

14 – 2020

DESHIMA

ARTS, LETTRES ET CULTURES DES PAYS DU NORD

Géographies et imaginaires



PRESSES UNIVERSITAIRES DE STRASBOURG

Géographies et imaginaires

Roberto Dagnino, Cyrille François	
<i>Présentation</i>	7
Thomas Mohnike	
<i>Narrating the North. Towards a theory of mythemes of social knowledge in cultural circulation</i>	9
Hans Beelen	
<i>The Wondrous Northern World of Dutch Bookseller and Polygraph Simon de Vries</i>	37
Margot Damiens	
<i>Les récits de voyage sur l'île de Rügen autour de 1800</i>	51
Francesca Fabbri	
<i>Adele Schopenhauer. La communauté danoise à Rome et les paysages du Nord</i>	67
Jean-François Laplénie	
<i>Petite cartographie d'un lieu qui n'existe pas. Vineta entre archéologie, mythe et littérisation</i>	81
Yohann Guffroy	
<i>Reconstituer un paysage sonore par la littérature? Étude du son dans des récits de voyages français en Laponie (1840-1900)</i>	101
Alexandre Simon-Ekeland	
<i>La plaque commémorative du « Latham 47 » à Tromsø. Pratiques touristiques et journalistiques</i>	117
Thomas Beaufiles	
<i>Les costumes traditionnels de Marken. Un assemblage de pièces de tissu d'origines géographiques variées</i>	133
Maria Hansson	
<i>Rêve du Nord et désir d'émancipation. En sommarsaga d'Anne Charlotte Leffler</i>	145
Anders Löjdström	
<i>Espace géographique et espace de poésie. Le territoire de l'écriture dans Baltiques de Tomas Tranströmer</i>	161
Albert Gielen	
<i>The Architect as Creator of the Cité in Christiaan Weijts's Euforie</i>	177
Davide Finco	
<i>Acting as a Never Visited Country's Promoter, Friend, Patient, Competitor. Erlend Loe's Fakta om Finland (2001)</i>	207
Laurent Di Filippo	
<i>Retrouver le Nord dans le multivers. Des récits médiévaux scandinaves à la cosmologie de Dungeons and Dragons</i>	231
Savants mélanges	
Pierre-Brice Stahl	
<i>Entre recherche du savoir et joute d'énigme. Les motivations d'Óðinn dans le Vafþrúðnismál</i>	251
Manfred Oberlechner	
<i>The Dutch Tradition of Tolerance and Enlightenment, in the Context of Critical Theory</i>	263
Christian Bank Pedersen	
<i>Exécutions. Les corps de Christian VII dans la politique danoise, 1749-1808</i>	285

Art et lettres

Rob Verschuren	
La Nébuleuse du Crabe	309
Daniel Cunin	
<i>Théo van Doesburg (1883-1931) au crible de Nelly.</i>	
<i>Épouses et amis, pratique et théorie</i>	319
Abstracts	339
Auteurs	347

Dossier thématique coordonné par
Thomas Mohnike et Roberto Dagnino

Présentation

Roberto Dagnino,
Cyrille François

Depuis des années, les recherches autour de l'imaginaire et de la construction culturelle de l'espace sont au centre des intérêts de *Deshima* avec une attention spécifique pour la création et l'évolution du concept de Nord et des stéréotypes qui y sont associés. Cela se traduit entre autres dans l'organisation de colloques annuels, devenus désormais une tradition, en collaboration avec la Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg (BNU), ainsi que dans la diffusion des résultats des recherches dans le cadre des formations proposées par les départements d'études scandinaves et d'études néerlandaises de l'Université de Strasbourg.

La dernière rencontre organisée dans les locaux de la BNU, intitulée « Géographies et imaginaires », s'est déroulée du 21 au 23 mars 2019, attirant des spécialistes du Nord en provenance de plusieurs pays européens. Le pluriel dans le titre de l'événement est délibéré, dans la conviction qu'il est impossible de parler *du* Nord, mais qu'il faut plutôt penser à des géographies et des imaginaires du Nord et des « Nords » en évolution permanente. Explorer ces idées, ces images et ces stéréotypes nous permet de mieux les connaître, mais aussi de comprendre qu'ils sont le reflet non seulement de lieux réels mais bien plus souvent de fantasmes individuels ou collectifs. Nous partons donc de l'espace concret pour prendre le vol vers un espace construit, détruit et reconstruit.

Au cœur de cette exploration se trouve le concept de « mythe ». Repris de l'ethnologie, ce terme a été adapté par Thomas Mohnike, dont

nous avons le plaisir d'accueillir une contribution théorique sur ce sujet, à l'histoire culturelle et littéraire. Une partie des contributions dans ce numéro est étroitement liée – soit implicitement soit ouvertement – à ces réflexions qu'elles déclinent en les appliquant à des sujets variés, tels que la construction du Nord dans l'œuvre de plusieurs auteurs, traducteurs et éditeurs de livres de voyage, l'imaginaire qui entoure les lieux mythiques de Rügen, Vineta et Tromsø, l'intégration de références mythologiques nordiques dans les jeux vidéo, les « sonorités » du Nord ou encore le problème de l'espace et de sa manipulation dans une sélection d'études de textes nordiques et néerlandais.

Une sélection de « Savants mélanges » complète le numéro. Ces contributions peuvent paraître accessoires par rapport à la première partie du volume, mais elles ne le sont qu'en surface. Dans ces cas aussi, à bien y regarder, il s'agit d'explorations de constructions culturelles liées à l'imaginaire du Nord : de la construction de l'idéal de tolérance souvent associé au Siècle d'or néerlandais pour en arriver à la représentation d'Odin à la recherche du savoir dans le *Vafþrúðnismál* et à la fascination qui a animé des générations d'historiens pour la figure du roi danois Christian VII. Un imaginaire non lié directement à l'espace donc, mais néanmoins déterminant pour la construction d'une identité nationale dans les pays concernés (et même en dehors).

Une avant-première littéraire et artistique complète le volume, la traduction de la nouvelle *Krabnevel* de l'auteur néerlandais Rob Verschueren par Daniel Cunin. Le comité éditorial tient à remercier M. Rob Verschueren et M. Daniel Cunin pour la gracieuse autorisation à la publication et M. Cunin pour nous l'avoir proposée. D. Cunin est également l'auteur du texte sur la contribution des Pays-Bas aux avant-gardes dadas du xx^e siècle qui clôt cette section.

Avec ce numéro, Deshima complète le renouvellement de son équipe éditoriale. Roberto Dagnino et Cyrille François sont désormais officiellement en charge et tiennent à remercier Thomas Beaufiles et Thomas Mohnike, qui restent fortement impliqués, pour le travail accompli dès la fondation de la revue. Nous espérons enfin, comme d'habitude, que ce nouveau numéro de *Deshima* pourra être source de précieuses informations et inspirations pour nos fidèles lecteurs.

Strasbourg, 10 septembre 2020

Narrating the North

Towards a Theory of Mythemes of Social Knowledge in Cultural Circulation

Thomas Mohnike*

“Narratives exist, just like life”
*Le récit est là, comme la vie.*¹

Since the end of the 19th century, numerous studies have been conducted to analyze different representations of the North and Northerness and the use of such representations in cultural history.² In these studies, scholars are often intrigued by the observation

* However exploratory the ideas presented in this article might be, they are the fruit of several years of research and exchange with numerous colleagues and friends that contributed to the elaboration and modification at various states. The closer circle of the present project includes (in alphabetical order) Alessandra Ballotti, Claire McKeown, Laurent Di Filippo and Pierre-Brice Stahl, and for its digital explorations, first Gabrielle Gueguen and later Ludovic Strappazon, to all of whom I would like to express my gratitude. I would also like to thank the anonymous reviewers for their comments, which I could not always follow as they had requested, but which were very helpful in improving the concept. All mistakes are mine.

¹ Roland Barthes, “Introduction à l’analyse structurale des récits,” *Communications* 8, no. 1 (1966): 1.

² Most of the older studies are about the reception of one national literature by another or older literature in new literature; however, the interest is clearly informed by the idea that literature is the mirror of culture and deals with representations of one culture in another. See for example Richard Batka, “Altnordische Stoffe und Studien in Deutschland. Part 1, ‘Von Gottfried Schütze bis Klopstock,’” *Euphorion* 2 (1896): 1–70; Richard Batka, “Altnordische Stoffe und Studien in Deutschland. Part 2, ‘Klopstock und die Barden,’” *Euphorion* 6 (1899): 67–83; Frank Edgar Farley, *Scandinavian influences in the English romantic movement*, Studies and notes in philology and literature (Boston: Ginn, 1903); Gunnar Castrén, *Norden i den franska litteraturen* (Helsingfors, 1910); Anton Blanck,

that in spite of the wealth of cultural, artistic and societal contexts that are analyzed, the same sets of (sometimes contradictory) elements from various categories of knowledge representing the North can be found in constantly evolving combinations: mist, coldness (natural and social), snow, night, Vikings, Teutons, heroes, juvenile culture, counter-antiquity, the maritime culture, suicide, egalitarianism, ideal society, natural, high technology, secular, protestant, design, democracy, childhood, positive pedagogy, masculinity, feminism, etc. It seems that social knowledge of the North, that is the shared comprehension of a certain socio-historical community of what is the North, has been of an astonishing stability from Herodotus to the present day, with its motivations oscillating between a desire for exoticism and a longing for Nordic origins.³ Consequently, the social representation of the North

Den nordiska renässansen i sjuttonhundratalets litteratur: En undersökning av den "götiska" poesiens almänna och inhemska förutsättningar (Stockholm, 1911); Ida Falbe-Hansen, *Øhlenschlägers Nordiske Digtning*, H. Aschehoug (København, 1921); Hélène Stadler, "Paul-Henri Mallet: 1730-1807" (Thèse de doctorat, Lausanne, 1924); Thor J Beck, *Northern Antiquities in French Learning and Literature (1755-1855). A study in Preromantic ideas.*, 2 vols., Publications of the Institute of French studies (New York: Columbia University, 1934).

³ It seems that the research field has had two important periods, with a first, smaller peak from the end of the 1960s throughout 1970s, perhaps as a reaction to the (mis)use of social constructions of the North by the Nazi and other right wing European groups, a second flow of studies since the middle of 1990s, responding to the restructuring of the political and cultural geographies after the cold war and the beginning of the digital media revolution that is still underway. Some recent studies include Joost van Baak, "'Northern Cultures'. What Could This Mean? About the North as a Cultural Concept," *Tijdschrift Voor Skandinavistiek* 16 (1995); Øystein Sørensen and Bo Stråth, eds., *The Cultural Construction of Norden* (Oslo: Scandinavian University Press, 1997); Annelore Engel-Braunschmidt et al., eds., *Ultima Thule: Bilder des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart*, *Imagatio Borealis* 1 (Frankfurt am Main: P. Lang, 2001); Astrid Arndt et al., eds., *Imagologie des Nordens: Kulturelle Konstruktionen von Nördlichkeit in interdisziplinärer Perspektive*, 1 vols., *Imagatio Borealis* 7 (Frankfurt am Main: P. Lang, 2004); Peter Davidson, *The Idea of North* (London: Reaktion, 2005); Karen Klitgaard Povlsen, ed., *Northbound: Travel, Encounters and Constructions 1700-1830* (Aarhus: Aarhus University Press, 2007); Klaus Bödl, *Der Mythos der Edda: nordische Mythologie zwischen europäischer Aufklärung und nationaler Romantik* (Tübingen: Francke, 2000); Sverrir Jakobsson, ed., *Images of the North: histories, identities, ideas* (Amsterdam, 2009); Kristinn Schram, "Borealism: Folkloristic Perspectives on Transnational Performances and the Exoticism of the North" (The University of Edinburgh, 2011), <<http://hdl.handle.net/1842/5976>>; Sylvain Briens, "Boréalisme. Le Nord comme espace discursif," *Études Germaniques* 2 (2016): 179–88; Peter Fjågesund, *The Dream of the North: A Cultural History to 1920* (Amsterdam, 2014); Thomas

(in Europe, Canada, Russia or the world) is today most often viewed by scholars, as we can conclude quoting Daniel Chartier, as “a plural and shifting sign system, which functions in a variable manner according to the contexts of enunciation and reception.”⁴ According to Chartier and others, the repertoire of representations of the North and Northerness are at the same time fascinatingly stable and fluid, apparently always the same under a surface of seeming heterogeneity of use in specific cultural products. Similar ideas can be found concerning research into the social constructions of other realms of the world, we just have to refer to the field of research on Orientalism, Africanism, and all the other “isms” that can be connected to geographical imaginations.

In what follows, I want to take up Daniel Chartier’s above-quoted definition of the North and argue, 1) that, in order to understand the sign system that is the North in social knowledge, i.e. shared knowledge that is frequently transmitted through different media (letters, books, movies, computer games...), we should change perspective and start by observing the smallest parts of the system, describing their nature and their ability to connect with other units of discourse. I propose to call these smallest units of discourse ‘mythemes of social knowledge’, and the laws that determine the possibilities to combine mythemes at a certain moment in time their ‘discursive grammar’. 2) I will show that this model allows us to understand that the perceived stability is not a historical fact *per se*, but an effect of family resemblance⁵ between mythemes changing through use and cultural circulation, and that we can trace the history and geography of these transformations by

Mohnike and Thomas Beaufils, eds., *Qu’est-ce que l’Europe du Nord ?*, Deshima 10 (Presses universitaires de Strasbourg, 2016); Joachim Grage and Thomas Mohnike, eds., *Geographies of Knowledge and Imagination in 19th Century Philological Research on Northern Europe*, (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017); Marja Jalava and Bo Stråth, “Scandinavia/ Norden,” in *European Regions and Boundaries: A Conceptual History*, ed. Diana Mishkova and Balázs Trencsényi (New York, NY: Berghahn Books, 2017), 36–56.

⁴ Daniel Chartier, *Qu’est-ce que l’imaginaire du Nord? Principes éthiques*, Isberg (Harstad, Montréal: Artic Arts Summit, 2018), 120. French version: “Il s’agit d’un système des signes pluriel et mouvant, qui fonctionne de manière variable selon les contextes d’énonciation et de réception”. Daniel Chartier, “Qu’est-ce que l’imaginaire du Nord?,” *Études Germaniques* 71/2 (2016): 191.

⁵ Family resemblance is a concept that had been developed by Ludwig Wittgenstein in his *Philosophische Untersuchungen* and has become an important concept in genre studies and cognitive science.

elaborating the methodical approach inherent to the theoretical model. 3) In spite of the apparent simplicity of the approach, it proves to be quite complex as soon as we want to describe the changing repertoire of mythemes of the North in cultural circulation because of the number of sources and mythemes that should be considered. It calls for data management that very soon goes beyond traditional pen-and-paper analysis. It demands the use of relational databases, best informed by digital text retrieval with tools still to be developed. The last part of the present article investigates the challenges and possible solutions for the sketched problem and presents first experimental results. It also shows that digital analysis not only allows us to handle the apparent complexity, but also helps to avoid to some part arbitrariness of definitions of individual mythemes for which similar approaches have garnered criticism, as we will see below. In fact, computational based methods can help to model what we want to observe because it forces us to work in a sometimes counterintuitive fashion, by objectivizing intuitive knowledge.

From Imaginative Geographies to Narrative Knowledge—some Reflection on the State of the Art

Up to now, studies on representations of the North often belong to, or are inspired by, ideological critical discourse analysis, imagology and stereotype studies or, like much of my own research, placed in the post-colonial aftermath of Edward Saïd's epoch-making study *Orientalism* (1978). These studies refer, implicitly or explicitly, to Saïd's notion of "imaginative geographies" and the interconnected quest for the Foucauldian grammar of discourse; Kristinn Schram's *borealism* and Sylvain Briens' *boréalisme* being two more elaborate versions of this approach.⁶ All these qualitative methods and theoretical approaches

⁶ See for example for the notion of borealism Kristinn Schram, "Borealism"; Briens, "Boréalisme. Le Nord comme espace discursif"; Sylvain Briens, "Boréalisme. Pour un atlas sensible du Nord," *Études Germaniques* n° 290, no. 2 (2018): 151–76. For my use of imaginative geographies, cf. for example Thomas Mohnike, *Imaginierte Geographien: der schwedische Reisebericht der 1980er und 1990er Jahre und das Ende des Kalten Krieges, Identitäten und Alteritäten* 24 (Würzburg: Ergon Verlag, 2007); Thomas Mohnike, "Géographies du savoir historique : Paul-Henri Mallet entre rêves gothiques, germaniques et celtiques," in *Figures du Nord. Scandinavie, Groenland et*

have their advantages and shortcomings. For example, it seems to me that the notion of “discursive grammar” is often limited to a metaphorical level or used in a far too simplistic way, as for example in the case of Saïd, in supposing a set of dichotomies that structure the discourse. Even if dichotomies might be a feature of discursive grammar, it seems to me to be far more complex. We should consequently look for new ways to define what we mean and may detect as the grammar of discourse.

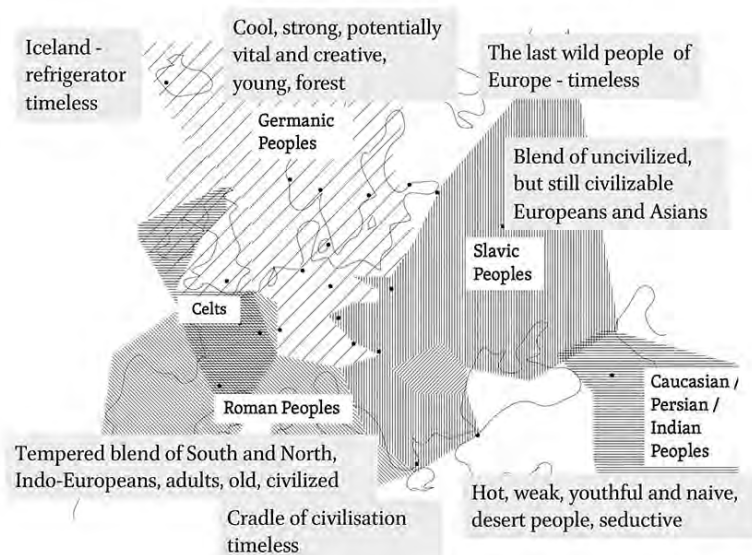


Figure 1: Narrative Geography of 19th Century Comparative Philologists, map by author.

Secondly, there is a tendency in research to reconstruct a certain unity of discourse and ideology, as my reconstructions of the geographies of comparative philology demonstrate, suggesting both professional and amateur comparative philologists of the 19th and 20th century shared a certain idea of cultural geography (fig. 1).⁷ The map

Sibérie. Perceptions et représentations des espaces septentrionaux du Moyen Âge au XVIII^e siècle, ed. Éric Schnakenbourg (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2012), 215–26; Grage and Mohnike, *Geographies of Knowledge and Imagination in 19th Century Philological Research on Northern Europe*.

⁷ Map based on my research published in Thomas Mohnike, “Frédéric-Guillaume/Friedrich-Wilhelm Bergmann und die Geburt der Skandinavistik in Frankreich aus dem Geiste der vergleichenden Philologie,” in *Kulturelle Dreiecksbeziehungen: Aspekte der Kulturvermittlung zwischen Frankreich, Deutschland und Dänemark in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, ed. Karin Hoff, Udo Schöning, and Per Øhrgaard (Würzburg:

suggests a unity in ideology and vision, while, empirically, the findings are far more ambivalent. We may easily find examples of discursive practices that use the same discursive elements but with different ideological intentions. To cite an example, in Strasbourg in 1873, the German philologist Wilhelm Scherer used the myth of the wild hunt, headed by the god Odin/Wotan as proof of the juvenile civilizing force of the Germanic people; the French *académicien* Maurice Barrès used the same myth to show the destructive, barbarous nature of the same people at the same place 48 years later.⁸ The Norwegian painter Peter Nicolai Arbo painted the myth, only with Thor at the head of the hunt,⁹ in 1872 in his Paris atelier as an allegory of nature, based on a poem by the Norwegian poet Johan Sebastian Welhaven (1844). The cited works share many elements to evoke Northerness, combining them in a similar way, including references to a sublime, wild natural setting with rocks and forests that seem to come from the same repertory of social knowledge of the North. Nevertheless, the embedded ideologies clearly differ. However, narration and ideology are not as linked as it may seem; narrative coherence primes often ideology, as we will repeatedly see in the following: The Viking metal band Bathory, for example, used the painting by Arbo as a cover illustration in order to transmit still other ideologies.

Thirdly, there is a tendency to understand these geographical imaginations by employing the notion of “image”. This is evidently most dominantly the case for the field of imagology,¹⁰ but even implicitly in

Königshausen & Neumann, 2013), 277–97; Thomas Mohnike, “‘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*, 2015, 151–64; Thomas Mohnike, *Géographies du Germain. Les études nordiques à Strasbourg (1840-1945)*, Presses universitaires de Strasbourg (Strasbourg, forthcoming).

⁸ For a discussion of Scherer’s and Barrès’ use, see Mohnike, “Le Dieu Thor.”

⁹ Interestingly enough, Arbo is highlighting another warrior by means of light in the foreground of the picture, wearing a winged helmet, a warrior that could be read as Odin by contemporaries. However, the warrior does not have a lance, nor an eight-legged horse, neither is he one-sided blind. It seems that Arbo follows the Welhaven’s poem in citing Thor as the leader of the hunt, but putting a figure in the foreground that permits an identification with the mytheme of Odin for a public that is more familiar with the Odin as the leader of the wild hunt. Thanks to Pierre-Brice Stahl for turning my attention to this interesting ambiguity.

¹⁰ See, for example, Arndt *et al.*, eds., *Imagologie des Nordens*; Manfred Beller and Joep Leerssen, eds., *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters* (Amsterdam: Rodopi, 2007).

many other approaches—as in “imaginative geographies”, “imaginaire” etc. However, historically, images are rather new as a predominant way of representing the world. It was only over the course of the 19th century that reproduction of images became less expensive, and the omnipresence of the image, and increasingly the moving image, is a product of the 20th century. It does not seem to be by chance that even the metaphorical use of the notion as mental representations in theory is influenced by the 20th century rapidly increasing use of still and moving images.¹¹ Before, the main (but of course not the only) mode of transmission of knowledge was narration, as has been highlighted by information scientists, evolutionary literary and cognitive studies,¹² to the point that we should refer to our species as *homo narrans*, the storytelling animal:

storytelling is an ability that defines the human species as such [...] Through storytelling, an otherwise unexceptional biological species has become a much more interesting thing, *Homo narrans* [...]. It is through such symbolic mental activities that people have gained the

¹¹ See for example the classical definition by Mitchell: “Consciousness itself is understood as an activity of pictorial production, reproduction, and representation governed by mechanisms such as lenses, receptive surfaces, and agencies for printing, impressing, or leaving traces on these surfaces.” W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago: University of Chicago Press, 2013), 16. Thanks to Claire McKeown for the reference.

¹² See for example Roger Schank and Robert Abelson, *Scripts, Plans, Goals and Understanding: An Inquiry into Human Knowledge Structures* (Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1977); Walter R. Fisher, *Human communication as narration: toward a philosophy of reason, value, and action* (Columbia, S.C.: University of South Carolina Press, 1987); John D. Niles, *Homo Narrans: the poetics and anthropology of oral literature* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999); Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?* (Paris: Seuil, 1999); Joseph Carroll, *Literary Darwinism: Evolution, Human Nature, and Literature* (New York: Routledge, 2004); Pascal Boyer, *Religion Explained: The Evolutionary Origins of Religious Thought* (Basic Books, 2007); Albrecht Lehmann, “Homo Narrans. Individuelle und kollektive Dimensionen des Erzählens,” in *Erzählkultur: Beiträge zur kulturwissenschaftlichen Erzählforschung*, ed. Rolf Wilhelm Brednich (Berlin, 2009), 59–70; Brian Boyd, *On the origin of stories: evolution, cognition, and fiction* (Cambridge Ms, London, The Belknap Press of Harvard University Press, 2009); Alain Rabatel, *Homo narrans: pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, 2 vols. (Limoges: Lambert-Lucas, 2009); Arthur W. Franke, *Letting Stories Breathe* (Chicago: University Of Chicago Press, 2010); Jonathan Gottschall, *The storytelling animal: how stories make us human* (Boston: Mariner Books, 2013).

ability to create themselves as human beings and thereby transform the world of nature into shapes not known before.¹³

As Brian Boyd has argued, from an evolutionary perspective, storytelling is an adaptation of the human species: “far from being ornaments, [art and storytelling] often became a pivot of human lives”¹⁴, and it seems to be central to much of human activity: even pictorial representations are most often structured in a way that triggers narration, as could be exemplified by the illustrations reproduced in the present article. The narrative construction of possible worlds seems to be the human way to prepare for possible futures, and our all human interest for stories appears to be related to it.

To understand the social knowledge of the North from the perspective of the narrative paradigm seems particularly helpful. When people evoke the North or other geographical realms, it is most often as a setting in narratives—of tourism, identity narratives, nation branding, detective stories or the like. In that sense, it would be justified to call imaginative geographies rather ‘narrative geographies’ that use shared knowledge of the North. I propose to understand these narrative geographies as repertories of mythemes of social knowledge that are available to describe the world at a given time and place, and that are used to produce sense within the narrative in question. In using the notion of mytheme, I suggest that a productive misunderstanding of Claude Lévi-Strauss’s structuralist approach to myths could be beneficial. However, as Lévi-Strauss’s approach has justly been criticized since he proposed it in the 1950s, we have to closer examine its implications and possibilities for elaboration. We will see that mythemes are not as stable as Claude Lévi-Strauss suggested, but redefined by use, and that these elements can connect to each other according to a discursive grammar that changes over time and that can be investigated.

What Is a Mytheme?

The notion of mytheme is borrowed from the work of the structural anthropologist Claude Lévi-Strauss. When comparing myths from different regions in Latin-America, Lévi-Strauss noted that many

¹³ Niles, *Homo Narrans*, 3.

¹⁴ Boyd, *On the origin of stories*, 35.

myths share narrative elements, but that the ways in which they are recombined are constantly renewed. Inspired by linguistic concepts like phoneme, morpheme etc., describing the smallest units of language, he called these small narrative units *mythemes*. Later, he transferred the concept to Greek mythology, and Gilbert Durand proposed to systemize the use of the notion of mythemes to analyze cultural narrations in general¹⁵. Lévi-Strauss's approach became known, but only seldom used, and more often severely criticized. Edmund Leach remarked, for example, that the notion of mytheme in Lévi-Strauss's work all too often turned into an ill-defined verbal formula,¹⁶ and Robert Weimann added, that Lévi-Strauss's division of texts into units was at times based on undefined criteria and was thus totally arbitrary¹⁷. I would add that Lévi-Strauss's understanding of mythemes was often marked by the hope of finding 'deep structures' such as 'the cooked vs the raw'¹⁸ that would prove a profound stability of myth; however, this idea seems to be disputed by many historical observations—historically speaking, only change is stable. Consequently, as experts of Lévi-Strauss will notice, I do not intend to follow him *à la lettre*, but rather engage in a dialogue of productive misunderstanding, using him as a source of inspiration, but not of ultimate authority, whatever that might be.

In his seminal article on "The Structural Study of Myth", Lévi-Strauss defines mythemes as "gross constituent units" of (mythological) stories, characterized as "bundles of [...] relations and it is only as bundles that these relations can be put to use and combined so as to produce a meaning"¹⁹. It is important to underline that mythemes are situated at the story level of the narrated, not at the level of narration, or following

¹⁵ Gilbert Durand, *Les Structures Anthropologiques de l'imaginaire: Introduction à l'archétypologie générale* (Paris: Dunod, 1992); Gilbert Durand, *The Anthropological Structures of the Imaginary* (Brisbane: Boombana, 1999); Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre: de la mythocritique à la mythanalyse* (Paris: Dunod, 1992); Frédéric Monneyron, "Gilbert Durand et l'étude des mythes," *Sociétés*, no. 123 (June 17, 2014): 41–49.

¹⁶ Edmund Ronald Leach, *Claude Lévi-Strauss*, dtv, 747: *Moderne Theoretiker* (München: Deutscher Taschenbuch-Verl, 1971), 90.

¹⁷ Robert Weimann, *Literaturgeschichte und Mythologie*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977), 352.

¹⁸ Claude Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, *Mythologiques* (Paris: Plon, 1964).

¹⁹ Claude Lévi-Strauss, "The Structural Study of Myth," *The Journal of American Folklore* 68, no. 270 (1955): 428–44.

Saussure they are part of the signified, not the signifier. That means that we can describe mythemes only indirectly by analyzing the traces that a mytheme leaves in a text, a picture, a movie, a game, or to put it the other way around: words, sounds and pictorial signs can be explored as mediatic traces, i.e. signifiers of mythemes. This will, of course, have methodological consequences—how can we relate what we can observe (i.e. words, lines of a drawing) to something that we only can presume (mythemes)? An unexpected help to solve some of these problems may come, as we will see, from statistical text analysis and network models.

Before we can confront these problems, however, we have to model further what we want to observe. In fact, when reflecting on the smallest constituent narrative unit of story, that is a mytheme, it seems to me that there is not only one kind of mytheme.²⁰ I propose that there are at least four types of mythemes: actor mythemes, action mythemes, chronotope mythemes and concept mythemes. Each mytheme is furthermore the carrier of attributes, respectively the node of relationships that can be defined as attributes, as shall be explained further on.

Actor mythemes are narrative entities that can function as the object or subject of action, as for example the god Thor, an apple, a sword, a sorcerer, that is entities that can eventually cause action. These actor mythemes can take the place of all actants as defined by Greimas.²¹ Two subcategories of this class of mythemes are characters and objects or tools – every actor mytheme can become the subject or the object in a story, the narrator can activate or disactivate the attribute of ‘living’, that is the quality of being able to intentionally interact with other actor mythemes. A sword can, for example, be a tool or an active protagonist of a story with its own will and personality. An actor mytheme qualifies as a character when it shows, as Arthur W. Franke would say, “capacities for motive, [...] so for non-humans to be characters, they must be anthropomorphized, like animals in folktales who often turn

²⁰ The notion of mytheme is thus not restricted to myth in a narrow sense, but to all relevant to all narratives and thereby reconnect to its oldest known meaning: story. Cf. Bruce Lincoln, *Theorizing Myth: Narrative, Ideology, and Scholarship* (Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1999); Marcel Detienne, *L'invention de la mythologie*, (Paris: Gallimard, 1992).

²¹ Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, (Paris, Larousse, 1966).

out to be humans under a spell”.²² In this sense, I propose to distinguish two different types of actor mythemes: character mythemes and tool mythemes.

Mythemes of action are narrative elements that define the narrative relationship between actor mythemes, as for example X fights Y with the help of Z. A looks for B with the help of C. They are hence responsible for the change of quality of relations of other types of mythemes in narrated time and space.

Chronotope mythemes define the place and time of an action, as defined by Bakhtin in his thoughts on chronotopes:²³ a forest, the sea, the middle ages, paradise, a crossroad. Of course, several mythemes of the same category can be used by a narration at the same time: a crossroads in a forest in the Middle Ages.

Unlike the other mythemes, *concept mythemes* are not located at the literal level of the story, but related to the moral, intentional level of a story: concepts such as liberty, democracy, eternal love, goodness etc., which in some narrations may dominate the plot structure as is often the case, and perhaps the most consequently, in allegories.

If we were to combine some of the mythemes quoted here, we could relate a narrative sequence of Thor (actor-character mytheme) fighting (mytheme of action) a sorcerer (actor-character mytheme) with the help of a sword (actor-tool mytheme) in a medieval forest (chronotope mytheme), or we could narrate the story of a sorcerer and Thor fighting conjointly an apple with the help of a sword in the sea, or of an apple fighting Thor with the help of a smartphone in paradise. Based on such combinations, a talented narrator will probably very soon be able to engage in storytelling. Concept mythemes can be experienced as difficult to integrate, but they seem to have an influence on the narrative structure of the story (as focalization, voice etc.). In the first example, the narration will be changed by the choice to depict Thor either as a fighter for liberty or, in other cases, as a remnant of an evil pagan past.

If this classification is correct, the similarities and dissimilarities with linguistic models are obvious. We could compare actor mythemes with nouns and mythemes of action with verbs, and often we will use

²² Franke, *Letting Stories Breathe*, 31.

²³ Michail M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays* (Austin: University of Texas Press, 2000), 84–85.

nouns to name actor mythemes and verbs to describe mythemes of action. However, to use linguistic categories as metaphors for narrative phenomena might be rather misleading when we try to describe the narrative logic of texts, suggesting a natural link that might not be as direct as the metaphor would suggest. Furthermore, as linguistic traces in texts, nouns can describe action (travel, battle) and verbs can be used to evoke attributes of an actor mytheme (“raising a hammer”, for example, seems to be a description of an action that evokes the mytheme of Thor). Attempts to underline a similarity between the linguistic and narrative models of phenomena of human communication, as had been done by many structuralists—Claude Lévi-Strauss or Roland Barthes are but two examples—should therefore be avoided. Linguistic models and narrative models must be used to describe two distinct phenomena.

As Lévi-Strauss proposed in the quotation above, a mytheme can be defined as a ‘bundle of relationships’, or, as I would prefer to define: as a node of attributes that make up a mytheme and its relationship to other mythemes, or to reformulate in terms of network theory: a hyperedge that constitutes a path across multiple networks. These attributes can be activated by a given narration or not, depending on the needs of the story. For example, we could loosely describe the mytheme of a Viking in contemporary popular culture as defined by attributes as follows, grouping the set of latent attributes in square brackets: [masculine being, human being, horned helmet, hypermasculinity, wilderness, vitality, weapon, Viking ships, animality, barbarous, sublime, snow, Valhalla, battle, defiance of death, liberty seeking...].

When we use the mytheme of a Viking for a narration, we do not need to render all of these attributes explicitly, simply mentioning a few of them is enough to evoke the presence of a mytheme. We might even replace some attributes without any problem: the [horned helmet] is a strong signifier for a Viking, but can be easily be replaced by a (historically correct) helmet without horns. However, when the attribute of a non-horned helmet is used, it seems that the narrative presence of other attributes has to be stronger in order to refer clearly to the mytheme.

This becomes clear when we want to combine two mythemes, for example the Viking mytheme with the mytheme of Disney’s Scrooge McDuck. The latter could be tentatively defined by the attributes [duck,

rich, money, adventures, stinginess, uncle, asexual, Duckburg, small round glasses...). When combining the two for a cover, Disney artists created a fusion that activated a choice of attributes, that is [masculine being, horned helmet, vitality, weapon, Viking ship, sublime, battle, duck, rich, money, adventures, Duckburg, small round glasses]. Some of the attributes of the Viking mytheme are disactivated without doing harm, that is they can be reused in another story, and the same is true for the mytheme of Scrooge McDuck. Some attributes stay latent, that is, they can be used later on in the story (like [stinginess]); others might not be used as easily (like [human being] for the protagonist).

Observing this, we can already grasp one of the ways mythemes change: latent attributes can be activated or not and, furthermore, new attributes can be added by use in the context of other mythemes. Each mytheme has an influence on the story, but connecting them has an influence on each single mytheme as in the case of the Viking McDuck—they can change through narrative use. Mythemes are structuring and structured by mythemes. If a new combination of attributes of a mytheme is very successful in cultural media at a given time in a given social-cultural space, previously significant attributes can be lost in oblivion and others added through continued use. Of course this change takes time and never affects all attributes of a mytheme at a time. Combining mythemes can even create new mythemes: if we used Viking Scrooge McDuck for many stories with a lot of success, this character could free itself from its predecessors, as was more or less the case of Paperinik, the superhero-variant of Disney's Donald Duck.

When describing a mytheme as a node of latent attributes that can be activated in narration through the structuring force of other present mythemes, we understand why Lévi-Strauss preferred the word “relationship” to “attribute”: some of the attributes demand or trigger the use of other mythemes. The attribute of a Viking longship, for example, is a mytheme in its own right. Its presence in a story, however, indicates the eventual presence of Vikings, and the presence of Vikings indicates the potential presence of longships.

At a given time and space—and often even in a *longue durée*—, some combinations of mythemes are linked together in a rather stable manner. I would propose to call such combinations *mytheme complexes*. For example, Thor fighting the Midgard serpent is a combination of mythemes of quite a stable and productive history, we can find uses

from the early Middle Ages until today. Other mytheme complexes can be less stable and only figure in certain series of narratives in a very specific historically and geographically defined place.

Experts of Lévi-Strauss will notice that he often used the notion of mytheme for both mythemes and mytheme complexes, but to distinguish the two levels seems rather appropriate: If we understand mytheme complexes as units of linked mythemes, we can easily understand the history of profound change of the actor mythemes of Thor or the Midgard serpent and the rather stable history of their combination. The Thor of early Marvel comics and the Thor of the 10th century Gosforth cross and their fight with the enemy, the serpent, have little in common, but the combination of the three elements (Thor, battle, serpent/dragon) is rather stable. A history of the transformation of the battle between Thor and the serpent could thus be described as the history of transformation of its parts rather than of the mytheme complex itself.

On the other hand, different mytheme complexes can, if they contain similar mythemes, suggest narrative proximities—that can be historically justified or not, but productive in narrative use. The fight between Thor and the serpent is, as a mytheme complex, at some level very similar to the fight between Saint George and the dragon. To study the relationship of such structurally similar mytheme complexes could be an interesting field of research—and has indeed already attracted attention in comparative philology since the beginning of the 19th century.

Additionally, mytheme complexes can be chained to each other in a canonized manner, a phenomenon that I would propose to call *fixed mytheme complex chains*. The story of Thor fighting the Midgard serpent was, in the Scandinavian Middle Ages and afterwards, very often narrated in combination with other mytheme complexes, building a story that can be part of a larger story as a combination of several mytheme complexes. Thor is often visiting a giant (mytheme complex 1), testing his force against the giant by getting the bigger bait (mytheme complex 2), rowing further out to sea or trying to fish bigger animals (the giant fishes whales, but Thor the serpent) (mytheme complex 3), and ending with Thor fighting the serpent in a specific manner (mytheme complex 4, often intimately linked to mytheme complex 3). This chain

of mytheme complexes is rather stable at one point in the reception history of the myth, that is in the Middle Ages, but the elements are not linked so firmly that they cannot be unlinked: for example, we have medieval descriptions of Thor fighting the serpent without the presence of the giant, as for example in the case of the Altuna rune stone (U 1161).

Mythemes in Cultural Circulation—the Example of Thor

After describing some principles of change and stability of mythemes, I would like to exemplify the model of mytheme change that underpins my ideas here with a very short history of the actor mytheme of Thor in cultural circulation, centered on some pictorial representations at significant historical and spatial nodes.²⁴ I focus on pictorial representations for didactical reasons as they are often more centered around one narrative moment and can therefore be interpreted more swiftly. This history can of course only be loosely sketched here for two reasons: firstly, it is my intention here just to show some guiding principles; secondly, a thorough study would demand a more thorough empirical investigation, using digital (text or pictorial) retrieval systems, as I will demonstrate in the next chapter.

Two of the earliest known representations of the mytheme complex of Thor fighting the Midgard serpent are to be found at the Gosforth cross from the 10th century, found in Northern England, and the Altuna rune stone (U 1161) from roughly the same period, located in Swedish Uppland. Neither resembles Marvel's Thor, and it would indeed be difficult to see the link between the two versions of the mytheme. If we try to identify the attributes that characterize Thor here, we could define them as follows: [human being, hammer, fishing, animal in sea, boat, two men, foot outside boat,...] whereas of the last two attributes, only one is activated in either representation: the Altuna rune stone has only one person, but a foot outside the boat, whereas the Gosforth cross has two men, but no foot. One might add that the two pictures stem from a religious context (both of them have the Christian Cross in media proximity) which might be an attribute as well. We can thus

²⁴ For the concept of nodes, see Hutcheon and Valdés thoughts on the structure of literary history, see Linda Hutcheon and Mario J. Valdés, *Rethinking Literary History: A Dialogue on Theory* (New York: Oxford University Press, 2002).

read them as two different cultural expressions of one mytheme, as they share many attributes. Additionally, the two uses of the actor mytheme of Thor resemble the use of the mytheme of Thor in the 13th century Icelandic Prose-Edda, the Poetic Edda and, to a lesser extent, in Saxo Grammaticus' *Gesta danorum* from the beginning of the 13th century, suggesting a certain unity.²⁵

Already in the medieval Christian sources, the pagan deities are discussed in the context of supposed trinity structures,²⁶ but it seems that they are connected firmly in trinity configurations from the humanist period on. In Olaus Magnus' *Historia de gentibus septentrionalibus* (printed in Rome in 1555, reprinted several times, and recopied for example in Olof Rudbeck's *Atlantica*, published in Uppsala (1679) we can find Thor in the center between Frigg and Odin. The trinity structure would find a distant echo in Bengt Fogelberg's sculpture group *The Asa Gods: Balder, Odin, Thor*, (ca. 1850),²⁷ but would then go on to lose importance as an attribute. When looking at the mytheme of Thor in Olaus Magnus work (figure 2), it becomes evident that the attributes permitting to identify him have changed—or rather, new attributes have been added, and others are not mentioned (latent, not activated attributes are stroked out): [man with hammer, ~~fishing~~, ~~animal in sea~~, ~~boat~~, metaphysics/mythology, ~~religious~~, ~~two-men~~, ~~foot outside boat~~, trinity, king, tunic, antic body, scepter, trinity, Odin, Frigg,...]. Adding attributes derived from mythemes connected to Classical Antiquity seems to be related to the humanistic endeavor to create a Counter Antiquity for the kingdoms North of the Alps which could not easily construct a line of heritage to the Roman empire. Instead, they invented Antiquities that could be compared with Roman culture, taking the

²⁵ Of course, the mytheme of Thor is much more complex in the Prose-Edda as it is used in quite a long text, and evidently, we are able to identify Thor in the two pictorial representations because of our knowledge of the Prose-Edda, hence the unity of the mytheme is disputable; however, for our present argument, these complications are less important. For some discussion of the use of Thor in the Middle Ages, see Martin Arnold, *Thor: myth to marvel* (London: Continuum, 2011), 1–30, esp. 24sq.

²⁶ Adam of Bremen tells, for example, that in the Uppsala temple, three gods were exposed (Thor, Odinn and Freyr), and the prose Edda, attributed to Snorri Sturluson, has in the part called “Gylfa gynning” (the tricking of Gylfi) a trinity of gods as the representative of the gods.

²⁷ Knut Ljøgodt, “‘Northern Gods in Marble’: The Romantic Rediscovery of Norse Mythology,” *Romantik: Journal for the Study of Romanticisms* 1, no. 1 (2012): 149–50.

form of Gothicism, Germanicism, Batavism and many more. Mythemes of the Roman gods served as models for the gods of the North, and the explicit reference to that pantheon inscribed into the mytheme elevated its cultural status. These references stayed rather firmly attached to the mytheme of Thor until today. Incidentally, we can note that intertextual or intermedial references seem to be part of the attributes defining a mytheme, an observation that will be discussed below.



Figure 2: Frigg, Thor and Odin in Olaus Magnus' *Historia de gentibus septentrionalibus*, Rome 1555.

The next group of attributes is added to the mytheme of Thor in the 18th century when the North as a setting becomes associated with the experience of the sublime. The best known expressions of this include the rediscovery of Homer, the creation of the Ossian-universe and the restructuring of the imaginative geographies of Europe and the world with Montesquieu's *De l'esprit des loix* (1748), and when it comes to Norse Mythology in Paul-Henri Mallet's highly influential works *Monuments de la Mythologie et de la Poésie des Celtes, et particulièrement des anciens Scandinaves* (1756) and his *Introduction à l'histoire de Dannemarc* (1755).²⁸ A wonderful example for this restructuring of the mytheme of Thor is Johann Heinrich Füssli's *Thor Battering the Midgard Serpent* (1788) where the attributes of the sublime landscapes become part of the mytheme of Thor without effacing the pre-existing

²⁸ Lars Lönnroth, "Mallet och det nordiska subluma," in *Sagnaping Helgað Jónasi Kristjánssyni Sjötugum, 10. Apríl 1994*, ed. Gísli Sigurðsson, Guðrún Kvaran, and Steingrímsson Sigurgeir (Reykjavík: Hið íslenska bókmenntafélag, 1994), 527–37; Mohnike, "Géographies du savoir historique: Paul-Henri Mallet entre rêves gothiques, germaniques et celtiques."

attributes: [man with hammer, fishing, animal in sea, boat, metaphysics, mythology, religious, two men, foot outside boat, trinity, king, tunic, Antic body, scepter, trinity, Odin, Frigg, wilderness, sublime, north, Counter-Antiquity, forest, sea, contrast of darkness and light...]. Quite a similar composition can be found in Mårten Eskil Winge, *Thor's Fight with the Giants* (1872), Stockholm, replacing the serpent with giants and the boat with a chariot, drawn by two goats, and the above-mentioned *Wild hunt* by Arbo is another example. However, the sublime as an attribute of Thor (and not just the Northern landscape) at first appears mostly a local phenomenon restricted to the British Isles, and less used in Scandinavia. C.W. Eckersberg's famous *Balders død* (1817), for example, certainly uses some attributes of the sublime North in the surrounding landscape, but this has no influence on the depiction of the gathered gods. History is thus not straightforward, but goes with, for example, geographical variation.

