics, foreign languages and civilisations, and sociology. After having shown how pliable the notion of 'North' has been in European historiography and culture, our synthesis highlights the varied processes through which mediocrity and the idea of North have been linked in the

imaginings of the early modern and modern periods, deciphering their interactions through the lens of a threefold (albeit sometimes unsatisfactory) distinction between history, memory and usage. After an extended analysis of various modes of historical, artistic and political appropriation, it opens up to wider considerations that aim to situate the issues we raise within the field of 'Northern studies', as they are conducted at the University of Lille and around the RIM-Nor platform, encompassing notions of *nordicité*, *septentrionalité*, *boréalisme* and *nordicisme*: but Northern medievalism often proves to be resistant to such categorisations. The paper ends with a reflection on how its 'medievalisation' contributes to the image of an 'ideal North'.

North, medievalism, reception, representations, seminar

Simon Théodore

Scaldes des temps modernes. L'évocation de la mythologie scandinave dans les interviews du magazine Metallian

Le métal viking réunit des formations véhiculant des représentations de la figure du viking et de la mythologie nordique. Certaines d'entre elles connaissent une réception et une médiatisation en France en partie grâce à la presse musicale spécialisée. À partir d'un corpus d'interviews publiées dans le magazine *Metallian* et d'entretiens réalisés avec des journalistes, l'objectif de cet article est de montrer comment la mythologie nordique est mobilisée dans les interviews de la presse magazine musicale. Après avoir évoqué l'importance relative de la culture nordique dans la pratique du métier de journaliste, nous montrons comment ces références apparaissent durant l'interaction journaliste-musicien puis comment celles-ci sont mobilisées dans l'élaboration de la publication. Centrales dans les productions artistiques, les références culturelles mythologiques permettent aux artistes de véhiculer un discours anti-religieux, de valoriser un patrimoine culturel, d'évoquer de manière métaphorique le monde contemporain mais aussi de soutenir un discours promotionnel. Sous la plume des journalistes, celles-ci sont secondaires et l'évocation des dieux sert à construire la représentation médiatique des artistes.

Mythologie nordique, viking metal, presse musicale, journalistes, discours médiatiques

Modern-day Skalds. Scandinavian Mythology in Interviews Published in the French Metal Music Magazine Metallian

Viking Metal subgenre brings together bands inspired by Viking and Scandinavian mythology. They convey fantasized visions of the Nordic world through their lyrics and artworks. Some of these bands receive media coverage in France, in specialised magazines such as *Metallian*. Based on a corpus of published interviews and interviews with journalists conducted by the author, this paper aims to show how Scandinavian mythology is discussed in music press interviews. First, it finds that metal critics tend to have little actual knowledge of Scandinavian medieval history and Nordic culture. It then analyses how references to Scandinavian mythology appear during interactions between journalists and musicians. Artists draw on these references, central in their productions, to convey an anti-religion discourse, celebrate a cultural heritage, address our world in metaphorical ways, or support a promotional discourse. Eventually, it examines the purposes of such references when made by writers in their published pieces. While these references may be central to the artists, to journalists they are instrumental in the construction of media representations.

Andreas Klein

Les Samis dans le contexte de la perception européenne des cultures exotiques aux 17^e et 18^e siècles

En Europe, à l'époque moderne, un riche corpus littéraire traite des peuples étrangers et de leurs coutumes. Parmi eux, les Samis du nord de la Fennoscandie étaient souvent dépeints comme non-européens en ce qui concerne leur origine ou leurs traits caractéristiques. Ils étaient alors idéalisés, marchandisés ou fétichisés. En suivant la vie de Nicolaus Örn, « prince de la Laponie » autoproclamé qui parcourut l'Europe au début du 18^e siècle, cet article étudie les représentations des Samis dans le contexte des perceptions européennes des cultures exotiques à l'époque moderne. Il examine la présence de l'exotisme dans la pensée européenne. Plusieurs définitions de l'époque suggèrent qu'au XVIII^e siècle le terme « exotique » était déjà en usage dans d'autres domaines que la botanique. Les écrits érudits comme *Lapponia* (1673) de Johannes Schefferus ou *Nora Samolad Sive Laponia Illustrata* (1701) d'Olaus Rudbeck examinent les affinités linguistiques des Samis avec des autres langues comme le tatar ou l'hébreu. Les réceptions ultérieures de *Lapponia* ont particulièrement mis l'accent sur l'idée que les Samis semblaient venir du Nouveau Monde. Par une approche comparative, l'article montre comment la perception moderne des Samis s'inscrit dans le cadre plus large de la perception européenne de l'exotique.