We could continue this short history of the Thor mytheme by describing the changes that can be detected through the work of Richard Wagner (and later in the Marvel comics, etc.) and it would indeed be interesting to write a history of the transformations and reconfigurations of the mytheme in a more precise manner. We have seen here how change of the mytheme in history can be traced as a change of attributes, and that the perceived stability of the mythemes of the North is but an illusion of “genetics”, that is of family resemblance in the sense the philosopher Ludwig Wittgenstein has proposed, or to speak in the metaphor of genetics: a mytheme is a node of latent attributes that can be passed on from one narrative use to another. However, individual use can change the set of characteristics through contact with other mythemes, and former characteristics can be lost or gained. Each historical incident of use of a mytheme could in that perspective be compared to individual expressions of a historically and geographically changing species—with a high potential for cross species breeding, as has been exemplified above with Viking McDuck.

Tracing Mytheme Change

In order to prove the validity of this preliminary, sketched idea, it would be interesting to have more empirical data of the use of

one mytheme in time and space and of the distribution of mytheme complexes and other clusters of mythemes, because, as we have seen, our initial research has suggested that mytheme cooccurrences seem to change mythemes, and that successful cooccurrences can imply paradigmatic changes. However, as Lévi-Strauss already felt, these questions can easily become too complex to be treated on paper only.²⁹ We would need relational databases to register mytheme occurrences and attributes and, ideally a tool that would help us to automatically identify mythemes in big text corpora. However, in order to design such a tool, it is necessary to define the relationship between what we want to find (mythemes and its attributes) and what a machine can find (when it comes to texts, tokens, that is roughly normalized words in texts). A first step thus has to find a way to identify the linguistic traces that a mytheme can leave in a text.

An appropriate method could be to make statistics about what tokens can be found in the textual environment of a given mytheme. In order to do so, we designed a short program in Python, using the NLK (Natural Language Kit)³⁰ to establish statistics of cooccurring tokens around tokens that would qualify as a highly indicative of the presence of a mytheme, that is for example a name attributed to an actor mytheme.³¹ We experimented with a handful of texts in English dealing with Norse Mythology from around 1900 and accessible from

²⁹ In his article from 1955, he dreamt: "It should be emphasized that the task of analyzing mythological literature, which is extremely bulky, and of breaking it down into its constituent units, requires team work and secretarial help. A variant of average length needs several hundred cards to be properly analyzed. To discover a suitable pattern of rows and columns for those cards, special devices are needed, consisting of vertical boards about two meters long and one and one-half meters high, where cards can be pigeon-holed and moved at will; in order to build up three-dimensional models enabling one to compare the variants, several such boards are necessary, and this in turn requires a spacious workshop, a kind of commodity particularly unavailable in Western Europe nowadays. Furthermore, as soon as the frame of reference becomes multi-dimensional [...] the board-system has to be replaced by perforated cards which in turn require I.B.M. equipment, etc." Luckily, most of us have computers at hands with even much higher capacities than 1955 IBM computers.

³⁰ Bird Steven, Edward Loper, and Ewan Klein, *NLTK. Natural Language Processing with Python*, version 3.4.2 (O'Reilly Media Inc., 2009), <<http://www.nltk.org/>>.

³¹ This part of the present study has been partly conducted together with Gabrielle Gueguen in February and March 2018, at the time Master student of Linguistics and Informatics at the University of Strasbourg.

project gutenber.org as txt-files. After cleaning the texts (removing information on digitization, copyright and other peritexts), we let the computer make statistics about cooccurrence of tokens with a name of an actor mytheme in the surrounding context of 60 tokens. As a result, we found in Padraic Colum's *The Children of Odin: The Book of Northern Myths* (1920) about 950 tokens cooccurring with the name "Odin" more than 4 times and 100 tokens being used more than 33 times, without considering stop words like 'and, the, a, are' etc. I propose to call these tokens in our context 'traces of mythemes' respectively 'traces of mytheme attributes' (cf. table 1).

When looking at these traces, it became manifest that they belong to different categories of mytheme attributes, and that some of the most significant mytheme attributes were other mythemes: High frequency words indicate that the mytheme of Odin was defined by close relationships to other actor mythemes (Loki was the third most frequently used token after Odin and different word forms of the verb "to say"), chronotope mythemes, mythemes of action, and tokens that define social relationships or personality, etc. As already Lévi-Strauss had suggested, the relationship to other mythemes seems thus to be of major importance for a definition of a mytheme: mythemes figure as attributes of other mythemes. Furthermore, this is confirmed by intuitive knowledge: If a storyteller wants to use one mytheme, he will often use other mythemes belonging to the same narrative universe; or to say it the other way around: a narrative universe is defined by the interaction between mythemes occurring as attributes of other mythemes.

While some mythemes are frequently interconnected, others are less compatible. Thor is often used together with Loki, but not as often with the Pink Panther. It seems to me that, if this is true, we touch on a phenomenon that could be described as part of the grammar of narrative discourse. In this sense, the grammar of discourse could be defined as the (most probable) possibility of connecting sets of mythemes at a given moment in time and space. Hence, when we want to describe the grammar of the narrative geography of the North at a given moment and place, we have to analyze the mythemes that are connected to the mytheme of setting that is the North or any part of what is narrated as North, and the nature of these connections. The social knowledge

of the North would be defined as the repertory of all mythemes that are connected by probability to the mytheme of the North. When introducing the notion of probability here, it is in accepting the fact that a gifted storyteller would be able to link basically all mythemes. However, it seems to me that a narration to be understood as authentic is a narration that uses mythemes with a high probability of connectivity.

odin*	769	name	100,00 %
say*	334	action	43,43 %
loki	243	Actor mytheme	31,60 %
come*	240	action	31,21 %
god*	215	class of being	27,96 %
asgard	211	setting	27,44 %
would	202	action	26,27 %
went	168	action	21,85 %
giant*	142	class of being	18,47 %
son*	137	social	17,82 %
thou	136		17,69 %
see*	135	action	17,56 %
one	133		17,30 %
men	122	class of being	15,86 %
upon	121	setting	15,73 %
give*	114	action	14,82 %
king*	114	class of being	14,82 %
go*	106	action	13,78 %
thor	106	Actor mytheme	13,78 %
know*	103	personality	13,39 %
well	100		13,00 %
look*	99	action	12,87 %
world*	98	setting	12,74 %
thy	97		12,61 %
made	89	action	11,57 %
frigga	88	Actor mytheme	11,44 %
hall*	88	setting	11,44 %
wisdom	87	personality	11,31 %
back	85		11,05 %
great	84	personality	10,92 %

Table 1: Thirty most frequent concurrent words with "Odin" in Colum's *The Children of Odin* (1920)

Based on these observations, I propose to further define actor mythemes as a node of attributes that can be classified with the following set of categories: 1 Self (Name); 2 actor mytheme (2a character (Loki, Thor, Odin); 2b class of being (god, man, aesir); 2c tools (Mjölnir, chariot)); 2d social relationships (father, friend etc); 3 action (travel,

journey, strike, battle, quest), 4 feature (personality, fierce, strength); 5 chronotope mytheme (Asgard, forest, North, time); 6 inter- and metatextual relations (Zeus, Edda, Bible, poetry); 7 concept mythemes; 8 other.

The first category—“self” refers to traces that can be classed as names or direct identifiers: for example, mytheme Thor might be referred to as [Thor, Donnar, God of Thunder, etc]. It could be discussed whether categories 2a-d should be fused, as objects and subjects are closely related at the level of the mytheme, as discussed above. However, I suggest distinguishing between the three categories: it is important for the definition of the mytheme of Thor, for example, whether the hammer Mjölnir figures as tool/object or as interacting protagonist in the story (i.e. as character mytheme). Category 8 gathers statistically relevant data that is difficult to classify.

In order to see if this approach may help to see variation and change of mythemes in time and space, I tested the same method of identifying mytheme traces on an English translation of Snorri’s Edda. Snorri’s Edda is, as mentioned above, our major medieval source for Norse Mythology. Using the English translation gave me the advantage of having material that could be directly analyzed by our program as, to my knowledge, there is no Old Norse database for the NLTK-kit. However, the English translation is not an accurate mirror of the original text. The following results thus have to be treated with caution (see table 2).

When comparing the two tables, it becomes apparent that Loki seems to be much less important to the mytheme of Odin in Snorri than in Colum, Thor more important than Loki, and Asgard of comparatively little importance. Taking a closer look at character-actor mythemes, the importance of Loki to the text of Colum is even more significant (figures 3 and 4). Loki is by far more significant to the mytheme of Odin in Colum than in Snorri. Furthermore, many of the other traces of character-actor mythemes, that were of the 10 most frequent in Snorri, do not even figure in the table of the 10 most important in Colum (æger, brage, suttung, hrungner, frey, hreidmar). The same is true for the category of tools where Odin’s spear does not figure among the 10 most frequent traces in Snorri, but is one of the most important in Colum, whereas the mead and horses are much more important in Snorri. This seems to

suggest that the mytheme of Odin changed from being a noble poet in the Middle Ages into representing more of a warrior god around 1920.

odin	183	name	100,00%
call*	116	action	63,39%
son*	84	social	45,90%
asas	66	class of being	36,07%
name*	64	action	34,97%
said	63	action	34,43%
man*	60	class of being	32,79%
take*	44	action	24,04%
thor	42	character mytheme	22,95%
god*	41	class of being	22,40%
men	41	class of being	22,40%
loke	40	character mytheme	21,86%
go*	37	action	20,22%
came	34	action	18,58%
many	34	other	18,58%
one	33	other	18,03%
ride*	31	action	16,94%
would	31		16,94%
see*	29	action	15,85%
giant*	28	class of being	15,30%
hight	28	personality	15,30%
answer*	27	action	14,75%
father	27	social	14,75%
drink	26	action	14,21%
land*	26	chronotope	14,21%
come	25	action	13,66%
make*	25	action	13,66%
mead	25	belongings/object	13,66%
horse	24	belongings/object	13,11%
ask*	23	action	12,57%

Table 2: Thirty most frequent concurrent words with "Odin" in Snorri's Edda in Blackwell's English translation (1906)

Furthermore, it shows that Loki has risen in importance for the definition of Odin, and an accompanying close reading would show that this relation is one of antagonism in Colum, but not as pronounced in Snorri. This thesis seems to be confirmed when we look at the mytheme of Thor: Even here, Loki is by far the most frequent cooccurring character mytheme (43,56 %), second place being taken by Thrym and Hrymer with 10,53% each. In Snorri, the data is much more even, with Loki ranking third after Hrungr, Geirröd and before Udgardloke and

Hymer. Interestingly enough, when analyzing the mytheme of Loki, the difference in pattern between Snorri's and Colum's version is only one of degree. The changing role of the mytheme of Loki seems to be detectable mainly through its changed relationship to other mythemes.

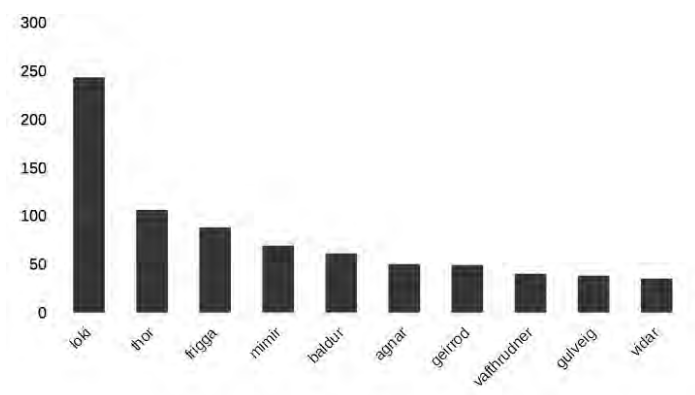


Figure 3: Traces of Character-Actor mythemes near Odin in Colum (1920)

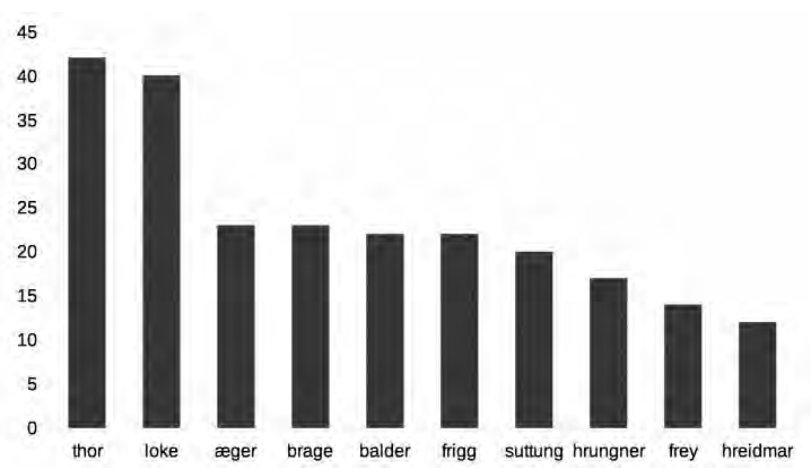


Figure 4: Traces of Character-Actor mythemes near 'Odin' in Beckham's Snorraedda.

Consequently, if we want to understand the underlying grammar, that is the affinity between mythemes in a given text and, by extension, in a repertoire of mythemes at a given moment, it would be important to analyze the relationship between the mythemes in use. One way to inquire is to relate the data of mytheme traces found for one mytheme to the data gathered for others. In order to do so, I have established data for the character mythemes of Thor, Odin, Loki and Baldr as well as

for the setting mythemes of Asgard, Jötunheim, Yggdrasil and forest. When it comes to the chronotope mythemes, I used the same set of attribute categories as for actor mythemes, as the traces suggested its equal relevance. It is probable, that the categories might be valuable even for action and concept mythemes.

The acquired data was put into a relational database with the different mythemes defined as nodes and the cooccurrence as edges, that is relationships. The importance of the edges was weighted by the percentage of cooccurrence with the mytheme identifier (self). For example, when the program identified 245 occurrences of the token “loki” and 53 cooccurrences of the token “thor”, the relationship was weighted 21,63 % or, put on the scale of 1, 0,2163. The data was imported to the software Gephi that visualizes relations between elements³². To ensure its readability, the data was reduced to the traces of attributes concerning character mythemes (2a), class of being (2b), tool mythemes (2c) and chronotope mytheme (6). The algorithm “forceatlas 2” approached nodes (that is traces of mythemes or mytheme attributes) with high weighted relations and vice versa. The different categories were assigned specific colors: character mythemes in pink, setting mythemes in green, class of being in blue and tools in orange. Central nodes were indicated by bigger lettering.

Figure 5 and 6 show the results. It becomes obvious that grammar of mytheme relations has changed profoundly. Setting is much more important to the text by Colum (1920) than to the Snorraedda, whereas the latter is rather structured by characters. The central setting in Snorri is Asgard, Jötunheim is less important and the Yggdrasil and forest mythemes are of no importance to the general pattern, whereas all the setting mythemes dominate the map of relations in Colum. Yggdrasil seems to be of central importance to the mythological imagination in 1920, and so was the forest. The forest mytheme in Colum, however, is almost exclusively connected to the group of stories around Sigurdr and the Volsung and less to myths related to the other myths. In both cases, Thor and Loki are rather close to each other; Odin, however, is rather independent in Snorri, but close to Thor and Loki in Colum. The narrative importance of space seems to correlate to the observation

³² Mathieu Bastian and Gephi Consortium, *Gephi*, version 0.9.2, 2017, <<https://gephi.org/>>.

repertory of social knowledge. This North is more than a direction, it is as a chronotope structuring narrations that use the North as a setting, and that are, since the 19th century at least, often narrations of identity.

However, in the course of the present article, it has also become evident that the preliminary reflections I have presented transgress the initial geographical interest of the project: if we are to understand man as *homo narrans* because of the importance of stories for the processing and transmission of data that have been discussed above, not only are geographies to be understood as products of narration, but much of the knowledge that structures our being-in-world. I would propose to call the latter “social knowledge,” as it is created and maintained in social narrative exchange, be it in expert circles or popular culture.

To identify and analyze repertories of mythemes of social knowledge could thus be an interesting approach for the analysis of orders of narrative knowledge at a given time and place, allowing us to describe change and stability both of mythemes and their interrelationships. The latter can be understood as the grammar of discourse, defined as the probability of connectivity of mythemes in narration. Neither these grammars nor mythemes are stable, as they change through cultural use in time and space. What might seem to be stability in *longue durée* is an effect of what Wittgenstein called *family resemblance*.

The last part of the article showed that this can be proven quantitatively by automated data analysis—the next step to take—collectively, as this cannot be the work of one researcher only. The databases to develop and the tools to elaborate ask for collaborative efforts, and in this sense, the present article is even a query for joining the project, a project that might open up new perspectives on our understanding of the cultural circulation of knowledge of the North, and beyond.³⁴

³⁴ A first version of such a database is under development in collaboration with Ludovic Strappazon from the Strasbourg university's *Direction numérique* and can be consulted at <<http://mythemes.u-strasbg.fr/w>>. Other elements can be found under <<https://mythemes.u-strasbg.fr>>.

The Wondrous Northern World of Dutch Bookseller and Polygraph Simon de Vries

Hans Beelen

Simon de Vries: Forgotten, but Widely Read in His Own Time

Within the Dutch literature of the second half of the 17th century, Simon de Vries (1628–1709) occupies a remarkable place. Having received only an elementary education, he became a successful printer and bookseller; publishing at least 57 works on a wide range of subjects: history, geography, travelogues, poetry, romances, anecdotes. De Vries's work was widespread and in his own time he was commercially successful. Nevertheless, literary critics of later generations regarded him with a certain *dédain*, due to the derivative nature of his work, much of which consisted of translations and compilations of older works; accordingly, in the 19th and 20th century he was not included in the canon of classical Dutch literature. Only in 1993, Simon de Vries was deemed worthy of a monograph, in which Arianne Baggerman re-evaluates the work of this forgotten author as a mirror of intellectual discussion topics within the middle-classes of the Dutch Republic.

Against this background, an analysis of De Vries's imagination of the Arctic regions is of special interest: as his work was widely read and discussed between 1670 and 1709, it can deepen our insight into prevailing images of the North in early modern Dutch society in general.

Looking at his vast oeuvre¹ from a bird's-eye point of view, three works deal mainly with the High North:

- *Nauwkeurige Beschrijvingh van Groenland* (1678), a translation of Isaac la Peyrère's *Relation du Groenland* (1647);
- *Reis door Noorweegen, Lapland, Boranday, Siberien, Samojessie, Ysland, Groenland en Nova-Zembla*, a translation of Pierre Martin de La Martinière: *Voyages des pais septentrionaux* (1653), published in 1685 under the title *De Noordsche Wereld* together with
- *Reis Verricht nae Spitsbergen, of Groenland, in 't Jaer 1671 under the title De Noordsche Wereld*, a translation of Friderich Martens *Spitzbergische oder Groenlandische Reise-Beschreibung, gethan im Jahre 1671* (1675).

With these three titles, published over seven years, De Vries provided Dutch readers with a panoramic image of the Arctic, covering the entire known Arctic region. He was the first to do so, and this makes him a relevant and influential intermediary in shaping the popular image of the North within the Dutch Republic of the late 17th century. In all three cases, De Vries made use of already published monographies, which he translated into the Dutch language from German editions. However, he did not content himself with a simple rendering of his sources into his mother tongue. It is a characteristic of De Vries that he added separate elucidations, which were explicitly designated as additions. This appears to be a general translation strategy of De Vries.² For deciphering De Vries's intentions in publishing his work, these additions deliver an important key, because as visible deviations from

¹ Baggerman's (Baggerman, Arianne, *Een drukkend gewicht*. Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1993, p. 269–302) bibliography of De Vries's oeuvre consists of 57 titles between 1645 and 1657 (as well as 17 titles that were announced by De Vries, but that could not be traced). Digital editions of the following titles, produced under my supervision by volunteers in the citizen science-project Stichting Vrijwilligerswerk Nederlandse Taal, have been published in the Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Literatuur (www.dbnl.org): *De Klugtige Tyd-verdryver Waar in De alder-aardigste vermaaklijkheden van verscheide Schrijvers t'zaam gezet zijn* (1653, a collection of funny anecdotes); *Nauwkeurige Beschrijvingh van Groenland* (1678); *Historisch Verhael van 't Leven en Oorlogs-Bedryf van de Heer Christoph Bernhard van Galen, Bishop van Munster* (1679, a biography of the famous prince-bishop of Munster); *De Noordsche Wereld* (1685) and *Wonderen Soo aen als in, en Wonder-gevallen Soo op als ontrent de Zeeën, Rivieren, Meiren, Poelen en Fonteynen* (1687, a monography about wondrous aspects of the element water);

² Baggerman, Arianne, *op. cit.*, p. 123 sq.

his sources, they reveal more about De Vries's world-view than about the places described or the view of the original authors. I will therefore analyse De Vries's projection of the northern world by taking a look at the way he expands his sources by supplying additional information.

Nauwkeurige Beschrijvingh van Groenland (1678)

With the *Nauwkeurige Beschrijvingh van Groenland*, Simon de Vries published a Dutch translation of the *Relation du Groenland* by Isaac de la Peyrère, the first French work devoted to Greenland. The *Relation du Groenland* was not a regular travelogue, but may be characterized as

une compilation d'informations tirées de sagas et chroniques islandaises, danoises et norvégiennes, ainsi que de récits d'expéditions de même origine qu'avait traduits et commentés pour l'auteur [...] un certain "Monsieur de Rets" (Peder Reedtz).³

In this case the compilatory character which is typical of De Vries's works, was already present in the source he used. However, this did not withhold him from making further additions, as we will see.

In the 'Foreword' De Vries—in his usual loquacious style— mentions the reason for undertaking the translation:

Terwijl ick besigh ben met verscheydene groote wercken, quam tot my in de voorledene Wintersche avonden seecker Vriend met de *Beschrijvingh van Oud en Nieuw-Groenland*, in de Hooghduytsche Tael in druck vervaerdighd volgens 't Fransche Voorschrift, my versoekende, dat ick dit *Uytlandsch Maecksel* een *Neerlandsch Kleed* wou aentrecken. Vermits nu de Koude der gedaghte Wintersche Avonden my somtijds van mijne Boeck-kamer beneden nae dan Haerd drongh, alwaer ick, tot de voortsettingh der genoemde groote Wercken, geen grooten daer toe vereyschten Omslagh van Boecken ontrent my kon hebben, soo heb ick sijne begeerte niet willen afslaen, maer de tijd, welcke ick moest doorbrengen om my wat te warmen, oock besteed in deese Vertaelingh van 't Bericht eens kouden Gewests.⁴

³ Fournier, Vincent, *Le voyage en Scandinavie, Anthologie de voyageurs 1627-1914*, Paris, Robert Laffont, 2001, p. 14.

⁴ Translation. Occupied with several larger projects, in the evenings of the bygone winter I was visited by a friend, who brought with him the Description of Old and New Greenland, the German translation of the French original, and asked me to give this foreign product a Dutch clothing. As the coldness of these winterly evenings sometimes drove me from my library to the fireplace beneath, where I did not have the books

De Vries states that he took up the project at the request of a friend. We may take this statement *cum grano salis*, as a rhetorical device.⁵ In the same 'Foreword', De Vries assures that the printer/editor wanted him to make additions to his source text:

Onsen Drucker deese *Groenlandsche Beschrijvingh* gesien hebbenden, was niet onbillijck van gevoelen, dat deselve aen u, *waerde Vrienden*, door sijne Druck-perssen behoorde gemeen maeckt te zijn; doch versoght my, om 't kleyne Werckje wat grooter te doen worden, hier en gintsch eenige *Historische Byvoeghselen* te willen inlassen; oock daer aghter aen te stellen 't Kort begriip *der eerste Schipvaerden* van de *Hollanders* nae *Nova Zembla*, om de *Doortoght nae Indien* te vinden, nevens d'andere dingen, welke den Korten Inhoud der Hoofdstucken, achter deese *Voor-reden gesteld*, u sal aenwijzen.'k Heb hem hier in geerne te wil geweest, en alsoo stracks uyt de Pen geworpen een kleyn gedeelte van 't geen mijne geheugenis in grooter meenighte had konnen voortbrengen; en alsoo koomd u nu ter hand dit t'saem-gevoeghd Werckje.⁶

In total, De Vries incorporates no less than 23 additions, most of them explicitly listed in the table of contents and headed with the title *Byvoeghsel*. Here is a numbered list of the themes of the added texts, taken from the Table of Contents and translated into English⁷:

within reach in order to continue the work on the larger projects, I did not want to reject his wish, but used the time needed for warming up to translate the description of a cold region as well." [De La Peyrere, Isaac/De Vries, Simon], *Nauwkeurige Beschrijvingh van Groenland* (...), Amsterdam, J.C. ten Hoorn, 1678, p. 3 *recto*.

⁵ The same *topos* is presented in almost identical phrasing in the foreword of *De Noordsche Weereld*, p. 3r.

⁶ Translation: Our printer, having seen this Description of Greenland, had the just opinion that it should be made public in print to you, my dear friends; however, he requested, in order to somewhat enlarge the small work, that I insert some historic additions and to add a short description of the first Dutch voyages to Nova Zembla in order to find the passage to India, as well as other things, which the table of contents will show you. I was happy to fulfil his wish and soon committed to paper a small part of what my memory could have produced in a larger amount, and so you receive this little compilation. *ibidem*.

⁷ The Tables of Contents were most certainly used by De Vries as an instrument to direct the attention of the reader to the themes he wanted them to notice. The same applies for the elaborated Indexes as well as for the key words and sentences that were printed in the margins; such medial and typographical devices deserve a deeper analysis, a methodological framework of which is provided by Leuker, Maria-Theresia, Arens, Esther Helena, Kießling, Charlotte, *Rumphius' Naturkunde, Zirkulation in kolonialen Wissensräumen*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2020.

1. Addition about the first inhabitants of the Nordic countries. Position of Norway. Character of the inhabitants. Sámi people, almost without diseases, as well as several other things.
2. Addition. Carelessness of the Old Dutch authors in describing their affairs.
3. Addition about the first King of Denmark. How Denmark received its name. When it was converted to Christian faith. Error pointed out by several authors.
4. Description of Iceland etc.
5. Addition about several miraculous sources, bodies of water and streams in many regions of the world.
6. Addition on a certain misconception of the author.
7. Another addition, dealing somewhat extensively with the true unicorn, and how there are many animals which carry only one horn on their head, with an appendix on swordfish.
8. Addition about a one-horned fish, seen in the year 1648.
9. Addition about several burning mountains in some regions of the world.
10. Addition about several peculiarities of mermen and mermaids. Miraculous whirlpool in Norway.
11. Addition about Queen Margrethe, called the German Semiramis (masculine queen) and Danish amazone.
12. About Eric IX.
13. About Christopher III. Christian I.
14. About John. Christiernus II.
15. About Frederick the Peacemaker.
16. About Christian III.
17. About Frederick II. Christian IV. Frederick III. Christian V. War between Denmark and Sweden under 12 successive kings, ongoing for 280 years.

Thematically speaking, the additions are of a mixed character. Most of the elucidations are of a geographical (1, 4) or a historical nature (2, 6, 11–17). More spectacular is a group of five additions devoted to astonishing natural phenomena, such as miraculous headwaters and streams (5), unicorns and swordfish (7, 8), burning mountains (9) as well as mermaids and mermen (10). In this group the adjective *wonderlijck* (miraculous) appears to be a key word.

Moreover, in a supplement, De Vries provides a series of short treatises on the following themes:

18. Summary of the first Hollandic and Zeelandic voyages to Novaya Zemlya, sailing north of Norway, Muscovy and Tartary, in order to find the passage to Cathay and China.
19. Short description of the dealings of seven persons who wintered on Spitsbergen in Mauritius-Bay in the year of the Lord 1633 and 1634.
20. Short description of the faith of seven sea-men who voluntarily remained back on the Isle of Mauritius in Greenland [Jan Mayen] in order to winter, in the year of the Lord 1633 and 1634, but who died together, taken from their diary, found in their tents at the return of the ships.
21. Short description of seven other men who voluntarily stayed on Spitsbergen in the year 1633–1634 in order to winter, but who died as well.
22. Miraculous saving of a certain person near Spitsbergen, with a great number of others who died miserably.
23. Several other examples of miraculous divine savings.

The first supplement (18) deals with the famous Arctic expeditions of the Dutch in order to find a passage to India, ending with the forced wintering of Willem Barentsz and his fellow seamen on Nova Zembla in 1596–1597. The nos. 19–22 are devoted to fortunate and unfortunate winterings in Spitsbergen and Jan Mayen, organised by the Dutch Northern Whaling Company, as well as to several other *wonderlijcke* events (23–24). Here, as with the additions, De Vries's intention seems to be to stress the wondrous and extreme nature of the Arctic regions in general.⁸ As shown in Table 1, the total number of words in the added texts is 34,162, which is more than 60 % of the whole work (55,955 words).⁹

⁸ Accordingly, De Vries announces in the Foreword to the Reader: "Veele dingen sullen u hier bejegenen, die waerlijck aenmerkens waerdigh sijn, en verder nae gedaght konnen werden: Andere, die u een Historisch vermaeck sullen aenbrengen. Noch andere, die u tot verwonderingh sullen bewegen." (p *3 verso) (Translation: You will meet many things here which are truly remarkable and food for thought; others that will bring you some historic amusement; still others that will amaze you.)

⁹ De Vries had not used the French original by Isaac de la Peyrère (1647), but a German translation by Heinrich Siver, *Bericht von Gröñnland* (1674). De Vries's treatment

Table 1.: De Vries's translations and additions: number of words and percentages

	total number of words	number of additions	number of words additions	percentage of text
Peyrere	55,955	23	34,162	61 %
de la Martinière	53,185	19	15,862	30 %
Martens	53,478	18	14,038	26 %

De Noordsche Weereld (1685)

With *De Noordsche Weereld*, De Vries published two northern travelogues in one. This happened in a decade in which the Dutch Republic developed a great interest in all things arctic. De Vries mentions in the 'Foreword' that "many people travel to this region every year"¹⁰ This was true, because between 1681 and 1685, no less than 1071 Dutch whaling ships set sail to the hunting grounds in the Northern Ice Sea.¹¹

In the foreword, De Vries stresses his intention to amuse and distract the reader:

Indien gy in de Wintersche Avonden dit Werck geliefd te leesen by een warmen Haerd, soo sult gy, met eenigh vergenoegen, by een goetd Vyer 't *killigh-koude Noorden* doorwandelen; ter Zee en te Land. Indien in de Somersche heete daegen, 't sal U kunnen dienen, om de vadsige loomheyd wat te verdrijven. 't Sy op wat voor een tijd gy deese blaederen gelieft te doorsien, gy sult eenige stof vinden, welcke u sal kunnen behaegen; en somtijds al yets, 't geen u noch noyt, of immers soo niet, is voorgekoomen.¹²

of the work was successful in so far as in 1678 his extended version was translated back into German "mit verschiedenen historischen Anhängen durchgehends erklärt und erweitert durch S von V.", under the title: *Ausführliche Beschreibung des [...] so genannten Grönlands*.

¹⁰ "Veele gaen wel Jaerlijcks nae dit Gewest", *ibid.*, Foreword, p. *3 verso.

¹¹ De Bruijn, Jaap R., Louwrens Hacquebord, Louwrens, *Een zee van traan. Vier eeuwen Nederlandse walvisvaart 1612–1964*, Zutphen, Walburg, 2019, p. 103, table 7.

¹² Voor-Bericht, Aen de Leesers, p. *3r. Translation: If it pleases you to read this work on winterly evenings near a warm fireplace, then you will with some amusement travel through the cold North with a good fire, at sea and on land. If you read it in the hot days of summer, then it will serve you to chase away the slow laziness. At whatever moment it pleases you to regard these sheets, you will find something that may amuse you, and sometimes even something you have never seen."

The two travel accounts that De Vries brought together in the *Noordsche Wereld* were of a very different nature.¹³ On the one hand Pierre Martin de la Martinière's *Voyage des pays septentrionaux, dans lequel on voit les mœurs, manière de vivre et superstitions des Norvégiens, Lapons, Kiloppes, Borabdiens, Sybériens, Samojedes, Zembliens, Islandais*. The French surgeon Martinière had travelled through several Nordic countries aboard a Danish merchant vessel, recording everything he encountered during his journey. Although being a sceptical observer, he presented the North as the realm of a wild nature and mysterious people, mentioning supernatural elements such as sea monsters and other strange creatures, thereby prolonging the tradition of the wondrous north as known from authors such as Olaus Magnus. On the other hand the description of Spitsbergen by Frederick Martens, who was ship surgeon, too, and who sailed to Spitsbergen aboard a Hamburg whaling vessel in 1671, was not a travelogue in its own right, but rather an extensive systematic description of the landscape, weather, ice, waters, animals, plants, herbs of Spitsbergen, strictly based on his own scientific observations. As we will see, these two heterogeneous works were treated by De Vries in a very similar way.

For his translation of Pierre Martin de la Martinière's *Voyage des pays septentrionaux*, De Vries did not make use of the French original directly, but of two German translations, one anonymously published in 1674, the other by Johan Langh published in 1675.

As with De la Peyrère, De Vries inserts several additions of his own, 19 in all. These *Toe-doeninghen*, as he calls and heads them, account for 30 % of the whole text. Here is a numbered list of the themes:

1. Partition of Jutland.
2. Former and present partition of the North.
3. Further description of moose.
4. Remark on the preceding story of selling wind by Sámi magicians.
5. Further reports on the Sámi.
6. Further description of reindeer.
7. Further notice of remarkable things in Sápmi.
8. Short report of the animals called sables.

¹³ This point is eloquently made by De Vries, Friso, *Knowledge, Entertainment, Fables, Imagining the Arctic in the Netherlands, 1555–1685*. Master thesis, Utrecht, University of Utrecht, 2018.

9. Short report of the region Siberia.
10. The greatest honour and sign of friendship of the Muscovites to their guests.
11. Anica, a rich farmer in Muscovia.
12. Walruses, what kind of sea animal they are.
13. Short remark on the description of these birds.
14. Broader report of the kayak, or small watercraft of the indigenous people of Novaya Zemlya and Greenland.
15. Short description of the manner of capturing whales by the Sámi.
16. About Iceland
17. Notice, in which we give a broader report of Mount Hecla and the ice previously mentioned.
18. [Unicorn] Remark on the negation of its existence by our author.
19. Remark on the preceding report of the Sámi.

Again, De Vries's additions are of a varied nature. As with Isaac de la Peyrère, there is a group of insertions that obviously deal with geography (1, 2, 3, 9, 16). Others have to do with morals and customs of the Northern people (4, 5, 7, 10, 11, 14, 15, 18). Arctic fauna is also a topic (6, 8, 11, 13, 15, 19) as well as other more or less spectacular aspects of nature (17).

By taking a closer look at two items, we are able to obtain a more precise image of De Vries's intentions in translating and extending his source. These are trading in wind by the Sámi people (addition no. 4) and the question of whether unicorns exist (addition no. 18).

As for the wind trade, De la Martinière recounts how somewhere near the Arctic circle in Norway he bought 3 knots of wind in a linen sachet from a local magician. In untying each knot, the wind changes in force and direction. In his addition De Vries assures the reader that although there are lots of people who doubt the veracity of the myth of wind-trading Northern people, there is every reason to assume the authenticity of the story as we have a reliable eye witness:

Ondertusschen, wijl wy hier weer een varssche Getuyge hebben, die ons daer van beright en verseeckerd, niet uyt hooren seggen, maer uyt eygener Ondervindingh, als die alles gehoord, gesien, en gevoeld heeft, soo kunnen wy niet laeten, een volkoomen Historisch geloof aen deese saeck te geven.¹⁴

¹⁴ *Noordsche Wereld*, p. 21.

As for the unicorn, De la Martinière is rather sceptical about the existence of this fabled animal. Arriving in Copenhagen, at the end of his travels, he presents the Danish king with narwhal-teeth, explaining that these are not the horns of the mythical animal the king expected them to be. De la Martinière continues his narration by noting that there seems to be a great confusion in literature as to what kind of animal the unicorn exactly is, that no one has ever seen one, and that its horn does not possess any special power.

De Vries however, in an addition counting over 1,300 words, makes a great effort to refute De la Martinière's arguments and to defend the existence of the unicorn and the special power of its horn.¹⁵ Thereby he relies on Pliny, Sebastian Münster, Marco Polo and other authorities, the same authorities that De la Martinière rejects. Hereby Simon de Vries revives the old framework of the realm of a wondrous Northern nature with strange and fabulous animals, known from ancient stories.

Frederick Martens' description of Spitsbergen received a similar treatment. This was a work of a very advanced scientific nature. After returning to Hamburg in 1671, Martens was given intellectual support from two learned friends and mentors, Michael Kirstenius and Martin Fogelius. They convinced Martens of the scientific importance of his work and assisted him in revising and completing his manuscript and systematizing his observations. Moreover, through Henry Oldenburg, secretary of the Royal Society for the Improvement of Natural Knowledge, who had business relations with the Hamburg publisher Gottfried Schulz, Fogelius succeeded in getting Martens' work published. Oldenburg himself was the author of the *Enquiries for Greenland*, a list of 20 big research questions on the Arctic region, published in the *Philosophical Transactions* of 1666, asking whalers and other northern travellers to assist in answering these questions. Fogelius translated this programmatic list into German for Martens. To Martens, Oldenburg's call for cooperating as a 'citizen scientist' within polar research was a great inspiration. So through his local learned connections the humble surgeon Martens had the opportunity to deliver a contribution to the leading international scientific discussion of his time. Thanks to the remarkable quality of his observations, the drawings and the rich style,

¹⁵ *Ibid.*, p. 125–128.

full of elaborate and poetic comparisons, his work remains a point of reference for polar research up to this day.¹⁶

How did De Vries deal with this remarkable work? Again, he adds several elucidations, headed as *Toedoenighen*. With over 14,000 words, these additions take up over 20 % of the text as a whole (cf. Table 1). Here is a numbered list of the 18 themes:

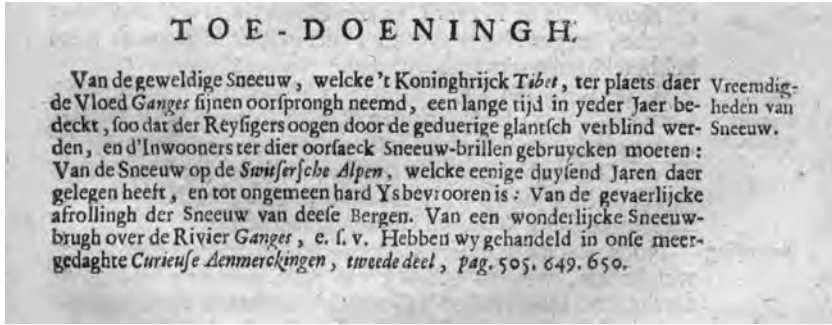
1. History of Old-Greenland.
2. The blubber cutter.
3. The discovery of Spitsbergen.
4. Observations on the Waygat by Linschooten.
5. Observations on ice by Linschooten and Barendsz.
6. Places in the world with great amounts of snow.
7. Use of scurvy-grass by Linschooten.
8. Strange snowbirds in Nordic regions.
9. Lombs-bay.
10. Strange ways of breeding of seagulls.
11. Discussion of origin of the brant goose.
12. Encounters with and curious facts on polar bears.
13. Crayfish, blackfish, polyps, seaspiders.
14. Unicorns
15. Fight between orca and another whale.
16. More facts about sharks
17. Whales
18. How the Dutch capture whales

Once again, the additions are of a mixed character. However, in this case there appears a clear dominance of elucidations of the sensational and extreme nature of the Arctic climate (5, 6) and fauna (8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17). As for the unicorn, De Vries repeats his point that there must exist such an animal. Also, it comes as no surprise that during the peak of Dutch whaling in the 1680s, De Vries devoted some

¹⁶ See for a more detailed description of Martens' work and its genesis Beelen, Hans, "Wetenschap, wonderen, walvisvaart: De transformaties van Friedrich Martens' Spitzbergische oder Groenlandische Reisebeschreibung (1675) in de Lage Landen", in Boonen, Ute K. (ed.) in collaboration with Fisseni, Bernhard, Wesche, Jörg, *Zwischen Sprachen en culturen Wechselbeziehungen im niederländischen, deutschen und afrikaansen Sprachgebiet*, Münster, Waxmann, 2018, p. 149–164.

extra attention to the biology, capturing and processing of whales (2, 17, 18).¹⁷

A fine example of De Vries's way of dealing with Martens's work, is the short added text which *in margine* is announced as 'Vreemdigheden van Sneeuw' (Curiosities about snow). It deals with places in the world that are known to have enormous amounts of snow (ill. 1).¹⁸



Ill. 1: Addition by De Vries on places in the world presenting enormous amounts of snow, with a reference to his own work. With the kind permission of the University of Groningen Library (signature Sb 13the), <https://archive.org/details/gri_33125011115199/page/n231/mode/2up>.

Martens's goal was to deliver a description strictly based on his own observations. De Vries however does not hesitate to relate all kinds of non-verified histories from dubious written sources. As in the example above, he refers more than once to his own works, which themselves are compilations from other written sources. In this way the empirical scrutiny of Martens's work is counteracted and replaced by a more traditional approach that emphasises a mythical and wondrous-spectacular image of northern nature. With these additions De Vries obviously tried to make the work appealing to his readers, an audience that was scientifically curious as well as thrill-seeking and who wished

¹⁷ In later 18th-century Dutch editions of De Vries's translation of Martens, the text was radically abridged and extra material was added, whereby the theme of whaling received more attention at the cost of observations of nature. Cf. Beelen, Hans, *Wetenschap, wonderen, walvisvaart*, *op. cit.*

¹⁸ Translation: Addition. Over the enormous snow which every year for a long time covers the kingdom of Tibet where the river Ganges has his source, so that travellers are blinded by the constant shining and the locals have to use snow glasses; over snow on the Swiss Alps, which has been there for several thousands of years and is frozen into extraordinarily hard ice; over the dangerous avalanches from these mountains, with a miraculous snow bridge across the river Ganges etc. are covered in our aforementioned Curious Remarks, Second Part, p. 505, p. 649, 650.

to be informed and amused at the same time. These readers could enjoy and believe sensational stories without paying much attention to its empirical foundations in reality.

At the same time the references to his own earlier works are of an advertising nature and may be explained by De Vries's status as a businessman and commercial author, who was financially dependent on the earnings from the books he sold.¹⁹

Conclusion: Early Modern Modes of Imagining the North

Simon de Vries lived in a time of shifting paradigms of imagining the High North. As ever more travellers visited the Arctic regions and made their own observations, the old mythical image of the North as a realm of magic and monsters was gradually replaced by a more scientific–empirical approach. As a commercial writer, De Vries knew about the fascination the North provided for a broad circle of Dutch readers. In translating three recent foreign travelogues within a period of seven years he tried to satisfy their curiosity, thus providing a panoramic image of the Arctic region with an unprecedented encyclopaedic width. However, the elucidations he added to his sources show that De Vries propagated a traditional mythical image of the North, which increasingly was at odds with the observations and intentions of the authors he translated, but that still enjoyed an enduring popularity with the readers he targeted.²⁰

¹⁹ In the same spirit, in his monography on miraculous bodies of waters *Wonderen soo aen als in, en wonder–gevallen soo op als ontrent de zeeën, rivieren, meiren, poelen en fonteynen: historischer; ondersoekender, en redenvoorstellender wijs verhandeld* (1687) De Vries more than once refers to his Martens–edition he published two years earlier, thus advertising the *Noordsche wereld* and reframing Martens's work within an image of wondrous nature as well, cf. p. 181, 233, 320, 341, 342, 343, 367, 501, 576, 578 and 579.

²⁰ Baggerman, Arianne, *op. cit.*, 219–222, makes an interesting calculation. She estimates the total amount of copies of De Vries's works at 14,000–28,000. In the Republic of 1650, there were ca. 1.9 million inhabitants, spread over 500,000 households. Several readers can be supposed to have possessed more than one title of De Vries, but on the other hand there was a flowering trade of used books; and it may be assumed that many copies were loaned to other readers; also it is probable that De Vries's books were read aloud within groups, as his stories were good entertainment. This use was supported and advocated by De Vries himself. These are all indications for a widespread popularity, primarily among educated middle–class Dutch people.

Les récits de voyage sur l'île de Rügen autour de 1800

Margot Damiens

« in diesem nordischen Arkadien umherstreifen »¹

Située au nord-est de l'Allemagne, dans l'actuel *Land* de Mecklembourg-Poméranie-Occidentale, l'île de Rügen revêt une importance particulière dans l'imaginaire allemand. Destination touristique connue pour ses paysages – dont les falaises de craie de sa face nord-est, sur la presqu'île de Jasmund – elle fut notamment immortalisée par le peintre romantique Caspar David Friedrich (1774-1840), qui y effectua de nombreux séjours et en réalisa de nombreux dessins et tableaux à compter de la fin des années 1790. L'engouement qu'il manifeste se répandit et surtout se maintint par la suite, des premiers bains de mer du XIX^e siècle jusqu'à aujourd'hui, en passant par les périodes national-socialiste et soviétique².

Or Friedrich n'était ni seul, ni réellement précurseur dans son intérêt. En témoignent la publication à la même période, en moins de dix ans, de quatre récits de voyage en langue allemande sur cette région jusqu'alors négligée : le *Reise durch Pommern nach der Insel Rügen* de

¹ « déambuler dans cette Arcadie nordique » Nernst, Karl, *Wanderungen durch Rügen*. Herausgegeben von Ludewig Theoboul Kosegarten, Düsseldorf, Dänze, 1800, p. 2.

² L'illustration la plus marquante en est la station balnéaire monumentale érigée sur Prora (la bande de terre sableuse reliant Jasmund au reste de Rügen) par l'organisation de loisirs du régime national-socialiste à partir de 1936.

Johann Friedrich Zöllner (1753-1804)³, l'*Ausflucht nach der Insel Rügen* de Johann Carl Friedrich Rellstab (1759-1813)⁴, les *Wanderungen durch Rügen* de Karl Nernst (1775-1815)⁵ et enfin les *Streifzüge durch das Rügenland* de Johann Jakob Grumbke (1771-1849)⁶.

La recherche parle de ce phénomène situé autour de 1800 comme de la « découverte » des paysages de Rügen⁷. Le terme paraît toutefois inadapté. Il évoque l'idée d'une personne étrangère s'aventurant dans un lieu inexploré et y trouvant presque par hasard quelque chose de remarquable. Ce n'est pas ce qui se passe ici. L'attraction que se met à exercer l'île de Rügen n'a rien d'une coïncidence. Au contraire, elle est le fruit d'efforts déployés depuis le début du XVIII^e siècle par des lettrés locaux souhaitant valoriser leur province : un travail de longue haleine qui, vers 1800, porte ses fruits et atteint soudainement un public plus large, touchant jusqu'aux élites de Berlin.

Plus que d'une découverte, il s'agit donc d'un processus volontaire de construction d'un lieu, l'île de Rügen, dans l'imaginaire allemand. Notre objectif sera d'en dégager les causes, les modalités, les contenus et les conséquences, en portant une attention particulière au rôle joué par les quatre récits de voyage évoqués. En effet, quand bien même ils sont connus de la recherche, ils n'ont encore été que peu étudiés en détail. Pour cela, il est d'abord nécessaire de les replacer dans leur contexte.

Une œuvre de valorisation par une élite locale

À l'aube du XIX^e siècle, l'île de Rügen faisait partie de la Poméranie suédoise, un fief du Saint Empire romain germanique sous domination de la Suède depuis la guerre de Trente Ans. Au fil des conflits suivants, et en particulier lors de la grande guerre du Nord (1700-1721), le territoire annexé par la Suède s'était amenuisé au profit de la Prusse.

³ Zöllner, Johann Friedrich, *Reise durch Pommern nach der Insel Rügen und einem Theile des Herzogthums Mecklenburg, im Jahre 1795. In Briefen*, Berlin, Maurer, 1797.

⁴ [Rellstab, Johann Carl Friedrich,] *Ausflucht nach der Insel Rügen durch Meklenburg und Pommern. Nebst einem Kupfer und einem Blatt Musik*, Berlin, Nauk, 1797.

⁵ Nernst, *op. cit.*

⁶ [Grumbke, Johann Jakob,] *Streifzüge durch das Rügenland. In Briefen von Indigena*, Altona, Hammerich, 1805.

⁷ « Die Entdeckung der Insellandschaft » Petrick, Fritz (éd.), *Rügens Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart in fünf Teilen*, vol. 3, Putbus, Rügendruck, 2009, p. 95.

En 1800, il n'englobait plus que les villes de Stralsund, Greifswald (avec son université) et Wolgast, en plus de Rügen. Cette taille réduite, ainsi que sa situation politique et géographique, le plaçaient à la périphérie à la fois de la Suède et de l'Empire. Il constituait l'extrémité sud de la première, dont il était séparé par la mer Baltique, et l'extrémité nord du second, sous contrôle étranger.

Cette position périphérique n'excluait pas une vie intellectuelle active et dont le dynamisme alla croissant au cours du XVIII^e siècle. Plusieurs cercles de lettrés œuvrèrent à niveau local pour approfondir les connaissances disponibles sur la province et valoriser son histoire, ses ressources, ses activités et ses paysages⁸. Leur action, qui constitue la base des représentations qui se répandent au tournant du XIX^e siècle, prit plusieurs formes.

La première était académique et provenait de l'université de Greifswald. Plusieurs personnalités s'y succédèrent qui, en plus d'être majoritairement originaires de la région, partageaient un intérêt pour son histoire et sa géographie : les professeurs Albert Georg Schwartz (1687-1755), Andreas Mayer (1716-1782) et Thomas Heinrich Gadebusch (1736-1804) mais aussi le bibliothécaire Johann Carl Dähnert (1719-1785) et son successeur, Johann Georg Peter Möller (1729-1807). Leur production fut importante, mêlant ouvrages d'histoire, de géographie et de statistique, traductions, publications d'archives et édition de revues. Certaines portaient spécifiquement sur l'île de Rügen, en particulier la carte de l'île réalisée en 1763 par Mayer, référence majeure dans nos récits⁹.

En effet, si la diffusion de ces travaux resta limitée dans un premier temps, ne dépassant que rarement les frontières de la province¹⁰, ils étaient accessibles pour qui s'intéressait à la question et furent sollicités par nos voyageurs. Tous les utilisèrent pour préparer leur voyage et en

⁸ Voir à ce sujet : Hartmann, Regina, *Literarisches Leben in Schwedisch-Pommern im 18. Jahrhundert*, Aachen, Shaker, 1997 et Önnersfors, Andreas, *Svenska Pommern. Kulturmöten och identifikation 1720-1815*, Lund, Lunds Universitet, 2003.

⁹ Mayer, Andreas, *Pomeraniæ Anterioris Svedicæ ac Principatus Rugiæ Tabula Nova*, Augsburg, Lotter, 1763.

¹⁰ Tout au plus servirent-ils de source au géographe Anton Friedrich Büsching (1724-1793) pour la rédaction de sa *Neue Erdbeschreibung* (1754 sq.), qui s'imposa ensuite comme référence en matière de géographie. Sa description de Rügen est plus détaillée que celle de ses prédécesseurs.

définir les étapes ; ils s'appuyèrent aussi sur eux pour rédiger leur récit et y inclure des informations précises sur l'économie ou l'histoire de Rügen ; par endroits, ils les corrigèrent même et/ou les actualisèrent.

Les efforts de valorisation de la Poméranie suédoise et de Rügen ne se limitèrent toutefois pas aux milieux académiques et à Greifswald. Plusieurs responsables locaux y prirent également part. Leur contribution prit davantage la forme du mécénat, visant à soutenir et stimuler la vie artistique, littéraire et économique de la province. Trois d'entre eux se démarquent particulièrement.

Le premier est le baron Adolf Friedrich von Olthof (1718-1793). Conseiller d'État de Poméranie suédoise à Stralsund, il était amateur d'art et réunit autour de lui un cercle d'amis et d'artistes, dont le peintre de paysage Jakob Philipp Hackert (1737-1807), qui séjourna chez lui de 1762 à 1765. Chargé de décorer la demeure du baron, Hackert fut frappé par les paysages de Rügen et en réalisa un certain nombre de gravures ainsi que des fresques. Ces premières représentations picturales de l'île furent remarquées en Poméranie, où elles eurent une diffusion importante¹¹ – et elles sont évoquées par nos voyageurs, qui les remarquent dans les collections des personnes auxquelles ils rendent visite¹² voire les incluent dans leur récit¹³.

L'une de ces collections appartenait à Ludwig Gotthard (Theobul) Kosegarten (1758-1818), ancien recteur de l'école de Wolgast devenu pasteur d'Altenkirchen sur Rügen en 1792¹⁴. En tant que tel, il était au centre de la vie intellectuelle de la région, position encore renforcée par son œuvre poétique, connue et remarquée au-delà de la Poméranie. Rügen en est l'un des sujets¹⁵. Déjà avant son arrivée à Altenkirchen,

¹¹ Haese, Klaus, « Jakob Philipp Hackert – Von Prenzlau über Berlin und Stralsund nach Europa » dans Kühlmann, Wilhelm et Langer, Horst (éds), *Pommern in der Frühen Neuzeit. Literatur und Kultur in Stadt und Region*, Tübingen, Niemeyer, 1994, p. 671-685, ici p. 677-678.

¹² Zöllner, *op. cit.*, p. 189 et p. 321-322 ; Nernst, *op. cit.*, p. 121 ; Grumbke, *op. cit.*, p. 65.

¹³ Zöllner joint ainsi à son ouvrage une gravure des falaises de craie de Jasmund qui est une reproduction d'un tableau de Hackert. Haese, *op. cit.*, p. 679.

¹⁴ Sur la biographie de Kosegarten et son rôle dans la vie intellectuelle de Rügen, voir notamment : Alvermann, Dirk, « Arndt und Kosegarten – zwei rügische Dichter zwischen Gott, Napoleon und Nation » dans Erhart, Walter et Koch, Arne (éds), *Ernst Moritz Arndt (1760-1860). Deutscher Nationalismus – Europa – Transatlantische Perspektiven*, Tübingen, Niemeyer, 2007, p. 77-95.

¹⁵ Voir à ce sujet : Alvermann, Dirk, « Kosegarten, Rügen und die Liebe » dans Garbe, Imfried et Jörn, Nils (éds), *Insel im pommrischen Meer. Beiträge zur Geschichte Rügens*,

Kosegarten s'y était rendu et en avait admiré les paysages. Il s'intéressait également à son histoire ancienne, dont plusieurs traces subsistent sous forme de vestiges. Sa poésie reflète ces intérêts. Subissant l'influence du rousseauisme¹⁶ et de la réception allemande des poèmes d'Ossian¹⁷, elle représente l'île, ses paysages et son histoire païenne selon une esthétique pré-romantique baignée de patriotisme¹⁸. Cette poésie eut un rôle déterminant pour les représentations de Rügen : nos voyageurs la connaissaient, tout comme Friedrich, qu'elle influença fortement¹⁹. Tous rendirent d'ailleurs visite à Kosegarten lors de leur voyage, entre autres pour voir sa collection²⁰.

La troisième personne jouant un rôle déterminant pour la consolidation et la diffusion de ces représentations est Heinrich Christoph von Willich (1759-1827). Pasteur de Sagard sur la presqu'île de Jasmund, il y établit des bains autour d'une source avec l'aide de son demi-frère, le médecin Moritz von Willich (1750-1810). Les aménagements, achevés en 1795, incluaient des infrastructures de bain, d'accueil, mais aussi de loisir, invitant les hôtes à apprécier la nature alentours : des bancs, des promenades et même des chemins pour accéder à plusieurs lieux remarquables, dont les falaises. Dès que ces bains furent opérationnels, Willich publia une annonce qui en détaillait

Greifswald, Sarfellus Verlagsgesellschaft, 2011, p. 187-216 et Zimmermann, Christian von, *Ästhetische Meerfahrt. Erkundungen zur Beziehung von Literatur und Natur in der Neuzeit*, Hildesheim et al., Georg Olms Verlag, 2015, p. 144-152.

¹⁶ Alvermann, *op. cit.* (2007), p. 84 sq.

¹⁷ Kosegarten fut ainsi frappé par sa lecture des extraits des poèmes d'Ossian traduits par Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) dans ses *Leiden des jungen Werthers* (1774). Il est également influencé par Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803), figure centrale de la réception de cette œuvre dans le Saint-Empire. Schmidt, Wolf Gerhard, 'Homer des Nordens' und 'Mutter der Romantik'. *James Macphersons Ossian und seine Rezeption in der deutschsprachigen Literatur*, vol. 1, Berlin et New York, De Gruyter, 2003, p. 490 et p. 524; Petrick, *op. cit.*, p. 73 sq.

¹⁸ Vogel, Gerd-Helge, «Die Bedeutung Ludwig Gotthard Kosegartens für die Herausbildung des frühromantischen Weltbildes bei Caspar David Friedrich» dans Kühlmann, Wilhem et Langer, Horst (éds), *Pommern in der Frühen Neuzeit. Literatur und Kultur in Stadt und Region*, Tübingen, Niemeyer, 1994, p. 549-562, ici p. 549-550.

¹⁹ Johann Gottfried Quistrop (1755-1835), ami et gendre de Kosegarten, fut son professeur de dessin à Greifswald. *Ibid.*, p. 551.

²⁰ Zöllner, *op. cit.*, p. 311 sq.; Rellstab, *op. cit.*, p. 91 sq.; Grümbke, *op. cit.*, p. 94 sq. Nernst avait été l'élève de Kosegarten à Wolgast et fut le précepteur de ses enfants de 1796 à 1798. C'est dans ce contexte qu'il effectua ses *Wanderungen*. Quant à Friedrich, il rendit visite à Kosegarten lors de son séjour à Rügen en 1801. Vogel, *op. cit.*, p. 553.

les services et les prix²¹. La publicité fonctionna : dès sa première année, cette entreprise touristique attira plusieurs centaines de visiteurs²².

C'est dans ce contexte que s'inscrivent nos quatre récits de voyage. Zöllner et Rellstab viennent de Berlin et l'un de leurs objectifs est de se rendre aux bains de Sagard ; Nernst et Grumbke y passent également²³. Leurs textes marquent ainsi un tournant dans la diffusion des représentations de l'île de Rügen, combinant un changement d'échelle et un changement de point de vue. En effet, si les récits de Nernst et de Grumbke s'inscrivent dans le processus de valorisation de Rügen par des lettrés locaux et de construction d'une identité régionale²⁴, les voyages de Zöllner et de Rellstab, eux, sont le signe de la propagation des informations concernant Rügen et de l'intérêt pour cette île hors de la Poméranie suédoise. Ils signalent aussi l'irruption d'un regard extérieur, le moment où le discours sur Rügen cesse d'être exclusivement le fait de lettrés locaux.

Ce phénomène provoque une réaction de la part des élites de Poméranie suédoise. Presque aussitôt, on assiste à des tentatives pour reprendre le contrôle du discours. Les récits de Nernst et de Grumbke le montrent. Tous deux sont originaires de Poméranie et placent leur récit en rapport aux précédents, avec l'ambition explicite de les compléter et de les corriger. Grumbke notamment manifeste son ambivalence dès l'introduction de son récit. D'un côté, il se réjouit du fait que Rügen soit « depuis quelques années devenue l'objet de l'attention et de la curiosité des étrangers » et de voyageurs qui en font ensuite l'éloge²⁵. De l'autre, il exprime ses réserves vis-à-vis de leurs descriptions, lesquelles seraient hautement subjectives, « superficielles » (« *oberflächlich* ») et

²¹ Willich, Heinrich Christoph von, *Vorläufer einer künftigen ausführlichen Beschreibung des Gesundbrunnens zu Sagard, auf der Insel Rügen, nebst Anzeige von dessen Bestandtheilen, und den bey und um denselben gemachten Anlagen*, Stralsund, Struck, 1795.

²² Petrick, *op. cit.*, p. 72 sq.

²³ Zöllner, *op. cit.*, p. 226 sq. ; Rellstab, *op. cit.*, p. 150 sq. ; Nernst, *op. cit.*, p. 114 sq. ; Grumbke, *op. cit.*, p. 180 sq.

²⁴ Hartmann, *op. cit.*, p. 233 et p. 236.

²⁵ « Seit einigen Jahren ist auch die Insel Rügen ein Gegenstand der Aufmerksamkeit und Neugier der Fremden geworden, und Reisende aus nahen und entfernten Gegenden haben sie [...] nicht nur eines Besuches würdig geachtet, sondern auch mit der Erklärung verlassen, daß das Land ihre Erwartungen übertroffen habe [...] » Grumbke, *op. cit.*, p. III.

partiellement erronées car s'appuyant sur une expérience éphémère (un voyage de quelques jours) et/ou sur les dires de personnes «non instruites» («*Ununterrichtete*»)²⁶. Par contraste, Grümbke adopte la position de l'expert en vertu de son lieu de naissance et de résidence (Bergen sur Rügen), allant jusqu'à publier son récit sous le pseudonyme d'«*Indigena*».

Son intention n'est toutefois pas d'occulter entièrement les récits précédents. Il les nomme tous les trois dans son introduction, accompagnés d'un commentaire critique, et y renvoie ensuite de manière répétée au fil de son récit, pour les corriger mais aussi pour confirmer leur contenu lorsqu'il le juge correct. Il en résulte des liens étroits d'intertextualité, lesquels ne se limitent pas aux autres récits de voyage mais incluent également les contributions des lettrés locaux évoquées plus haut. Le récit de Grümbke, tout comme celui de ses trois prédécesseurs, continue donc de s'insérer dans une entreprise collective pour la valorisation de Rügen, compilant des éléments multiples et croisant des influences diverses au sein d'un texte qui, par son format aisément transportable et son genre littéraire – le récit de voyage, qui jouissait alors d'un important succès – se prête alors à une large diffusion²⁷. Tous ces facteurs favorisèrent la propagation soudaine des représentations de Rügen autour de 1800. Cependant, leur contenu y contribua également, par son adaptation aux goûts et aux intérêts de la période.

Entre savoir statistique et esthétique de la nature

Nos récits de voyage se situent au croisement d'influences multiples dont ils se font le reflet. Ils se placent également à un tournant dans l'évolution du récit de voyage comme genre, où le récit à visée encyclopédique cède progressivement la place au récit émotionnel abordant le voyage comme une expérience subjective, liée à une approche esthétique de la nature. Ces deux aspects se mêlent dans

²⁶ *Ibid.*, p. IV.

²⁷ Le récit de Zöllner eut un succès particulier en raison du statut de son auteur : membre du consistoire et de la *Mittwochsgesellschaft*, il était une figure éminente de l'élite de Berlin et avait donc l'attention d'un large public.

les textes de notre corpus²⁸. Le regard des voyageurs s'y oriente vers plusieurs aspects de Rügen, dont trois ressortent particulièrement : sa statistique, ses vestiges et ses paysages.

La première s'entend au sens du XVIII^e siècle, en tant que science à l'orientation pratique dont l'objet était la description des États, incluant tous les aspects historiques, géographiques, économiques et politiques pouvant servir au lettré et surtout au fonctionnaire. Les voyageurs approchent ainsi Rügen comme une région méconnue qu'ils entendent décrire en détail. Ils accumulent les remarques sur son histoire, ses ressources et leur exploitation (agriculture, pêche, élevage, faune et flore), ses secteurs d'activité (artisanat, manufactures) et enfin ses habitants et leur mode de vie (statut, éducation, religion, santé, habitations, habit, dialecte, us et coutumes, loisirs...). Ces informations sont soit présentées dans des descriptions générales de l'île²⁹, soit intégrées dans le fil du récit. On notera que les remarques portant sur les habitants de Rügen dans leur ensemble sont rares³⁰ : les passages à caractère proto-anthropologique se concentrent plutôt sur des parties spécifiques de l'île, où les habitants auraient développé un mode de vie spécifique, comme les pêcheurs de la petite île de Hiddensee à l'ouest de Rügen³¹, ou auraient conservé des habitudes anciennes, comme sur la péninsule de Mönchgut dans le sud-est de l'île³².

Cet intérêt pour les traditions participe de celui voué à l'histoire, et en particulier à l'histoire ancienne. Il s'agit là du second aspect retenant l'attention des voyageurs – et, avant eux, des lettrés locaux. Nous avons déjà mentionné les travaux des membres de l'université de Greifswald. L'histoire de Rügen y est retracée avec une certaine précision, incluant plusieurs points saillants : ses premiers habitants (un peuple germanique qui aurait pratiqué le culte d'Hertha, la Terre-Mère), l'arrivée des Wendes (un peuple slave également païen), la christianisation suite à la conquête de l'île par le roi danois Waldemar I au XII^e siècle, le

²⁸ Hartmann, *op. cit.*, p. 222.

²⁹ Rellstab, *op. cit.*, p. 144-155 ; Nernst, *op. cit.*, p. 216-294 ; Grumbke, *op. cit.*, p. 1-48.

³⁰ Seul Grumbke en inclut dans sa présentation générale. Les traits qu'il évoque restent toutefois généraux (robustesse, zèle, manque d'éducation) et sont imputés au climat de l'île et à son mode de vie rude. Grumbke, *op. cit.*, p. 32-42.

³¹ Zöllner, *op. cit.*, p. 336-348 ; Nernst, *op. cit.*, p. 208-215 ; Grumbke, *op. cit.*, p. 81-88.

³² Nernst, *op. cit.*, p. 71-89 ; Grumbke, *op. cit.*, p. 222-234.

rattachement au duché de Poméranie au xiv^e siècle et enfin l'annexion par la Suède pendant la guerre de Trente Ans.

Rügen conserve de nombreuses traces de cette histoire, sous forme de ruines et surtout de tumuli – autant de lieux précis où les voyageurs peuvent se rendre. Certains de ces vestiges, qui remontent à la période païenne, reviennent d'un récit à l'autre. L'un d'entre eux se trouve au bord d'un lac de la forêt de Stubnitz, non loin de Sagard, et est alors considéré comme lieu du culte d'Hertha tel que le décrit Tacite dans sa *Germania*³³. Les auteurs vont même jusqu'à affirmer que l'historien latin fait précisément référence à ce lac, le Herthasee, dans son texte³⁴. Un autre lieu est lié au paganisme slave : il s'agit du cap Arkona, à l'extrémité nord de Rügen, où se serait dressé un temple dédié au dieu Svantovit et détruit par Waldemar I lors de sa conquête de l'île³⁵. À cela s'ajoutent de nombreux tumuli, dont celui de Quoltitz, encore une fois près de Sagard³⁶.

Ces lieux avaient déjà été évoqués par Kosegarten dans sa poésie, où ils sont investis d'une signification particulière et d'une esthétique spécifique. Nos voyageurs suivent son exemple. Il en résulte des descriptions très semblables d'un passage ou d'un récit à l'autre, quels que soient les lieux et vestiges concernés. Elles évoquent un silence (« *feierliche Stille* », « *Totenstille* », « *das tiefe Schweigen* ») et une solitude (« *Einsamkeit* », « *Einöde* ») qui se reflètent dans l'environnement naturel : un sous-bois (« *Hain* »)³⁷, un marais (« *Torfmoor* »)³⁸ ou une lande (« *Heide* »)³⁹ à la végétation chétive et éparse (« *mager* », « *dürr* »), où règne une obscurité (« *dunkel* », « *düster* ») parfois renforcée par

³³ Zöllner, *op. cit.*, p. 246 sq. ; Rellstab, *op. cit.*, p. 81 sq. ; Nernst, *op. cit.*, p. 136 sq. ; Grumbke, *op. cit.*, p. 166 sq.

³⁴ Au paragraphe XL, Tacite évoque un lac situé au milieu d'une forêt sainte sur une île de l'Océan. La théorie selon laquelle l'Océan serait la Baltique, l'île Rügen, la forêt la Stubnitz et le lac le Herthasee remonte au xvii^e siècle mais est également mentionnée par Zöllner et par Grumbke (qui la remet en doute). Zöllner, *op. cit.*, p. 247 sq. ; Grumbke, *op. cit.*, p. 167.

³⁵ L'épisode, qui fut relaté par l'historien danois Saxo Grammaticus (xii^e siècle) dans sa *Gesta Danorum*, est évoqué par les voyageurs de manière plus ou moins détaillée. Zöllner, *op. cit.*, p. 301-309 ; Rellstab, *op. cit.*, p. 92-94 ; Nernst, *op. cit.*, p. 249-281 ; Grumbke, *op. cit.*, p. 93.

³⁶ Zöllner, *op. cit.*, p. 283 sq. ; Nernst, *op. cit.*, p. 131 sq. ; Grumbke, *op. cit.*, p. 177.

³⁷ Nernst, *op. cit.*, p. 53.

³⁸ Grumbke, *op. cit.*, p. 116.

³⁹ *Ibid.* ; Nernst, *op. cit.*, p. 48.

de la brume («*Nebel*»). Ce paysage, combiné aux vestiges qui s'y trouvent, stimule l'imagination et éveille la pensée des temps anciens et des ancêtres, de leurs sacrifices humains⁴⁰, de leur grandeur⁴¹ et de leur disparition. Plusieurs émotions en découlent : le respect («*Ehrerbietung*»), la crainte («*Furcht*», «*Grausen*», «*Schrecken*») provoquant des frissons («*Schauer*»), la mélancolie («*Melancholie*») voire la tristesse («*Wehmut*», «*traurig*»).

À plusieurs reprises, ces descriptions se terminent par une référence aux poèmes d'Ossian, comme lorsque Zöllner conclut sa description de Quoltitz :

Ich hätte gern bis um die Mitternacht hier verweilet. Vielleicht hätte das Brausen eines Sturms und das Rauschen des fernen Meeres meine Phantasie noch mehr beflügelt, um mich einige Augenblicke ganz in Ossians Welt zu Fingals Geistern hinüber zu träumen!⁴²

L'évocation du lieu est ici supplantée par la référence littéraire et le mouvement de l'imagination qu'elle génère, au point que Zöllner en vient à regretter l'absence de certains éléments (une tempête, une mer agitée) qui auraient complété la scène. Or cette référence rend explicite une tendance d'ensemble de ces descriptions, à savoir leur ressemblance avec celles de l'Écosse telle qu'elle apparaît dans les poèmes d'Ossian⁴³ puis dans les récits de voyage qui en mobilisent l'imaginaire pour représenter les Hautes Terres⁴⁴. Les mêmes termes y sont employés, évoquant des paysages sombres, mélancoliques, nappés de brume, faits

⁴⁰ Rellstab, *op. cit.*, p. 81 ; Nernst, *op. cit.*, p. 132 ; Grumbke, *op. cit.*, p. 178.

⁴¹ Zöllner parle d'une « autre race d'hommes » (« *eine andere Menschenart* ») « dont les mœurs et les idées, comme leur physique, avait quelque chose d'herculéen » (« *deren Sitten und Ideen, wie ihr Muskelbau, etwas Herkulisches hatten* »). Zöllner, *op. cit.*, p. 286. On retrouve cette idée dans le terme de *Hünengrab*, littéralement « tombe de géant », que les auteurs utilisent pour désigner les tumuli.

⁴² « Je me serais volontiers attardé ici jusqu'à minuit. Peut-être le mugissement d'une tempête ou le grondement de la mer lointaine auraient-ils déployé encore davantage les ailes de mon imagination pour me transporter tout entier, comme en rêve et pour quelques instants, dans le monde d'Ossian, auprès des fantômes de Fingal ! » *Ibid.*, p. 287. Les « fantômes d'Ossian » (« *Ossians Geister* ») apparaissent de même chez Nernst et Grumbke : Nernst, *op. cit.*, p. 49 ; Grumbke, *op. cit.*, p. 116.

⁴³ Gaskill, Howard, « Introduction: 'Genuine poetry... like gold' » dans *Id.* (éd.), *The Reception of Ossian in Europe*, Londres, Thoemmes Continuum, 2004, p. 1-20, ici p. 3-5.

⁴⁴ Schaff, Barbara, « 'A scene so rude, so wild as this, yet so sublime in barrenness' : Ein neuer Blick auf Schottland in der Reiseliteratur der Romantik » dans Noll, Thomas, Stobbe, Urte et Scholl, Christian (éds), *Landschaft um 1800. Aspekte der Wahrnehmung*

de marais ou de landes, entrecoupés de torrents et parsemés de ruines. Les mêmes thèmes y apparaissent : les temps anciens, la grandeur des ancêtres, leurs fantômes, la perte, le souvenir, la plainte. L'imagination y joue un rôle central. Dans les récits de voyage en particulier, elle fait appel à la référence ossianique pour charger émotionnellement l'expérience du paysage, voire pour la préformer⁴⁵.

La même chose se produit dans les pages de nos récits consacrées aux vestiges de Rügen, qui s'appuient donc sur la réception des poèmes d'Ossian tel qu'elle fut relayée dans l'espace germanophone par certains auteurs (dont Klopstock, Goethe et Kosegarten)⁴⁶ puis par les récits de voyage sur l'Écosse. Elles ne décrivent pas l'apparence exacte de ces vestiges mais plaquent plutôt sur eux une série d'images préétablies et de significations qu'ils n'ont pas en soi. Elles les mettent en scène en les intégrant dans un paysage à l'esthétique spécifique, où l'imagination joue un rôle prépondérant.

Ce procédé presque artificiel ressort lorsque l'on compare ces passages à ceux qui les suivent immédiatement. Ainsi, dès que Zöllner quitte les vestiges de Quoltitz après y avoir évoqué Ossian, le paysage redevient charmant, varié, estival et plein de vie⁴⁷. Cela produit un effet de contraste et de surprise, semblable à celui recherché par le promeneur allant d'un point de vue à l'autre dans un jardin paysager⁴⁸. Dès lors, il apparaît que ce ne sont pas seulement les vestiges mais plutôt l'ensemble des paysages de l'île de Rügen qui font l'objet d'une mise en scène.

Ces paysages sont le troisième aspect retenant l'attention des voyageurs. La plupart d'entre eux sont décrits en des termes très positifs. Riches en végétation et en eau, vallonnés, cultivés, ils sont célébrés pour leur fertilité, leur diversité et leur charme⁴⁹. Ils sont des exemples

in *Kunst, Literatur, Musik und Naturwissenschaft*, Hanovre, Wallstein Verlag, 2012, p. 207-225.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 214 et p. 221.

⁴⁶ Voir à ce sujet : Schmidt, *op. cit.*, p. 502-526 ; Gaskill, *op. cit.*, p. 143-155 et p. 156-175.

⁴⁷ Zöllner, *op. cit.*, p. 288 sq.

⁴⁸ Vernex, Jean-Claude, « Du voyage de l'œil à l'appréciation du paysage : le pittoresque comme une des origines culturelles du paysage » dans *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, n° 144, 2004, p. 57-66, ici p. 59.

⁴⁹ Cet éloge culmine lorsque les voyageurs décrivent le point de vue qu'ils ont depuis le Rugard, colline située à côté de Bergen. Zöllner, *op. cit.*, p. 207 sq. ; Nernst, *op. cit.*,

de *locus amœnus*, comparés au Paradis et à l'Arcadie⁵⁰. Ce faisant, ils contrastent fortement avec les quelques paysages mélancoliques où s'applique l'esthétique ossianique – mais aussi avec un troisième type de paysage qui, lui, éveille encore davantage l'intérêt des voyageurs : celui qu'ils qualifient de sublime.

C'est le cas du cap Arkona. Ancien emplacement du temple de Svantovit, il est également « l'extrémité la plus septentrionale de l'Allemagne »⁵¹ et se prête ainsi, par sa hauteur et son ouverture sur la mer, aux représentations évoquant la nature sauvage, l'immensité de la mer et du ciel, l'ouverture du regard porté vers l'infini⁵². Dans les récits, il cède toutefois le pas aux falaises de craie de Jasmund, dont la section la plus élevée porte le nom de Stubbenkammer.

Ces falaises ont très tôt été remarquées, avant même l'émergence du concept de sublime. Elles sont déjà mentionnées, quoique de manière elliptique, dans les ouvrages généraux de géographie du début du XVIII^e siècle⁵³. Elles sont un thème central de la poésie de Kosegarten et le motif le plus exploité par Friedrich⁵⁴. Elles concentrent également sur elles un certain nombre de légendes, reprises par nos voyageurs, qui les lient à l'histoire, à la mer et à l'idée d'aventure. La première est qu'elles auraient servi de refuge aux pirates Klaus Störtebeker et Gödeke Michels avant qu'ils ne fussent capturés par la flotte de Hambourg à la fin du XIV^e siècle. Ils y auraient peut-être même laissé un trésor⁵⁵. La seconde est que, durant la grande guerre du Nord, le roi suédois Charles XII aurait observé une bataille navale depuis le Königsstuhl, rocher saillant au niveau du Stubbenkammer⁵⁶. À cela s'ajoute le motif de l'escalade des falaises par les voyageurs. Effectuée par Zöllner⁵⁷ et,

p. 14-16; Grumbke, *op. cit.*, p. 118-124 et p. 191.

⁵⁰ Zöllner, *op. cit.*, p. 350; Nernst, *op. cit.*, p. 2 et p. 131; Grumbke, *op. cit.*, p. 61 et p. 183.

⁵¹ « [die] äußerste nördliche Spitze von Deutschland » Zöllner, *op. cit.*, p. 299.

⁵² Nernst, *op. cit.*, p. 177-178.

⁵³ Hübner, Johann, *Vollständige Geographie*, 3^e éd., vol. 3, Hambourg, König et Richter, 1736, p. 821.

⁵⁴ Vogel, *op. cit.*, p. 554.

⁵⁵ Zöllner, *op. cit.*, p. 270-271; Rellstab, *op. cit.*, p. 73 sq.; Nernst, *op. cit.*, p. 125; Grumbke, *op. cit.*, p. 146.

⁵⁶ Rellstab, *op. cit.*, p. 75.

⁵⁷ Zöllner, *op. cit.*, p. 273-276.

avant lui, par Kosegarten⁵⁸, elle apparaît dans les textes comme un tour de force, présentant le narrateur comme aventurier et surtout comme conquérant qui affronte et surmonte les dangers de la nature sauvage.

Les trois autres voyageurs ne tentent pas l'exercice mais tous ont vu le Stubbenkammer et tous tâchent de le décrire. Ainsi chez Grumbke :

Ein schmaler Pfad führt über einen ziemlich steilen Kreiderücken weg, und gleich darauf befindet man sich auf einem kleinen freien Rasenplatze an der Ufergränze [...]. Auf dieser Scheitel fühlt man sich im ersten Augenblick von einer stummen Bestürzung ergriffen, eine gewisse Furcht beengt die Brust und der Blick, unvermögend, das Ganze zu fassen, schweift unstat auf dem erweiterten Gesichtskreis umher, bald von den Prospekten der großen Schlucht und der kleinen Stubbenkammer angezogen, bald die kanellirten Wände zur Linken anstarrend, bald furchtsam zur Tiefe des Strandes niedertauchend, bald über des blauen Meeres unendlichen Halbkreis hinfliegend, und umsonst nach einer dämmernden Küste des gegenüberliegenden Schwedens spähend entdeckt er zuletzt Arkona zur Linken, das sich vor dieser Größe demüthig erniedrigt.⁵⁹

Plusieurs éléments ressortent ici, que l'on retrouve chez les autres auteurs : l'idée de grandeur voire de démesure qui, combinée au relief fortement accidenté et à ses formes inhabituelles, fait que le regard ne sait où se porter. Une certaine beauté en ressort toutefois, accompagnée du bruit assourdissant de la mer. Le tout suscite des émotions : le délice et l'étonnement, si fort qu'il ébranle et réduit au silence, mais aussi et surtout la peur.

La similitude entre les descriptions est aussi frappante que dans celles des vestiges évoquées plus haut. On retrouve le même mécanisme de plaquage d'une esthétique préétablie sur un paysage décrit dans

⁵⁸ Il composa une ode à ce sujet, incluse dans le récit de Rellstab. Rellstab, *op. cit.*, p. 84-90.

⁵⁹ « Un sentier étroit conduit le long d'une côte crayeuse assez escarpée et, juste après, on se retrouve sur un petit espace dégagé et herbeux au bord de la falaise [...] Sur cette bande, on se sent sur le moment envahi par un bouleversement muet, une certaine crainte opprime la poitrine, et le regard, incapable de saisir l'ensemble, glisse de manière inconstante sur l'horizon élargi, tantôt attiré par la vue du vaste précipice et du petit Stubbenkammer, tantôt se fixant sur les parois cannelées à sa gauche, tantôt plongeant avec effroi vers les profondeurs du rivage, tantôt s'envolant par-delà le demi-cercle infini de la mer bleue et, cherchant en vain la côte crépusculaire de la Suède opposée, il découvre enfin Arkona à sa gauche, qui s'incline humblement devant tant de grandeur. » Grumbke, *op. cit.*, p. 157-158.

un registre émotionnel. Cependant, dans le cas présent, l'attitude des voyageurs face au spectacle des falaises varie. Nernst nous donne l'image de l'homme prostré, écrasé par la conscience de son insignifiance face à la Création⁶⁰. Zöllner en revanche insiste davantage sur le plaisir ressenti que sur la crainte, ce qui lui permet de se plonger dans une contemplation tranquille⁶¹. Quant à Grumbke, il affirme que, si le voyageur est en effet frappé dans un premier temps par l'apparence du lieu, ce sentiment s'estompe au fur et à mesure que le regard s'y habitue, permettant une observation plus calme et rationnelle⁶² : à la conquête des falaises par le corps qui en fait l'ascension correspond ici celle de l'esprit, la raison l'emportant à terme sur la nature sauvage.

Deux choses perturbent toutefois l'expérience du sublime telle qu'elle est relatée dans le texte. La première a trait à la communication de cette expérience. Si le lieu peut être maîtrisé par le corps et la raison de l'homme, il reste difficile à restituer en paroles – d'où l'importance renouvelée de la référence picturale. Elle marque la description (le regard y parcourant le paysage comme un tableau), la complète, voire s'y substitue. Ainsi, trois des quatre récits de voyage incluent une gravure du Stubbenkammer. Or, là aussi, il est difficile d'obtenir un rendu correspondant à la réalité. Les multiples études que Friedrich fit de l'endroit en témoignent. Grumbke aborde également la question : il critique les illustrations employées par ses prédécesseurs, affirmant qu'aucune d'entre elles n'est correcte⁶³ – avant de signaler la gravure incluse dans son récit, réalisée par ses soins et qui serait, elle, « entièrement fidèle » (« *durchaus treu* »)⁶⁴. On voit ainsi ressurgir sa volonté de corriger les représentations de Rügen, laquelle concède dans le même temps les limites des mots et des images et invite implicitement le lecteur à venir voir l'endroit de ses propres yeux.

Cependant, cette invitation au voyage inclut un second risque pour l'expérience du sublime. Celle-ci se veut en effet une expérience solitaire, où le voyageur se confronte à la nature sauvage. Or il s'agit là d'une construction de l'esprit qui, une fois de plus, est en décalage avec

⁶⁰ Nernst, *op. cit.*, p. 123-124.

⁶¹ Zöllner, *op. cit.*, p. 266-267.

⁶² Grumbke, *op. cit.*, p. 161.

⁶³ *Ibid.*, p. 165.

⁶⁴ *Ibid.*

la réalité. Proche de Sagard, les abords du Stubbenkammer avaient été aménagés pour l'agrément des visiteurs des bains : un chemin permettait d'y accéder, une table de s'y restaurer, un sentier de descendre sans risque vers le rivage... Ces équipements – et leur impact – sont notés par les voyageurs. Ainsi, Nernst, revenant vers les falaises après être allé voir le Herthasee et espérant pouvoir les contempler de nouveau, a la déconvenue d'y trouver un groupe de visiteurs venus boire le thé, dont il tire un portrait agacé et haut en couleur⁶⁵. Grumbke n'a pas la même expérience mais fait part également de son ambivalence vis-à-vis des aménagements, en particulier la table : à ses yeux, le lieu se prête à la contemplation solennelle et non à la restauration⁶⁶. Outre les représentations de Rügen, c'est donc aussi la façon dont les visiteurs abordent les lieux qui la rendent attrayante qu'il souhaiterait contrôler – une ambition condamnée à rester un vœu pieux.

Conclusion

Nous avons donc bien ici affaire à un travail de construction d'un lieu dans l'imaginaire. Œuvre collective s'étendant sur plusieurs décennies, elle est avant tout portée par le patriotisme de lettrés locaux dont le but premier est de valoriser leur province. Leurs contributions sont de nature diverse : académique, artistique, littéraire, mais aussi matérielle avec les bains de Sagard. Elles se focalisent sur certains lieux, tels les emplacements de vestiges anciens, notamment aux abords du Herthasee et du cap Arkona, mais aussi et surtout les falaises du Stubbenkammer sur la presqu'île de Jasmund. Tous ces endroits se voient ainsi investis de significations nouvelles, processus fortement influencé par la poésie de Kosegarten, chargée de références aux poèmes d'Ossian, à l'histoire locale et au paganisme (surtout germanique), à l'esthétique du sublime et de la mer.

C'est cette diversité de lieux, de paysages, de références et de supports qui fit le succès des représentations de Rügen lorsqu'elles atteignirent un public plus large. L'ouverture des bains de Sagard en 1795 est ici l'événement déclencheur. Par leur réclame, ils attirèrent soudainement de nombreux voyageurs. Par leurs aménagements, ils les invitèrent à jouir

⁶⁵ Nernst, *op. cit.*, p. 139-143.

⁶⁶ Grumbke, *op. cit.*, p. 164.

de la région alentours. Les lieux les plus remarquables (Stubbenkammer, Herthasee, Quoltitz) sont ainsi tous situés à proximité, sur Jasmund. Plusieurs récits de voyage parurent alors, dont le contenu reprend les représentations établies localement pour les développer et les diffuser à une échelle bien plus large. Cependant, ils incluent aussi un regard extérieur, un discours étranger sur Rügen, auxquels les lettrés locaux réagissent avec ambivalence, soucieux de préserver l'image de leur province qu'ils ont eux-mêmes définie.

Cette volonté de contrôle a d'autant moins de chances de s'imposer que l'entreprise de valorisation est couronnée de succès. Au début du XIX^e siècle, les représentations de Rügen sont établies au-delà de la Poméranie, et ce de manière durable. La suite de l'histoire le prouve. Certes, les bains de Sagard déclinèrent rapidement, d'abord en raison des guerres napoléoniennes puis de la disparition de Willich en 1827 – mais ils furent remplacés par les bains de mer. Friedrich continua son œuvre. D'autres voyageurs vinrent et firent part de leurs impressions dans des récits. Les représentations de Rügen restèrent vivantes, évoluant sans cesse. Certains aspects s'estompèrent, d'autres apparurent et les enrichirent... Mais la majorité de ceux qui firent le premier succès de l'île – les vestiges, les paysages variés – se maintinrent à travers les siècles. Un coup d'œil jeté aux guides touristiques actuels suffit pour s'en convaincre.

Adele Schopenhauer

La communauté danoise à Rome et les paysages du Nord

Francesca Fabbri

Quiconque vit en Italie depuis longtemps a constaté avec horreur que tous les chemins mènent vraiment à Rome, alors que le flot annuel d'étrangers gâche son séjour pendant des mois et qu'il tente en vain d'échapper à la barbarie toujours plus envahissante d'un faux enthousiasme.¹

Ces lignes, qui déjà annoncent l'ère du tourisme de masse, furent écrites en 1848 par Adele Schopenhauer (1797-1849), sœur du philosophe Arthur, assez peu connu à l'époque, et fille de l'écrivaine Johanna, alors célèbre. Cette citation est tirée de l'introduction d'un de ses essais sur les territoires du Rhin inférieur et les villes de Xanten et Kalkar, présentées comme destinations alternatives à la Ville Eternelle (certes ensoleillée mais déjà trop courue par la foule) qui permettent de contempler librement la beauté des paysages comme les vestiges des civilisations antique et moyenâgeuse. Le texte avait été rédigé pour une de ces revues

¹ „Wer irgend längere Zeit in Italien eingebürgert gelebt, der hat zu seinem Schreck erfahren, daß wirklich alle Wege nach Rom führen, wenn die jährlich anspühlende Fremdenfluth ihm den Aufenthalt auf Monate verleidet und er der immer mehr eindringenden Barbarei eines falschen Enthousiasmußes vergebens zu entfliehen sucht“, dans: Bornemann, Ulrich, «Xanten und Calcar sind ein paar köstliche Juwelen. Adele Schopenhauers Reisebericht Vom Nieder-Rhein», *Kalender für das Klever Land auf das Jahr 2009*, 2008, p. 99-117.

allemandes dont elle était depuis plusieurs années une correspondante active et appréciée. L'aggravation inattendue de son état de santé au printemps 1849 empêcha probablement la parution de cet essai, qui fut oublié parmi ses papiers personnels jusqu'à une récente publication².

En revanche, en 1848 fut publié son roman, *Eine dänische Geschichte*, écrit presque totalement durant son dernier séjour en Italie, mais dont le récit se déroule dans un paysage complètement opposé : les territoires lointains du Danemark et de l'Islande³.

Adele Schopenhauer est née en 1797 sur les côtes de la Mer du Nord, à Hambourg, où son père avait déménagé sa société jusque-là implantée à Danzig ; elle a grandi dans les salons littéraires de Weimar, où sa mère (devenue veuve en 1805) avait choisi de s'installer à partir de 1806. Johann Wolfgang von Goethe, qui rendait souvent visite aux Schopenhauer, joua le rôle, d'abord pour l'enfant ensuite pour la jeune femme, de bienveillante figure paternelle, mais aussi de tuteur pour les lectures et la formation artistique. Ainsi élevée dans un environnement fortement empreint de classicisme, Adele Schopenhauer baigna dès l'adolescence dans les nouveautés du premier romantisme allemand tout droit sorties des esprits bouillonnants des étudiants de l'université voisine d'Iéna. Goethe, qui reconnaissait volontiers les capacités critiques et la vaste érudition de la jeune femme, échangeait souvent avec elle sur les nouveautés littéraires, en particulier celles d'Europe du Nord, comme les textes de Henrich Steffens, qui furent l'objet, sur demande de Goethe, d'un long essai de la lectrice⁴.