exotisme, époque moderne, histoire des sciences, Samis, Nicolaus Örn, Johannes Schefferus

The Sámi People in the Context of European Perceptions of Exotic Cultures in the 17th and 18th centuries

In early modern Europe, a rich body of literature dealt with foreign peoples and their customs. Among them were the Sámi people of Northern Fennoscandia, who were often depicted as non-European in origin or characteristics. Simultaneously, they were romanticized, commodified or fetishized. Following the life of the self-proclaimed 'prince of Lapland' Nicolaus Örn, who began travelling across Europe in the early 18th century, this article explores representations of the Sámi people in the context of European perceptions of exotic cultures in the early modern period. It discusses exoticist practices in European thought. Several contemporary definitions of 'exotic' suggest that by the 18th century the term was already applicable to areas other than botany. Generally, the perception of the exotic and the foreign called for new taxonomies. This can be seen in scholarly accounts such as Johannes Schefferus' *Lapponia* (1673) or Olaus Rudbeck's *Nora Samolad Sive Laponia Illustrata* (1701) which scrutinize the affinity of the Sámi language with languages such as Tatar or Hebrew. In subsequent receptions of *Lapponia*, great emphasis was put on the perception of the Sámi as seeming to belong to the new world. Through a comparative approach, this article demonstrates how the early modern perception of the Sámi people connects to a wider frame of European perceptions of the exotic.

exoticism, early modern period, history of science, Sámi people, Nicolaus Örn, Johannes Schefferus

Daniel Chartier

La noirceur, un signe de l'imaginaire du Nord

Dans cet article, l'auteur analyse la « noirceur » comme signe dans le contexte de l'imaginaire du Nord, tout en le situant dans le contexte historique de son émergence et de son évolution jusqu'aux emplois contemporains dans un contexte nordique (ici défini de manière large, d'un point de vue circumpolaire). Cette étude prend comme point de départ une méthodologie qui pose le « Nord » comme un espace complexe et pourtant souvent simplifié dans les représentations, composé de réalités physiques, culturelles et sémiologiques, lourdement défini et marqué par les discours extérieurs. L'analyse des tensions et effets du signe de la « noirceur » dans le cadre de l'imaginaire du Nord s'inscrit dans le cadre d'une recherche où l'on tente collectivement de répondre au défi de rendre le Nord « définitoire », même s'il s'agit d'en constater les emprunts à d'autres espaces culturels. La « noirceur » s'inscrit tant dans un système de signes que dans un rapport géographique de la réalité physique basé sur les observations de la luminosité, à la jonction de différents modes d'appréhension du réel. Elle renvoie à des traditions diverses dont l'accumulation des représentations, des discours et des œuvres a fini par la transformer en esthétique et en lieu commun. Enfin, cette noirceur forme avec la blancheur un couple d'opposition et de tension puissant. L'aire d'analyse de la présente étude se compose d'une sélection d'œuvres principalement littéraires, issues des cultures nordiques et d'œuvres qui se situent ou évoquent les mondes nordique et arctique, eux-mêmes délimités par les signes liés à la noirceur, à la lumière et aux phénomènes lumineux définis comme nordiques (aurores boréales, double soleil, etc.). Cette réflexion est ici menée par une volonté de définir les composantes et valeurs associées à la noirceur; de relever les lignes de force et de tension qui sous-tendent le couple sémiotique de la lumière et de la noirceur, qui se trouve au cœur de l'organisation de l'« imaginaire du Nord »; d'évaluer les effets littéraires, identitaires et psychologiques de la noirceur dans les discours; d'examiner l'esthétisation de la noirceur, principalement ici dans les discours et les œuvres littéraires, dans un contexte nordique; de tracer l'histoire de ce signe de la noirceur; enfin de concevoir la noirceur comme un renversement du Nord, qui permet de recomplexifier les représentations qui en sont issues.