² Voir la publication précitée de Ulrich Bornemann. Le manuscrit se trouve dans le Goethe- und Schiller-Archiv de Weimar (21/ 208,1).

³ Schopenhauer, Adele, *Eine dänische Geschichte. Roman*, Braunschweig, Westermann, 1848.

⁴ Sur l'œuvre d'Adele Schopenhauer, voir : Fabbri, Francesca, Häfner, Claudia, *Adele Schopenhauer. Unbekanntes aus ihrem Nachlass in Weimar*, Wiesbaden, Verlagshaus Römerweg, 2019 ; Fabbri, Francesca, « Kenst Du einen Schattenriss? Adele Schopenhauer zwischen Romantik und Vormärz », *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 2018, p. 221-263 ; Seeliger, Domietta, *Adele Schopenhauer. Nicht nur die Schwester des Philosophen*, Frankfurt am Main, Lang, 2004 ; Büch, Gabriele, *Alles Leben ist Traum. Adele Schopenhauer. Eine Biographie*, Berlin, Aufbau-Taschenbuch-Verl. 2002 ; Brandes, Anna, *Adele Schopenhauer in den geistigen Beziehungen zu ihrer Zeit*, Gelnhausen, Kalbfleisch, 1930. J'ai formulé certaines de ces conclusions dans : « I paesaggi del Nord come finestra dell'anima. Eine dänische Geschichte di Adele Schopenhauer », dans Orlandini Carcreff, Alessandra (éd.), *Viaggiatori Journal. Voyages vers le Nord, voyages vers les pays froids*, 3, 1, 2019, p. 87-109.

Adele Schopenhauer fit ses premiers pas littéraires dès sa jeunesse (et elle se mêla probablement aussi à l'activité, aujourd'hui plus connue, de sa mère) ; mais comme elle publiait sciemment sous couvert d'anonymat ou sous nombre de pseudonymes, elle ne put trouver son public, si ce n'est que tardivement. Ce n'est en effet qu'en 1844 qu'Adele Schopenhauer, peu avant son départ pour un long séjour en Italie, décida de se présenter officiellement au public en tant qu'écrivaine, par un bref recueil de contes, *Haus- Wald- und Feldmärchen*, dont les trois récits relatent sous des formes différentes le rapport entre l'homme et les esprits élémentaires de la nature à travers l'Histoire. L'auteure avait déjà abordé ce thème en 1842 dans la pièce de théâtre *Erlinde*, écrite avec le neveu de Goethe, Wolfgang Maximilian. Basée sur la saga populaire en Thuringe de la nymphe du fleuve Ilm, dont un humain (trop humain) comte Berka, est éperdument amoureux, la pièce se termine par la mort tragique de l'un comme de l'autre. En 1845, elle publia une seconde œuvre littéraire, un roman qu'on pourrait presque qualifier d'autobiographique : *Anna. Ein Roman aus der nächsten Vergangenheit* se déroule en Allemagne et en Suisse entre 1806, année fatidique de la bataille d'Iéna, que les troupes françaises gagnèrent haut la main, et 1832, année de la Hambacher Fest, qui jeta les fondations d'un rêve national. L'Histoire qui forge les grands événements de l'humanité favorise ainsi les changements individuels, comme ce fut le cas pour Anna, protagoniste du roman, toujours plus assurée et indépendante dans la recherche de liberté et de bonheur individuel.

Dans *Eine dänische Geschichte*, ces thèmes sont abordés conjointement par l'auteure : le roman d'Adele Schopenhauer se déroule dans des paysages nordiques presque inhabitables, dans des territoires chargés d'un renouveau d'exotisme romantique, où, à la fin du XVIII^e siècle, suite aux révolutions qui secouent l'Europe, la volonté et la liberté de l'individu sont possibles même dans un cadre social et naturel hostile.

Le texte a été presque entièrement écrit durant la dernière partie du séjour italien de l'auteure, à une latitude fort éloignée de la région de Lolland, située au sud du Danemark, où se déroule une grande partie de l'action. Adele Schopenhauer, qui de l'Europe du Nord n'avait vu de ses yeux que son Hambourg natal, Berlin et les propriétés familiales à Danzig et Oliva, ne connaissait pas directement les territoires

danois qu'elle décrit pourtant avec force détails. Pourquoi donc une œuvre qui se déroule dans ce pays? Le Danemark venait récemment de s'affirmer comme cas d'étude dans une expérimentation historico-sociale sans précédent: le *Dänischer Gesamtstaat* avait réuni dans un même ensemble politique, entre 1773 et 1864, des territoires et des peuples différents par leurs cultures, leurs langues, leurs religions, tels ceux du Danemark actuel, de l'Islande, du Groenland, d'une partie de la Norvège, du Duché de la Silésie, et du Holstein (jusqu'en 1806) et de la Saxe-Lauenbourg (jusqu'en 1815)⁵.

Le roman d'Adele Schopenhauer s'inscrit dans les années 1795-96, mais cette période est analysée avec un prisme chronologique situé en 1848, un regard déjà au fait des événements patriotiques qui ont suivi de plus en plus fréquemment après 1830. Ainsi, le choix du cadre de la fin du XVIII^e siècle permet-il d'illustrer les différentes positions politiques portées par les personnages du roman, du conservatisme au jacobinisme, en passant par les réformes de type rationaliste, et donc d'analyser leurs différentes personnalités et réactions devant les faits politiques. De plus, durant les vingt dernières années du XVIII^e siècle et jusqu'à la guerre de 1808, le Danemark vécut une forte prospérité, insufflée par l'action réformatrice conduite depuis plusieurs décennies par des ministres d'origine allemande (Johann Hartwig Ernst von Bernstoff, Johann Friedrich Struensee, Adam Gottlob von Moltke) qui transformèrent en profondeur l'État danois, jusqu'alors fortement marqué par l'absolutisme, en lui impulsant une évolution libérale et rationaliste. Cet élan fut prolongé après 1780, même si quelques-unes des réformes initiales furent par la suite modérées par d'autres hommes d'État tels Andreas Peter von Bernstorff, Christian Detlev von Reventlow, ou le juriste Christian Colbjørnsen. Ainsi l'année 1788 vit-elle l'abolition du servage des paysans, même si l'on était encore loin

⁵ Voir: Heinzmann, Eva, (éd) *Der dänische Gesamtstaat. Ein unterschätztes Weltreich?*, Kiel, Ludwig, 2006; Hoff, Karin (éd), *Die Entdeckung der Zwischenräume: literarische Projekte der Spätaufklärung zwischen Skandinavien und Deutschland*, Göttingen, Wallstein-Verl., 2003; Detering, Heinrich (éd.), *Dänisch-deutsche Doppelgänger. Transnationale und bikulturelle Literatur zwischen Barock und Modern*, Göttingen, Wallstein- Verl., 2001; Detering, Heinrich (éd.), *Grenzgänge. skandinavisch-deutsche Nachbarschaften*, Göttingen, Wallstein- Verl., 1996.

d'un affranchissement réel dans un Danemark toujours soumise à un système d'Ancien Régime⁶.

Dans son roman, Adele Schopenhauer voulait ainsi analyser la dynamique entre les mouvements historiques et les individus au travers de l'exemple politico-social du Danemark, et montrer comment le cadre social et familial influence la perception qu'un individu peut avoir d'un événement historique. C'est très certainement avec cette visée historique et sociale qu'elle a choisi le cadre de son roman ; néanmoins, le souci des détails dans la description des territoires danois et islandais va bien au-delà du simple fait narratif : le texte reflète ainsi l'attrait croissant, tout au long du XIX^e siècle, pour les paysages intacts du Nord aux yeux des lecteurs allemands, et invite à un voyage par la pensée qui se distingue des destinations établies dans l'Europe du Sud, à la recherche du soleil et des vestiges historiques⁷.

C'est pour mieux réunir ces deux objectifs qu'elle se documenta très précisément, non seulement par une lecture attentive des textes historiques, géographiques et socio-économiques dont elle tira de nombreux détails⁸, mais aussi en fréquentant le cercle des artistes danois présents à Rome durant la première moitié du XIX^e siècle. Ces cercles formaient un vrai trait d'union entre le nord et le sud de l'Europe, comme le démontre bien le *Paysage de montagne* (Musée Hirschsprung, Copenhague) du peintre danois Wilhelm Bendz (1804-1832), réalisé en 1831 durant son voyage vers Rome en compagnie du peintre allemand Joseph Petzi (1803-1871) et du Norvégien Thomas Fearnley (1802-1842), ces derniers également représentés sur la toile. La communauté danoise à Rome, dont Bertel Thorvaldsen faisait partie depuis son installation en 1796, ne fut étudiée que récemment, dans des

⁶ L'intérêt pour la société danoise peut aussi provenir de Friedrich Christoph Dahlmann, que connaissait bien Adele Schopenhauer. Homme politique important pour les mouvements patriotiques et constitutionnels de l'Allemagne, il était également l'auteur de plusieurs volumes sur l'histoire du Danemark. Voir Becker, Thomas (éd.), *Friedrich Christoph Dahlmann. Ein politischer Professor im 19. Jahrhundert*, Göttingen, V & R Unipr., 2012.

⁷ Andersson, Kajsa, (éd), *L'image du Nord chez Stendhal et les romantiques*, Örebro, Univ. Library, 2004.

⁸ Par exemple de *Vollständiges Handbuch der neuen Erdbeschreibung [...] bearbeitet von Dr. G. Hassel*, Weimar, im Verlage des Geographischen Instituts, 1820 et Wolff, Oskar Bernhard Ludwig, *Neues elegantestes Conversations-Lexikon für Gebildete aus allen Ständen*, Leipzig, Kollmann, 1834-1842.

travaux qui en soulignèrent la vivacité créative et les liens tissés avec les artistes locaux, allemands, norvégiens et suédois, aux abords de la révolution de 1848, dans une période qui fut qualifiée « d'âge d'or de la peinture danoise »⁹. Cette génération d'artistes danois se rassemble à Rome autour du peintre Ditlev Blunck (1798-1843), auteur d'une très belle représentation de cette communauté réunie à l'Osteria della Gensola, exposée de nos jours au Musée Thorvaldsen de Copenhague. Les peintres danois jouèrent un rôle efficace de médiateurs culturels et artistiques entre différentes zones géographiques : ils surent mélanger des thèmes typiques de la peinture du Nord Européen à la lumière chaude de la peinture du Sud, ils surent créer et diffuser un nouveau genre de peinture de paysage, qui sortait du pittoresque pour se charger d'un sentiment de grandeur. La nature, les figures humaines, les scènes de la vie quotidienne, figées dans une lumière apaisante et fortement symbolique, répondent à des canons classiques dans leur construction mais sont plongées dans une atmosphère tout à fait romantique. Les toiles de ces peintres danois établis à Rome sont donc chargées d'un nouveau réalisme poétique, et ce sentiment entre parfaitement en résonance avec les intentions littéraires du roman d'Adele Schopenhauer.

Les plus jeunes de cet important groupe, le sculpteur Adolf Jens Jericau (1816-1883)¹⁰ et le peintre Thorald Læssøe (1816-1878), en colocation avec le peintre norvégien Ludvig Ruben (1818-1878) dans un appartement proche de Via Gregoriana, furent les plus proches d'Adele Schopenhauer à Rome à partir de 1844. L'influence du paysagiste Thorald Læssøe est particulièrement sensible dans l'écriture du roman, afin de rendre le plus réaliste possible les lieux de l'action, et c'est lui qui signe (*Lassoe in Rom*) le dessin du château de *Valloe* en première page de l'exemplaire personnel de l'auteure¹¹, le lieu dans lequel, nous le verrons, le récit trouvera son heureuse conclusion.

Ce n'est donc pas un hasard si le fil conducteur du roman, en particulier le début dans la petite ville de Nystedt (Lolland), se déroule autour de l'histoire d'amour d'un peintre danois nommé Thorald, un

⁹ Voir Munk, Jens Peter (éd.), *Ottocento danese. Architettura di Roma e Paesaggi di Olevano Romano*, Roma, Gangemi, 2006.

¹⁰ Cf. Andersen, Troels, *Jens Adolf Jerichau*, Kopenhagen, Borgen, 1983.

¹¹ Cet exemplaire se trouve à Weimar, dans la Bibliothèque Anna Amalia, à la cote HAAB Dd 3:550 [h], <<http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10130038.html>>.

jeune homme gagné par les idéaux révolutionnaires déjà vécus (et pour partie mis en œuvre) pendant son séjour en Italie.

Hélas ! malgré les efforts des plus nobles de notre peuple, malgré Moltke, Reventlov et Colbiornsen, rien de plus ? À quel point la graine du bien mûrit-elle lentement – a-t-elle donc vraiment besoin d'un sol maculé de sang ?¹²

C'est ainsi que Thorald, dépité, s'interroge pendant une pause dans son travail de peinture pour l'autel principal de l'église, alors qu'il observe les paysans de sa terre natale ; la loi les a affranchis, mais ils perpétuent de fait avec leur seigneur l'usage de la dime. Néanmoins l'artiste a pu bénéficier d'une période de paix dans le pays à la fin du XVIII^e siècle ; malgré ses origines modestes, il a pu étudier à l'Académie de Copenhague et il vient de rentrer d'un séjour à Naples, Rome, Florence. Le passionné Thorald représente, dans le roman, la jeune génération danoise qui admire, de façon aussi inconditionnée que simpliste, Napoléon considéré comme le porteur en Europe des valeurs et des droits issus du jacobinisme français, auxquels Bonaparte lui-même fait traverser les frontières grâce à l'instauration d'une série de républiques. Bien que son engouement pour la république soit fort, Thorald est néanmoins partagé dans son intime conviction, et se rend compte de l'écart entre ses désirs et la réalité ; il est conscient que son sort personnel est de fait encore très concrètement lié à la structure de l'Ancien Régime : à cette aristocratie qui commande encore de grands portraits ou de magnifiques décorations pour ses demeures et à ce pouvoir ecclésiastique pour les peintures des autels et des chapelles.

Malgré les doutes de Thorald, la révolution avance inexorablement : son souffle se déplace du Sud, chaud et passionnel, au Nord, avec ses longues bandes de terre uniformes, où la ligne d'horizon du paysage danois s'inscrit dans un temps long qui ne souffre aucun changement. Ce dilemme est souligné avec force par le personnage central du roman, la comtesse Helene von Geier, qui déclare fièrement au peintre l'amour qu'elle ressent pour lui, et en même temps, son rêve de liberté politique et individuelle.

¹² „O wahr, trotz den Bestrebungen der Edelsten unseres Volks, trotz Moltke, Reventlov und Colbiornsen noch nicht weiter? Wie unsäglich langsam reift die Saat des Guten – bedarf sie denn wirklich des blutgetränkten Bodens?“ Schopenhauer, Adele, *Eine dänische Geschichte. Roman*, Braunschweig, Westermann, 1848, p. 24-25.

Le soleil de la liberté s'est levé et appelle tous les germes de la vie à la lumière – même dans notre Nord froid, son rayon pénètre. [...] je veux être et je serai libre, pour me défaire des liens qui me lient à cette motte ainsi que le serf à qui nous donnons la liberté, et cette liberté, c'est votre amour qui me l'accordera!¹³

La liaison entre Thorald et Helene est décriée, avec différents arguments politiques et existentiels, par un couple plus âgé d'une dizaine d'années: Christian et Eva. Christian von Geier, seigneur d'Aalhol¹⁴, est le frère aîné d'Helene; c'est avec conviction qu'il a accompagné les transformations sur ses terres, en libérant les serfs et en améliorant leur condition, mais il n'admet pas que les droits individuels puissent remettre en question son autorité aristocratique. Pliant sous le poids de l'obligation de gouverner territoire et famille selon les vieux principes de la tradition, Christian cherche à préserver le patrimoine génétique en tentant d'empêcher à tout prix la liaison de sa sœur (la branche masculine est stérile) avec un artiste qui, à force d'être en voyage, en a oublié jusqu'aux valeurs fondamentales de son pays: « Nous sommes des protestants, M. Cynerssen, vous comprenez? Des protestants entiers, pas des demi-catholiques, pas des déistes [...] nous sommes danois! »¹⁵, crie Christian, furibond, à Thorald, coupable d'avoir reproduit le visage de la bienaimée parmi les pleureuses au pied de la Croix, sur l'autel central de l'église de Nysted.

Eva est la création la plus poétique du roman. Souffrante et évanescence, elle est l'épouse de Christian, qu'elle a aimé et qu'elle aime, mais dont elle se sent irrémédiablement toujours plus lointaine. Eva est dans ce roman le personnage qui vit le plus tragiquement cette période de transition historique: fille d'un serviteur libéré mais assujetti à vie à

¹³ „Die aufgegengene Freiheitssonne ruft alle Lebenskeime an's Licht - sogar in unsren kalten Norden dringt ihr Strahl. [...] ich will und werde frei sein, die Banden abstreifen, die mich an diese Scholle binden so gut wie den Leibeigenen, dem wir die Freiheit geben, mir aber wird Ihre Liebe sie gewähren!“ Schopenhauer, Adele, *Eine dänische Geschichte. Roman*, Braunschweig, Westermann, 1848, pp. 53-54.

¹⁴ Le château d'Aalhol fut en réalité propriété de la famille aristocratique von Raben. De la généalogie de cette famille, Adele Schopenhauer tira aussi certains noms du roman: Otto Ludvig von Raben devient ainsi Owen von Geier, Frederik Christian Ottosen Raben devient Christian von Geier.

¹⁵ „Wir sind Protestanten, Herr Cynerssen, verstehen Sie das? ganze Protestanten, keine Halbkatholiken, keine Deïsten [...] wir sind Dänen!“ Schopenhauer, Adele, *Eine dänische Geschichte. Roman*, Braunschweig, Westermann, 1848, p. 34.

un patron dont il a totalement intériorisé l'autorité, elle ressent le poids et la culpabilité de ne pas avoir respecté les limites que la tradition a imposées à sa classe depuis des siècles, et d'avoir voulu, par amour, s'affranchir de son groupe social, où elle n'est plus acceptée, sans pour autant appartenir à l'aristocratie, qui l'ignore. C'est ainsi qu'Eva conseille à Helene de renoncer à une relation qui ne pourra lui causer que des déceptions :

La terre, ses coutumes, la tribu à laquelle vous appartenez forment un triple mur autour de vous et de votre liberté rêvée. Ce n'est pas seulement votre frère, pas uniquement sa fierté aristocratique [...] c'est plus que tout le caractère du pays tout entier [...] c'est ce que vous devez craindre, c'est la chaîne avec les nombreux petits anneaux qui s'enroulent autour de vous.¹⁶

Outre la description minutieuse de la psychologie de ces personnages et de nombreux autres, moins importants, du roman, l'auteure revient avec des accents particulièrement pittoresques sur les paysages. Grâce à sa formation culturelle et artistique, l'auteure superpose sagement les souvenirs des toiles de Caspar David Friedrich, les paysages de ses amis danois et les visions de la peinture romantique du début du XIX^e siècle¹⁷. Elle arrive ainsi à créer, dans son roman, une géographie de l'imaginaire, en insérant dans les descriptions des éléments que le public de lectrices et lecteurs était capable de reconnaître et d'analyser, afin de rendre « visible », par l'écriture et la lecture, un paysage déjà autrement intériorisé.

On peut donner comme exemple le passage où Helene décide d'affirmer son autonomie et son indépendance, jugeant pour ce faire utile de renoncer dans un premier temps à la présence de Thorald auprès d'elle (et de Christian, furieux). Elle se bat donc aussi contre elle-même et contre ses propres sentiments, mais elle est certaine que ce sacrifice

¹⁶ „Das Land, seine Sitten, der Stamm, dem Du angehörst, bilden eine dreifache Mauer um Dich und Deine erträumte Freiheit. Es ist nicht blos Dein Bruder, nicht nur sein Adelsstolz [...] es ist mehr als Alles der Charakter des ganzen Landes [...] dies hast Du zu scheuen, das ist die Kette mit den vielen kleinen Ringen, die sich um Dich schlingen.“ Schopenhauer, Adele, *Eine dänische Geschichte. Roman*, Braunschweig, Westermann, 1848, pp. 105-106.

¹⁷ Cf. Hauptmann, William (éd.), *Impressions du Nord. La peinture scandinave 1800-1915*, Lausanne, Fondation de l'Hermitage, 2005 et Busch, Werner, Jackson, David, Reynaerts, Jenny, (ed.), *Die Romantik in Norden. Von Friedrich bis Turner*, Zwolle, Groninger Museum, 2017.

est nécessaire pour retrouver une apparente sérénité, et ainsi vaincre les positions de son frère. Tout cela se reflète dans une merveilleuse vision nocturne des fenêtres du château d'Aaholm, comme un reflet intime entre la nature et son esprit travaillé :

C'était une de ces nuits capricieuses où les mariées du vent brandissent leur drapeau, s'élevant des profondeurs brumeuses des dunes, leurs longs voiles blanc-gris pendant de travers jusqu'au sol, puis acclamant soudain comme des ménades déliées, hurlant avec le long sifflement connu seulement du nordiste, se jetant sur la mer, attrapant avidement le bateau en fuite qui pensait leur échapper ; – Oui ! Il doit maintenant danser, se mettre à l'eau, et une vague déferle sur lui, – une autre – vague après vague ! Les étoiles, le ciel, la barge et la plage s'effacent à la vue du rameur ; mais la sirène sauvage qui cherche son bien-aimé, entre mer et terre, ne se repose pas tant qu'elle n'a pas tout trempé dans le bateau ; – comme une flèche, la petite barque tire sur la mer couverte d'écume – et soudain, comme par magie, tout est fini ! Le ciel est dégagé, les étoiles brillent comme si elles étaient effrayées par le jeu du péché, mais tout est lisse, calme, voire lumineux sur le rivage et en mer : l'amante de l'eau en colère éteint son courroux. Un long vent haletant sèche rapidement les voiles et les personnes ; jusqu'à ce qu'il rencontre un phénomène similaire, le bateau est calme, sa course souvent même rapide et heureuse.¹⁸

Le rapport entre le territoire et ses habitants se base souvent sur un contraste fort : dans les longues lignes d'horizon du Danemark, au milieu de ses paysages plats et monotones, ceux qui se sont libérés des

¹⁸ „Es war eine der wunderlichen Nächte, in welchen die Windsbräute flaggen, und gleichsam aus dem tiefen Nebelgrunde der Dünen aufsteigend, ihre langen weißgrauen Schleier schräg herabhängen lassen bis dicht auf den Erdboden, dann urplötzlich aufjubilend wie losgebundene Mänaden, wildaufschreiend mit dem langen pfeifenden Ton, den nur der Nordländer kennt, über die See sich stürzen, das fliehende Boot gierig zu erhaschen, das ihnen zu entgehen gemeint ; – Hui ! nun muß es tanzen, Kiel auf und ein, drüber hin rast eine Welle, – wieder eine – so fort Woge um Woge ! Dem Ruderer schwinden Sterne, Himmel, Kahn und Strand ; aber die wilde tolle Nixe, die ihren Liebsten sucht, zwischen Meer und Erde, ruht nicht, bis sie Alles, Mann und Maus durchnäßt hat im Boot ; – wie ein Pfeil schießt das Schifflein über die schaubedekte Fluth – und mit einem Male, wie auf Zauberspruch ist alles vorüber ! Da ist der klare Himmel, die Sterne flimmern wie erschrocken von dem sündhaften Spiel, es ist aber Alles glatt, still, sogar hell am Ufer und zur See : die erzürnte Wasser-Liebste hat ausgetobt. Ein langer keuchender Windzug trocknet rasch Segel und Leute ; bis es einer ähnlichen Erscheinung begegnet, hat das Boot Ruhe, oft sogar eine schnelle, glückliche Fahrt.“ Schopenhauer, Adele, *Eine dänische Geschichte. Roman*, Braunschweig, Westermann, 1848, p. 119-120.

travaux de la terre se retrouvent en proie aux passions les plus aveugles, alors qu'en Islande, entre la colère des volcans et le tourment des glaces, les sentiments sont modérés par les températures arctiques, ou balayés par la violence du feu, pour devenir un souvenir léger et lointain.

Plus le climat est rude, plus la volonté est aiguisée, plus les dons de la terre froide sont faibles, plus l'homme est obstiné dans les décisions qui le concernent lui et les siens; l'Islandais endure une âme dans le gel comme le fer dans le feu.¹⁹

La tante d'Helene, Ulrike, était aussi éprise d'un jeune et pauvre précepteur, et son père, Owen von Geier, s'opposa à cette relation, exigeant la séparation des deux amoureux: Ulrike, restée au Danemark, sombra alors dans une dépression qui la conduisit jusqu'à la folie, et Johannes, le précepteur, put dépasser sa douleur grâce à son occupation de pasteur des âmes dans les régions dures et lointaines de l'Islande. En décrivant si longuement les terres islandaises, Adele Schopenhauer a choisi un lexique tiré de l'univers de Dante, dont elle avait par ailleurs une bonne maîtrise pour l'avoir lu dès son enfance, grâce à l'un des meilleurs connaisseurs allemands du poète: Carl Ludwig Fernow²⁰; le mélange de termes qui évoquent des scènes de l'enfer et d'un lexique précis du registre géologique et minéral (une autre passion de l'auteure) produit des images d'une grande efficacité plastique.

L'Islande! Peut-être que la nature n'a jamais donné à un pays au monde un extérieur plus effrayant qu'à cette île rocheuse volcanique, dont l'intérieur est resté jusqu'à ce jour un secret du Créateur; dans une épiphanie fantastiquement sauvage, il l'a présentée comme une énigme au Grand Nord; personne n'a osé la résoudre – incommensurablement, sans avoir été fouillées, les fissures intérieures de la glace islandaise s'étendent, ses hautes montagnes s'élèvent, [...] des masses de glace, des colonnes de fumée et de feu s'échappent du sol géologiquement riche, et de l'intérieur, elles expulsent constamment de la lave, des cendres et des pierres roulant vers la faible végétation de la plage

¹⁹ „Je rauher das Clima, je schneidend schärfer der Wille, je karger die Gaben des erkaltenden Bodens, je eigensinniger der Mensch in dem ihn und die Seinen betreffenden Entschluß; der Isländer härtet eine Seele im Frost wie das Eisen im Feuer.“ Schopenhauer, Adele, *Eine dänische Geschichte. Roman*, Braunschweig, Westermann, 1848, p. 211.

²⁰ Cf. Glaser, Margrit, Die « Quelle der italienischen Literatur » in Weimar. *Italienische Sprachlehre und Sprachwissenschaft bei Christian Joseph Jagemann und Carl Ludwig Fernow*, München, M-Press, 2008.

habitée, étroite bande de terre qui entoure les masses de rochers s'élevant derrière elle. Huit longs mois, la banquise recouvre aussi ce rivage et sa couronne de granit dentelée de pics sera alors découpée par d'innombrables fjords pénétrants, – pendant le court été, une mer toujours écumante rugit sauvagement, que seule la rigueur de l'hiver force au repos avec de fortes bandes de glace, des ruisseaux sauvages s'arrachent aux hautes montagnes et se précipitent joyeusement vers cette mer dont le lourd ressac répond à leur salutation d'écume; à l'est, le volcan Torfajökull exhale ses sources embrasées du milieu de l'océan Arctique dans une exubérance bacchanale, tandis que dans la vallée de Gaukakal, les geysers envoient dans l'air, depuis de larges et profonds bassins, leurs rayons fantomatiques, rivalisant les uns avec les autres à des hauteurs imprévisibles – peut-être leur merveilleuse beauté est-elle un message des profondeurs vers le lointain du ciel, portant plus loin le jeu de couleurs de leurs arcs-en-ciel. Mais au sommet, derrière tous ces sommets enneigés [...] se trouvent les immenses champs de glace blancs et bleus dans un silence éternel, comme un sinistre conte de gnomes; ils forment l'anneau magique qui, en contraste avec leur silence mortel impérissable, embrasse un foyer de feu bouillant dans leurs entrailles, dans ces abîmes et ces cratères où les éléments se battent sans cesse les uns contre les autres.²¹

²¹ „Island! Vielleicht hat die Natur keinem Lande der Welt ein abschreckenderes Aeußere gegeben, als dieser vulkanischen Felseninsel, deren Inneres ein Geheimnis des Schöpfers geblieben ist bis zum heutigen Tage; in phantastisch-wilder Erscheinung hat er sie als Räthsel dem hohen Norden hingestellt; Niemand hat es zu lösen gewagt - Unermessene, unbetretene dehnen sich Islands innere Eisklüfte, heben sich seine Hochgebirge, [...] Eismassen, Rauch- und Feuersäulen drängen sich dort aus dem geologisch reichen Grunde, treiben von Innen heraus unaufhörlich Lava, Asche und rollende Steine herab auf die karge Vegetation des bewohnten Strandes, der, ein schmaler Landstrich, die Felsenmassen umgürtet, welche hinter ihm sich erheben. Acht lange Monate ist auch dies Ufergestade mit seiner spitz ausgezackten Granitkrone, welche von zahllos eindringenden Fiörden durchschnitten wird, von Eisschollen überdeckt, - den kurzen Sommer hindurch umbraut es ein immer wild aufschäumendes Meer, das nur des Winters Strenge mit den starken Eisesbanden zur Ruhe zwingt, Wildströme reißen sich aufgischend vom Hochgebirge los und stürmen jauchzend diesem Meere zu, dessen heftige Brandung ihren tollen Schaumgruß erwiedernd ihnen entgegen sich drängt; im Osten sprudelt der Torfa in bacchantischem Übermuth seine glühende Quellen mitten aus dem Eismeer hervor, während im Gaukakal-Thale die Geiser aus weitem, tiefen Becken ihre geisterartigen Strahlen fast unabsehbar hoch miteinander wetteifernd in die Lüfte senden- vielleicht ist ihre wunderbare Schönheit eine Botschaft aus der Tiefe in die Himmelsferne, die das Farbenspiel ihrer Regenbogen weiter trägt. Ganz oben aber, hinter allen diesen beschneiten Gipfeln [...] liegen ganz oben, wie ein schauerliches Gnomemärchen, die unermeßlichen weiß und blauen Eisfelder in ewigem Verstummen; sie bilden den Zauberring, der in strengem Gegensatz zu ihrer unsterblichen Todtenstille, einen in ihrer innersten Tiefe kochenden Feuerheerd umfaßt,

Le cadre de l'action dans les terres du Nord permet à l'auteure d'évoluer avec agilité au milieu d'images qui lui sont familières depuis son enfance et qui se rappellent à elle grâce au contact direct avec la communauté danoise de Rome ; elle a ainsi la possibilité de décrire, avec la précision scientifique si caractéristique de ses récits, un paysage aussi terrifiant que sublime qui, depuis cette mode littéraire que fut l'ossianisme, emplissait l'imaginaire de tout lecteur. Dans les régions pratiquement restées vierges de tout contact humain, dans les terres si pures que la beauté sauvage de la nature s'exprime encore de toute sa force, l'homme se confronte à ses propres limites et fait face à la grandeur de l'univers ; et c'est justement là, dans les terres extrêmes de l'Islande, que l'on peut, enfin, retrouver sa sérénité, comme ce fut le cas de Thugge, père d'Helene, qui traverse fjords et lacs dans sa quête de roses d'un parfum rarissime et pour rencontrer Johannes, l'homme aimé par son ineffable sœur. Il atteint ainsi les plaines d'altitude de Skálholt et en découvre l'envoutante beauté :

Dehors, il semblait que le printemps était arrivé, un soleil chaud et vivifiant dorait la neige des montagnes lointaines, et faisait apparaître les crevasses dans le bleu saphir le plus pur, le bruant des neiges chantait, et les enfants couraient vers nous avec des fleurs alpines qu'ils avaient cherchées pendant notre séjour dans la paroisse. [...] L'habitation du bon Johannes était entièrement construite en lave grise et rouge ; autour d'elle, puisqu'elle était très petite, se trouvaient plusieurs autres bâtiments de ferme également d'un étage pour l'entrepôt du bétail, pour faire dormir les domestiques et pour le stockage des provisions d'hiver ; tous étaient peints en rouge et couverts d'herbe verte.²²

Nous ne sommes pas si loin des représentations qui ont pu faire de l'Islande une destination touristique parmi les plus appréciées

in dessen Abgründen und Kratern die Elemente unaufhörlich gegeneinander kämpfen.“ Schopenhauer, Adele, *Eine dänische Geschichte. Roman*, Braunschweig, Westermann, 1848, p. 139-141.

²² „Draußen schien es Frühling geworden, eine warme belebende Sonne vergoldete den fernen Gebirgsschnee, und ließ die Gletscherspalten in reinsten Saphirblau erscheinen, die Schneeammer sang, und die Kinder liefen uns mit Alpenblüthen entgegen, die sie während unseres Aufenthaltes in der Pfarre gesucht. [...] Des guten Johannes Wohnung war ganz aus grau und rother Lava erbaut; um dieselbe her lagen, da sie sehr klein war, noch mehrere ebenfalls einstöckige Wirtschaftsgebäude zur Stallung des Viehs, zu Schlafkammer des Gesindes, und zu Aufbewahrung der Wintervorräthe bestimmt; alle waren [...] roth angestrichen und mit grünem Rasen belegt.“ Schopenhauer, Adele, *Eine dänische Geschichte. Roman*, Braunschweig, Westermann, 1848, p. 224-230.

de ces dernières années, et le voyage imaginaire proposé par Adele Schopenhauer dans son roman est, de toute évidence, la projection d'un désir de découverte bien réelle de ces terres qui fascinaient de plus en plus un nouveau public de lecteurs épris de romantisme. C'est aussi un parcours touristique que l'auteure dessine soit en Islande qu'au Danemark: depuis la petite ville de Nysted, au sud de l'île de Lolland, pour longer les terres fertiles du Jutland, puis revenir enfin à l'est de l'île, dans le couvent de Vallø, où Helene peut enfin échapper à la surveillance de Christian et se mettre sous la protection directe de la Reine, qui lui permettra de couronner son rêve d'amour.

Le bonheur est donc finalement possible, même dans les paysages du Nord, qui mettent à l'épreuve les sentiments et les passions, à condition de trouver en soi la volonté et la force de dépasser les barrières socioculturelles, les frontières politiques et toutes ces limites imposées par différentes formes d'autorité; c'est ainsi qu'Hélène et Thorald décident de vivre dans une petite maison, qui reflète leur désir de franchir toute frontière, et...

Tout est devenu fantastiquement beau [...] dans ce mélange de confort de cottage anglais, de villa italienne et d'élégance française.²³

²³ „Es wurde Alles phantastisch schön [...] in dieser Mischung vom englischen Cottage-Comfort und italienischer Villa und französischer Eleganz.“ Schopenhauer, Adele, *Eine dänische Geschichte. Roman*, Braunschweig, Westermann, 1848, p. 255-256.

Petite cartographie d'un lieu qui n'existe pas

Vineta entre archéologie, mythe et littérisation

Jean-François Laplénie

Reric, Haithabu, Birka, Alt-Lübeck, Rethra, Mecklenburg: nombreuses sont, sur les côtes de la mer du Nord et surtout celles de la Baltique, les cités disparues, dont les traces archéologiques sont souvent encore visibles. Elles forment une première géographie des réseaux commerciaux maritimes du Haut Moyen Âge qui fut supplantée à partir du ^{xii}^e siècle par les villes actuelles (Hambourg, Lübeck, Stralsund, Szczecin, etc.). Parmi ces cités disparues, deux ont le statut particulier de villes englouties par la mer: Rungholt, dans la mer du Nord, et Vineta, dans la Baltique. Si la localisation de la première en Frise septentrionale est connue, il en va tout autrement de la seconde, largement légendaire et dont la localisation sur la côte poméranienne fait encore aujourd'hui l'objet de débats. Cependant, la productivité imaginaire de ce lieu introuvable est à la mesure de l'incertitude historique qui l'entoure, tant il a donné lieu à d'innombrables versions d'une légende déjà présente au ^{xvii}^e siècle.¹ Vineta, nous le verrons ici, fonctionne comme un référent imaginaire doté d'une efficacité toujours vivante; c'est un lieu qui, au sens propre, n'existe pas mais agit comme le révélateur de l'imaginaire côtier et multiculturel de la mer Baltique. En

¹ Neumann, Siegfried, «Die Vineta-Sage. Zur Genese einer historischen Überlieferung», dans Ten Venne, Ingmar (éd.), «*Was liegt dort hinterm Horizont?*»: zu Forschungsaspekten in der (nieder)deutschen Philologie, Festschrift zum 60. Geburtstag von Irmtraud Rösler, Rostock, Univ., Philos. Fak., 2002 («Rostocker Beiträge zur Sprachwissenschaft», 12), p. 138.

l'absence de panorama complet de la productivité du motif de Vineta, nous tenterons ici de dessiner les contours de la géographie imaginaire de ce lieu qui n'existe pas, en nous intéressant en particulier à la culture de langue allemande.

Vineta renvoie à un double signifié : d'une part à une réalité historique aux contours flous, de l'autre à une légende. Sous le premier aspect, c'est en effet l'un des noms donnés à un très important port marchand slave de la Baltique, fondé probablement entre le v^e et le ix^e siècle, et détruit au xii^e siècle. Apparu tout d'abord dans des chroniques des x^e-xii^e siècles, il resurgit ensuite dans des écrits d'érudits des xvi^e-xvii^e siècles qui ne font pas bien le départ entre les aspects historiques et légendaires,² avant d'intéresser archéologues et historiens à partir du xix^e siècle. Du second point de vue, Vineta est le nom légendaire d'une cité marchande prospère mais orgueilleuse. La version fixée au xix^e siècle³ évoque la décadence morale des habitants ainsi que l'avertissement clamé par trois fois par une sirène apparue devant la ville : « Vineta, Vineta, du rieke Stadt, Vineta sall unnergahn, wieldeß se het vâl Böses dahn » (bas-allemand : « Vineta, Vineta, ville riche, Vineta sera engloutie, car elle a commis beaucoup de mal »).⁴ Sourde aux avertissements, la ville est finalement détruite par un gigantesque raz-de-marée. Selon les variantes locales de la légende, on peut encore entendre les cloches de la ville ou la voir briller sous les eaux le matin de Pâques. C'est le romantisme qui, en Allemagne, fait renaître le matériau légendaire sous une forme littéraire. D'abord mis en forme dans la veine archaïsante et fantastique du Biedermeier, le motif sera très vite repris en poésie, en prose ainsi qu'à l'opéra, se prêtant à de nombreuses récritures et réinterprétations culturelles et politiques.

Vineta, Julin, Jomsborg : un lieu introuvable

La question de la localisation de Vineta fait encore aujourd'hui l'objet de controverses entre historiens et archéologues. La principale difficulté réside dans l'imprécision des sources archivistiques et la question de

² *Ibid.*, p. 136-139.

³ *Ibid.*, p. 140-147.

⁴ Goldmann, Klaus, Wermusch, Günter, *Vineta: die Wiederentdeckung einer versunkenen Stadt*, Bergisch Gladbach, Lübbe, 1999, p. 6.

la marge d'interprétation de ces dernières dans la comparaison avec les résultats des fouilles. Tout d'abord, le nom moderne (Vineta) n'est que l'un des toponymes donnés par les sources écrites anciennes.⁵ Un port important de la Baltique «aux douze portes» est mentionné au x^e siècle sous le nom de *Weltaba* par l'émissaire du calife de Cordoue Ibrāhīm ibn Ya'qūb, et c'est probablement le même qui est décrit sous le nom de *civitas Sclavorum Jumne* dans les *Gesta Hammaburgensis ecclesiae pontificum* (Histoire de l'archevêché de Hambourg, vers 1075-1080) du chanoine et géographe Adam de Brême (avant 1050-vers 1081), qui fournit en outre les indications générales reprises presque à l'identique par les auteurs suivants: sa localisation à l'embouchure de l'Oder, sa taille («la plus grande de toutes les villes que comprend l'Europe»)⁶, ainsi que son ouverture multiculturelle: «Y habitent des Slaves et d'autres nations, des Grecs et des Barbares»; les Saxons y ont droit de cité à condition «de ne pas proclamer publiquement leur foi chrétienne».⁷ C'est dans cette Jumne qu'Adam de Brême situe la mort du roi du Danemark Harald à la dent bleue (986) ainsi qu'un siège par le roi de Norvège Magnus le Grand (1043). Les mêmes événements sont, selon d'autres sources, à situer dans une ville nommée tantôt *Julinum* (chez Saxo Grammaticus vers 1190) et, dans une version nordisée, *Jomsborg* dans la *Knýtlinga saga* (autour de 1260). La *Chronica Slavorum* (autour de 1170) d'Helmold von Bosau (env. 1120-1177) reprend les éléments cités par Adam de Brême, mais à la place du toponyme *Jumne* (ou selon les manuscrits: *uimne* ou *iumne*) ou *Julin*, on trouve *Jumneta*, qui dans les copies ultérieures se trouve «corrigé» en *Vin(n)eta* sous la possible influence du nom latin (*Venedi* ou *Venetae*) des Vénètes ou Wendes,⁸ peuple slave (ou slavisé) des rives de l'Elbe. Quoi qu'il en soit, Helmold von Bosau parle de Vineta au passé, ce qui indique qu'à la

⁵ Plusieurs synthèses concordantes sont disponibles: Neumann, S., *op. cit.*, p. 131-136; Wiechmann, Ralf, «Vineta und Rungholt – Mythos und Realität», dans Jaacks, Gisela (éd.), *Der Traum von der Stadt am Meer: Hafenstädte aus aller Welt im Museum für Hamburgische Geschichte*, Hamburg, Stiftung Museum für Hamburgische Geschichte, 2003, p. 37-40; Schmidt, Roderich, *Das historische Pommern: Personen – Orte – Ereignisse*, Köln, Böhlau, 2007 («Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Pommern», 41), p. 70-71.

⁶ Wiechmann, R., *op. cit.*, p. 38.

⁷ *Ibid.*

⁸ Les ethnonymes varient considérablement selon l'époque pour désigner les peuples que l'historiographie allemande moderne regroupe sous le terme général de *Elb- und*

fin du XII^e siècle, la ville est soit détruite, soit a perdu beaucoup de son pouvoir. La chute de Julin-Vineta est donc à situer entre la visite de l'évêque Otto de Bamberg à Julin (1124-1128) et le texte de Helmold (1170).⁹

Les tentatives anciennes de localisation de Vineta, appuyées sur ces chroniques et les traditions locales, remontent à l'historiographie humaniste (XVI^e-XVII^e siècles) et se doublent au XIX^e siècle d'une obsession archéologique. Elles sont cependant grevées de deux difficultés : d'une part, les trois grandes formes du nom (Julin – Vineta – Jumne/Jomsburg) ont longtemps alimenté une hypothèse « des deux villes »¹⁰ : si Julin a été facilement identifiée au site actuel de Wol(l)in,¹¹ on a souvent cherché, jusqu'au XIX^e siècle, un autre site pour Vineta, placée la plupart du temps au large de l'île d'Usedom (Koserow ou parfois l'île de Ruden) ou sur l'île de Rügen. Ces différentes hypothèses ont été abandonnées au cours du XIX^e siècle, au moment où l'on a découvert que les restes devant Usedom n'étaient que des dépôts glaciaires et que le site, bien réel, sur le cap Arkona (Rügen) était un autre sanctuaire slave. Si l'hypothèse des deux villes continue à être défendue aujourd'hui,¹² un consensus plus large se fait autour de l'idée que les trois noms renvoient à une seule et même implantation. Cependant, la seule indication précise, celle d'Adam de Brême qui situe la ville à l'embouchure de l'Oder, fonde la deuxième incertitude : l'Oder n'a en effet pas une embouchure unique sur la Baltique mais se jette dans une lagune (le *Stettiner Haff* ou *Oderhaff* ou *Zalew Szczeciński*) reliée à la mer par trois bras de mer, la Dziwna (all. Dievenow), la Świna (all. Swine) et le Peenestrom. L'hypothèse ancienne de Wolin (sur l'île du même nom, au bord de la Dziwna) finit par supplanter les autres. Soutenue par le médecin et préhistorien Rudolf Virchow (1821-1902), elle est formulée définitivement par Adolf Hofmeister (1883-1956) en 1931-1932. Les fouilles du site, entreprises dès 1872 sous la direction

Ostseeslawen (« Slaves de l'Elbe et de la Baltique ») : Vélètes (all. *Wilzen*), Abodrites ou Obodrites, Ranes, Polabes, Heveller, Wagriens, Lutici (all. *L(i)utizen*).

⁹ *Ibid.*, p. 36

¹⁰ Neumann, S., *op. cit.*, p. 137. Selon Neumann, c'est cette hypothèse qui a permis l'essor légendaire prodigieux de Vineta, « ville introuvable ».

¹¹ Wollin est la forme allemande, Wolin la forme polonaise, que nous utiliserons dans la suite de ce texte.

¹² Goldmann, K., Wermusch, G., *op. cit.*

de Virchow, poursuivies par Carl Schuchhardt et Karl August Wilde (1934-1939/1940), montrent que le site est d'une exceptionnelle richesse archéologique. Après la guerre et le passage de Wolin sous autorité polonaise, les fouilles, facilitées par les destructions dues à la guerre, sont menées entre 1952 et 2002 depuis Szczecin par l'archéologue polonais Władysław Filipowiak (1926-2014).

L'hypothèse s'appuie sur la situation de Wolin au croisement d'axes routiers et fluviaux importants et le passage aisé de la Dziwna à cet endroit.¹³ Le site est par ailleurs connu pour les découvertes de trésors numismatiques, qui influent jusqu'à la toponymie locale (*Sulverberghe*, la « montagne d'argent »).¹⁴ Les explorations archéologiques y font apparaître le développement rapide, dès la fin du VII^e siècle et au VIII^e siècle d'une agglomération dotée d'un artisanat actif (métallurgie, bois, cuir, corne et ambre, céramique).¹⁵ La cité se dote dans la deuxième moitié du IX^e siècle d'une importante fortification de bois caractéristique des villes fortifiées slaves de la région (*grad* ou *Burgwall*)¹⁶ ainsi que d'un port entièrement aménagé, le « plus grand port de la Baltique » aux IX^e et X^e siècles avec des quais de 250 à 300 mètres.¹⁷ Au X^e siècle, la cité s'étend sur 4 km au bord de la Dziwna¹⁸, ce qui viendrait confirmer les affirmations d'Ibrāhīm ibn Ya'qūb au sujet de la taille de la ville, qui semble avoir été un centre d'artisanat de luxe tout autant que de commerce de marchandises de fort tonnage (céréales).¹⁹ Les routes maritimes la reliaient à la Scandinavie (Birka), la Baltique de l'Ouest (Starigard/Oldenburg in Holstein) et de l'Est (Novgorod),²⁰ et l'on trouve à Wolin des marchandises provenant de Byzance, et peut-être de Chine (soieries) et d'Arabie ou d'Inde. Si le site n'a pas été détruit par le raz-de-marée de la légende, il est en effet victime d'expéditions danoises (1043 et 1098), qui semblent ralentir l'activité de la ville avant sa destruction en deux temps (1173 et 1177), l'abandon partiel du site

¹³ Filipowiak, Władysław, *Wolin – Vineta: wykopaliska zatopionego miasta / Ausgrabungen in einer versunkenen Stadt*, Rostock, Kulturhistorisches Museum, 1986, p. 4.

¹⁴ *Ibid.*, p. 3.

¹⁵ *Ibid.*, p. 6.

¹⁶ *Ibid.*, p. 9.

¹⁷ *Ibid.*, p. 11, 13, 15.

¹⁸ *Ibid.*, p. 16.

¹⁹ *Ibid.*, p. 23.

²⁰ *Ibid.*, p. 20.

et le déplacement de l'activité commerciale vers Szczecin.²¹ À la place de l'opulente cité, on ne trouve plus qu'une localité beaucoup plus modeste, et il est probable que ce contraste ait été interprété comme une disparition brutale.

Malgré son fondement archéologique, l'hypothèse Wolin n'est pas la seule à avoir été soutenue récemment. L'autre localisation, significativement plus à l'ouest de l'Oderhaff, situe Vineta à l'emplacement de la station balnéaire de Barth (ou Bardt), abritée de la Baltique par la presqu'île de Fischland-Darss-Zingst. Si la première formulation de cette hypothèse est l'œuvre d'idéologues nationaux-socialistes «ariosophes» qui fondent à Barth une communauté sous le vocable de «Neu-Vineta»,²² elle a été à nouveau envisagée par le préhistorien Klaus Goldmann et le journaliste Günter Wermusch, dont les résultats sont publiés en 1999.²³ Leurs conclusions s'appuient d'une part sur une analyse minutieuse et souvent littérale des sources écrites, mais également sur l'hypothèse d'un cours ancien de l'Oder (vallées actuelles de la Peene, de la Trebel et de la Recknitz), qui aurait débouché dans la mer Baltique beaucoup plus à l'ouest que son cours actuel, au niveau des lagunes du Saaler Bodden, de sorte qu'à l'époque, le site de Barth aurait en effet été à l'embouchure de l'Oder. Malgré le crédit apporté par certains historiens,²⁴ cette hypothèse demeure fortement contestée et affaiblie par l'absence de découverte archéologique qui la corrobore.²⁵ La concurrence des localisations est aujourd'hui visible dans la mise en valeur touristique et muséale : à Wolin s'est implanté un musée nommé *Centrum Słowian i Wikingów* (*Centre des Slaves et des Vikings*) tandis qu'à Barth, le musée régional, ouvert en 1997, porte le nom de *Vinetamuseum*, de même que la ville a pris elle-même le nom de *Vinetastadt Barth*.

Si l'aura légendaire de Vineta confère à la recherche de ses traces archéologiques un caractère particulier, cette ville ne constitue que

²¹ *Ibid.*, p. 31.

²² Wegener, Franz, *Neu-Vineta: die Rassesiedlungspläne der Ariosophen für die Halbinseln Darß und Zingst*, Gladbeck, KFVR, 2010 («Politische Religion des Nationalsozialismus», 7).

²³ Goldmann, K., Wermusch, G., *op. cit.*

²⁴ Willner, Heinz, *Limes Saxoniae: die Wiederentdeckung einer lange vergessenen Grenze*, Marburg, Tectum, 2011.

²⁵ Wiechmann, R., *op. cit.*, p. 39.

l'un de nombreux cas de cité du Haut Moyen âge dont la disparition a entamé un processus de mythification. La mise au jour des ruines de Troie par Heinrich Schliemann et Rudolf Virchow lors des campagnes de fouilles de 1870-1875 et 1878-1879 accrédite l'idée qu'aux cités mythiques correspondent des sites historiques. Sur la côte Baltique, on commence ainsi à chercher les cités disparues, comme Rethra, cité centrale de l'alliance des Lutici,²⁶ sanctuaire important du dieu slave Radegast et centre politique des Slaves de l'Elbe et de la Baltique (*Elb- und Ostseeslawen*). À ce titre, elle fut la cible de l'activité de christianisation et de conquête menée depuis le x^e siècle depuis les archevêchés de Magdebourg et de Hambourg-Brême, et par les Polonais récemment convertis. Épicentre de plusieurs soulèvements (983 et 1066),²⁷ la ville est détruite probablement en 1126-1127 et l'activité cultuelle déplacée vers le sanctuaire du dieu Swantevit au Jaromarsburg (cap Arkona sur l'île de Rügen), qui tombe à son tour en 1168.²⁸ Cette région slave devient désormais un « enjeu entre Allemands et Danois ». ²⁹ Si les traces du Jaromarsburg sont aisément repérables aujourd'hui, la localisation de Rethra pose des problèmes similaires à celle de Vineta : l'analyse requiert d'évaluer dans quelle mesure les indications contenues dans les sources – rédigées par des Allemands chrétiens – sont véridiques ou, au contraire, obéissent à un programme politique de lutte contre le paganisme. Les hypothèses principales se concentrent sur la région du Mecklembourg (Feldberg ou Tollense-See).³⁰

La disparition des villes de la côte sud de la Baltique est donc à replacer dans un affrontement entre païens et chrétiens, ainsi qu'entre Allemands, Danois et Slaves. Si la lutte contre le paganisme entre en ligne de compte dans la disparition d'autres sites comme Lejre au Danemark, ou Marklo, la capitale saxonne, l'effacement des Slaves de l'Elbe prend la forme d'un double mouvement de destruction des sites et de traduction ou de déplacement de leur nom. Ainsi le site d'Alt-Lübeck, situé à quelques kilomètres de la ville moderne, au confluent de la Schwartau et de la Trave, est la capitale des Abodrites du prince

²⁶ Schmidt, R., *op. cit.*, p. 73-74.

²⁷ *Ibid.*, p. 75.

²⁸ *Ibid.*, p. 76.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Cf. *Ibid.*, p. 76-100.

wagrien Heinrich à la fin du ^x^e siècle; le nom de la cité lui-même dérive du slave *Ljubici* (avec le sens de « beau » ou d'« aimable »). Après des soulèvements (1093) et plusieurs guerres, la ville fortifiée (*grad* ou *Burgwall*) finit par être incendiée et rasée par la tribu slave des Ranes en 1138, tandis que le nom est transféré à la ville allemande, fondée peu avant 1150 par le comte Adolf I^{er} de Holstein.³¹ On observe le même phénomène pour la métropole wagrienne de Starigard (« vieux château »), fondée en 830, dont le nom est traduit en Oldenburg (bas-all. *Olenborg*, « vieux château »), nom de la ville allemande où ses ruines sont toujours visibles,³² ou dans le cas du site ancien de Mecklenburg, dont le nom (« grand château ») est lui aussi probablement la traduction d'un toponyme slave; le site fortifié, capitale aux ^x^e-^x^e siècles des princes abodrites de la dynastie des Nakonides, fut rasé en 1256 sur ordre de Jean I^{er} de Mecklembourg pour construire la ville allemande toute proche de Wismar, fondée aux alentours de 1226. La toponymie mélangée de ces sites dessine donc une géographie fantôme du passé slave de la région.

Enfin, il faut ajouter à ce tableau germano-slave la composante nordique, qui elle aussi se retrouve dans la topographie imaginaire de la côte sud de la mer Baltique. À côté de la question du Jomsburg, qui dans l'hypothèse Wolin se confond avec Vineta et Julin sur le site de Wolin, mais, selon d'autres hypothèses, est à placer plus à l'ouest, il faut citer encore l'exemple de Reric, nom danois d'un comptoir abodrite détruit par les Danois en 808, qu'on a cru pouvoir situer près de Kühlungsborn;³³ les archéologues en ont cependant retrouvé les probables traces à demi englouties sur le territoire du village de Gross-Stömkendorf, à 8 km au nord-est de Wismar.³⁴ Signalons encore le comptoir viking d'Haithabu (Hedeby), sur le fjord de la Schlei (actuel Schleswig-Holstein), et dont la toponymie garde encore la trace dans le vocable de *Dan(n)ewerk* (« fortification danoise »). Cette implantation a atteint elle aussi son apogée au ^x^e siècle et était en contact, comme

³¹ Willner, H., *op. cit.*, p. 1-2.

³² *Ibid.*, p. 4.

³³ Le village d'Alt-Gaarz, dans l'enthousiasme nationaliste, a pris le nom de *Rerik* en 1938.

³⁴ *Ibid.*, p. 5.

Vineta, avec les autres comptoirs marchands de la Baltique, de Birka à Novgorod.

Cartographies imaginaires : entre archétypes européens et topographies mouvantes

L'effacement des sites historiques constitue un terreau fertile pour les légendes. Celle de Vineta, considérée dans une perspective de mythologie comparée, s'inscrit dans la longue série des cités englouties, qui commence par l'évocation platonicienne de l'Atlantide et trouve un écho dans nombre de cultures européennes. Homologue de mythes anciens comme ceux du déluge ou de la destruction des villes pécheresses, le motif est fixé dans le double récit de Critias, prétendument tenu du législateur Solon, dans les deux dialogues tardifs de Platon *Timée* et *Critias*. La première version se limite à évoquer l'île d'Atlantide, située devant les colonnes d'Hercule (l'actuel détroit de Gibraltar), où « s'était constitué un empire vaste et merveilleux », ³⁵ la guerre menée par celui-ci contre les cités grecques ainsi que l'engloutissement de l'île. Le récit du *Critias*, plus développé, possède une dimension plus nettement mythique, politique et morale. C'est ce dernier aspect, celui des mœurs politiques, qui fonde ensuite le mytheme récurrent de la cité engloutie : aménagée avec luxe et ingéniosité, la ville est extraordinairement prospère et ses rois possèdent

des richesses en une abondance telle que jamais sans doute n'en posséda avant eux aucune lignée royale et que dans l'avenir nul n'arrivera facilement à en posséder. ³⁶

Dans un premier âge, les Atlantes,

dédaignant toutes choses à l'exception de la vertu, [faisaient] peu de cas de leur prospérité et [supportaient] à la façon d'un fardeau léger la masse de leur or et de leurs autres biens. ³⁷

Mais, dans un second temps,

³⁵ Platon, *Timée*; *Critias*, trad. Brisson L. avec Patillon M., 5^e édition, Paris, Garnier-Flammarion, 2001, p. 112.

³⁶ *Ibid.*, p. 366.

³⁷ *Ibid.*, p. 377.

désormais impuissants à supporter le poids de la prospérité qui était la leur, ils tombèrent dans l'inconvenance, et [...] apparurent moralement laids.³⁸

L'engloutissement de la ville apparaît ainsi comme une punition de l'*hybris* orgueilleuse de ses habitants, le châtement arrivant par la mer elle-même, source de la prospérité de la ville quand elle était domestiquée, et désormais instrument de sa ruine lorsqu'elle est déchaînée.³⁹

Par variation sur une trame archétypale et probablement par contamination réciproque des différentes versions, des légendes similaires abondent sur les côtes européennes (Ys dans la baie de Douarenenez, royaume de Lyonesse au large de la Cornouaille britannique, jusqu'à Kitej en Russie). Dans de nombreux cas, l'archétype d'origine a été largement christianisé : la légende d'Ys fait intervenir le diable à côté du personnage de Dahut, fille du roi Gradlon et clairement issue du répertoire mythologique celtique. En outre, à Ys comme à Vineta, on peut entendre dans certaines conditions le son des cloches des églises de la ville engloutie montant des flots.⁴⁰

Sur les côtes de la mer du Nord et de la Baltique, cette configuration mythique, commune à toute l'Europe, se complète d'un imaginaire topographique mouvant. L'abondance des raz-de-marée catastrophiques, nommés ondes de tempête (*Sturmflut*), dans la mer du Nord et, dans une bien moindre mesure, la mer Baltique, fait de leurs côtes des paysages en proie à de constantes reconfigurations naturelles. Ces tempêtes dévastatrices, dont le nombre et la violence ont atteint un pic entre le ^x^e et le ^{xvii}^e siècle,⁴¹ rythment l'histoire des implantations humaines dans ces territoires, modèlent leur forme et fondent une chronologie géographique et humaine. Parmi les abondants exemples, on peut citer le *Verdrunken Land van Reimerswaal* (Zélande), territoire perdu lors des inondations de la Saint-Félix (1530), ou le port florissant de Ravenser Odd (Grande Bretagne), de fondation viking et submergé entre 1356 et 1362. En Allemagne, la baie de Jade a elle aussi été créée par la première inondation de la Saint-Marcel (1219), celle de la Sainte-

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Jaacks, Gisela, « Versunkene Städte – Tote Städte – Gottesstädte. Die Stadt am Meer in Mythos und Symbolik », dans Jaacks, Gisela (éd.), *Der Traum von der Stadt am Meer*, *op. cit.*, p. 14-15.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 15-16.

⁴¹ Wiechmann, R., *op. cit.*, p. 49.

Lucie (1287), et enfin par l'inondation particulièrement catastrophique de 1362 connue sous le nom de première *Grote Mandrenke* ou de deuxième inondation de la Saint-Marcel (en all. *Zweite Marcellusflut*). Cette dernière a considérablement modifié la physionomie de la côte de la Frise orientale et septentrionale, et en particulier déchiré les îles du Uthlande, occasionnant l'engloutissement d'une autre cité florissante et semi-mythique, Rungholt, dont les derniers vestiges ont disparu dans une autre tempête, la seconde *Grote Mandrenke*, cette fois en 1634. Les restes datant des XI^e-XIII^e siècles, engloutis dans la mer des Wadden (*Wattenmeer*) au large de la ville de Husum, entre les îles de Pellworm et de Nordstrand, autour de la *hallig* (île submersible) de Südfall, ont été découverts par un paysan en 1921, sous forme de remblais consolidés de pieux, de digues et d'écluses de protection, d'un pont de bois et de vingt-six terps (all. *Warften*), éminences artificielles sur lesquelles les habitations étaient construites,⁴² montrant ainsi que la localité devait déjà faire face au danger des eaux. Comme à Wolin, on a retrouvé les traces d'échanges commerciaux intenses.⁴³ Malgré la rareté des traces archivistiques, les vestiges engloutis peuvent être assimilés à la localité de Rungholt dans la circonscription administrative d'Edomsharde (sur l'île de Strand) et au lieu légendaire de même nom.⁴⁴

Même si la mer Baltique est bien moins sujette que la mer du Nord aux ondes de tempête, sa côte possède elle aussi son caractère de lieu flou, constitué de lagunes (*Bodden*) à mi-chemin de la terre ferme et de la haute mer. Lieu intermédiaire et mouvant, il est analogue en cela au site naturel de Venise dont on sait la forte prégnance imaginaire. On ne peut d'ailleurs pas s'empêcher de penser à la façon dont le réchauffement global constaté actuellement vient activer à nouveau ces structures imaginaires en faisant prédire inondations, engloutissements, disparitions d'îles et reconfigurations majeures de tracés côtiers.

Si l'on replace cette géographie côtière dans l'imaginaire géographique allemand tel qu'il s'est fixé au cours des XVIII^e-XIX^e siècles, ces lieux plats et indéfinis forment une claire polarité avec l'autre paysage cardinal, le paysage montagneux de l'Allemagne moyenne, celui des massifs hercyniens anciens (*Mittelgebirge*) caractérisé par les vallées encaissées

⁴² *Ibid.*, p. 44.

⁴³ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 47-48.

(*Schluchten*), les torrents et les forêts. Cet imaginaire rythmé, sombre, fait de dénivelés nets et de positions de surplomb, très bien représenté dans la poésie naturelle romantique (la *Lorelei* est un rocher dominant une gorge du Rhin), s'oppose trait pour trait au paysage des plaines lacustres, des tourbières, des sols sableux et des lagunes côtières. Cette opposition est particulièrement nette dans l'œuvre du peintre natif de Greifswald Caspar David Friedrich (1774-1840), connu autant pour des rêveries sombres et escarpées que pour ses marines turneriennes. À côté du paysage montagneux, constitué comme stéréotype de l'imaginaire allemand, se matérialise ici un second imaginaire dont participent des artistes et écrivains issus du nord du pays : Theodor Storm, Theodor Fontane, Thomas Mann, Günter Grass ou Wolfgang Koeppen.

Dynamiques interculturelles: Vineta entre les mondes slave, germanique et nordique

La géographie imaginaire côtière de Vineta se double d'une géographie imaginaire politique. Les différents sites envisagés s'inscrivent tous dans une zone profondément multiculturelle, que l'historiographie actuelle désigne du terme de *Germania slavica*: cette portion de la plaine nord-européenne, entre Basse-Saxe et Poméranie, qui au cours du premier millénaire de notre ère a vu une implantation germanique, le déplacement de ces populations vers le sud-ouest au cours des iv^e et v^e siècles, l'arrivée de populations slaves puis un mouvement de conquête et de christianisation de la part des Allemands, au départ de Magdebourg. Dans le même temps, la présence nordique (danoise notamment) se fait sentir dans cet espace sous la forme d'échanges commerciaux, d'expéditions militaires maritimes et de domination politique locale. La légende de Vineta et sa géographie incertaine se prêtaient particulièrement bien à des resémantisations nationales diverses à l'époque moderne.

L'existence d'une métropole slave ancienne d'importance européenne a pu être vue comme la preuve de la grandeur de ces peuples, notamment à une époque où ils luttent pour leur autonomie ou leur indépendance. Ainsi, c'est exactement à l'époque des partages de la Pologne entre Autriche, Prusse et Russie (1772-1795) que Johann Gottfried Herder (1744-1803), dans un chapitre célèbre de ses *Idées*

sur la philosophie de l'histoire de l'humanité (*Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, 1784-1791) intitulé «Peuples slaves» («Slavische Völker»),⁴⁵ cite Vineta comme «l'Amsterdam slave» («das slavische Amsterdam»), qu'il situe sur l'île de Rügen; cette évocation, certes rapide, mais dans un texte largement commenté par les intellectuels des différents réveils nationaux slaves, lance la vogue slave de Vineta au XIX^e siècle. C'est ainsi que le grand philologue et linguiste slovaque Pavel Jozef Šafárik (1795-1861), auteur du premier panorama d'ensemble des cultures slaves anciennes, les *Antiquités slaves* (*Slovanské starožitnosti*, 1837) s'intéresse à Vineta dans un traité, *Namen und Lage der Stadt Wineta, auch Jumin, Julin, Jomsburg* (Leipzig, 1846). Le motif est également repris dans des œuvres littéraires: le poète polonais exilé à Paris Juliusz Słowacki (1809-1849) écrit ainsi en 1839 un drame partiellement fantastique, *Lilla Weneda*, dont l'histoire littéraire retient le rôle dans la construction du romantisme polonais.⁴⁶ Puis le sujet refait son apparition dans les littératures slaves occidentales au tournant des XIX^e et XX^e siècles, avec le drame *Les Vénètes* ou *Les Wendes* (*Wenedzi*, 1902) du poète polonais Antoni Lange (1861-1929),⁴⁷ le *Chant de Vineta* (*Píseň o Vinetě*, 1903) du poète tchèque Jaroslav Vrchlický (1853-1912) ou encore l'opéra *Légende de la Baltique* (*Legenda Bałtyku*, op. 28, 1924) du compositeur polonais Feliks Nowowiejski (1877-1946). Si *Les Vénètes* interroge explicitement la possibilité et la construction d'un État polonais à une époque où un tel État n'existe pas, en «présentant scéniquement une conception historiosophique»,⁴⁸ le *Chant de Vineta*, lui, exploite particulièrement la remarque d'Adam de Brême selon laquelle Vineta aurait été un lieu de mélange des nationalités, qui permet à Vrchlický d'interroger la possibilité de coexistence pacifique des Slaves et des Saxons⁴⁹, question

⁴⁵ Herder, Johann Gottfried, *Werke in zehn Bänden*. Band 6: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, éd. Bollacher, M., Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker-Verlag, 1989, p. 696-699.

⁴⁶ Langer, Dieter, «Der Vineta-Mythos in den westslavischen Literaturen im Fin de siècle. Botschaften aus dem Reich der Imagination», dans Ressel, Gerhard (éd.), *Deutschland, Italien und die slavische Kultur der Jahrhundertwende: Phänomene europäischer Identität und Alterität*, Frankfurt am Main, Lang, 2005 («Trierer Abhandlungen zur Slavistik», 6), p. 254.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 254-258

⁴⁸ *Ibid.*, p. 257.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 258-260.

centrale du bohémisme: une identité nationale bohème germano-slave est-elle possible sur un territoire biculturel – la Bohème et la Moravie du tournant du siècle – déchiré par la question nationale? La légende de Vineta sert donc à mettre en scène et interroger des questions politiques contemporaines – possibilité d'un État polonais, possibilité d'une identité nationale biculturelle – impliquant la représentation politique des peuples slaves modernes.

La question du substrat slave de la côte baltique allemande refait surface, enfin, après la Seconde Guerre mondiale: le lieu privilégié de la localisation de Vineta, la ville de Wollin, devient polonais sous le nom de Wolin. Affirmer la primauté de l'implantation slave dans ces territoires revient à légitimer le nouveau tracé de la frontière le long de la Neisse et de l'Oder, contesté notamment par la droite ouest-allemande au cours des années 1950 et 1960. Les fouilles conduites depuis Szczecin, ville elle-même devenue polonaise, mettent en avant la présence slave et les échanges avec les pays nordiques, mais laissent dans l'ombre la présence allemande éventuelle.⁵⁰ Du côté allemand, les nationalistes ont eux aussi tenté de récupérer la légende de Vineta pour illustrer leur cause. Ainsi Ludolf Wienbarg (1802-1872), membre de la Jeune Allemagne, choisit-il Vineta comme l'un de ses noms de plume dans son activité publicistique dirigée contre le Danemark,⁵¹ qui s'inscrit dans un militantisme autour de la souveraineté allemande sur les duchés de Schleswig et du Holstein.⁵² Au xx^e siècle, la lecture nationaliste de Vineta est sensible dans les campagnes de fouilles du site de Wolin dans les années 1930, interrompues notamment du fait de l'abondance des traces archéologiques slaves, mais également dans le projet de colonie ariosophe de «Neu-Vineta» dans les années 1940 sur la presqu'île de Darss et Zingst, en face de Barth. Enfin, le triangle interculturel se complète d'une mémoire nordique de Vineta, dont la

⁵⁰ Cette conception est favorisée en RDA, sous le signe de la réconciliation entre l'Allemagne socialiste et les "pays frères", Pologne et Tchécoslovaquie (p. ex. Herrmann, Joachim, *Zwischen Hradschin und Vineta: frühe Kulturen der Westslaven*, Leipzig, Jena, Berlin, Urania-Verl., 1971).

⁵¹ Par exemple *Krieg und Frieden mit Dänemark: Ein Aufruf an die deutsche Nationalversammlung* (Frankfurt a. M., 1848) ou *Darstellungen aus den schleswig-holsteinischen Feldzügen* (Kiel, 1850).

⁵² À l'issue des deux guerres du Schleswig (guerres prusso-danoises de 1848 et 1864), les deux territoires sont rattachés à la Prusse.

trace la plus visible se trouve dans le célèbre chapitre du *Merveilleux Voyage de Nils Holgersson à travers la Suède* (1906-1907) de Selma Lagerlöf intitulé « Deux villes. La ville au fond de la mer » (« Två städer. Staden på havsbotten »), qui situe donc Vineta et sa légende non plus sur la côte sud, mais sur la côte nord de la mer Baltique.

De la légende locale au mythe déterritorialisé

Pourtant, l'utilisation du motif de Vineta dans une perspective nationaliste n'est pas la plus répandue dans l'espace germanique. En parallèle d'une floraison de reprises folkloristes de la légende,⁵³ le romantisme a également procédé au détachement du motif de son arrière-plan local pour l'élever au statut de mythe. Ce processus prend place dans un jeu intertextuel entre deux poèmes sur Vineta, écrits autour de 1825. Le premier est le poème de Wilhelm Müller (1794-1827) intitulé « Vineta ». Composé lors d'un voyage à Rügen, début août 1825, et publié en septembre 1826 au sein des *Coquillages de l'île de Rügen [Muscheln von der Insel Rügen]* dans *Urania, Taschenbuch auf das Jahr 1827*, il ne décrit pas la légende, mais, dans un renversement caractéristique du Biedermeier, la réceptivité du poète à celle-ci :

Du plus profond, plus profond de la mer
Monte, étouffé et lointain, le son des cloches du soir,
Pour nous donner des nouvelles merveilleuses
De l'antique et belle cité des merveilles.⁵⁴

La répétition de l'adjectif *tief* (profond) donne à entendre le battant des cloches de Vineta, derniers échos d'un passé splendide et imaginaire qui, dans la strophe 4, monte « du plus profond [du] cœur » du poète et n'apparaît plus, dans le présent désespérément prosaïque, qu'« à la surface [ou : au miroir] de [s]es rêves » (« im Spiegel meiner Träume »). Müller est tout à fait conscient du détachement qu'il opère, puisqu'il indique dans un commentaire qui paraît dans l'édition du poème en recueil, que « la légende populaire de l'ancienne et magnifique cité

⁵³ Wójcik, Bartosz, « Vineta, Sedina, Greif: einige literarische Beispiele für Pommersche Mythen um 1900 », *Colloquia Germanica Stetinensia*, vol. 23, 2014, p. 280-286.

⁵⁴ Müller, Wilhelm, *Werke, Tagebücher, Briefe*, éd. Leistner, M.-V., Berlin, Gatz, 1994, p. 64-65 : « Aus des Meeres tiefem, tiefem Grunde / Klingen Abendglocken dumpf und matt, / Uns zu geben wunderbare Kunde / Von der schönen alten Wunderstadt. »

de Vineta, qui, dit-on, a sombré dans la mer entre la Poméranie et Rügen, est d'autant plus poétique que son existence historique est peu prouvée.⁵⁵ L'aspect légendaire, détaché de toute réalité, est mis au premier plan, ce qui permet, en retour, de tenir par son truchement un discours métaphorique ou symbolique sur les choses ineffables. Ainsi Müller choisit-il une forme en diptyque, répétant deux fois de suite les mêmes quatrains, à quelques variantes près ; la deuxième occurrence applique à l'âme l'imagerie tirée de la légende. À la surface des flots correspond la surface de l'âme, « miroir » (le mot *Spiegel* a les deux significations) des états profonds qui y affleurent parfois au moment le plus propice à la connaissance, le rêve. Ces états profonds sont, eux-mêmes, symboliquement associés à des trésors enfouis et inaccessibles, dont seules quelques lueurs d'or donnent une idée de la richesse.

Le deuxième poème en jeu ici est de la plume d'Heinrich Heine (1797-1856), qui va jusqu'à citer dans un texte de 1826 le poème de Müller, alors à peine paru, assorti d'un commentaire explicite sur le motif légendaire de la ville engloutie.⁵⁶ Cependant, lorsqu'il reprend ce motif, il l'insère dans le grand règlement de comptes contre le romantisme que constituent ses *Tableaux de voyage*, et plus particulièrement le double cycle *La Mer du Nord* [*Die Nordsee*] (1826). Son poème « Vision marine » (« Seegespenst »), composé fin 1825, n'est pas directement influencé par Müller, mais reprend le même motif. La localisation dans la mer du Nord indiquerait, du reste, que le modèle légendaire en serait plutôt Rungholt que Vineta. Là encore, c'est moins la légende que ce qu'il en reste dans la perception du poète, qui fait la matière du poème, dans lequel Heine prend le temps d'installer la vision de la ville engloutie :

Des tours, de hautes coupoles,
Puis au grand soleil toute une cité,
De style flamand, d'aspect médiéval,
Et fourmillante de gens.⁵⁷

⁵⁵ *Ibid.* p. 69 : « Die Volkssage von der alten prächtigen Stadt Vineta, die zwischen Pommern und Rügen in das Meer gesunken sein soll, ist um so poetischer, je weniger das Dasein derselben geschichtlich zu erweisen ist. »

⁵⁶ Heine, Heinrich, *La Mer du Nord*, III, dans *Tableaux de voyage*, trad. Baillet, F., Paris, Éd. du Cerf, 2000, p. 94-95.

⁵⁷ *Id.*, *Livre des chants*, trad. Taubes, N., Paris, Éd. du Cerf, 1999, p. 180-181 (orig. Heine, Heinrich, *Sämtliche Werke*, Düsseldorf, Ausgabe, éd. Windfuhr, M., Hamburg, Hoffmann und Campe, 1973-1997, vol. I/1, p. 385).

Mais dans la section finale, lorsque le poète, enivré de cette vision et du désir tout romantique que lui inspire ce retour de l'imaginaire dans le réel, s'apprête à se jeter à la mer pour rejoindre la ville merveilleuse et la femme aimée qu'il y a aperçue, il est rattrapé de justesse par le capitaine, « s'écriant un peu fâché : / Docteur, vous perdez la tête ? »⁵⁸ Ces deux versions Biedemeier de Vineta mettent donc en scène une confrontation entre l'imaginaire légendaire et le réel. Si Müller la présente sous la modalité du regret, Heine, lui, nous ramène brutalement à la réalité, qu'il présente ironiquement comme plus désirable que la fantasmagorie. Ainsi le motif, détaché de son substrat historique et centré sur l'expérience de celui qui assiste à la vision, se met-il à signifier des expériences existentielles universelles : le regret d'un passé disparu et le rapport distancié et dialectique à ce passé perdu.

Cette configuration double – plonger dans le passé, rentrer en soi-même, et ressortir à la surface – est reprise par les versions suivantes, qu'elles soient l'œuvre de poètes reconnus ou obscurs et locaux : débarrassée de la question historique, Vineta devient « un état d'âme, qui exprime le besoin de chacun de se retirer dans la solitude et le rapport à soi »,⁵⁹ état d'esprit par exemple représenté dans le *topos*, repris de poème en poème, de la mer calme, prélude hypnotique et méditatif à l'apparition de la ville engloutie aux yeux du poète. Une telle sémantisation, si elle se rattache au motif de la côte baltique comme lieu intermédiaire et mouvant, propice à une sortie du monde méditative, détache définitivement la géographie imaginaire de Vineta de la géographie réelle des tentatives de localisation archéologique. Vineta devient le support d'une configuration mentale qui demeure productive au cours du xx^e siècle.

À titre d'exemple, le motif sert de fil structurant dans l'une des rares recensions du grand ouvrage de Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves* (*Die Traumdeutung*, 1899/1900).⁶⁰ Le long article (*Feuilleton*) de Wilhelm Stekel (1868-1940) affirme que

⁵⁸ *Ibid.*, p. 182.

⁵⁹ Wójcik, B., *op. cit.*, p. 284 : « ein Geisteszustand, der ohne Bindung an hic et nunc das Bedürfnis eines jeden auf Einsamkeit und Rückbesinnung auf sich selbst zu einem beliebigen Zeitpunkt und am beliebigen Ort ausdrückt. »

⁶⁰ Stekel, Wilhelm, « Traumleben und Traumdeutung », *Neues Wiener Tagblatt*, 29 janvier 1902, p. 1-2, et 30 janvier 1902, p. 1-2.

nous portons une [...] Vineta dans notre poitrine. Trésors engloutis, souvenirs vieux de mille ans, expériences de l'enfance forment cette ville engloutie, séparée de la conscience diurne, qui reçoit de nous le nom mystérieux d'inconscient.⁶¹

Cette métaphore filée permet à Stekel de traduire, dans un langage intelligible aux lecteurs du quotidien dans lequel il écrit, la construction théorique freudienne sur le rêve. Ce faisant, il charge les éléments mythologiques de sens théorique: l'engloutissement figure le refoulement des contenus inconscients, et le rêve est cet état (hypnotique), déjà représenté par Wilhelm Müller et toute la tradition romantique et néoromantique, dans lequel la ville engloutie redevient visible, l'espace d'un court instant: le retour du refoulé sous une forme figurée et déformée.

Le parallélisme symbolique entre engloutissement par la mer et engloutissement par la mémoire s'enrichit encore dans la deuxième moitié du xx^e siècle de la thématique du refoulement par l'histoire. Vineta devient le support symbolique des mondes historiques engloutis dans le flot de l'histoire. Ainsi, chez Robert Schindel (né en 1944), le poème « Vineta I »⁶² est-il une méditation sur la vie juive disparue de Vienne, « la plus belle ville du monde sur le fleuve Léthé »,⁶³ qui, de « ville mondiale de l'antisémitisme » est devenue « capitale de l'oubli »⁶⁴ et qui « vit, comme moi, depuis longtemps dans la diaspora ». ⁶⁵ Le motif de Vineta, annoncé dans le titre du poème, est absent du corps de celui-ci: à sa place, figurant justement l'engloutissement, on trouve le motif de l'oubli, mythiquement appuyée sur l'évocation du fleuve infernal Léthé, effaçant à la fois la trace des juifs qui ont vécu à Vienne, et les traces de l'antisémitisme qui y a été florissant. C'est la Vienne juive qui, comme Vineta, a disparu et n'est plus sensible que par de rares échos.

⁶¹ *Ibid.*, 29 janvier 1902, p. 1: « Wer kennt nicht das traurige schöne Märchen von Vineta, der versunkenen Stadt? [...] Eine solche Vineta tragen wir in unserer Brust. Versunkene Schätze, Erinnerungen von Jahrtausenden, Erlebnisse der Kindheit, sie bilden jene versunkene Stadt, vom Bewußtsein des Tages getrennt, von uns geheimnisvoll das Unbewußte genannt wird. »

⁶² Schindel, Robert, « Vineta I », *Ein Feuerchen im Hintennach*, Gedichte 1986-1991, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1992.

⁶³ « Die schönste Stadt der Welt direkt am Lethesfluss »

⁶⁴ « Einst Weltstadt des Antisemitismus ist sie heute / Vergessenshauptstadt worden. »

⁶⁵ « Ach diese Stadt ist nicht fürs Alpenglühn da / Sondern sie lebt, wie ich, längst in Diaspora »

De la même manière, l'engloutissement de l'identité de l'ancienne RDA constitue la trame du poème d'Uwe Kolbe (né en 1957) intitulé « Vineta » (1998),⁶⁶ qui ouvre la première section du recueil, intitulée *la bilancia* (c'est-à-dire la balance, ou le bilan). Une longue première partie met le lecteur au défi de se souvenir d'une époque « où le pouvoir se taisait » et pose en anaphore la question lancinante « weißt du noch ? » (« te souviens-tu ? »).⁶⁷ La réponse y est apportée par les cinq derniers versets : « Tu sais, je sais maintenant. / Nous avons sombré », car « chaque âge a un temps pour sombrer et sombrer toujours plus vite ». Ce qui pourrait apparaître comme une déploration assez attendue du temps qui passe est précisé dans le dernier verset :

La ville se nomme Vineta, elle se situe loin à l'est de l'Europe, les cloches sonnent à l'heure habituelle, mais dans le silence, le son ne va pas loin.⁶⁸

Cette ville à l'est pourrait bien être Berlin, et le son englouti qui ne porte plus, se comprend comme l'expérience des Allemands de l'ancienne RDA, engloutie dans le mouvement d'oubli qui a suivi la réunification, dont on pourrait imaginer que le recueil constitue « le bilan » presque dix ans après.

C'est ainsi que l'incertitude attachée à Vineta – toponyme plurivoque, localisation incertaine, légende locale appuyée sur des archétypes européens – la constitue comme un lieu manquant dans la géographie imaginaire de la côte Baltique. Profondément caractérisé par le flou mouvant du tracé côtier et la chronologie catastrophique des inondations qui l'ont inlassablement modifié, ce lieu qui n'existe pas se révèle propice à des sémantisations multiples, parmi lesquelles la récupération nationaliste n'est finalement qu'un cas particulier. Détachée de son substrat historique mais aussi de l'empreinte locale, Vineta se prête à signifier, dans la culture allemande, le lien au passé, à l'inconscient, à l'engloutissement des mondes par le temps et l'histoire.

⁶⁶ Kolbe, Uwe, *Vineta: Gedichte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998, p. 11-12.

⁶⁷ « Weißt du noch, damals, als es das Schweigen der Macht war ? »

⁶⁸ « Weißt du, ich weiß es jetzt. / Wir sind versunken. / Ein jegliches Alter hat seine Zeit, da es sinkt und da es noch schneller sinkt. / Die Stadt heißt Vineta, sie liegt weit im Osten Europas, die Glocken läuten zur gewohnten Zeit, doch in dem Schweigen kommt das Geläut nicht weit. »

Reconstituer un paysage sonore par la littérature ?

Étude du son dans des récits de voyages français en Laponie (1840-1900)

Yohann Guffroy*

« Décrire donne l'idée de la chose en réalité, la littérature donne faim. »¹

Prononcée à l'occasion d'une lecture d'un texte de Guignol à la radio, cette phrase illustre parfaitement la puissance intégratrice, au sein d'un monde des représentations, de la description. Cette caractéristique semble particulièrement pertinente pour les récits de voyages. Recueils d'expériences vécues ou imaginées, ces ouvrages sont autant de fenêtres vers un ailleurs, autant d'occasions pour l'auteur de se mettre en scène et pour le lecteur d'investir le monde. Retranscription d'un itinéraire, l'auteur y fixe par écrit ses sensations, à commencer par sa rencontre avec le paysage.

La notion de paysage est discutée depuis plusieurs années en géographie². Défini en premier lieu comme « l'aspect visible et réel

* L'auteur tient à vivement remercier Vincent Bontems et Jérôme Baudry pour leurs conseils avisés.

¹ Ono-dit-biot, Christophe, « Andrea Marcolongo et Paul Fournel : légendes », *Le temps des écrivains*, France Culture, émission diffusée le 23/02/2019, consultée le 24/03/2019, <<https://www.franceculture.fr/emissions/le-temps-des-ecrivains/le-temps-des-ecrivains-du-samedi-23-fevrier-2019>>.

² Pour une bibliographie conséquente, nous renvoyons le lecteur vers l'article de Gauché, Évelyne, « Le paysage à l'épreuve de la complexité : les raisons de l'action paysagère », *Cybergeo: European Journal of Geography, Environnement Nature, Paysage*,

d'un morceau de territoire, dans une zone donnée, avec ses éléments "objectifs" »³, le « paysage », entendu ici avec un p minuscule comme géographique, est aussi une « interface » mettant en jeu nature et société, définissant par-là « une réalité socioécologique »⁴. Cette notion ne se résume cependant pas à une dimension physique et certains chercheurs en ont exploré d'autres dès les années 1970. En 1977, le canadien Raymond Murray Schafer publie un ouvrage pionnier intitulé *Tuning the World* dans lequel il développe la notion de *soundscape*, traduit en français par « paysage sonore »⁵. Ce concept est initialement défini comme « l'étude des influences d'un environnement sonore sur les caractères physiques et le comportement des êtres qui l'habitent »⁶. Le géographe anglais Paul Rodaway note cependant qu'au fil des années, le *soundscape* de Schafer s'est peu à peu distancié de l'interconnexion territoire-individu(s) pour ne plus se rapporter qu'à son acception minimale de « tableau sonore »⁷.

Ce n'est qu'au cours des années 1990 que la multiplicité des sens du terme « paysage » a réellement été investie. En 1999 par exemple, Frédéric Roulier appelait de ses vœux une ouverture de la recherche à une « géographie des milieux sonores » :

Alors que l'image est collée à l'objet, les bruits parviennent à se détacher de leur source ; ils ricochent et rebondissent à une vitesse fulgurante ; ils se répètent dans l'écho puis disparaissent brutalement ; ils s'éloignent, se rapprochent, se mélangent et fusionnent... Pour insaisissable qu'il

document 742, mis en ligne le 03 octobre 2015, consulté le 07 mars 2019. <<https://doi.org/10.4000/cybergeo.27245>>.

³ Carrière, Jean-Claude, « La notion de "paysage" et l'imaginaire de la montagne dans l'Antiquité grecque », Levêque, Laure (éd.), *Paysages de mémoire, mémoire du paysage, Actes du Colloque international de Besançon « Mémoire et devenir des paysages culturels d'Europe » (1-4 décembre 2005)*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 113-123, p. 113.

⁴ Bertrand, Georges, « Le paysage entre la Nature et la Société », *Revue géographique des Pyrénées et du Sud-Ouest*, t. 49, fascicule II, 1978, p. 239-258, p. 245.

⁵ Schafer, R. Murray, *Le Paysage sonore : Le monde comme musique*, Wildproject, 2010 (1977).

⁶ Cité par Geisler, Élise, « Du "soundscape" au paysage sonore », *métropolitiques.eu*, mis en ligne le 23/10/2013, consulté le 22/10/2018, <<https://www.metropolitiques.eu/Du-soundscape-au-paysage-sonore.html#nh4>>.

⁷ Rodaway, Paul, *Sensuous Geography. Body, Sense and Place*, Londres et New York, Routledge, 1994, cité par Geisler, Élise, *Ibid.*

soit en apparence, l'espace sonore existe pourtant bel et bien et semble lancer comme un défi aux géographes.⁸

Si la géographie semble être de prime abord le champ de recherche le plus adéquat pour s'occuper de cette question, d'autres disciplines s'en sont aussi saisies telles que l'ethnomusicologie, l'anthropologie, l'architecture, l'urbanisme, ou encore l'histoire. Au sein de cette dernière, Alain Corbin, historien des sensibilités, fait office de pionnier lorsqu'il publie en 1994 un livre intitulé *Les cloches de la terre*⁹. À travers une étude des archives départementales, il met en lumière l'importance cruciale, au XIX^e siècle, de la maîtrise du son dans les campagnes françaises et révèle les batailles qu'ont engagé les pouvoirs laïc et religieux pour la maîtrise du temps. Il montre aussi à quel point les villageois nourrissaient pour les cloches, qu'elles soient municipales ou cléricales, une affection profonde. À sa suite, plusieurs travaux ont été menés notamment sur la sonorité des villes et de la nature¹⁰. Si différentes archives ont été étudiées pour ces divers travaux, il ne semble y avoir aucune étude portant spécifiquement sur les sons dans les récits de voyage.

Notre recherche est ici centrée sur la seconde moitié du XIX^e siècle, période particulièrement faste pour le développement du tourisme européen, notamment français, autour du cercle polaire¹¹ où les

⁸ Roulier, Frédéric, « Pour une géographie des milieux sonores », *Cybergeog: European Journal of Geography, Environnement, Nature, Paysage*, document 71, mis en ligne le 21 janvier 1999, consulté le 15 octobre 2018. <<http://journals.openedition.org/cybergeog/5034>>, p. 1-2.

⁹ Corbin, Alain, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1994.

¹⁰ On retiendra par exemple Gutton, Jean-Pierre, *Bruits et sons dans notre histoire: essai sur la reconstitution du paysage sonore*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000; Balaÿ, Olivier, *L'espace sonore de la ville au XIX^e siècle*, Bernin, À la croisée, 2003; Thompson, Emily, *The Soundscape of Modernity. Architecture Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*, Cambridge, MIT Press, 2004; Farge, Arlette, *Essai pour une histoire des voix au dix-huitième siècle*, Paris, Bayard, 2009; le très récent *Silences et bruits du Moyen-Âge à nos jours. Perceptions, identités sonores et patrimonialisation* sous la direction de Juliette Aubrun, Paris, L'Harmattan, 2015; ou encore Corbin, Alain, *Histoire du silence, De la Renaissance à nos jours*, Paris, Albin Michel, 2016.