Noirceur, imaginaire du Nord, littérature, géographie, signe

A Symbol of the Imagined North: Darkness

In this article, the author analyses “darkness” as a symbol in the context of the “imagined North”, while situating it in the historical context of its emergence and its evolution to contemporary applications in a Northern context (here broadly defined, from a circumpolar perspective). This study takes as a starting point a methodology which poses the “North” as a complex space, although often simplified in its representations, comprised of various physical, cultural, and semiotic realities and heavily labelled by external discourse. Analyzing the tensions and effects of the idea of “darkness” within the imagined North is part of a collective research effort to tackle the intellectual challenge of making the North “definable,” even if this involves observing its borrowings from other cultural realms. Darkness falls within a system of signs as well as a geographical relationship to the physical space based on observations of lighting, at the crossroads between different ways of perceiving reality. Darkness also relates to various traditions, whose combined portrayals, narratives, and artworks have turned it into an aesthetic

and a trope. Lastly, darkness and light are locked in a powerful dynamic of tension and opposition. The area of analysis for this study thus covers a choice of works stemming from northern cultures and that are located in the Arctic world or evoke the northern realm. These works are themselves delineated by signs related to darkness, light and luminous phenomena defined as Nordic (northern lights, double sun, etc.). This analysis is guided by the intention of defining the components and values associated with darkness; identifying the salient issues and tensions underlying the semiotic couple of darkness and light, which lies at the heart of the structure of the “imagined North”; evaluating the literary, psychological effects of darkness in discourse, as well as those pertaining to identity; examining the aestheticizing of darkness in a northern context; historically mapping the sign of darkness; and finally, viewing darkness as a reversal of the North, which makes it possible to recomplexify its representations.

Darkness, Imagined North, literature, geography, symbol

Sasha Richman

La déception photographique et la réalité insaisissable dans La chambre noire de Damoclès de Willem Frederik Hermans

Cet article examine la représentation de la photographie dans *La chambre noire de Damoclès*, roman de Willem Frederik Hermans paru en 1958. L'écrivain néerlandais emploie la photographie, un motif récurrent dans son œuvre, pour véhiculer un questionnement sur la nature insaisissable de la réalité. Plus précisément, il s'agit du phénomène de la « déception photographique » : la photographie déjoue les attentes du personnage principal Osewoudt et se révèle traître et dangereuse. À travers une analyse textuelle du roman, la présente étude porte sur la mise en scène de la photographie trompeuse. Elle explore également le lien entre une telle représentation et la pensée ontologique et nihiliste de Hermans.

photographie, littérature néerlandaise, narrative, nihilisme

Photographic Deception and Elusive Reality in Willem Frederik Hermans' The Darkroom of Damocles

This article examines the representation of photography in Willem Frederik Hermans' 1958 novel, *The Darkroom of Damocles*. The Dutch writer employs photography, a recurrent motif in his work, as a means for reflecting on the elusive nature of reality. More specifically, the study focuses on the phenomenon of “photographic deception” whereby photography thwarts main character Osewoudt's expectations, and proves to be dangerous and deceitful. Through a textual analysis of the novel, the present study focuses on photography's depiction as duplicitous. Additionally, the article explores the connection between Hermans' representation of photography and his ontological and nihilistic thinking.

photography, Dutch literature, narrative, nihilism

Imprimerie et reprographie
Direction des affaires logistiques intérieures
Université de Strasbourg
Dépôt légal novembre 2021