¹¹ Orlandini Carcreff, Alessandra, *Au pays des vendeurs de vent. Voyager en Laponie et en Finlande du XV^e au XIX^e siècle*, Aix-en-Provence, Publication de l'Université de Provence, 2017; Spring, Ulrike, « Tracing Tourism Discourse: discovering Spitsbergen around 1900 », Communication donnée lors du colloque « L'écriture du "Nord du

conquêtes et les explorations ont laissé place à des voyages organisés avec des lieux devenus incontournables à visiter. À partir de l'étude des neuf récits de voyage français choisis et répartis entre 1840 et 1900 ayant pour objet la Laponie¹², nous chercherons à interroger le rôle du son et du paysage sonore dans la fabrication du genre littéraire du récit de voyage. Pour cela, en nous appuyant sur les catégories sonores définies par les chercheurs ayant préalablement travaillé sur la notion de « paysage sonore », nous dégagerons les diverses mentions relatives aux sonorités relevées par les voyageurs. Nous montrerons ensuite comment la sélection des sons et leur mémorisation peuvent s'inscrire au sein d'un cycle de l'imaginaire, au sens que le philosophe Gilbert Simondon donne à cette notion. Enfin, nous montrerons qu'au-delà des catégories précédemment définies, le son est un vecteur de souvenirs et de rêveries qui rappellent en creux la situation d'altérité dans laquelle se trouve le voyageur, loin de chez lui.

Des sonorités catégorisées

Il est communément admis qu'il existe trois grandes catégories de sons¹³ :

- La « géophonie », comprise comme l'ensemble des sources naturelles non animales telles que le vent, la pluie, le torrent, le tonnerre ;
- La « biophonie », ou sources animales ;

Nord". Construction d'images, confrontation au réel et positionnement dans le champ littéraire», Nancy, 15-17 novembre 2018.

¹² Les récits en question sont : 1) Marmier, Xavier, *Lettres sur le Nord : Danemark, Suède, Norvège, Laponie et Spitzberg*, 2 tomes, Paris, H. L. Delloye, 1840 ; 2) Enault, Louis, *La Norvège*, Paris, Hachette, 1857 ; 3) Martin, Charles, *Du Spitzberg au Sahara, étapes d'un naturaliste au Spitzberg, en Laponie, en Écosse, en Suisse, en France, en Italie, en Orient, en Égypte et en Algérie*, Paris, J.B. Baillière et fils, 1866 ; 4) Léouzon le Duc, Louis, *Vingt-neuf ans sous l'étoile polaire, souvenirs de voyages, deuxième série : Le Renne, Finlande – Laponie – Îles d'Aaland*, Maurice Dreyfous, Paris, 1880 ; 5) Guibout, Eugène, *Les Vacances d'un médecin*, 5^e série, Paris, G. Masson, 1885 ; 6) Marcot, L., *À travers la Norvège : Souvenirs de voyage*, Paris, Berger-Levrault et Cie, 1885 ; 7) Fréde, Pierre, *Voyage au Cap nord et en Laponie par la Finlande*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1887 ; 8) Dumuys, Léon, *Voyage au pays des fjords. De Paris au Cap Nord*, Orléans, H. Herluison, 1889 ; 9) Letellier, Maurice, *À travers la Norvège et le Spitzbergen*, Paris, Lamulle & Poisson Éditeurs, 1897.

¹³ Krause, Bernie, *The Great Animal Orchestra: Finding the Origins of Music in the World's Wild Places*, Boston, Little, Brown and Company, 2012.

- L'«anthropophonie», qui s'applique aux sons émanant des êtres humains et des artefacts qu'ils fabriquent.

Bien que ces trois concepts soient essentiels pour arriver à caractériser une écologie du paysage sonore il semble toute de même manquer un élément qui fait, selon nous, pleinement partie de cette catégorisation : le silence. Alain Corbin en faisait état au cours d'une intervention : « Pour comprendre le paysage sonore, il faut comprendre le silence. »¹⁴ Cette remarque prend tout son sens lorsqu'il s'agit de la Laponie et plus encore durant l'hiver. Si les voyageurs s'empressent de décrire la région comme étant morte, froide et noire durant les six mois les plus froids, les habitants ne manquent pas non plus de le remarquer comme le précise un prêtre de la région de Kautokeino à Pierre Frédé :

Tout est silencieux ; ce silence est parfois écrasant, il semble qu'il nous rapetisse à la hauteur de l'insecte. On sent que la vie humaine est absente, que la vie animale est endormie.¹⁵

Au bord des fjords comme dans l'intérieur des terres, le silence gagne toutes les zones, y compris les villes. Xavier Marmier remarque lors de son voyage à Hammerfest qu'à cette période « les bâtiments étrangers disparaissent l'un après l'autre, les entrepôts ferment, les affaires cessent, tout retombe dans un profond silence », la ville devenant « un monde à part, isolé de l'univers entier »¹⁶.

Si l'on peut égrener longuement ces exemples, les sons n'en occupent pas moins l'espace. Les bruits de la région viennent se greffer sur le silence¹⁷. Un exemple caractéristique d'alternance des ambiances sonores est donné par Louis Enault lorsqu'il est au Cap Nord et qu'il évoque la succession du jour et de la nuit en été sous le soleil perpétuel :

Ainsi, vers huit heures du soir, tout rentre dans le calme, et la nature, peu à peu s'engourdit et tombe dans la torpeur du sommeil. [...] l'oiseau cache sous son aile une tête fatiguée, le vent tombe, emmenant avec lui son cortège de nuages, comme pour laisser le libre espace à la

¹⁴ France culture, *La fabrique de l'histoire*, « Épisode 4 : Peut-on faire l'histoire du paysage sonore ? », 21/03/2013, consultée le 04/03/2019, <<https://www.franceculture.fr/emissions/la-fabrique-de-lhistoire/paysage-sonore-44>>.

¹⁵ Frédé, Pierre, *op. cit.*, p. 177.

¹⁶ Marmier, Xavier, *op. cit.*, t. 1, p. 263.

¹⁷ À la différence d'autres moments de l'histoire comme la première guerre mondiale où c'est le silence qui vient se greffer sur le bruit. France culture, *La fabrique de l'histoire*, *op. cit.*

lumière égale et calme. Un peu après minuit, toute la nature commence à s'animer, peu à peu et lentement. [...] À la surface de la mer, montent et clapotent de petites vagues; les courants d'air froid se précipitent du nord vers le midi; puis, à mesure que le soleil quitte la ligne de l'horizon pour s'élever au zénith, progressivement ses rayons agissent sur le sol; les mousses relèvent leurs petites têtes penchées, et les ruisseaux gonflés voient grossir et entendent gronder leurs flots et leurs murmures.¹⁸

Le passage, quoique romantique, est particulièrement précis dans sa description de l'alternance des sons au point le plus septentrional d'Europe. Les sons de la « nature », c'est-à-dire ce qui est extérieur à l'homme, sont multiples, divers et se retrouvent dans toutes les parties de la région. La nature de la Laponie bruisse, du « murmure du ruisseau »¹⁹ au « torrent qui mugit »²⁰, des « brises adorables qui passent comme le souffle de Dieu, à travers [la] nature morte »²¹ aux « vents sonores et [...] tempêtes retentissantes » où « aucune voix humaine ne peut plus se faire entendre »²². Ce large éventail de qualificatifs est d'autant plus intéressant que l'on peut relever l'utilisation de termes propres à la biophonie et l'anthropophonie pour qualifier la géophonie, abolissant presque la frontière entre ces catégories. Par ailleurs, ces descriptions de sonorités antagonistes permettent aux auteurs de faire de la Laponie une terre des extrêmes, une terre où les contraires peuvent se rencontrer au détour du chemin.

La ville est le principal lieu de l'anthropophonie. En effet, même si nous avons souligné le silence profond qui repose sur celle-ci durant l'hiver, les voyageurs mentionnent bien volontiers la fréquentation de Tromsø, Talvik ou encore Hammerfest. Ces poches de vie, ces ports, voient les touristes, les pêcheurs, les habitants de la localité ou de l'intérieur des terres se rencontrer, échanger, commercer. Marmier note que « l'été, cette petite ville de Hammerfest offre un tableau riant et animé »²³ et Pierre Frédé mentionne la foire de Talvik déjà évoquée quatre-vingt ans plus tôt par l'italien Joseph Acerbi en voyage dans la

¹⁸ Enault, Louis, *op. cit.*, p. 443.

¹⁹ Marmier, Xavier, *op. cit.*, t. 2, p. 11.

²⁰ Enault, Louis, *op. cit.*, p. 347.

²¹ Frédé, Pierre, *op. cit.*, p. 177.

²² Enault, Louis, *op. cit.*, p. 444.

²³ Marmier, Xavier, *op. cit.*, t. 1, p. 95.

région²⁴. Frédé écrit des Sames que « jeunes et vieux, femmes et enfants venus en bateaux, chant[ent], grouill[ent], bavard[ent], cri[ent], tout en échangeant des fourrures, des peaux de rennes [...] contre les denrées les plus indispensables »²⁵. À Tromsø, Léon Dumuys compare le calme de la mer bordant la ville au « remuement du port » où « depuis longtemps, les chalands bondés de marchandises [font] un service aussi actif que régulier entre la côte et [leur] navire » ajoutant que « les rares avertissements de [leurs] matelots répond[ent] aux cris des manœuvres qui décharg[ent] les embarcations »²⁶. Ajoutons à ce remue-ménage citadin que les auteurs évoquent tous les mouvements et bruissements de la ville sans jamais mentionner les langues qui les entourent. La longue exposition à ces dernières les a insensibilisés aux sonorités étrangères à leur propre langue. Ce n'est que lorsqu'ils redescendent vers le sud qu'ils se rendent compte de ce qu'ils ont côtoyé, comme en témoigne Dumuys une fois à Copenhague :

Mais au fait, il y a une Exposition internationale à Copenhague en ce moment ! Par ma foi, nous n'y pensions plus !... Quel bonheur ! nous allons donc voir des Français, entendre parler notre langue, depuis le temps que le dano-norvégien, le suédois et l'anglais nous cornent les oreilles !²⁷

Toutefois, les multiples exemples présentés ici ne doivent pas laisser penser que les références aux sons sont omniprésentes. Il n'en est en effet rien puisqu'elles ne représentent qu'une fraction minime des récits. L'un des principaux écueils d'une approche du paysage sonore à travers ces archives serait de croire que cette mise en série crée un tableau sonore cohérent de la Laponie. En réalité, ce dernier est un canevas bien incomplet et la tentative de restitution tentée ici ne doit pas masquer les manques cruels existant et il est de surcroît impératif de garder en tête que le récit de voyage est le fruit d'un processus de sélection reposant sur différentes étapes.

²⁴ Acerbi, Joseph, *Travels through Sweden, Finland and Lapland, to the North Cape, in the years 1798 and 1799*, 2 vol., Londres, Joseph Mawman, 1802.

²⁵ Frédé, Pierre, *op. cit.*, p. 217.

²⁶ Dumuys, Léon, *op. cit.*, p. 132-133.

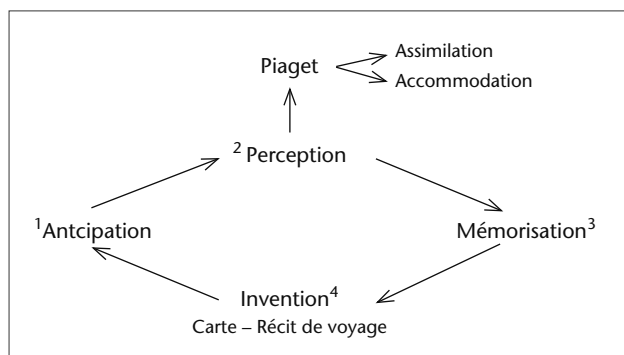
²⁷ Dumuys, Léon, *op. cit.*, p. 310-311.

Le cycle de l'imaginaire

Dans un cours donné en 1965, le philosophe des techniques Gilbert Simondon (1924-1989) inscrit le processus de création d'une image mentale dans un « cycle de l'imaginaire » :

L'image mentale est comme un sous-ensemble relativement indépendant à l'intérieur de l'être vivant sujet ; à sa naissance, l'image est un faisceau de tendances motrices, anticipation à long terme de l'expérience de l'objet ; au cours de l'interaction entre l'organisme et le milieu, elle devient système d'accueil des signaux incidents et permet à l'activité perceptivomotrice de s'exercer selon un mode progressif. Enfin, lorsque le sujet est à nouveau séparé de l'objet, l'image, enrichie des apports cognitifs et intégrant la résonance affectivo-émotive de l'expérience, devient symbole.²⁸

Le cycle simondonien peut donc se résumer de la manière suivante :



Sur ce schéma, une référence au travail de Jean Piaget a été ajoutée concernant l'étape de la perception, lui qui dans ses travaux en distinguait deux types : l'assimilation, entendue comme la concordance entre l'anticipation et l'expérience du terrain ; l'accommodation qui entraîne une correction de l'anticipation par l'expérience et une nouvelle appréhension du paysage mental²⁹.

Dans notre cas, l'ensemble de ce schéma nous semble intervenir à au moins deux niveaux. Le premier et le plus évident est celui de la production d'un récit de voyage issu de l'expérience *in situ* du voyageur.

²⁸ Simondon, Gilbert, *Imagination et Invention, 1965-1966*, Paris, Presses universitaires de France, 2014 (2008), p. 3.

²⁹ Piaget, Jean, *Biologie et connaissance. Essai sur les relations entre les régulations organiques et les processus cognitifs*, Gallimard, Paris, 1967.

Ce cycle s'applique parfaitement au voyage d'une personne qui souhaite confronter ce qu'elle suppose savoir à une expérience de terrain³⁰. Ainsi, l'anticipation, la « pré-image », se forme par la lecture d'auteurs plus anciens permettant la composition d'un fonds de connaissances qu'il tentera d'éprouver. La confrontation avec le terrain l'amènera à confirmer ou infirmer ce qu'il croit savoir, sédimentant ou rectifiant une représentation du lieu. La comparaison des sources éclaire très bien la subjectivité des perceptions des voyageurs. La référence faite au maelström, ce lieu d'échange de courants au large des côtes nord norvégiennes et objet de littérature³¹, en est un bon exemple. À son approche, Louis Enault écrit en 1857 :

L'horizon se rétrécissait devant nous; les vapeurs montaient de la mer, et le ciel gris s'abaissait. Cependant, vers un endroit d'où je ne détachais plus mes regards, je voyais de tous les points accourir, grosses comme des montagnes, les vagues sonores qui se précipitaient les unes contre les autres et luttaient; puis tout à coup, englouties dans un abîme, elles disparaissaient; nous étions à quelque distance de la trombe permanente, éternelle, du plus terrible tourbillon qui soit dans le monde entier, le *Maëlstrom*, que les anciens, dans leur langue faite d'images, appelaient le *nombril de la mer*.³²

Quarante ans plus tard, Maurice Letellier écrit à propos de ce même phénomène que « ce courant que l'on représente parfois comme un entonnoir engloutissant des navires, a une réputation de danger surfaite » et préfère évoquer les dangers d'un autre, le Saltstraumen, qui selon lui est beaucoup plus dangereux où « même les bateaux à vapeur ne peuvent traverser ces goulets que pendant l'heure où les courants changent de direction »³³. L'île de Sværholt, au nord de la Norvège, aussi appelée par les voyageurs « l'île aux mouettes » et devenue un point

³⁰ Gilles Deleuze (dans « V comme voyage ») citant Proust dit : « Finalement qu'est-ce qu'on fait quand on voyage, on vérifie toujours quelque chose », et il prend soin de préciser que Proust ajoute plus loin : « Le vrai rêveur c'est celui qui va vérifier quelque chose. » « V comme voyage », *L'Abécédaire* de Gilles Deleuze avec Claire Parnet produit et réalisé par Pierre-André Boutang, Paris, Montparnasse, 1996, 3 dvd, cité dans Condé, Lycette (dir.), *Variations juridiques sur le thème du voyage*, Nouvelle édition [en ligne]. Toulouse, Presses de l'Université Toulouse 1 Capitole, 2015, (consulté le 15 mars 2019), <doi:10.4000/books.putc.827>, p. 395.

³¹ Il est par exemple le sujet du livre d'Edgar Allan Poe *Une descente dans le Maelstrom* (1841) ou se retrouve dans le *Moby Dick* de Melville (1851).

³² Enault, Louis, *op. cit.*, p. 395.

³³ Letellier, Maurice, *op. cit.*, p. 79.

de passage incontournable des tours dans le Grand Nord, est aussi un exemple intéressant montrant explicitement que les voyageurs se lisent les uns les autres. Comme le raconte Marcot en 1885 :

Notre bateau s'approche tout près de la côte et lâche sa vapeur ; après un premier moment de stupeur, une grande partie des mouettes posées sur le rocher, prennent leur vole en longues bandes et viennent tournoyer au-dessus de nous, en poussant des cris stridents, puis regagnent la roche. Deux fois, le navire déchire l'air du bruit de son sifflet, et deux fois des myriades de mouettes effarouchées viennent tourbillonner autour de nous.³⁴

Quatre ans plus tard, on lit chez Léon Dumuÿs :

Tout à coup, le capitaine nous prévient que nous allons assister à un spectacle nouveau. En effet, les deux canons du bord sont chargés sur son ordre, et le navire se rapproche d'un promontoire aux rochers énormes plaqués de taches vertes et blanches. [...] À son commandement, notre artillerie fait feu de toutes pièces. Aussitôt, des milliers de mouettes aux blanches ailes s'échappent de chaque fissure, de chaque arête du rocher, et s'envolent en poussant des cris d'effroi. On eût dit qu'il neigeait ; l'île disparaissait sous ce rideau mouvant, et le bruit de cette rafale d'un nouveau genre imitait celui d'une bouillotte de dimensions colossales murmurant dans l'âtre.³⁵

Et en 1897 Maurice Letellier de raconter le même évènement :

Grâce aux descriptions exagérées de certains voyageurs, j'ai été bien déçu en voyant ce rocher fameux : il n'est pas « tout blanc de mouettes » mais bien revêtu d'une couche jaunâtre de fiente ; [...] enfin, quand notre bateau, arrêté à une demi-encâblure, tira les coups de canon réglementaires et fit retentir son sifflet d'alarme, non pas des millions mais quelques centaines de mouettes s'élevèrent dans les airs en poussant leur cri aigu ; le soleil ne fut réellement obscurci et l'on pouvait encore parfaitement entendre ses propres paroles!³⁶

Au cours de son itinéraire, le voyageur est soumis à une incessante succession de ce que John Dewey appelait une « situation », définie comme l'interconnexion de moments dépendants les uns des autres lui octroyant une « qualité d'omniprésence »³⁷. De ce fait, le son n'est

³⁴ Marcot, L., *op. cit.*, p. 223.

³⁵ Dumuÿs, Léon, *op. cit.*, p. 102-103.

³⁶ Letellier, Maurice, *op. cit.*, p. 115-116.

³⁷ En anglais : « pervasive quality ». Dewey, John, *Logic: The Theory of Inquiry*, New York, Henry Holt and Company, 1938, p. 66, cité dans Thibaud, Jean-Paul, « The

plus frontal mais spatial³⁸. Cette notion comprend à la fois ce qui entoure l'acteur, ce qu'il discerne mais aussi ce qu'il préconçoit avant d'en faire l'expérience. Cette idée se rapproche fortement de ce que les urbanistes appellent l'« ambiance » d'une zone. Sa prise en compte par le percevant n'est pas immédiate et nécessite de sa part un temps d'arrêt et un retrait réflexif sur son environnement. C'est alors seulement qu'il peut retranscrire sur son carnet de notes ce qu'il perçoit. La mise par écrit est donc une étape supérieure qui consiste à sélectionner des éléments notables de la situation afin de les reporter et les mémoriser. Il existe nécessairement un écart important entre ce qui arrive durant le voyage, ce qui retient l'attention de l'auteur hors du champ de l'écriture et ce qu'il écrit, le voyageur étant baigné dans un bruit informationnel duquel il doit extraire des éléments qui vont, de son point de vue, sortir de l'ordinaire. De ce fait, ce qui nous parvient dans les récits sont des éléments parcellaires d'un monde qui n'était déjà pas complet au moment de son inscription sur le papier. Le récit de voyage, quant à lui, est un produit fini issu de cette étape intermédiaire, lissé, autocensuré. Plutôt qu'un outil mémoriel, il est un outil de communication³⁹ paradoxalement riche en représentations mais pauvre en informations au regard de ce qu'a vécu le touriste. Il permet cependant d'alimenter l'imaginaire des lecteurs qui constitueront éventuellement la génération suivante de voyageurs en leur donnant la possibilité d'accéder à un univers de prime abord inaccessible. Pour résumer, l'anticipation issue des lectures des récits antérieurs est éprouvée à l'aune de l'expérience de terrain dont seulement une partie de la totalité sera mémorisée et reportée dans un ouvrage réorganisé.

sensory fabric of urban ambiances », *Senses and Society*, vol. 6, n° 2, p. 203-215, p. 204.

³⁸ Battesti, Vincent, « "L'ambiance est bonne" ou l'évanescent rapport aux paysages sonores au Caire: Invitation à une écoute participante et proposition d'une grille d'analyse », Candau, Joël, Le Gonidec, Marie-Barbara (éd.), *Paysages sensoriels: Essai d'anthropologie de la construction et de la perception de l'environnement sonore*, Paris, CTHS, 2013, p. 79.

³⁹ « En d'autres termes, l'artiste qui produit sait qu'il structure à travers son objet un message: il ne peut ignorer qu'il travaille pour un *récepteur*. Il sait que ce récepteur interprétera l'objet-message en mettant à profit toutes ses ambiguïtés, mais il ne se sent pas pour autant moins responsable de cette *chaîne de communication*. Par suite, toute poétique explicite est déjà, comme projet opératoire, projet de communication, elle est *projet* sur un *objet* et sur ses *effets*. » Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965 (1962), p. 11.

Suivant cela, l'ensemble du cycle peut aussi s'appliquer à un second niveau qui serait celui du lecteur alimentant sa propre représentation de la région sans se déplacer physiquement⁴⁰. Chaque étape s'applique à son parcours. Il anticipe le contenu de sa lecture, confronte sa préconception au récit, mémorise et cartographie les lieux. Ses explorations littéraires successives vont ainsi challenger les précédentes et sa perception s'en trouvera à chaque fois confortée ou modifiée. Il ne s'agit pas ici de savoir si celle-ci tend vers la vérité ou l'erreur mais plutôt de s'intéresser au fait que sa représentation est un état de son savoir sur la région. Ce niveau ne repose donc pas sur l'expérimentation directe du terrain physique mais sur celle du terrain imaginaire.

Quoi qu'il en soit, qu'il s'agisse du premier ou du second niveau, le récit qui est lu se doit d'être compréhensible et s'inscrire d'une manière ou d'une autre dans le champ de l'entendement du lecteur. Pour cela, l'auteur doit nécessairement faire appel à des notions déjà intégrées par son auditoire et jouer avec les analogies si la description directe ne peut pas être comprise.

Souvenirs et imaginaires

Il est un évènement qui revient souvent dans les différents récits de la période. Xavier Marmier le raconte ainsi en 1840 :

À l'arrivée des visiteurs [dans un camp same] les rennes se levèrent et s'enfuirent comme des biches sur le penchant de la colline, en faisant entendre un léger craquement d'articulations qui ressemble au pétilllement d'une fusée ou à la détonation d'une machine électrique.⁴¹

Ce qui est particulièrement intéressant ici, outre le fait que l'évènement soit répété et décrit par beaucoup, ce sont les descriptions qui sont faites du bruit des sabots sur le sol. Presque tous, à la suite de Marmier, le décrivent comme celui « d'une machine électrique », d'une « décharge

⁴⁰ Un niveau intermédiaire serait à considérer mais il nécessiterait une étude en lui-même. Il s'agit de ces producteurs de récits de voyage de salon, ceux qui ne voyagent pas mais qui pourtant alimentent le fond bibliographique. Ils se nourrissent des écrits des autres, les synthétisent et les combinent pour créer une représentation supplémentaire de la région sur laquelle de nouveaux lecteurs vont peut-être fonder leur préapproche de la zone.

⁴¹ Marmier, Xavier, *op. cit.*, t. 2 p. 33.

électrique»⁴² ou encore «d'une étincelle électrique»⁴³. Bien que l'explication de la cause diffère de l'un à l'autre, le point saillant est cette introduction d'une analogie industrielle pour décrire un bruit. Cela est d'autant plus étonnant qu'elle nous ramène à l'absence complète des sonorités de l'industrie dans la région alors que les mines, les forges et les scieries sont visitées par les voyageurs. De son côté, Pierre Frédé utilise cette référence sonore pour réfuter l'idée selon laquelle les aurores boréales seraient dues «à des courants électriques, ainsi que beaucoup de savants l'affirment» puisque, ajoute-t-il :

Si l'électricité était pour quelque chose dans ces apparitions, il est évident que, pendant leur durée, très variable, quelquefois assez longue, il s'en dégagerait un bruit quelconque.⁴⁴

Par l'utilisation de références industrielles permettant au lecteur de se figurer la sonorité d'un événement, l'auteur densifie le profil culturel d'un espace inconnu en lui en attribuant un second⁴⁵. Ce procédé est utilisé par certains voyageurs lorsqu'un son les replonge dans leurs souvenirs. Celui-ci devient alors une passerelle géographique et temporelle, mettant en lien le lieu visité et le foyer, le présent et le passé. La musique possède par exemple un fort pouvoir d'affect et de rappel aux souvenirs⁴⁶. En 1838, alors qu'ils se trouvent dans un salon bourgeois en Norvège, Charles Martin et ses amis écoutent la maîtresse de maison jouer un morceau de piano. Il écrit alors qu'un «écho lointain de la civilisation [...] venait les trouver au milieu des solitudes de la Laponie» et que chacun d'eux «y rattachait quelque souvenir de la patrie absente»⁴⁷. Trente ans plus tard, chez un prêtre de

⁴² Léouzon Le Duc, Louis, *op. cit.*, p. 210.

⁴³ Letellier, Maurice, *op. cit.*, p. 102.

⁴⁴ Frédé, Pierre, *op. cit.*, p. 143.

⁴⁵ Romieu, Patrick, «Désenchanter le sonore: quelques considérations sur les méandres inférieurs de l'écoute», Guiu, Claire et al., *Soundspaces. Espaces, expériences et politiques du sonore*, p. 167-172, p. 169.

⁴⁶ « À l'égal des yeux qui, fermés rapidement, laissent persister et vivre brièvement la dernière image captée, un événement sonore pertinent laisse des traces dans notre entendement, comme une sorte de résonnance mentale. [...] une cause (instrumentale) n'a pas qu'un effet (sur notre perception) elle a aussi des conséquences. » Savouret, Alain, *Introduction à un solfège de l'audible*, Lyon, Symétrie, 2010, p. 27, cité dans Mghirbi, Ali, *Images sonores et promotion publicitaire*, thèse de doctorat sous la direction de Gilles Methel, soutenue le 29 juin 2016, Université Toulouse 2 Jean Jaurès, 2016, p. 63.

⁴⁷ Martins, Charles, *op. cit.*, p. 192.

Tromsø, Marcot « reconnu[t] bien vite un de ces cantiques qu'[il] avait entendu chanter tant de fois dans [s]on village de France ». Revoyant la campagne et l'église, il ajoute :

Mais aussi pouvais-je penser qu'à Tromsö (*sic*), au-delà du cercle polaire, j'allais voir se dresser devant moi cette évocation inattendue de ce petit coin de la patrie où j'avais laissé tant de chers souvenirs.⁴⁸

Enfin, la même année mais plus haut dans les terres, Eugène Guibout assiste avec sa femme à la messe qu'il craint être une « messe basse ». Des chœurs d'enfants se mettent alors à chanter et le voyageur écrit :

Ces chants inattendus, d'une si pieuse expression, ces voix d'enfants, cet orgue, dont les sons étaient si doux, ces mêmes chants, ces mêmes airs de Paris, retrouvés et entendus, dans une région si différente, si lointaine, en pleine Laponie, tout cela nous émut profondément, et je sentis mes yeux se mouiller de larmes.⁴⁹

Le souvenir superpose donc deux événements, deux images qui ne raccourcissent ni ne dilatent le temps mais intensifient, densifient, le moment⁵⁰. Ceux-ci ne se répondent pas temporellement mais affectivement.

Si le son est un vecteur de souvenirs, il est aussi un vecteur de rêverie. Cela ne concerne pas uniquement les voyageurs frappés de nostalgie, il peut aussi affecter les locaux. Dans la région de Kautokeino par exemple, alors que Pierre Frédé est hébergé par un prêtre et sa famille, celui-ci lui parle du rapport de la population locale au feu :

Nous avons des hivers rudes et dures, cela est vrai ; mais ces froids-là ne durent que quelques jours ; nous nous chauffons avec de bon bois résineux qui ne nous coûte rien que la peine de le faire couper dans la forêt. Ce bois crépite gaiement dans l'âtre, cela vaut mieux que du charbon de terre. Le charbon donne un feu bête, insignifiant, qui se contente de brûler sans rien dire ; tandis que nos bonnes bûches de sapin parlent, jacassent, pétillent, éclatent, murmures gaiement. En nous chauffant nous entendons quelque chose. Ce feu-là est mouvant,

⁴⁸ Marcot, L, *op. cit.*, p. 192.

⁴⁹ Guibout, Edouard, *op. cit.*, p. 84.

⁵⁰ « Plus un temps est meublé, plus il paraît court. On devrait donner à cette observation banale une place primordiale dans la psychologie temporelle. Elle serait la base d'un concept essentiel. On verrait alors l'avantage qu'il y a à parler de *richesse* et de *densité* plutôt que de *durée*. » Bachelard, Gaston, *La dialectique de la durée*, Paris, Presses universitaires de France, 2013 (1950), p. 37.

il a un langage, il vous sourit et vous parle, anime votre esprit par mille facettes lumineuses ; il égaye votre cœur. Avec lui on ne s'ennuie pas, on pense, on prie, et le soir, en nous endormant aux clartés de ces grandes flammes, nous remercions le créateur de toutes choses de nous donner une si bonne société pendant l'hiver.⁵¹

Mettre en mots les sonorités implique d'aller puiser dans un imaginaire buissonnant de qualificatifs qui éveillent les sens. Bien qu'un propos traduit d'une langue à une autre perde nécessairement une partie du sens de l'original, Frédé nous montre parfaitement que contrairement à ce qu'écrit Gaston Bachelard, le son et les sonorités peuvent être traduits et provoquer une émotion⁵².

Conclusion

La Laponie ne correspond donc pas, du moins pas pleinement, à l'idée stéréotypée que l'on peut s'en faire, c'est-à-dire à une zone morte, à une région silencieuse. Des poches de sonorités existent à la fois dans les villes mais aussi en dehors. Penser la notion de paysage sonore dans les récits de voyage, c'est essayer de reconstituer un monde encore plus difficile d'accès que peut l'être le paysage visuel. Premièrement, les voyageurs prennent peu la peine de décrire ce qu'ils entendent proportionnellement aux nombreuses pages qui traitent de l'itinérance. Deuxièmement, le récit de voyage est lui-même le produit d'une succession d'étapes qui ont filtré au fur et à mesure les informations à faire parvenir aux lecteurs. Essayer de dresser un tableau cohérent du paysage sonore de la Laponie à partir des récits de voyage n'est donc pas une tâche facile. En revanche, une approche des sons permet de mettre en lumière des procédés d'écriture et de connexion entre l'auteur et son auditoire. Par l'intermédiaire d'analogies, le voyageur est capable de modifier le profil culturel d'une région et de le densifier en y superposant son propre imaginaire. Si faire connaître est un élément

⁵¹ Frédé, Pierre, *op. cit.*, p. 174-175.

⁵² « Un rêveur qui a lu les livres de Franz von Baader retrouve, en miniature et en sourdine, dans les cris de sa chandelle, les éclats de l'éclair. Il entend le bruit de l'être qui brûle, ce *Schrack* qu'Eugène Susini nous dit intraduisible de l'allemand en français. Il est curieux de constater que ce qu'il y a de plus intraduisible d'une langue à une autre ce sont les phénomènes du son et de la sonorité. » Bachelard, Gaston, *La flamme d'une chandelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2015 (1961), p. 42.

essentiel de la littérature viatique, le voyageur, dans sa position d'acteur, peut *re*-connaître une situation et, en la partageant, rappeler la situation d'extrême altérité dans laquelle il se trouve.

Enfin, il serait illusoire de croire qu'aujourd'hui l'enregistrement sonore pourrait être une meilleure source pour travailler sur ces questions. Si le dispositif peut capter en continu l'ambiance d'une zone, elle devra nécessairement, pour être traitée, être mise en mots et associée à des images mentales. Nous ne saurions mieux conclure que Daniel Deshays qui écrit à ce propos :

Lorsqu'on interroge le sonore par son enregistrement, on oublie d'interroger les protocoles de sa captation. On croit en sa représentation. Or celle qui est offerte par le microphone n'est que le modèle historique actuel de la représentation sonore, un objet nouveau dont la « vérité » est née à la fin du XIX^e siècle et qui n'a pas changé de principe depuis la naissance du cylindre. [...] Cette croyance en la fidélité de la représentation masque la véritable question : celle de la *construction* de la représentation.⁵³

⁵³ Deshays, Daniel, « Paysage sonore ? », Guiu, Claire *et al.*, *op. cit.*, p. 20-24, p. 21.

La plaque commémorative du « Latham 47 » à Tromsø

Pratiques touristiques et journalistiques

Alexandre Simon-Ekeland

L'imaginaire d'un espace déborde souvent sa réalité. Les lieux sont chargés pour nous de sens qui ne se limitent pas à ce qu'on y trouve, et cela influence nos pratiques spatiales¹. Certains acteurs, et notamment les acteurs du tourisme, cherchent à influencer volontairement les représentations que nous avons d'un espace, afin de nous le faire paraître plus attractif, ou de le charger d'un sens supplémentaire. De nos jours, cela prend la forme d'un « marketing territorial »² en lien avec des pratiques d'aménagement spécifiques.

Cet article aborde une tentative plus ancienne de générer des pratiques spatiales en aménageant un lieu et en cherchant à influencer les représentations qui le concernent. Notre point de départ est une plaque commémorative située à Tromsø, en Norvège, et inaugurée en 1934. Cette plaque matérialise le souvenir d'un accident d'hydravion survenu dans les régions polaires en 1928, et qui a coûté la vie à six personnes : quatre Français et deux Norvégiens, dont le célèbre explorateur polaire Roald Amundsen. Elle est financée par le journal

¹ Pour une présentation synthétique de ces questions, voir les articles « Culturelle (géographie) », et « Représentations » I&II dans Jacques Lévy et Michel Lussault, *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris, Belin, 2013.

² <<http://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/marketing-territorial>>.

Le Temps (1861-1944, remplacé par *Le Monde* à la Libération) et la compagnie de croisières norvégienne Bergenske Dampskibsselskab, qui co-organisent annuellement des croisières au cap Nord en juin entre 1929 et 1939, avec une étape à Tromsø. La plaque est installée sur une pierre offerte par la ville de Tromsø et inaugurée dans le cadre d'une de ces croisières annuelles.

Tromsø, comme le cap Nord, se situe à l'intérieur du cercle polaire arctique; on peut dire qu'ils sont polaires. Pour autant, la nature que l'on peut y voir n'est pas la même que celle que l'on trouve, par exemple, dans les archipels du Svalbard ou de François-Joseph, plus au Nord. Pour le géographe québécois Louis-Edmond Hamelin, « il y a des Nords dans le Nord » : en suivant son approche de la nordicité, on peut considérer que Tromsø correspond au « Moyen Nord »³. Et pourtant, comme nous allons le voir, tous les discours au sujet de cette plaque commémorative s'en servent pour faire un lien entre Tromsø et l'« Extrême Nord » au sens d'Hamelin, c'est-à-dire le monde de la banquise et des ours blancs.

Il s'agira donc ici de montrer en quoi cette plaque et les croisières auxquelles elle est associée témoignent d'une volonté partagée par les différents acteurs de produire des pratiques spatiales particulières – touristiques, et françaises – en renforçant les liens, dans l'imaginaire, entre Tromsø et la nature de l'Extrême Nord.

De l'échec de Nobile à la disparition du Latham

En mai 1926, le général italien Nobile, l'explorateur norvégien Roald Amundsen et le riche Américain Lincoln Ellsworth atteignent le pôle Nord à bord du dirigeable *Norge*, ils lâchent chacun un drapeau de leur pays, puis poursuivent leur route pour réaliser le premier vol transarctique⁴. C'est un exploit, mais il est partagé, ce qui ne satisfait pas pleinement Nobile, ni le gouvernement italien : Nobile repart donc en 1928 pour atteindre le pôle à bord d'un autre dirigeable, nommé cette fois l'*Italia*, et sans Amundsen. Mais l'expédition tourne mal, et ses membres se retrouvent séparés en trois groupes différents sur la

³ Hamelin, Louis, E. *Discours du nord*, Québec, Gétic, Université Laval, 2002.

⁴ Berg, Roald, « Amundsen og hans aeronauter » dans Einar-Arne Drivenes et Harald Dag Jølle (eds.), *Norsk polarhistorie 1. Ekspedisjonene*, Oslo, Gyldendal, 2004, vol. 1, p. 260.

banquise. Un très important effort international est alors lancé pour les secourir.

La Norvège entend y participer, et le ministre norvégien de la Défense contacte entre autres Amundsen et l'aviateur Riiser-Larsen. Un plan d'assistance est établi; la Norvège demande à l'Italie de lui fournir des avions, mais celle-ci refuse. Le gouvernement norvégien envoie finalement Riiser-Larsen participer aux recherches avec Lützow-Holm, un autre aviateur norvégien, en laissant Amundsen de côté⁵. Celui-ci organise donc un sauvetage à titre privé. Ses amis font appel au gouvernement français, qui met à sa disposition un hydravion Latham-47 et son équipage.



Le Latham dans le port de Bergen dans la soirée du 16 Juin 1928.

Le Latham dans le port de Bergen dans la-soirée du 16 juin 1928. © Photo: Atelier KK, Bergen/Preus museum.

Le Latham 47-02 était le deuxième prototype de ce modèle. L'armée française prévoyait de l'utiliser pour réaliser la première traversée de l'Atlantique, avec le même équipage que celui qui s'est finalement rendu dans l'Arctique: le capitaine de corvette Guilbaud, le lieutenant Cuvelier de Cuverville, le mécanicien Brazy et le radiotélégraphiste Valette. Cet équipage était expérimenté et connaissait bien l'avion. Mais aucun de ces hommes n'avait volé dans les régions polaires, c'est

⁵ Berg, Roald, « Amundsen og hans aeronauter », *op.cit.*

pourquoi ils étaient sous la direction d'Amundsen. Ce dernier avait aussi embarqué le lieutenant Dietrichson, pilote qui avait déjà volé dans les régions polaires avec lui, notamment en 1925 lors d'une tentative ratée pour atteindre le pôle Nord en avion.

Sur le papier, l'équipage était complémentaire; les Français connaissaient bien l'avion, et les Norvégiens les régions polaires. Mais le Latham 47 n'était pas conçu pour l'Arctique, et il n'y était pas adapté. Il était assez chargé – peut-être inutilement puisqu'il y avait trois pilotes en plus d'Amundsen. Les Français n'avaient dormi que deux heures avant le décollage. Enfin, May et Lewis défendent l'idée selon laquelle Amundsen était à ce moment résigné à mourir, ce qui l'aurait conduit à prendre des décisions qui ont conduit à la perte de l'avion et de son équipage⁶.

C'est le 18 juin 1928 que le Latham 47 et son équipage ont été vus pour la dernière fois. Ceux-ci sont probablement restés en vie plusieurs jours après l'amerrissage de l'avion en mer de Barents, ils ont essayé de réparer l'avion et d'appeler de l'aide. Les opérations de secours à l'expédition italienne de Nobile se doublent donc d'une opération de recherche du Latham 47. La plupart des membres de l'expédition italienne sont sauvés grâce aux avions et à un brise-glace russe, mais l'hydravion n'est jamais retrouvé. Seuls un flotteur cassé et un réservoir d'essence qui semble avoir été modifié pour tenter de remplacer ce dernier ont été retrouvés sur les côtes par la suite⁷.

Des morts et des monuments

Amundsen, Guilbaud, de Cuverville, Dietrichson, Brazy et Valette sont donc morts en héros. Or en 1928, dix ans après la fin de la Grande Guerre, une stratégie pour préserver et honorer la mémoire des héros, quels qu'ils soient, est bien en place: on leur construit des monuments. Il n'est donc pas surprenant que de nombreux appels à souscriptions pour édifier des monuments pour les disparus du Latham aient rapidement été lancés. Par exemple, en avril 1929, le président du conseil général de Vendée accepte que le département participe à

⁶ May, Karen, Lewis, George, « The deaths of Roald Amundsen and the crew of the Latham 47 », *Polar Record*, janvier 2015, vol. 51, n° 1, p. 1-15.

⁷ *Ibid.*

l'élévation d'un monument pour Guilbaud à Mouchamps, son village natal⁸. Ces monuments ne sont pas limités aux officiers puisque Brazy, le maître mécanicien de l'équipage, se voit dédier un buste à Calais, inauguré dès 1929⁹. À Caudebec-en-Caux, d'où le Latham avait décollé pour la Norvège, un impressionnant monument représentant l'avion est inauguré en 1930. La plaque du *Temps*, commandée en 1933 et mise en place en 1934, s'inscrit donc dans cet ensemble de monuments. Comme les autres, elle sert à donner un sens au lieu où elle se trouve : « la mémoire sémiotise l'espace »¹⁰.

Elle présente pourtant des différences. D'abord, les monuments construits pour l'équipage du Latham en France sont centrés sur l'aspect aéronautique de la disparition. On le voit clairement avec le monument de Caudebec-en-Caux qui représente un hydravion en taille réelle, et par le fait que le monument de Brazy est inauguré pendant des fêtes en l'honneur de Blériot, autre héros de l'aviation française. Ces monuments français reprennent bien le style dédicatoire¹¹ des monuments aux morts : celui de Calais comprend une plaque « A Gilbert Brazy », tandis que celui de Caudebec en Caux est dédié explicitement « A ceux du Latham 47 ». Le texte de la plaque à Tromsø, offerte par *Le Temps*, reprend bien l'idée de sacrifice¹², et on y trouve aussi une classique palme en bronze à partir de 1936. Mais elle ne reprend pas ce style dédicatoire : elle n'est pas symboliquement donnée aux morts mais « offerte à la Norvège et à Tromsø ». Ce choix, ou cet oubli, trahit une différence de fonctions entre les monuments aux morts et la plaque, qui a une finalité commerciale que n'ont pas les monuments construits en France pour l'équipage du Latham.

La plaque renvoie cependant, classiquement, à des fonctions commémoratives : elle permet de donner une profondeur temporelle à la croisière coorganisée par *Le Temps*.

⁸ « Conseils généraux », *Le Temps*, 25/04/1929.

⁹ « Les fêtes en l'honneur de Blériot », *Le Temps*, 30/07/1929.

¹⁰ Piveteau, Jean-Luc, « Le territoire est-il un lieu de mémoire ? », *L'Espace géographique*, 1995, vol. 24, n° 2, p. 113-123.

¹¹ Hélias, Yves, « Pour une sémiologie politique des monuments aux morts », *Revue française de science politique*, 1979, vol. 29, n° 4, p. 739-759.

¹² Voir le texte en annexe à la fin de cet article.

La croisière du *Temps* et de la *Stella Polaris*: le prix de l'entre-soi

On peut se demander ce que gagnent respectivement le journal et la compagnie de croisières à collaborer ainsi, pour organiser des croisières et financer la plaque. Comme le reste des journaux français, *Le Temps* connaît des difficultés économiques dans l'entre-deux-guerres; cette alliance est donc à voir comme l'une des tentatives pour pérenniser le journal en diversifiant ses revenus. Il co-organise ainsi d'autres croisières avec la même compagnie pendant les années 1930, en Méditerranée notamment. Pour la compagnie de croisières, cette entente fournit une publicité abondante. Des annonces classiques sont souvent publiées fin décembre, puis parfois au début du printemps. Elles sont longues (entre 70 et 100 lignes d'une des 6 colonnes du journal) et détaillées. On y retrouve tous les éléments obligés du tourisme en Norvège: les fjords sont évoqués, on parle de «la féerie des îles Lofoten», du «légendaire Mælstrøem», et surtout – dans une formule toujours reprise telle quelle – du «cap Nord, du haut duquel on contempera le Soleil de minuit, dans la mer polaire.»¹³ La répétition annuelle de la croisière montre que les deux partenaires y trouvent leur compte.



Le *Stella Polaris* devant le glacier de Svartisen. © Photo: Atelier KK, Bergen/Preus museum

¹³ *Le Temps*, 04/02/1933.

La première édition de cette croisière, en 1929, est présentée comme une « croisière d'anniversaire » du départ de Guilbaud vers Tromsø. Lors de cette première croisière, une cérémonie est organisée en mer au large de Tromsø, avec la présence imposante de Fridtjof Nansen, explorateur polaire norvégien et Prix Nobel de la paix depuis 1922. C'est un succès et la croisière est renouvelée tous les ans jusqu'à la Seconde Guerre mondiale.

Le public visé est clairement aisé. La croisière coûte, en 1935, entre 2160 et 6560 francs¹⁴ pour deux semaines. La même année, une croisière organisée par les Chargeurs Réunis qui dure 25 jours et comprend non seulement le cap Nord et des fjords norvégiens, mais aussi le Spitzberg, Oslo et Copenhague, coûte au minimum 3 275 francs pour la première classe¹⁵, soit un prix comparable pour une croisière plus longue. Les publicités du *Temps* qui prétendent que leurs prix pour la *Stella Polaris* correspondent à une réduction de 50 % sont donc mensongères¹⁶. Le principal atout de la croisière de la *Stella-Polaris* est le navire lui-même : le *Brazza* des Chargeurs Réunis est plus gros et bien moins beau, et surtout il a un tirant d'eau qui ne lui permet pas d'aller dans tous les fjords. Il se prête également moins à donner aux voyageurs une impression d'intimité et d'entre-soi. Ce n'est pas un hasard si la croisière plutôt chère de la *Stella-Polaris* est co-organisée avec *Le Temps*, un journal qui se veut très sérieux et qui est plutôt d'orientation libérale économiquement, et conservatrice socialement dans les années 1930 : son lectorat est constitué de gens aisés, ne serait-ce que parce qu'ils peuvent prendre des vacances avant les congés payés (1936). Cette croisière promet donc un entre-soi, et elle est une manifestation particulièrement concrète de ce que Benedict Anderson décrit comme la capacité des journaux à créer une communauté de leurs lecteurs.¹⁷ *Le Temps* l'assume clairement en 1937 : « C'est, comme son nom l'indique, la "Croisière du Temps", et nos lecteurs y trouveront, comme chaque année, cette atmosphère et cette intimité de bon aloi qui

¹⁴ « La croisière de juin 1935 au cap Nord et au Soleil de minuit », *Le Temps*, 04/04/1935.

¹⁵ « Les belles croisières des Chargeurs réunis », *Le Temps*, 19/07/1935.

¹⁶ Voir par exemple « Notre croisière de juin 1933 au cap Nord et au Soleil de minuit », *Le Temps*, 04/02/1933.

¹⁷ Anderson, Benedict R. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, London, Verso, 1983.

caractérisent les croisières groupant des passagers du même monde.»¹⁸ Ici, les croisiéristes se retrouvent donc entre gens de situation sociale comparable, de goûts et d'orientation politique similaire, et entre Français. Les annonces insistent rapidement sur le fait que «des dispositions spéciales seront prises [...] nos compatriotes trouveront une cuisine en rapport avec nos goûts nationaux, une musique française, des livres français en grand nombre dans la bibliothèque du bord, des sources françaises nombreuses en ce qui concerne la T.S.F., etc.»¹⁹. L'ex-Premier ministre Louis Barthou participe à la croisière de 1930.²⁰

La croisière du *Temps* et de la *Stella-Polaris* est donc une croisière de luxe, à destination d'un public précis. Mais elle est concurrencée par d'autres, qui se rendent jusqu'au Spitzberg et permettent d'apercevoir la banquise, des ours blancs, et tout ce qui constitue l'imaginaire de l'Arctique. La croisière concurrente des Chargeurs Réunis se rend ainsi au Spitzberg, et la *Stella Polaris* elle-même effectue une croisière «au Spitzberg et à la banquise polaire» plus tard dans l'été²¹. La croisière étudiée ici ne se rend pas plus au nord que le Cap Nord; or en juin rien ne garantit que les touristes y voient de la glace. Cette nature arctique glacée est donc à imaginer, et c'est en cela qu'interviennent la plaque et les commémorations du Latham: elles servent à étendre par l'imagination la croisière à des espaces plus septentrionaux que Tromsø.

Escale à Tromsø

Il faut souligner que la croisière n'est jamais désignée comme une «croisière à Tromsø» mais, de façon plus classique, comme une croisière «au cap Nord et au soleil de minuit». Tromsø n'est donc pas la destination principale du voyage.

¹⁸ «Les croisières du *Temps*. La croisière de juin 1937 au Cap Nord et au Soleil de Minuit», *Le Temps*, 11/02/1937.

¹⁹ «Notre croisière de juin 1933 au cap Nord et au Soleil de minuit», *Le Temps*, 04/02/1933.

²⁰ «Minnehøitidelighet ombord i «Stella Polaris» for «Latham»-mennene», *Tromsø*, 17/06/1930.

²¹ Par exemple, *Le Temps*, 10/06/1931 ou 07/07/1938.

Tableau 1 : évolution de la place de Tromsø dans le programme de la croisière (1929-1939)

Année	Jour précédent	Jour du voyage lors duquel a lieu l'arrêt à Tromsø	Jour suivant
1929	Hammerfest, Cap Nord	9	Lofoten, Torghatten
1930	Hammerfest, Cap Nord	12-13	Retour à Bergen
1931	Svartisen	6	Hammerfest, cap Nord
1932	Svartisen	6	Hammerfest, cap Nord
1933	Hammerfest, Cap Nord	8	Lofoten
1934 Inauguration de la plaque	Svartisen	6	Hammerfest, Cap Nord
1935	Svartisen	6	Hammerfest, Cap Nord
1936	Svartisen	6	Hammerfest, Cap Nord
1937	Svartisen	6	Hammerfest, Cap Nord
1938	?	?	?
1939	Svartisen	6	Hammerfest, Cap Nord

Lors des deux premières éditions de cette croisière et en 1933, c'est une étape de la route du retour, après avoir vu le cap Nord. La ville est donc visitée le 9^e jour de la croisière en 1929, les 12^e et 13^e en 1930, et le 8^e jour en 1933. Mais cette organisation ne semble pas satisfaisante, et toutes les autres années Tromsø est visitée le 6^e jour de la croisière, avant d'arriver au cap Nord. Compte tenu des contraintes du navire, qui doit faire le plein de carburant et d'eau potable, il serait difficile d'y arriver plus rapidement.

Tromsø et les commémorations du vol du Latham sont désormais utilisées comme une introduction au véritable but du voyage, qui est le cap Nord. Mais la plaque en elle-même ne peut pas suffire à remplir cette fonction, les actions et les discours qui l'entourent sont indispensables. Les monuments aux morts ont besoin de cérémonies pour que leur fonction commémorative s'actualise pleinement et s'inscrive dans la réalité²². Ils servent donc d'autels symboliques où l'on dépose notamment des couronnes de fleurs.

Dans le cas de la croisière du *Temps* au cap Nord, les cérémonies commencent avant même que l'idée de la plaque ne soit évoquée. La cérémonie menée lors de la croisière de 1929 avec la présence de Nansen, et qui est renouvelée sans lui jusqu'à l'inauguration de la plaque, comprend essentiellement des discours sur le pont du navire,

²² Hélias, Y. « Pour une sémiologie politique des monuments aux morts », *op.cit.*

et le jet à la mer de couronnes de fleurs aux couleurs françaises et norvégiennes. Celles-ci vont ainsi se perdre plus loin dans les flots, comme les aviateurs disparus. L'effet de similarité est cependant limité par le fait que la cérémonie a lieu dans un fjord en 1929, probablement pour éviter le fort roulis qui aurait gêné une cérémonie en pleine mer. Pour plus de facilité, la commémoration a ensuite lieu sur le navire en rade de Tromsø, c'est-à-dire dans un endroit urbanisé, et dans un fjord assez profond.

Rapidement, plusieurs personnes considèrent qu'il serait plus simple de débarquer pour une cérémonie, et le projet d'un monument est évoqué en 1930. C'est alors un journal concurrent, *Le Matin*, qui devait en organiser l'installation²³. Dans *Le Temps*, c'est Edmond Delage, en 1931, qui propose un monument: «Il serait souhaitable qu'un monument, élevé à Tromsø, par souscription norvégienne et française, perpétuât le souvenir de cet inégalable exploit.»²⁴ Les propriétaires du journal donnent suite à cette idée.

L'inauguration de la plaque comme évènement médiatique

La plaque est commandée en 1933 par *Le Temps*, qui s'en sert pour construire un petit évènement médiatique en préparant les attentes des lecteurs²⁵. Elle est exposée pendant une dizaine de jours en juillet 1933 dans le hall des bureaux du journal²⁶, où les lecteurs sont invités à venir la voir. L'offensive journalistique est très organisée: le 14 juillet, le journal annonce que la plaque est visible dans le hall du *Temps*, et le lendemain un article de Jorgu Popesco raconte la croisière de juin 1933, en insistant lourdement sur la ville de Tromsø «si chère, si évocatrice aux cœurs français», avant d'annoncer qu'un «monument» y sera érigé par *le Temps* l'année suivante²⁷. Le 30 juillet, le journal annonce que la plaque a été embarquée à Calais sur la *Stella-Polaris*, qui va l'apporter

²³ Tromsø, 19/07/1930.

²⁴ Delage, Edmond, «Variétés. En Norvège», *Le Temps*, 25/06/1931.

²⁵ Dayan, Daniel, Katz, Elihu, *Media events: the live broadcasting of history*, 3. print., Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1996, 306 p; Ytreberg, Espen, «The 1911 South Pole Conquest as Historical Media Event and Media Ensemble», *Media History*, 3 avril 2014, vol. 20, n° 2, p. 167-181.

²⁶ «Nouvelles de tout Paris», *Le Temps*, 14/07/1933.

²⁷ «Notre croisière en Norvège», *Le Temps*, 15/07/1933.

en Norvège²⁸. L'inauguration doit bien sûr avoir lieu pendant la croisière annuelle, ce que les publicités publiées le 19 décembre 1933, le 19 janvier et le 21 février 1934 n'oublient pas de mentionner. *Le Temps* a ainsi préparé son propre évènement, qu'il couvre lorsqu'il se produit : l'inauguration a lieu le 18 juin 1934, et dès le lendemain le journal publie un télégramme racontant la cérémonie²⁹. Celle-ci est sans originalité : discours du directeur du journal et du maire de la ville, *Appel aux morts*, défilé des troupes françaises et norvégiennes présentes, puis défilé de la population, et enfin banquet populaire pour les uns et dîner luxueux pour les autres. Le navire ne reste pas 24 heures à Tromsø³⁰.



Cérémonie au large de Tromsø. © Photo : Atelier KK, Bergen/Preus museum

Une impression de Grand Nord

L'inauguration de la plaque n'est pas la seule occasion qu'a *Le Temps* de mettre ses pratiques journalistiques au service de cette croisière. Le journal publie des récits de voyage la présentant en 1929, puis tous les

²⁸ « En souvenir du 'Latham 47' », *Le Temps*, 30/07/1933.

²⁹ « Une manifestation franco-norvégienne », *Le Temps*, 19/06/1934.

³⁰ Brun, André, « Notre croisière au cap Nord », *Le Temps*, 11/07/1934.

ans de 1931 à 1938, avec une interruption en 1937. Ces récits constituent une publicité déguisée : ils autorisent, mieux que les annonces classiques, une grande liberté de style et un engagement du lecteur par l'utilisation de la première personne et d'autres caractéristiques du récit de voyage.

Comme pour le voyage en général, Tromsø n'est pas au centre de ces récits, dont aucun n'évoque la ville dans son titre. Trois des huit récits mentionnent en revanche la *Stella Polaris* dans le titre, ce qui renvoie à leur fonction publicitaire. Ils s'efforcent de présenter la croisière d'une façon rassurante, en insistant par exemple sur le fait que le journal organise tous les ans cette « véritable croisière de pèlerinage aux lieux qui ont vu le Latham-47 pour la dernière fois »³¹. Elle a lieu tous les ans, on la compare à un pèlerinage, il n'y a donc rien à craindre. Mais d'un autre côté, les journalistes y ajoutent un peu d'aventure en utilisant le champ lexical de l'héroïsme pour évoquer les disparus du Latham : ils sont présentés en 1938 comme les « chevaliers du Latham-47, morts en 1928 pour avoir voulu secourir leurs frères italiens en détresse sur la banquise. »³² Comme dans le texte de la plaque, c'est contre les forces de la nature que ces héros se sont battus, ce qui est présenté comme normal dans les régions polaires : « Cette impression de lutte victorieuse contre l'âpreté de la nature est celle qui domine en ce pays si attachant »³³.

Lorsqu'ils évoquent l'espace polaire, et le lieu où se trouve la plaque, ces récits de voyage comportent des incohérences révélatrices. Le texte d'André Brun³⁴, qui raconte le voyage lors duquel a eu lieu l'inauguration de la plaque (1934), renvoie efficacement à tous les attendus touristiques sur ce qu'on doit voir en Norvège. Il explique que la pierre est placée « à quelques pas du fjord », et quelques lignes plus loin, il raconte que le navire quitte Tromsø à minuit, « éclairé par un merveilleux soleil dont les rayons puissants teintent d'or rosé les sommets des monts dormant sous la neige. » Les fjords, le soleil de minuit, la neige, tout y est. Mais ce n'est pas assez, et le monument sert à évoquer des espaces encore plus septentrionaux.

³¹ « La croisière de juin 1934 au cap Nord et au "Soleil de minuit" », *Le Temps*, 19/12/1933.

³² Millet, Raymond, « Une croisière du *Temps*. Sur la « Stella-Polaris » au pays des nuits ensoleillées », *Le Temps*, 04/02/1938

³³ Delage, Edmond, « Variétés. En Norvège », *Le Temps*, 25/06/1931.

³⁴ Brun, André, « Notre croisière au cap Nord », *Le Temps*, 11/07/1934.

Il décrit ainsi la plaque comme « donnant l'impression d'une pierre tombale dominant le lieu de repos des six victimes disparues dans la brume en accomplissant un acte admirable de dévouement, mais qui, hélas ! ont trouvé pour tombe les flots de l'océan Glacial. » Le monument ne peut en fait pas dominer le « lieu de repos » des disparus puisqu'ils sont morts bien plus au nord, et on ne voit pas l'Océan glacial depuis l'emplacement de la plaque. En effet, la plaque est située près du port, de l'autre côté de l'île de Tromsø, en regard de la côte norvégienne. Devant la plaque, on ne peut voir que le fjord et sa rive opposée. Et pourtant, elle évoque à André Brun l'océan glacial et la banquise (c'est en tout cas ce qu'il écrit), c'est-à-dire qu'elle éveille en lui un espace qu'il ne voit pas. En 1936, Paul Decharme évoque à propos de la plaque, située en ville, « la solitude glaciale des régions polaires ». Raymond Millet évoque lui aussi la banquise en 1937.

Il y a donc une incohérence entre le lieu que ces journalistes voient et ce qu'ils décrivent. Cette incohérence s'étend aussi à la saison : en 1933, Jorgu Popesco évoque ainsi le « vol tragique » disparu en « s'engouffrant à jamais dans les ténèbres mystérieuses du pôle Nord ». Pourtant Tromsø se trouve, comme il le dit, « au pays du soleil de minuit », qui brille en juin : il n'est donc pas question de « ténèbres » lors du vol de Guilbaud en juin 1928. De la même façon, Raymond Millet en 1937 décrit « la noirceur de l'hiver ».

Ces incohérences montrent que ces journalistes, lors de leur passage à Tromsø, voient plus que la ville elle-même : ils imaginent la nature de l'Extrême Nord, qu'ils associent à la banquise, à la solitude, à l'hiver et à la noirceur. Paul Decharme affirme en 1936 pour l'ensemble des passagers que « jusqu'au soir une tristesse nous étreindra tous, au souvenir des héros disparus à jamais, sans laisser de traces, dans la solitude glacée des régions polaires. »³⁵ Il est bien sûr impossible de savoir si son impression était vraiment partagée, mais le fait de la publier dans le journal permet de préparer les futurs croisiéristes potentiels à l'idée qu'à Tromsø, on voit l'Extrême Nord. Cela sert les intérêts du journal et de la compagnie de croisières, mais aussi ceux de la ville de Tromsø.

³⁵ Decharme, Paul, « La croisière de la 'Stella-Polaris' », *Le Temps*, 09/08/1936.

« Une manifestation franco-norvégienne »³⁶ ?

Le journal insiste souvent sur la proximité entre Français et Norvégiens, et des couronnes de fleurs norvégienne et française sont ainsi jetées à la mer lors du premier voyage. Tromsø n'est pas le seul endroit où cette proximité est mise en avant pendant les croisières : à partir de 1931 une escale a lieu à Ålesund, que les publicités pour la croisière présentent comme le « lieu de naissance de Rollon ». La ville de Rouen, où se trouve une statue de Rollon, en offre d'ailleurs une copie à Ålesund en 1933³⁷. Il faut également signaler que les Norvégiens étaient invités à participer à la souscription pour le monument de Caudebec-en-Caux³⁸.

La ville de Tromsø poursuit, elle aussi, un programme de fabrication de pratiques spatiales avec ce monument. Elle offre ainsi un bon emplacement, proche du port et de la cathédrale ; le choix du lieu faisait débat dans les journaux locaux.³⁹ La ville fournit aussi la pierre sur laquelle la plaque est apposée ; cela témoigne d'un réel intérêt. Elle cherche alors à mettre en avant son « arcticité », et utilise la mémoire d'Amundsen pour cela. Les Tromsois participent volontiers aux cérémonies, surtout les plus importantes comme celle de l'inauguration de la plaque. En 1937, le journal local *Tromsø* se plaint après la cérémonie que celle-ci n'avait pas été annoncée à l'avance, ce qui a conduit à ce qu'il y ait moins de Norvégiens présents que lors des éditions précédentes.⁴⁰

C'est l'occasion pour les touristes de voir de nombreux Norvégiens. Edmond Delage, en proposant un monument pour les disparus du Latham, explique que cela « resserrerait encore la sympathie, si vive, que se portent les deux peuples. »⁴¹ La plaque ne répond pas vraiment à ses vœux, puisqu'elle est financée par *Le Temps* et non par une souscription, et puisqu'elle est en français seulement. Elle sert donc avant tout aux Français, même si elle est utilisée lors d'une cérémonie pour Amundsen en décembre 1936⁴² – donnant raison à Anne Eriksen

³⁶ « Une manifestation franco-norvégienne », *Le Temps*, 19/06/1934.

³⁷ Popesco, Jorgu, « Notre croisière en Norvège », *Le Temps*, 15/07/1933.

³⁸ *Tromsø*, 23/07/1930.

³⁹ « Amundsen-Guilbaud minnesmerket », *Tromsø*, 07/02/1930.

⁴⁰ « Bekransning av "Latham"-steinen igår », *Tromsø*, 07/06/1937.

⁴¹ Delage, Edmond, « Variétés. En Norvège », *Le Temps*, 25/06/1931.

⁴² *Tromsø*, 19/12/1936.

pour qui, en Norvège, la mort d'Amundsen a largement éclipsé celle du reste de l'équipage.

La plaque n'est pas un monument impressionnant, et elle ne pouvait suffire à remplir la fonction d'inscription dans l'espace urbain tromsois de l'arcticité de la ville. En 1937 est inauguré un monument plus adapté : une grande statue d'Amundsen. Elle est depuis très fréquentée lors des défilés du 17 mai, la fête nationale norvégienne : Anne Eriksen la décrit comme « la mise en scène de Tromsø par elle-même ». ⁴³

Conclusion

La Bergenske Dampskibsselskab, *Le Temps* et la municipalité de Tromsø ont un intérêt commun dans les années 1930 : ils veulent pérenniser le tourisme tromsois, à un moment où les croisières en Norvège sont en concurrence avec des croisières plus franchement arctiques. Cela les conduit à utiliser ensemble la mémoire de la disparition du Latham pour renforcer dans l'imaginaire des croisiéristes l'aspect arctique de Tromsø. Ils organisent dans un premier temps des cérémonies communes, puis, avec cette plaque, ils inscrivent matériellement cette mémoire dans l'espace urbain tromsois. *Le Temps*, par une abondance de publicités et d'articles racontant la croisière, rend plus explicite ce lien entre Tromsø et l'Extrême Nord. Au final, la plaque pouvait suffire aux besoins de la compagnie de croisière et du journal, mais pas à la ville de Tromsø, qui lui adjoint une statue plus imposante permettant aux habitants de la ville de projeter une image d'arcticité à la mesure de leurs ambitions.

⁴³ Eriksen, Anne, « Polarheltene. Minner og monumenter » dans Einar-Arne Drivenes et Harald Dag Jølle (eds.), *Norsk polarhistorie 1. Ekspedisjonene*, Oslo, Gyldendal, 2004, vol. 1, p. 345-388.

Annexe: texte de la plaque commémorative

NORVEGE-FRANCE
LE 18 JUIN 1928 À 16 HEURES L'HYDRAVION *LATHAM 47* QUITTA TROMSØ POUR SECOURIR
L'EXPÉDITION ITALIENNE EN DÉTRESSE SUR LA BANQUISE POLAIRE
A BORD SE TROUVAIENT
ROALD AMUNDSEN GUILBAUD DE CUVERVILLE
DIETRICHSON VALETTE BRAZY
QUELQUES HEURES PLUS TARD L'HYDRAVION S'ENGLOUTIT DANS LES FLOTS. LES ÉLÉMENTS
ANÉANTIRENT CETTE ŒUVRE MAGNIFIQUE DE SOLIDARITÉ HUMAINE OÙ FRANÇAIS ET
NORVÉGIENS
S'UNIRENT POUR UN DOULOUREUX SACRIFICE.
OFFERT A LA NORVEGE ET A TROMSØ PAR *LE TEMPS*
CROISIÈRES DE LA STELLA POLARIS

Les costumes traditionnels de Marken

Un assemblage de pièces de tissu d'origines géographiques variées

Thomas Beaufils

En 1898, le journaliste François Thiébault-Sisson se rend sur l'île de Marken aux Pays-Bas dans la province de Hollande septentrionale pour y faire un reportage pour le compte de la *Revue illustrée*¹. Cette île était alors renommée auprès des voyageurs et des peintres, car, telle Pont-Aven, sa congénère bretonne prisée par Paul Gauguin ou Emile Bernard, cette petite cité pittoresque en apparence figée dans le temps avait su préserver son authenticité et sa rusticité. Elle était considérée comme un lieu de préservation d'une origine si lointaine que des anthropologues, dont Rudolf Virchow², ont cru déceler des traits néandertaliens chez ses habitants en raison de leur front fuyant et de la présence d'arcs superciliaires sur leur crâne : « On se croirait à l'âge de pierre, dans une de ces cités lacustres où se réfugiaient les sauvages, nos pères. Rien de plus singulier que ce retour de vingt-cinq ou trente siècles en arrière »³ écrit le journaliste Thiébault-Sisson.

¹ Thiébault-Sisson, François, « Le couronnement de la reine de Hollande », *La Revue illustrée*, 13-15 juin 1898, p. 31.

² Virchow, Rudolf, *Beiträge zur physischen Anthropologie der Deutschen, mit besonderer Berücksichtigung der Friesen*, Berlin, Ferd. Duemmler, 1877 ; Sasse, A., « Sur les crânes hollandais », *Bulletins et mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, 1865, 6, p. 274-278.

³ *Op. cit.*, note 1, p. 31.

L'anthropologue J.A.J. Barge comprit dans les années 1910 que la forme si typique des crânes des gens de Marken était en fait simplement la conséquence, au cours de l'enfance, du port de couvre-chefs si serrés qu'ils entraînaient une déformation artificielle de l'os frontal :

Voilà, Mesdames et Messieurs, ce que j'ai voulu vous raconter à propos de la déformation artificielle du crâne des habitants de Marken. Vous voyez que ces insulaires n'ont pas une particulière généalogie de haute antiquité, que ce ne sont pas des Hollandais plus spéciaux que les autres, qu'ils n'ont rien à faire avec la race néanderthalienne, et que probablement ce ne sont que de simples Frisons avec une déformation artificielle du crâne⁴.

Barge signale également dans sa conférence donnée à Volendam en 1927 qu'«à peu près toute la population [de Marken] a des cheveux blonds et des yeux bleus ou gris»⁵. Dans son article, Thiébault-Sisson, émerveillé par la couleur locale si typique de l'île, se focalise lui aussi tout particulièrement sur cette blondeur qu'il qualifie volontiers de «scandinave» : «[Les habitants de l'île ont] les mêmes faces roses, mêmes cheveux d'un blond décoloré, mêmes types résolument scandinaves qu'à Volendam»⁶⁷. Un autre voyageur du nom d'Armand Dubois mit également en avant les mêmes traits physiques «nordiques» selon lui



Portrait d'une femme en costume traditionnel de Marken, Hollande du Nord, 1932. Photographie de Willem van de Poll, © National Archives of the Netherlands, CCO/ collection Van de Poll.

⁴ Barge, J.A.J., « Les habitants de l'île de Marken et la déformation artificielle du crâne – Conférence faite à Volendam le dimanche 25 septembre 1927 », *Institut International d'Anthropologie – III^e Session – Amsterdam – 20-29 septembre 1927*, Paris, Librairie E. Noury, 1928, p. 71. Voir également : Roodenburg, H.W., « Marken als relict: het samengaan van schilderkunst, toerisme, volkskunde en fysische antropologie rond 1900 », *Volkskundig Bulletin* 25,2/3, 1999, p. 197-214.

⁵ *Ibid.*, p. 66.

⁶ Autre cité touristiquement très prisée située à quelques kilomètres de Marken.

⁷ *Op. cit.*, note 1, p. 31

si caractéristiques des gens de Marken : « Au physique, l'instituteur de Marken était de haute taille ; il avait la barbe et les cheveux blonds et les yeux bleus particuliers à sa race »⁸. Auguste Racinet affirme quant à lui que :

[...] les cheveux tombant en longues mèches blondes des deux côtés du visage [...] confirmerait l'origine de ces insulaires, considérée comme ayant dû faire partie des populations germaniques lancées sur l'Europe par les grandes invasions. Ces Germains se font gloire d'avoir conservé intacte les costumes et les mœurs de leurs ancêtres⁹.

Les constatations somme toute superficielles de voyageurs de passage dans cette cité insulaire eurent pour résultat la mise en image d'un Hollandais prototypé facile à placer dans une case identitaire en apparence parfaitement circonscrite. La réputation des habitants de Marken était alors telle au début du xx^e siècle, nous dit Barge, que les gens de Marken :

ont toujours comparu comme représentant tout ce qui pourrait être spécifique dans la tournure et dans le caractère d'un véritable Hollandais. Sans doute les habitants de Marken doivent cette célébrité internationale en bonne partie à leur costume pittoresque et à leurs mœurs patriarcales, qui, tous deux, ont amené les caricaturistes étrangers à les choisir comme prototypes de la population du pays des moulins à vent, des sabots, des canaux et de la verte immensité des plaines et des plaines¹⁰.

Pourtant, si l'on s'en tient au « costume pittoresque » de Marken justement et si l'on en approfondit l'analyse, la projection d'une nordicité sur Marken s'effondre comme un château de cartes. Les costumes de l'île peuvent être considérés comme un espace sur lequel ont été cousues des pièces de tissu dont les origines culturelles sont variées, de telle sorte que l'on peut le lire de la même manière qu'une carte géographique.

⁸ Dubois, A. *Les pêcheurs de l'île de Marken et la Hollande pittoresque*, Paris, Eugène Ardent et Cie, 1894, p. 15.

⁹ Racinet. A., *Le costume historique*, Paris, Librairie De Firmin-Didot et Cie, 1876.

¹⁰ *Op. cit.*, note 4, p. 63. Il faut cependant noter que, quelques années plus tard, c'est le costume et la blondeur des gens de Volendam qui dameront le pion à Marken et s'imposeront dans l'imaginaire comme le nouvel archétype national du Hollandais prototypé.

Influences européennes

En 1928, le folkloriste néerlandais Dirk Jan van der Ven se rend au 1^{er} congrès international des arts populaires à Prague. En tant que délégué officiel du gouvernement néerlandais, il y prononce une conférence intitulée «La décadence et la disparition des costumes et de l'art populaire dans l'île de Marken». En introduction, l'auteur évoque en premier lieu l'assèchement programmé du Zuiderzee, la «mer du sud», connu pour ses tempêtes houleuses et les inondations qui s'ensuivent mettant en péril les populations alentour. Le parlement néerlandais avait décidé en 1918 de la transformation de cette mer en un gigantesque lac d'eau douce qui sera appelé *IJsselmeer* [lac d'IJssel] et de la création de polders pour y installer de nouvelles villes et des terres agricoles. L'*Afsluitdijk*, une digue de fermeture d'une trentaine de kilomètres de long et de quatre-vingt-dix mètres de large imaginée par l'ingénieur Cornelis Lely, permit ainsi de fermer cette mer et de dompter ces eaux capricieuses.

Cette politique ayant eu pour conséquence de mettre un terme aux coutumes traditionnelles locales en raison de l'arrêt définitif des activités de pêche, Van der Ven¹¹ se fit fort d'en conserver le souvenir notamment au travers d'un film, «œuvre de plus de trois mille mètres, dans laquelle je suis parvenu à fixer ce qui nous reste de plus caractéristique de cette culture populaire qui va disparaître»¹² écrit-il dans l'article paru dans les actes du Congrès. L'auteur décrit de manière précise et détaillée les coutumes et costumes traditionnels qui font l'originalité de l'île de Marken. Il évite soigneusement de présenter ces arts populaires comme étant uniquement singuliers et propres à l'île, et nous dresse une extraordinaire géographie des possibles origines de ce qui ressemble à un patchwork multiculturel. Ainsi, «[dans les broderies] le motif de l'oiseau auprès d'un vase à fleurs ou d'un arbre en fleurs, se retrouve dans les très vieux tissus scandinaves aussi bien que dans ceux

¹¹ Lire à propos de Van der Ven cet article: Jong, Adriaan de, «Le folklore engagé: les militants de l'ethnologie nationale aux Pays-Bas dans les années 1936-1940», *Du folklore à l'ethnologie*, Paris, Édition de la maison des sciences de l'homme, 2009.

¹² Van der Ven, Dirk Jan, «La décadence et la disparition des costumes et de l'art populaire dans l'île de Marken», *Art populaire: travaux artistiques et scientifiques du 1^{er} Congrès international des arts populaires, Prague, MDCCCCXXVIII*, volume II, Paris, Éditions Duchartre, 1931, p. 18.

des Balkans»¹³ nous dit-il. Van der Ven poursuit sa démonstration en indiquant que les « patrons des broderies, qui sont spéciaux à l'île de Marken, sont identiques aux motifs de certains tissus des Indiens Huichol du Nouveau Mexique ». Selon lui,

il est plus que probable que ces Indiens Huichol ont emprunté ces motifs aux Espagnols, ainsi que ceux de l'aigle double ou du lion héraldique. Et s'il faut reconnaître des influences espagnoles dans les costumes de Marken, il est permis de supposer que des recherches internationales comparatives et une étude approfondie des véritables dessins du vieux Marken pourraient bien finir par nous obliger à situer l'origine de cet art dans les plaines ensoleillées de l'Andalousie et non dans l'île verte du Zuiderzee.

Précisons qu'avant la création de la République des Provinces-Unies en 1581, les Pays-Bas étaient sous domination espagnole. Il n'était d'ailleurs pas rare à cette époque que des marins néerlandais embarquent sur des galions espagnols ou portugais suivant l'exemple du navigateur Jan Huygen van Linschoten. Cette influence espagnole sur Marken est toujours réitérée dans les discours d'observateurs jusqu'à aujourd'hui : « Waar de Markers vandaan zijn gekomen is een onduidelijke zaak. Wel zijn af en toe zeer Spaans aandoende gezichten op te merken. Misschien de gevolgen van een nog wat verder uit de hand gelopen zeeslag op de Zuiderzee in de Spaanse tijd ? »¹⁴. Si cette influence est apparemment perceptible dans la physionomie de certains habitants – cela reste d'ailleurs à prouver –, elle semble l'être aussi dans la manière dont certains costumes masculins de Marken sont coupés et composés, en particulier le costume de marié, caractérisé par un haut de forme, un pantalon court bouffant et une veste tous les deux noirs ainsi qu'une chemise blanche brodée de motifs colorés, qui pourrait présenter quelques lointaines ressemblances avec certains costumes traditionnels de Castille ou d'Andalousie :

Ook de Marker mannendracht heeft voor Nederland een lang historie. Veel nog in deze eeuw gedragen onderdelen vertonen een snit die

¹³ *Ibid.*, p. 20.

¹⁴ Diepraam, W., Nieuwhoff, C., Oorthuys, C., *Klederdrachten. Een reis langs de levende streekdrachten van Nederland*, Amsterdam, Uitgeverij Contact, 1976, p. 15. « L'origine des habitants de Marken n'est pas très claire. Cependant, on peut parfois remarquer des visages ayant des traits tout particulièrement espagnols. Peut-être est-ce la conséquence d'une bataille navale sur le Zuiderzee à l'époque espagnole qui aurait mal tournée ? »

teruggat tot de tijd van het begin van onze Tachtigjarige Oorlog. Het tot omstreeks de Eerste Wereldoorlog nog wel gedragen speciale bruidegomskostuum van Marken heeft een bepaalde gelijkenis met de « Spaanse mode » uit de tijd dat de Nederlanden en Spanje verre van vriendschappelijke betrekkingen onderhielden¹⁵.

Van der Ven voit quant à lui des influences espagnoles dans le costume féminin. Il signale en effet que le dimanche précédent un mariage, « filles et femmes portent des tortillons, espèces de queue de Paris, appelés en hollandais *heupwongen*, en allemand *hippenkragen* ou *Polsterwulst* et qui dénotent vraisemblablement dans le costume de Marken des influences espagnoles »¹⁶. Quant aux boîtes en bois servant à conserver « les plus beaux fichus et plastrons », elles présentent, d'après le folkloriste, des similitudes avec « des produits de l'art populaire bavarois du XVIII^e siècle »¹⁷. Les « couronnes de Pentecôte » en papier, portées par toutes les jeunes filles de Marken lors de la parade annuelle, ont pour leur part une « forte analogie avec les *Deckengehänge* d'Allemagne et les *Halmkronar* de Suède »¹⁸.

Si Van der Ven peine à expliquer ces similitudes, il oscille entre l'hypothèse de la perpétuation de « motifs archiséculaires et universellement répandus », – sans jamais se risquer à évoquer une éventuelle origine germanique voire indo-européenne commune –, et celle de la possibilité de la naissance spontanée de ces motifs à divers endroits géographiques sans qu'il y ait eu contact entre Marken et d'autres populations. Bien que cette dernière hypothèse nous semble peu probable, l'origine et les raisons de ces transferts culturels restent encore à être scientifiquement élucidées et prouvées.

¹⁵ Duyvetter, J. en Thienen, F.W.S. van, *Klederdrachten. De schoonheid van ons land*, Amsterdam, Uitgeverij Contact, 1962, p. 48. « Les vêtements traditionnels masculins de Marken sont aussi le fruit d'une longue histoire aux Pays-Bas. La coupe de nombreuses pièces qui composent les costumes, toujours en usage aujourd'hui, remonte au début de notre guerre des Quatre-vingts Ans. Le costume tout à fait particulier de marié de Marken, porté jusqu'au début de la Première Guerre mondiale, présente des ressemblances avec la « mode espagnole » à une époque où les Pays-Bas et l'Espagne étaient loin d'avoir des relations amicales ».

¹⁶ *Op. cit.*, note 10, p. 21-22.

¹⁷ *Ibid.*, p. 21.

¹⁸ *Ibid.*, p. 21, en note (1).



Deux femmes en costumes de Marken, Hollande du Nord, 1932.
Photographie de Willem van de Poll, © National Archives of the Netherlands,
CCO/ collection Van de Poll.

Influences de l'Inde et de l'Indonésie

D'une manière générale, le costume traditionnel de Marken, extrêmement coloré et bigarré¹⁹ se compose d'un jupon rayé coloré et d'une sur-jupe sombre, d'un tablier bleu avec un haut à carreaux, d'une chemise en coton blanc à manches bleu foncé ou aux rayures rouges, blanches, noires, et d'une surveste rouge munie d'un carré de tissu fleuri épinglé. Une des pièces les plus remarquables de ce costume est le corset à lacets brodé :

Le corset des femmes de plus de dix-huit ans se lace par-devant, tandis que celui des jeunes filles se lace par-derrière. Actuellement, le corset se fait de drap bleu foncé ou noir, il est orné de bords brodés en laine de couleurs vives et de cinq roses brodées à la main. L'ancien corset, fait de matière totalement différente, se porte encore de nos jours à la Pentecôte. On montre parfois aux visiteurs des corsets à sept roses, ce sont ceux que les femmes revêtaient le jour de leur mariage²⁰.

L'apparence et la composition des costumes de Marken varient selon l'âge des personnes qui le portent, les saisons, les jours de fête ou les événements qui rythment le quotidien des habitants de l'île tels qu'un mariage ou un deuil. Des illustrations du XVII^e siècle témoignent également d'une lente mais certaine évolution des tenues. Il en résulte que le nombre de types de costumes est considérable, bien que les multiples variations, parfois infimes, ne soient pas facilement perceptibles par le profane. Le port du petit bonnet a la préférence des femmes, car il est d'une part plus facile à porter que la grande coiffe. En effet, la grande coiffe nécessite une coiffure traditionnelle très distinctive : une grande partie des cheveux est avancée et coupée en frange – cette petite frange qui sort de la coiffe est d'ailleurs souvent maintenue grâce à de l'eau sucrée -, deux longues mèches tournées jusqu'à former un « rouleau » de cheveux sont maintenues sur les côtés, alors que les cheveux derrière le cou sont rasés et cachés sous le chapeau. D'autre part, la confection du

¹⁹ Les gens de Marken sont dans leur grande majorité protestants. Leurs costumes traditionnels sont très éloignés de la prétendue sobriété vestimentaire protestante qui colle à la peau des Néerlandais. Signalons que ces costumes peuvent être admirés notamment dans les musées de Marken et de Volendam. Le *Nederlands Openluchtmuseum*, le musée de plein air situé près d'Arnhem possède dans ses réserves également de magnifiques collections.

²⁰ Hijlkema, R., *Costumes nationaux en Hollande*, Amsterdam, Meulenhoff, 1951, p. 16.

petit bonnet nécessite des bandes et des rubans en moins grand nombre, ce qui en réduit le coût. Il se compose tout de même de sept éléments juxtaposés pour former un tout homogène et élégant. Marken ne produit pas de dentelle spécifique²¹. Les bonnets sont ornés de différents types de dentelles en fonction de ce que proposent sur le moment les merceries ou de ce que l'on a sous la main. Il pouvait s'agir de dentelles de Binche ou de Malines en Belgique, de dentelles dites « hollandaises » ou encore de dentelles de Valenciennes ou de Lille. Les couturières de Marken ont par contre donné naissance à un type de broderie tout à fait original et typique. Blanche, colorée ou multicolore, réalisée à la main, employée pour décorer magnifiquement les vêtements traditionnels de ces insulaires, elle est appelée « Marker borduurwerk » [broderie de Marken]. Une commission d'experts des Pays-Bas a recommandé en 2019 son inscription au titre du patrimoine culturel immatériel



Portrait d'une jeune fille en costume traditionnel de Marken, Hollande du Nord, 1932. Photographie de Willem van de Poll, © National Archives of the Netherlands, CCO/ collection Van de Poll.

²¹ La dentelle est un tissu sans trame ni chaîne contrairement à la broderie qui consiste à ajouter sur un tissu un motif plat ou en relief.

de l'UNESCO. Le gouvernement néerlandais prévoit de déposer une demande dans les années à venir le temps de consolider le dossier. Ce style particulier et singulier aurait été importé sur l'île d'Amager près de Copenhague au Danemark lorsque le roi Christian II fit appel en 1521 à plus de cent cinquante familles de Frise occidentale, dont Marken, afin d'y adapter les techniques maraichères néerlandaises²².

Les tenues des femmes, filles et jeunes garçons comportent au niveau de la poitrine un plastron carré, une pièce de tissu décorée de motifs floraux aux couleurs vives, dénommée localement *bauw* ou *baaven*. Ces cotonnades imprimées sont d'origine indienne. Appelées « chintz²³ » [*sits* en néerlandais], elles étaient obtenues à la main ou en appliquant sur le tissu des blocs de bois sculptés. Ce procédé associe des produits de teinture à un mordant afin de fixer profondément la couleur sur le support textile. Ces textiles furent importés en très grandes quantités de l'Inde vers l'Europe dès le XVII^e siècle. Les premiers chintz ont été rapportés dans les années 1660 en République des Provinces-Unies par des marins et des marchands qui ont embarqué sur les navires de la Compagnie des Indes orientales (VOC) qui avait pris position en particulier dans des comptoirs sur la côte de Coromandel dans le golfe du Bengale :

Au dix-septième siècle, les bateaux de la Compagnie des Indes Orientales apportaient non seulement des épices, mais aussi une foule d'objets précieux, parmi lesquels figuraient également des étoffes telles que le « sits » ou le « chintz » et d'autres tissus bariolés. Par le mot « sits », on désigne un tissu de coton agrémenté de rameaux, d'ornements d'oiseaux, etc. peints à la main. Ces cotonnades à couleurs vives devinrent alors à la mode et étaient également employées pour les costumes nationaux. Comme la qualité de ces tissus était vraiment supérieure, on en a conservé quelques spécimens magnifiques.²⁴

Les plus réputés provenaient de Masulipatam et de Sadras (sud-est de l'Inde), ainsi que d'Ahmebadad (nord-ouest de l'Inde). Par la suite, vers 1700, ces tissus très demandés ont été copiés par des artisans installés à Amsterdam, afin d'en réduire le coût et de profiter pleinement d'un

²² « Marker borduren », n.d., <<https://www.immaterieelerfgoed.nl/nl/markerborduren>> [consulté le 31 juillet 2020].

²³ Le terme « chintz » vient du sanscrit « citritapada/chitra » qui signifie « multicolore », « bariolé ».

²⁴ *Op. cit.*, note 19, p. 9.

marché en pleine expansion²⁵. Les jeunes garçons portent également un tablier composé à partir de chintz, voire de batik indonésien importé des Indes néerlandaises qui fut jusqu'en 1945 une colonie néerlandaise²⁶. Les bonnets des femmes peuvent également comporter un bout de chintz.

Enfin, autre caractéristique extra-européenne de Marken, son blason composé d'une tête de Maure de couleur or sur fond azur tournée à gauche portant un bandeau et une boucle d'oreille. Son origine et sa signification ne sont pas connues. Faut-il y voir comme pour l'emblème corse une origine aragonaise et donc de nouveau « espagnole » ? Ou le visage d'un esclave, des marins de Marken ayant participé au commerce triangulaire ? Nul ne le sait. Ces armes de la ville ne sont en tout cas plus en usage depuis 1991. Le drapeau de la commune de Marken, qui fut l'emblème de la localité de 1976 à 2002 avant que la cité ne soit incorporée dans la commune avoisinante de *Waterland*, est quant à lui composé d'une croix scandinave stylisée de couleur jaune et bleu. Marken ne semble décidément jamais savoir sur quel pied vraiment danser, partagée entre un ancrage nordique et des influences méridionales ou extra-européennes.

Conclusion : Marken, ou l'oscillation entre la pureté de l'origine et le melting-pot

Voyageurs et observateurs de passage ont repéré depuis le XIX^e siècle dans les coutumes, les costumes et la physionomie des habitants de Marken, des myèmes qui caractérisent les pays nordiques, à savoir la blondeur et les yeux bleus, les maisons pittoresques en bois ou encore le patin à glace. Les mises en image stéréotypées qu'ils ont générées, reprises à l'unisson par les affiches et textes touristiques et les cartes postales, ont maintes fois interrogé la « germanité » et la « nordicité » de cette cité autrefois insulaire et ont permis d'inscrire symboliquement ses habitants dans un espace géographique spécifique qui est clairement celui de l'Europe du Nord. De ces projections ancrées dans un imaginaire « nordique » se dégage finalement le sentiment que les Pays-

²⁵ *Op. cit.*, note 13, p. 46.

²⁶ « The island of Marken and Asian textiles », n.d., <<https://trc-leiden.nl>> [consulté le 9 août 2020].

Bas sont très proches des pays scandinaves à qui ils sont unis et reliés par cet espace commun qu'est la Mer du Nord. La Frise, occidentale et orientale, constitue certainement le maillon primordial entre ces mondes néerlandais et scandinaves. Cependant, ne s'agit-il pas ici d'une «géographie imaginée», d'un écran, tant les Pays-Bas diffèrent aussi des pays nordiques de par leur histoire, leur place dans l'Europe et leur identité? L'exemple de Marken est à ce titre extrêmement révélateur et emblématique de la difficulté, voire de l'impossibilité, des Pays-Bas à s'inscrire profondément dans une identité nord européenne. Comme les Pays-Bas, la société de Marken a fait sienne de nombreuses influences extérieures, européennes et extra-européennes. L'identité de cette cité se caractérise en définitive bien plus par le mélange ou la juxtaposition de multiples apports et transferts culturels inscrits en particulier dans l'espace de la matérialité qui figure une carte géographique où ont pris place différentes régions d'influence, que par une pureté frisonne ou nordique tant vantée et fantasmée par des voyageurs. Ces alliances et ces assemblages, fruit de la volonté et des choix des habitants eux-mêmes, ont donné naissance à une société originale et unique en son genre, bariolée et bigarrée.

Rêve du Nord et désir d'émancipation

En sommarsaga d'Anne Charlotte Leffler

Maria Hansson

A nne Charlotte Leffler (1849-1892), l'une des plus importantes femmes de lettres de la *Percée moderne* scandinave, apporte avec *En sommarsaga* (Un conte d'été, 1886)¹ une contribution importante au débat de l'époque sur la situation de la femme, aussi bien dans le mariage que dans la sphère sexuelle. Plus virulente que Victoria Benedictsson, sa critique de la société patriarcale se fait souvent plus explicite.

Les femmes de la *Percée moderne*, dont les écrits ont d'ailleurs été souvent minorés, prennent conscience qu'elles ne sont pas les égales des hommes. Elles aspirent désormais à être autant leurs camarades que leurs amantes. Leffler s'exprime sur ce point tout au long de son œuvre et elle se prononce pour une égalité plus pratique que théorique : « l'émancipation de la femme n'est pourtant pas seulement une question d'égalité juridique parfaite et humaine entre les sexes, mais aussi la possibilité pour elle de se développer en *une personne autonome* ».²

¹ Leffler, Anne Charlotte, *En sommarsaga, Ur lifvet IV*, Stockholm, Hæggström, 1886, (lu dans l'édition Atlas vintage, Stockholm, 2010).

² Sylvan, Maj, *Anne Charlotte Leffler. En kvinna finner sin väg*, Stockholm: Biblioteksförlaget, 1984, p. 7. Texte original : « Kvinnans frigörelse är emellertid inte bara en fråga om fullkomlig jämlikhet mellan könen juridiskt och mänskligt utan också om rätten för henne att utveckla sig till en *sjelfständig menniska* ».

Ainsi, dans un drame comme *Sanna kvinnor* (De vraies femmes, 1883) Leffler dénonce ouvertement deux obstacles majeurs à l'émancipation : le droit de la femme mariée à disposer de son propre bien et l'hypocrisie des hommes.³ Le titre est ironique et renvoie à ce que pensent le père et le frère dans cette pièce : une « vraie femme » doit être obéissante et savoir réfréner ses propres désirs pour satisfaire ceux des hommes. Leffler souhaite ici révéler les injustices d'une société moralisatrice et fait de l'écriture un acte de lutte. Avec *Sanna kvinnor*, elle déclare « la guerre à la société »⁴, pour reprendre le titre d'une de ses nouvelles : « la tâche de ma nouvelle pièce n'est pas d'éveiller les sympathies et de répandre le bonheur, mais d'engager la bataille, de déchirer, troubler et déranger le peuple dans sa quiétude ».⁵ Ses efforts seront récompensés et un an après la publication de sa nouvelle, une loi sera votée pour permettre aux épouses de disposer de leurs propres biens. Trente ans après Fredrika Bremer qui fut à l'initiative d'une loi sur le statut des femmes célibataires, Anne Charlotte Leffler, comme Victoria Benedictsson et Amalie Skram, conçoit donc son rôle à « l'avant-garde du modèle suédois ».⁶

Anne Charlotte Leffler intègre toutes ces questions dans *En sommarsaga*. Mais paradoxalement, dans ce roman, le thème si urgent de l'émancipation s'ancre dans une géographie imaginaire où se croisent les paysages naturels de la Suède et les créatures surnaturelles qui les habitent.

Le roman s'ouvre sur le retour en Suède d'Ulla, une artiste ayant passé de nombreuses années en Italie. À travers son regard exogène, le lecteur découvre une Suède où se mêlent les paysages réels et les souvenirs d'enfance du personnage. Nous voudrions donc voir dans cet article comment Anne Charlotte Leffler passe par le regard que pose Ulla sur un espace habité par une créature mystérieuse, *Näcken*, pour exposer sa vision de la condition féminine.

³ *Sanna kvinnor* annonce une loi de 1884 qui permettait à une femme mariée de disposer de ses biens et de son héritage.

⁴ Leffler, Anne Charlotte, « I krig med samhället », *Ur Lifvet II*, 1883.

⁵ Texte original : « Mitt nya styckes uppgift är icke att väcka sympatier och göra lycka, utan att väcka strid, rifva upp, oro och störa folk i sitt lugn. », cité par Sylvan, Maj, *Anne Charlotte Leffler. En kvinna finner sin väg*, p. 58.

⁶ Briens, Sylvain, Kylhammar, Martin, Battail, Jean-François, *Poétocratie : les écrivains à l'avant-garde du modèle suédois*. Paris : Ithaque, 2016, p. 94.

Pour répondre à cette question nous étudierons trois aspects qui façonnent l'image du Nord : la nature, le folklore et la question de l'émancipation féminine.

« Cahier d'un retour au pays natal »

*En sommarsaga*⁷ est un roman en deux parties qui aborde la question de l'émancipation de la femme. En montrant une femme sensible à son corps, d'une grande sensualité, Leffler semble se détourner ici du féminisme puritain suédois des années 1880 qui condamne les femmes de lettres qui décrivent l'érotisme féminin.⁸ David Gedin rappelle en outre que le critique littéraire Carl David af Wirsén (1842-1912), qui avait apprécié le fait que l'héroïne succombe à l'amour dans la première partie, a été choqué à la lecture de la deuxième partie beaucoup plus explicite, au point de remanier sa critique de la première livraison.⁹ La première partie du roman se déroule dans une ville balnéaire en Suède où une artiste peintre suédoise, Ulla Rosenhane, s'installe pour l'été après un long séjour à Rome, alors que dans la seconde partie elle n'est plus peintre mais mariée en Norvège.

Le statut de l'héroïne dans la première partie est intéressant. Elle est restée de longues années loin de son pays natal, une période au cours de laquelle son souvenir de la Suède s'est imprégné d'une idée du Nord qui s'éloigne de sa géographie réelle.

À son retour, le Nord se présente à elle sous l'aspect d'une nature grandiose. Elle jette sur le paysage nordique ce « regard extérieur, celui d'observateurs non nordiques pour qui le Nord se présente comme un tout homogène ».¹⁰ Ulla porte donc ce regard neuf, quasi étranger sur

⁷ La première partie est publiée en 1885 dans *Saga* pour *Nordiska museet*.

⁸ Voir la lettre du 19 juillet 1883 de Sophie Adlersparre à Leffler, citée par Lindén, Claudia, « Emancipationens erotik », *Att skapa en framtid. Kulturradikalen Anne Charlotte Leffler*, op.cit., p. 82. Sophie Adlersparre (1823-1895), fut une militante féministe, journaliste et écrivain. Elle est reconnue comme l'une des trois plus importantes figures du féminisme en Suède aux côtés de Fredrika Bremer (1801-1865) et de Rosalie Roos (1823-1898).

⁹ Gedin, David, « I hennes ögon », *Att skapa en framtid. Kulturradikalen Anne Charlotte Leffler*. Redaktör; David Gedin & Claudia Lindén. Halmstad : Rosenlarv förlag, 2013, p. 75.

¹⁰ Briens, Sylvain, « Boréalisme. Pour un atlas sensible du Nord », in *Études Germaniques*, Paris : Klincksieck 2018/2, n° 290, p. 158.

les paysages nordiques aux nuances froides et sur la société suédoise aux mœurs austères, habituée qu'elle est désormais aux couleurs chaudes de l'Italie. Aux souvenirs littéraires se mêlent les émotions des grands espaces, « miroir inversé de ce que le Sud n'est pas » :¹¹

Les rochers gris, le ciel pâle si éthéré, si haut, avec ses couleurs un peu froides, les baies, les îlots et l'eau vert-de-gris – cela touchait des cordes qui ne vibraient pas souvent.¹²

Cette contemplation fait même naître en Ulla le rêve d'une vie simple et pure, hors des conventions sociales. En voyant un couple de jeunes paysans amoureux, elle se désole :

Ils sont heureux, ceux-là, pensa-t-elle. Ils ont gardé leur franchise. Ils s'aiment sans fiançailles et sans mariage. Nous détruisons tout avec la réflexion et les convenances et nous ne pouvons pas éprouver une seule joie simple et entière dans la vie.¹³

Elle semble regretter une vie rustique, antérieure au nouveau rigorisme qui s'est imposé à la bourgeoisie au cours du XIX^e siècle :

Un christianisme plus sombre donne désormais le ton à la vie publique. [...] Le puritanisme marque toutes les manifestations de la vie sociale. [...] Des préceptes religieux abusivement exploités faisaient de la femme une esclave soumise aux moindres volontés de son mari et aux plus futiles caprices du bon usage. Un christianisme étroit et pharisaïque lui imposait une seule vertu majeure, le renoncement. Il lui était interdit de manifester son originalité individuelle. Elle s'étiolait dans sa « maison de poupée ». ¹⁴

C'est alors qu'elle tombe sous le charme de Ralf Falk, un homme beau et viril. La première partie du roman retrace ainsi une véritable idylle au sein d'une nature suédoise redécouverte. Mais une fois mariés,

¹¹ *Ibid.*, p. 162.

¹² Leffler, Anne Charlotte, *En sommarsaga*, *op.cit.*, p. 21. Notre traduction. Texte original : « [...] de grå klipporna, den bleka himlen med sina något kalla toner, så eterlik, så högväld, vikarna och skären och det gröngrå vattnet – det rörde vid strängar, som ej ofta sattes i dallring. »

¹³ *Ibid.*, p. 77. Notre traduction. Texte original : « De äro lyckliga de, tänkte hon. De ha ännu omedelbarheten kvar. De älska varandra utan förlovning och giftermål. Vi fördärva allt för oss med reflexion och konvenans och förmå inte taga en enda glädje i livet enkel och hel. »

¹⁴ Gravier, Maurice, *Le Féminisme et l'amour dans la littérature norvégienne 1850-1950, (d'Ibsen à Sigrid Undset)*, Paris : Lettres modernes, 1968, p. 14-15.

dans la seconde partie du roman, et installés en Norvège où Ralf dirige une école, les amants luttent entre eux pour plus de liberté et d'intégrité au sein du mariage.¹⁵ Les époux sont mal à l'aise dans leur nouveau rôle et la jeune femme regrette la chaleur et les couleurs vives des pays du Sud. Elle est tiraillée entre deux vies ; la vie de famille en Norvège et la vie d'artiste à Rome.

Mais plus encore, ce roman souligne la difficulté pour la femme artiste à se réaliser à une époque où la femme ne devait s'épanouir qu'au sein de son foyer. Dans ce sens, la seconde moitié de ce roman est un long tiraillement entre les ambitions des deux époux. Ulla, serait-elle une cousine éloignée de Nora, l'héroïne d'*Une maison de poupée* et de ses multiples sœurs en littérature ? En effet, le roman se termine comme le drame de Henrik Ibsen et *Pengar*¹⁶ de Victoria Benedictsson, sur le départ de l'épouse. Or, contrairement à ces deux œuvres, *En sommarsaga* laisse entrevoir une possible solution au conflit entre les époux. De fait, Ulla, qui a laissé un tableau inachevé dans son atelier à Rome, y retournera terminer son œuvre. Mais, il est important de souligner que le roman s'achève moins sur son départ que sur un échange épistolaire définissant le cadre d'une nouvelle union.

Finalement, la vie lui semblait simple en Italie. Une fois qu'elle est confrontée au puritanisme de la Suède - où il lui est interdit de faire une promenade en barque avec l'homme qu'elle vient de rencontrer - le beau paysage des contes populaires de son enfance lui vient à l'esprit comme le rêve d'un monde meilleur et plus libre. L'héroïne est un personnage en lutte contre les convenances dictées par la société bourgeoise. Est-ce pour cette raison que le neck (*Näcken*), l'homme nu vivant dans les eaux des croyances nordiques est évoqué dans le roman, comme pour tenir tête à ce monde ennuyeux et rigide ? Il nous semble que la description de la nature n'est finalement qu'un prétexte pour parler de la créature surnaturelle qui y demeure.

¹⁵ Pour créer ce personnage, Anne Charlotte Leffler s'est inspirée à la fois de Grundtvig, initiateur des écoles populaires danoises (højskole) et de son ami intime, et amant platonique, l'instituteur danois, Adam Hauch.

¹⁶ Benedictsson, Victoria, *Pengar*, 1885 / *L'Argent*, Paris : Cupidus Legendi, 2019, trad. de Vincent Dulac.

Un imaginaire aquatique

L'attrance de l'héroïne pour le Nord semble d'abord relever d'un goût pour le folklore de son enfance mettant en scène un peuple de créatures sensuelles et libres.¹⁷ N'est-il pas significatif que l'héroïne « peignait toujours des figures nues, plus souvent des enfants, mais aussi des sirènes et des faunes et d'autres personnages étranges » ?¹⁸ Tout se passe comme si cette femme, si moderne par ses actes et pensées, était inévitablement attirée par un univers archaïque. Dans la première moitié du roman, un soir d'été aux côtés de Ralf, elle pense à trois poèmes ayant le neck pour héros.¹⁹ Ces poèmes répondent au goût du *Nationalromantik*,²⁰ un mouvement qui ressuscite le folklore dans « une volonté d'exalter une identité nationale [...] »²¹

Nous constatons que le décor est donc avant tout appréhendé par son pouvoir de suggestion. C'est lui qui réveille tout un monde imaginaire :

[...] ce bel été nordique réveilla en elle tous les souvenirs d'enfance et les rêves qu'elle avait oubliés pendant ses longs séjours dans le Sud. Les elfes dansaient encore en rond dans le brouillard doux des marais, le neck jouait de sa harpe dans les profondeurs.²²

¹⁷ Schön, Ebbe, *Älvor, troll och talande träd. Folketro om svensk natur*, Sundbyberg, Semic, 2000, p. 73 et Carl-Herman Tillhagen, *Vattnens Folklore. Sägen och folketro kring bäckar, älvar, sjöar och hav*, Carlssons, 1996, p. 152.

¹⁸ Leffler, Anne Charlotte, *En sommarsaga*, *op.cit.*, p. 16. Notre traduction. Texte original : « målade alltid nakna figurer, mest barn, men också skogsnymfer och fauner och dylika tvivelaktiga personligheter. »

¹⁹ *Ibid.*, p. 74. Il s'agit des poèmes célèbres : « Näcken » de Erik Johan Stagnelius, « Djupt i havet » de Arvid August Afzelius et « Sommarnatten » de Johan Ludvig Runeberg.

²⁰ Nordin, Svante, *Romantikens filosofi, Svensk idealism från Höijer till hegelianerna*, Lund : Doxa förlag.

²¹ Toudoire-Surlapierre, Frédérique, *L'Imaginaire nordique. Représentations de l'âme scandinave (1870-1920)*, Paris : L'Improviste, 2005, p. 30. Ce *Nationalromantik* suédois prend sa source dans l'humiliation nationale ressentie par la perte de la Finlande. Plus tard, le mépris de Napoléon pour l'autonomie de chaque nation réveilla le patriotisme suédois. C'est alors qu'un nouveau nationalisme prit son essor, notamment avec la création de *Götiska förbundet* (association götique) qui se caractérise par son engouement pour l'histoire scandinave ancienne.

²² Leffler, Anne Charlotte, *En sommarsaga*, *op.cit.*, p. 74. Texte original : « [...] denna fagra, Nordiska sommarnatt och väckte till livs alla de barndomsminnen och drömmar, som hon glömt under sin långa vistelse i södern. Älvorna dansade åter sin ringdans i den mjuka dimman på kärret, Näcken spelade på sin harpa i djupet. »

De retour dans son pays natal, Ulla éprouve une étrange et toute particulière attirance pour l'eau, le refuge de cet ondin, jusqu'à s'en effrayer elle-même :

Comme le vent caressait ses tempes telles les mains d'un amant, comme il soulevait folâtement les cheveux et aspergeait de quelques gouttes fraîches et salées le creux de sa nuque de temps en temps. Il y avait quelque chose d'irritant et d'attirant en cela ; l'eau l'attirait, elle voulait être caressée par sa fraîcheur humide, tremper ses mains ne lui suffisait pas, et soudainement elle ôta son chapeau, se renversa en arrière, la nuque plongée dans l'eau. Ses cheveux se dénouaient et nageaient dans le courant. [...] Elle se redressa tout d'un coup, et pâlit. [...] Elle [...] regarda timidement [Ralf] en soulevant ses cheveux en les secouant. Elle avait failli prendre peur. Quelles puissances l'avaient prise !²³

Quelle est donc la puissance que l'héroïne ressent près de l'eau ?

[Il] leva ses yeux vers son visage avec son regard intense et imposant, étrange et énergique [...] Elle ne pouvait résister à la puissance de ce regard, qui agissait sur elle comme un enchantement [...] ²⁴

L'héroïne, au sein de cette nature, semble attirée pour le mystère que recèlent les profondeurs aquatiques. Mais en réalité, plus que la mort par noyade, la proximité de l'eau l'effraie par sa puissance érotique car, comme l'affirme Bachelard : « c'est de l'eau même que doivent naître les flammes de l'amour ». ²⁵

Précisément, Ralf est mis en scène pour la première fois dans l'eau, luttant dans les vagues sous les regards de la bonne société présente sur la terrasse au moment de dîner. Selon Bachelard, « l'être qui sort de l'eau est un reflet qui peu à peu se matérialise : il est une image avant d'être un

²³ *Ibid.*, p. 75. Texte original : « Hur vinden smekte tinningarna som älskande händer, hur den lekfullt lyfte på håret och stänkte något vått och friskt och salt i nackgropen ibland. Det var något retande och lockande i detta; vattnet liksom drog henne till sig, hon längtade efter att beröras av dess fuktiga kyla, att doppa händerna var henne icke nog, och så strök hon plötsligt av sig hatten och böjde sig bakåt med nacken helt ned i vattnet, så att håret löstes upp och simmade på vågen. [...] Hon reste sig med ett ryck och hade blivit blek. [...] Hon såg halvt skyggt på [Ralf] medan hon lyfte på håret och skakade det. Hon hade nästan blivit rädd. Vad var det för makter, som fått fatt i henne! »

²⁴ Leffler, Anne Charlotte, *En sommarsaga*, *op.cit.*, p. 122. Notre traduction. Texte original : « [Han] såg upp i hennes ansikte med sin egendomligt innerliga, energiskt tvingande blick [...] Hon kunde icke motstå makten av denna blick, den verkade som en förtrollning på henne [...] »

²⁵ Bachelard, Gaston, *L'Eau et les rêves*, Paris : J. Corti, 1981, p. 83.

être, il est un désir avant d'être une image». ²⁶ Ici aussi le héros incarne le désir inavoué de toutes les femmes de la station balnéaire, même si Ulla est celle qui ose le rejoindre dans sa vision libre des relations amoureuses. Il la fait penser aux ondins et elle ne peut s'empêcher de parler en sa présence des elfes et du sentiment trouble qu'elle éprouve à la fois dans la nature et au contact du jeune homme, comme si celui-ci était à la fois une personnification de la nature et de l'état d'innocence de celle-ci avant la civilisation. Le lecteur voit alors l'image de l'instituteur se mêler à celle de la créature jusqu'à se demander qui, de l'homme ou de l'ondin, attire la jeune femme dans cette nuit d'été suédoise pleine de sortilèges :

[...] quelle merveilleuse atmosphère en cet été nordique! Dans le sud, on devenait étrangement sobre! Là-bas, la nature entière n'était pas peuplée d'êtres folkloriques; là, ne vivaient pas de gnomes; là, ne dansait aucun elfe; là, la vague ne chantait pas; là, le ruisseau ne murmurait aucune poésie; là, la forêt et la montagne ne racontaient pas de contes de fées. ²⁷

L'attirance de l'héroïne pour le neck est manifestement d'ordre sexuel et ces créatures sont d'essence érotiques. ²⁸ Tous ces êtres sont en effet l'expression d'une forme d'angoisse face à la sexualité dans la mesure où, dans les ballades et dans les contes, ce sont toujours des jeunes gens, sur le seuil de la vie d'adulte, qui se trouvent aux prises avec ces créatures.

Le lien entre un être imaginaire et la sexualité de la femme se dessine de fait clairement. L'évocation du surnaturel dans la première moitié du roman symbolise une aspiration à des relations plus simples entre l'homme et la femme où les sentiments sincères peuvent s'exprimer librement. ²⁹ C'est bien ce souhait qu'émet Ralf Falk accompagné de notre jeune peintre lors d'une promenade en barque :

²⁶ *Ibid.*, p. 45.

²⁷ Leffler, Anne Charlotte, *En sommarsaga*, *op.cit.*, p. 74. Notre traduction. Texte original: «Nej, vad det var för en förunderlig stämning över Nordens natt! Hur underligt nykter man blev i södern! Där bestod icke hela naturen av levande väsenden, där bodde inga tomtar, där dansade inga älvor, där sjöng icke vågen, där diktade icke forsen visor, där berättade icke skogen och bergen sagor.»

²⁸ Cf. Häll, Mikael, *Skogsrået, näcken och djävulen. Exotiska naturväsen och demonisk sexualitet i 1600- och 1700-talens Sverige*, Malört förlag, Stockholm, 2013.

²⁹ Cette promenade en bateau et ces réflexions sur l'égalité entre les sexes nous font penser à l'œuvre précurseur de Almqvist, Carl Jonas, *Det går an*, 1839 / Sara, Aix-en-

C'est une nuit stupéfiante, dit-il. On a des pensées farouches. On trouve qu'on pourrait partir de plus en plus loin sur la mer – n'est-ce pas ? On croit qu'il y a certainement quelque part un pays où les relations sont plus libres, meilleures et plus saines que dans celui que l'on connaît.³⁰

Notons que l'énonciateur a changé. Ici, c'est désormais Ralf qui caractérise les relations libres comme « meilleures » et « plus saines ». Comme le neck, Ralf invite à transgresser les interdits.

Entre Ralf et la créature tirée des croyances populaires, la frontière est donc volontairement floue. En adoptant le point de vue interne d'Ulla, le lecteur découvre l'instituteur comme un personnage charmeur, à l'instar de la figure mythique du neck qui attire les jeunes filles dans l'eau pour les noyer par la seule force de sa séduction et de son violon. La ressemblance de Ralf avec le neck est plusieurs fois suggérée. Élégant et agile, il évolue avec aisance dans l'eau telle une naïade. D'ailleurs, l'ambiguïté ne réside pas seulement dans la confusion qui se crée entre le réel et l'imaginaire, elle se retrouve dans la représentation des genres, dans une forme d'androgynie ou d'inversion. Ulla nous est présentée comme un être autonome, venu de l'extérieur tandis que Ralf, comme le neck, est montré dans sa nudité, objet des regards, et associé à une forme de fluidité, de douceur féminine.

Nous avons l'impression que Ulla sait vers quoi elle est attirée et qu'elle s'en inquiète délicieusement. Creuset des souvenirs et des légendes, la nature avertit aussi les hommes des dangers qui les guettent. Le neck lui permet alors d'exposer le dilemme auquel sont confrontées toutes les femmes artistes :

Pouvait-on scinder ainsi sa vie en deux aspirations contraires ? Oui, elle savait bien que toutes les femmes faisaient ainsi – qu'elles commençaient toutes une nouvelle page de leur vie en se mariant, que tout ce qu'elles avaient fait avant avait coutume d'être complètement mis de côté. Mais un homme le faisait-il jamais ? [...] Mais si une femme faisait une telle

Provence : Pandora, 1981, trad. de Régis Boyer.

³⁰ Leffler, Anne Charlotte, *En sommarsaga*, op.cit., p. 76. Notre traduction. Texte original : « Det er en vidunderlig nat, sade han. Man kommer på vilde tanker. Man synes, man vilde sejle laengere og laengere bort – ikke sandt, man synes der måtte findes ensteds et land, hvor forholdene er friere og skjønnere og sundere end i det gamle, kjendte. »

infidélité à elle-même, c'était beau – non, c'était tout simplement son devoir.³¹

Leffler avait déjà su exploiter le symbolisme érotique des créatures aquatiques pour mieux briser les normes morales. Dans la nouvelle à scandale « Aurore Bunge » (1883), elle dépeint Aurore se baignant nue dans la mer, et la compare à une ondine. Plus tard, aux côtés du gardien d'un phare, Aurore se sent comme une nymphe dans les bras d'un faune :

Elle prit plaisir à ce moment-là, consciente de sa propre beauté. Ne ressemblait-elle pas à une Ondine avec ses cheveux épais et chatoyants et les reflets chauds du soleil, l'inondant de son ardeur? [...] Elle se rappela un vieux tableau dans le bureau de son père, qui représentait un jeune faune et une nymphe jouant entre les arbres [...] On aurait pu, à ce moment même, la prendre pour une nymphe.³²

Outre cet attrait pour la simplicité rustique, nous pensons qu'il y a encore autre chose dans cette idylle au sein d'un roman qui partout ailleurs fait surgir des questions sociales et politiques. L'imaginaire nordique dans un roman réaliste permet de mettre au jour certaines réalités que l'on ne pouvait aborder sans heurter la morale des lecteurs ni sans s'exposer à la vindicte des féministes puritaines. En effet, Ulla, près de l'eau, se retrouve face à ses pulsions érotiques et le neck représente d'abord les relations plus faciles qui sauront mieux convenir à une femme moderne et libre. Le désir d'Ulla de se fondre dans la nature traduit, en réalité, la volonté de se libérer de l'oppression et des interdits de son temps.

³¹ *Ibid.*, p. 146. Notre traduction. Texte original: « Kunde man på detta sätt klyva sitt liv i två hälfter med två alldeles skilda strävanden? Ja, hon visste ju, att alla kvinnor gjorde detta – att de alltid begynte ett nytt skede i sin tillvaro då de gifte sig, att allt vad de förut arbetat för då plägade skjutas helt åt sidan. Men gjorde någon man det? [...] Men om en kvinna beginge en sådan otrohet mot sig själv vore det vackert – nej, det vore helt enkelt hennes plikt. »

³² Leffler, Anne Charlotte, « Aurore Bunge ». Texte original: « Hon njöt av medvetandet om sin egen skönhet i detta ögonblick. Liknade hon icke en Undine med sitt rika, skimrande hår och de varma reflexerna av solen överhjutande hela gestalten med sin glöd. », p. 201. « [...] Hon kom att tänka på en gammal tavla i hennes fars arbetsrum, som föreställde en ung faun och en skogsnymp lekande mellan träden [...] Man kunde gärna tagit henne för en skogsnymp i detta ögonblick. », p. 215.

La promesse de l'eau

La question de la condition féminine est d'une grande actualité au moment de la publication du roman. En 1884, August Strindberg publie *Giftas I*, alors que la « bataille des mœurs ».³³ fait rage et ébranle les pays nordiques. L'écrivain norvégien Bjørnstjerne Bjørnson, avec la pièce *En hanske* (*Un gant*, 1883), fut à l'initiative de cette bataille quand il souleva la question de la virginité de l'homme avant le mariage, soulignant l'iniquité qu'il y a à demander à la femme une moralité sans faille, tout en acceptant le libertinage des hommes.

Claudia Lindén souligne le fait que les héroïnes d'Anne Charlotte Leffler, notamment Ulla, non seulement ne meurent pas à la suite de leurs expériences amoureuses, comme dans tant d'œuvres écrites par des hommes, mais sont même plus heureuses :

Dans de nombreuses histoires, le tragique a une fonction critique. Dans de tels récits, les héroïnes succombent par manque de relations sexuelles ou parce qu'elles ont eu des relations sexuelles en dehors du mariage. Ailleurs, la vertu des femmes sert de ligne de conduite aux hommes.³⁴

La quête du bonheur semble être l'objet véritable de la littérature féminine des années 1880. Les écrivaines mettent en scène des femmes non plus inconsistantes mais humaines, ayant des besoins physiques aussi bien que des aspirations artistiques. Selma, l'héroïne de *Pengar* de Victoria Benedictsson, fait elle aussi de la réalisation d'une carrière artistique une condition nécessaire à son épanouissement.

Ainsi donc, contrairement à ce qu'affirme Alva Uddenberg, la figure du neck ne reflète pas seulement le désir sexuel d'Ulla.³⁵ Le neck

³³ Bredsdorff, Elias, *Det store Nordiske krig om seksualmoralen*, Copenhague: Gyldendal, 1973, p. 364.

³⁴ Lindén, Claudia, « Emancipationens erotik. », *Att skapa en framtid. Kulturradikalen Anne Charlotte Leffler. op. cit.*, p. 80. Notre traduction. Texte original : « I många av dessa berättelser fungerar tragiken som en kritik. I sådana berättelser går huvudpersonerna under av brist på sex, eller för att de haft sex utanför äktenskapet. Eller så får kvinnornas dygd stå som ett rättsnöre för männen. » p. 80.

³⁵ Uddenberg, Alva, « Kvinnlighet och konstnärsskap. Anne Charlotte Lefflers roman *En sommarsaga* », *Bakom maskerna. Det dolda budskapet hos kvinnlig 1880-tals författare*, Karlstad: 1997p. 81. Notre traduction : « Son choix repose sur une pure attirance physique. Cela est évident dans la scène où elle le compare au neck [...]. Selon les croyances populaires, le neck est dangereux [...]. Ulla exprime donc son désir en comparant l'homme convoité à la figure du mythe, le neck. » Texte original : « Hennes val grundar sig på en ren fysisk attraktion. Detta framkommer tydligt i den scen där

semble également signifier quelque chose d'aussi précis et primordial pour Anne Charlotte Leffler et ses consœurs que le renoncement à la réalisation de soi. Une fois qu'elle a succombé à l'instituteur, la dualité de son être se fait sentir cruellement. Quelle autre créature pourrait aussi bien montrer les dangers de la passion que ce personnage ambigu de l'imaginaire nordique ?

En effet, comme en témoigne *La Nouvelle Heloise*, la pensée occidentale a fait de l'amour une partie prépondérante de l'âme féminine, ce qui rendait difficile son émancipation hors des liens tissés parfois par les femmes elles-mêmes.³⁶ Ainsi, selon Mary Wollstonecraft, l'amour comme passion affaiblit la volonté de la femme.³⁷ Il faut donc essayer de le combattre dans un premier temps. Cette lutte constante est celle qui, dans le roman, oppose Ralf et Ulla, comme si tous les deux essayaient de ne pas céder au plaisir charnel uniquement par amour de leur travail :

En fait, ils menaient tous deux un dur combat contre une attirance croissante, qui, si elle prenait le dessus, menaçait de déséquilibrer leur vie ou de se poser au milieu de la route comme un obstacle à la satisfaction des buts que chacun poursuivait de son côté, un penchant donc, qui mènerait à des tensions et non à l'harmonie, et ils s'en protégeaient mutuellement.³⁸

Ainsi, non seulement, cet imaginaire permet d'aborder la sexualité, mais également les conséquences de celle-ci, c'est-à-dire la réification et l'oppression de la femme dans le mariage. Le surnaturel dans le roman donne donc une forme figurée à la critique de la société patriarcale et anticipe sur la réflexion sur la condition féminine qui sera développée

hon jämför honom med Näcken [...]. Näcken är enligt folktron farlig [...]. Ulla ger således uttryck för sin lust genom att jämföra den åtrådda mannen med mytens gestalt, Näcken.»

³⁶ Lindén, Claudia, *Om kärlek* Stockholm: Stengag: B. Östlingsförlag Symposion, 2002, p. 79-87.

³⁷ Wollstonecraft, Mary, *A Vindication for the Rights of Woman*, 1792, cité par Cavallin, Anna, «Patriarkens position och det dotterliga motståndet», *Att skapa en framtid. Kulturradikalen Anne Charlotte Leffler*, p. 52.

³⁸ Leffler, Anne Charlotte, *En sommarsaga*, *op.cit.*, p. 88. Texte original: «Det var tvärtom två, som kämpade en hård strid mot en växande böjelse, vilken, om den fick övertaget, hotade att rycka deras liv på sned, att ställa sig hindrande i vägen för de mål, de var på sitt håll fullföljde, en böjelse, som skulle leda till slitningar och ej till harmoni, och som de därför båda gick ur vägen för.»

dans la seconde partie de l'œuvre. Les évocations surnaturelles cacheraient aussi le danger des sentiments qui peuvent conduire la femme vers des choix irréversibles : le neck serait le symbole du sacrifice de son art. La créature tire donc Ulla, inévitablement, vers l'abandon de la peinture, sa passion, une sorte de mort. Ressent-elle, près de l'eau, cette mort qui lui est inévitablement liée selon Bachelard : « Contempler l'eau, c'est s'écouler, c'est se dissoudre, c'est mourir »³⁹ ? Ulla va voir mourir les occasions de se donner à l'art auquel elle était pourtant destinée.

Néanmoins, Ulla parvient à faire comprendre à son époux qu'elle n'est pas la seule à devoir faire des concessions dans la vie de couple. Après une séparation de trois mois, elle demande à son mari comment il envisage leur union et celui-ci répond qu'il s'installera dans la capitale pour changer de métier, se déclarant prêt à être celui qui, désormais, sacrifiera ses aspirations professionnelles. De ce fait, dans l'avenir, Ulla n'aura peut-être plus à choisir entre l'amour et sa vocation artistique. Il est vrai qu'elle a abandonné mari et enfants pour terminer sa toile à Rome. Mais ce départ est-il définitif ou vont-ils partager leur avenir entre Kristiania (l'actuelle Oslo) et Rome comme Falk semble l'espérer ?

Ainsi, Leffler sauve l'héroïne de la mort que les auteurs réservent traditionnellement aux héroïnes⁴⁰ et le roman se clôt sur une réconciliation entre les sexes sous le signe de l'amitié. L'œuvre porte ainsi un regard très moderne sur la conjugalité, mais aussi sur la maternité. En effet, cette dernière ne saurait combler la vie d'Ulla au point de la faire renoncer à son travail, et ce message s'interprète également comme une réponse aux attaques de Strindberg qui, dans la préface de *Giftas I*, deux ans auparavant, affirmait que les femmes sans enfants étaient dénaturées et sans connaissance de la vie de famille.⁴¹ Paradoxalement, c'est donc par la fuite dans l'univers archaïque du folklore que s'expriment les revendications émancipatrices les plus modernes.

³⁹ Bachelard, Gaston, *op.cit.*, p. 59.

⁴⁰ Cf. Lindén, Claudia, «Emancipationens erotik», *Att skapa en framtid. Kulturradikalen Anne Charlotte Leffler*.

⁴¹ Gedin, David, «I hennes ögon», *op.cit.*, p. 75. Texte original : «Skildringen av hur moderskapet inte kan dominera Ullas liv eller stå i vägen för hennes arbete fungerar också som ett skarpt svar på Strindbergs angrepp i förordet till *Giftas I* två år tidigare, där han hävdade att barnlösa kvinnor var onaturliga och utan kunskap om familjelivet. »

Nous constatons dès lors que le folklore n'a pas uniquement pour rôle de traduire l'appréhension face à la sexualité, mais est aussi un outil nouveau dans la lutte pour l'émancipation des femmes. En effet, le fait de placer une créature surnaturelle en face de la jeune femme, focalise l'attention sur la réalité féminine. La femme est réelle, tandis que l'homme, ici proche du surnaturel, perd la place de celui qui impose sa vérité. À l'inverse, le fait de comparer l'objet de ses désirs à une créature imaginaire permet un autre regard sur l'homme. C'est désormais à lui d'être présenté comme un objet sensuel.⁴²

Conclusion

Pour le lecteur des années 1880, le Nord, et plus spécifiquement la Suède, représente davantage une géographie imaginaire qu'un espace réel. En effet, c'est autour des thèmes de la nature, du folklore et d'une émancipation féminine avant-courrière que le Nord se rappelle à l'héroïne, rêvant à son pays natal après de longues années en Italie. Il s'agit ainsi à la fois d'un roman sur la condition féminine et d'un voyage poétique à travers lequel Leffler, utilisant le regard exogène de l'étranger décrit les paysages mystérieux de l'été suédois et crée un espace nouveau dans lequel les utopies sont non seulement permises, mais aussi mises à l'épreuve du réel. À travers l'imaginaire du Nord, Leffler permet à l'héroïne de comprendre sa propre situation et son désir de liberté. La créature surnaturelle et sensuelle est l'instrument choisi par la romancière pour critiquer non seulement l'hypocrisie des hommes, mais aussi le puritanisme de la sphère féministe. Leffler ne se range donc pas parmi des figures comme Sophie Adlersparre qui renoncent au plaisir féminin en luttant contre l'immoralité des hommes. En revanche, elle ose se battre pour une troisième voie, celle d'une liberté totale.

Ce n'est pas la première fois que Leffler fait appel au monde folklorique pour prôner une liberté nouvelle, mais à travers cet imaginaire, c'est d'abord de la réalité du mariage qu'il est question; un aspect de l'oppression sociale voulant que la femme se consacre entièrement au

⁴² En 1890, les hommes prennent leur revanche sur les tentatives d'émancipation féminine en comparant la femme à leur tour à un monstre. Cf. Ahlund, Claes, *Medusas huvud, Dekadensens tematik i svensk sekelskiftesprosa*, Uppsala, 1994.

foyer et délaisse ses propres intérêts. Leffler préféra une existence simple et égalitaire dans laquelle la femme est l'amie de l'homme et partage son goût pour la vie, les plaisirs de la chair également. L'œuvre de notre romancière en garde des traces nombreuses. Cette idée de liberté naturelle prenant sa source dans les paysages vastes et mystérieux des contrées du Nord est mise en service d'un projet plus vaste encore : la création d'un mythe nouveau, celui du *folkhem*.

Espace géographique et espace de poésie

Le territoire de l'écriture dans Baltiques de Tomas Tranströmer

Anders Löjdström

Tomas Tranströmer est souvent acclamé en tant que maître de la forme brève. En témoignent surtout les nombreux haïkus dans ses deux derniers recueils. *Östersjöar, Baltiques* dans la traduction de Jacques Outin parue en France en 1996, est le septième livre de Tranströmer.¹ Il paraît en 1974 et se situe assez précisément au milieu de son œuvre poétique. Il constitue sa tentative la plus ambitieuse et la plus aboutie d'écrire un poème long. L'impulsion immédiate de ce travail a été la lecture en traduction anglaise du poème *Jonas* du Strasbourgeois Jean-Paul de Dadelsen². Tranströmer précise lui-même qu'en lisant Dadelsen il a découvert qu'il « était possible de donner une unité à un poème long en ayant sa propre voix du début à la fin »³. Kjell Espmark signale l'importance probable de Dadelsen à propos de la structure de l'ensemble et du motif des morts de *Baltiques*.

¹ L'édition utilisée de l'œuvre de Tomas Tranströmer est la suivante : Tranströmer, Tomas, *Dikter och prosa 1954-2004*, Stockholm, Albert Bonniers Förlag, 2011. Pour une traduction française de l'œuvre poétique, voir Tranströmer, Tomas, *Baltiques. Œuvres complètes 1954-2004*. Traduit du suédois et préfacé par Jacques Outin, Paris, Gallimard, collection Poésie, 2004. Sauf indication contraire, les citations suédoises dans le texte sont traduites par nous.

² Espmark, Kjell, *Resans formler. En studie i Tomas Tranströmers poesi*, Stockholm, Norstedts, 1983 (2011), p. 225-227 ; Ringgren, Mahnus, *Det är inte som det var att gå längs stranden. En guide till Tomas Tranströmers Östersjöar*, Stockholm, Bokbandet, 1997, p. 83-85.

³ Espmark, Kjell, *op. cit.*, p. 226 : « att man kunde hålla ihop en lång dikt genom att ha sin egen röst hela tiden. »

Dans une même perspective, Magnus Ringgren évoque pour sa part le *parlando* unificateur du poème de Tranströmer ainsi que le motif du contact avec les morts qui aurait attiré son attention à la lecture du poète strasbourgeois. Espmark conclut pourtant en affirmant que « dans l'ensemble l'impulsion semble être du type général dont il est très difficile de retrouver les traces dans la réalisation finale »⁴.

Östersjöar se présente comme une suite en six parties, de longueur variable, numérotées de I à VI. Lors de la parution du poème, la critique a généralement souligné le vers libre souvent proche de la diction de la prose et une expression moins immédiatement dense que dans les recueils précédents. Torsten Rönnerstrand parle d'un « poème à grande échelle qui, malgré l'absence d'emphase, regorge de vues aériennes vertigineuses et de symboles évocateurs »⁵.

Dans le court texte de présentation qui accompagne l'enregistrement que fait Tranströmer de son poème en 1990, il en évoque lui-même les thématiques – la frontière, *gränsen*, est une des notions-clés – ainsi que leur lien avec sa propre vie. Il qualifie l'ensemble de « géographique, historique, politique et introspectif. Il contient de la matière authentique. Ce qui apparaît comme documentaire l'est en effet »⁶.

Depuis sa publication, *Östersjöar* a souvent pu attirer l'attention des commentateurs. Par exemple, dans son livre *Resans formler*, cité ci-dessus et consacré à l'ensemble de l'œuvre de Tranströmer, Kjell Espmark s'attache, dans la lecture qu'il propose du poème⁷, à la thématique de la communication, où la notion de frontière comme obstacle et lieu de rencontre joue un rôle central. L'approche davantage essayistique de Magnus Ringgren tente de faire ressortir la dimension narrative du poème⁸. Torsten Rönnerstrand et Bernt Olsson se sont

⁴ *Ibid.*, p. 227: « överhuvud synes incitamentet ha varit av det allmänna slag som är mycket svårt att spåra i genomförandet. »

⁵ Rönnerstrand, Torsten, « Tomas Tranströmer lär oss att se tillvarons djup », *Göteborgs Tidningen*, 21 octobre 1974, cité par Karlström, Lennart, *Tomas Tranströmer. En bibliografi. Del 1*, Stockholm, Actae Biblioteczecae regiae Stockholmiensis, 1990, p. 230: « ett storslaget och brett upplagt diktverk, som trots sitt anspråkslösa tonläge är så slösande rikt på hisnande fågelperspektiv och suggestiva symboler. »

⁶ Tranströmer, Tomas, *Östersjöar. En dikt i sex avsnitt*, Stockholm, Bokbandet, 1990 (enregistrement audio): « geografisk, historisk, politisk och introspektiv. Den innehåller autentiskt stoff. Det som låter dokumentariskt i den är verkligen dokumentariskt. »

⁷ Espmark, Kjell, *op. cit.*, p. 225-263.

⁸ Ringgren, Magnus, *op. cit.*, p. 120.

penchés sur la conception de la langue que l'on y décèle⁹. Robert Hass, pour sa part, met en évidence la dimension du temps dans sa mise en forme. Plus récemment, Erik Falk revient sur la notion d'épiphanie, terme employé par Espmark pour qualifier les instants privilégiés dans la poésie de Tranströmer, et ses rapports avec l'espace et le texte¹⁰. Klaus K. Madsen, quant à lui, sollicite des philosophes contemporains dans une lecture post-moderne qui met en évidence les prolongements intertextuels et autres du texte de Tranströmer¹¹. L'espace géographique est bien entendu incontournable, quelle que soit l'approche du commentateur. Notre ambition est de mettre cet espace et l'évocation qui en est faite en rapport avec l'écriture même du poème et avec le territoire poétique qu'il permet à Tranströmer d'instituer. Nous partirons des références concrètes à la région de la mer Baltique afin de dégager l'aspect essentiellement personnel qu'elle prend dans le poème et de mettre en évidence son épaisseur temporelle. Ces éléments permettront de montrer comment s'institue l'espace poétique de Tomas Tranströmer et comment le poète investit ce territoire au moyen d'une écriture discrètement réflexive où parole et silence s'organisent en archipel sur la page.

Certains préalables théoriques viennent de l'analyse du discours littéraire élaborée par Dominique Maingueneau. Les notions sollicitées seront présentées au cours du développement.

La Baltique dans *Östersjöar*

D'un point de vue géographique, la mer Baltique est une mer intérieure de l'Europe du Nord qui s'ouvre à l'ouest par le détroit d'Öresund sur le Cattégat, le Skagerack et la mer du Nord. Trois golfes prolongent cette mer : le golfe de Botnie au nord, le golfe de Finlande et le golfe de Riga à l'est. Les pays riverains de la Baltique sont la Suède, la Finlande, la Russie, l'Estonie, la Lettonie, la Lituanie, la Pologne, l'Allemagne et

⁹ Olsson, Bernt, «Tomas Tranströmer, gåtan och språket», *Samlaren*, årgång 106, 1985, p. 7-20; Rönnerstrand, Torsten, «Om språkuppfattningen i TT:s Östersjöar», *Samlaren*, årgång 110, 1989, p. 63-76.

¹⁰ Falk, Erik, «Epifanins plats. Om topografi och epifani i T.T:s Östersjöar», *Tidskrift för litteraturvetenskap*, årgång 30 (2001): 2, p. 21-32.

¹¹ Madsen, Claus K., «Indskrivning – en postmoderne laesning af T:s Östersjöar», *Finsk Tidskrift* 7-8/2014, p. 63-77.

le Danemark. Le lecteur d'*Östersjöar* découvre immédiatement que le poème n'a pas l'ambition d'évoquer cet espace composite ou d'en rendre compte dans sa totalité. Le nom propre Östersjön, qui désigne la mer baltique en suédois, apparaît seulement trois fois¹² et les noms de lieux sont plutôt rares.

Dans la première partie du poème est intégré un court extrait du carnet de bord, datant de 1884, du grand-père du poète, guide côtier de métier, où sont mentionnées les routes maritimes empruntées par quelques navires qu'il a pris en charge. Ainsi le vapeur Tiger a-t-il fait le trajet «Hull Gefle Furusund», le brick Ocean «Sandöfjord Hernösand Furusund» et un autre vapeur, St Pettersburg, «Stettin Libau Sandhamn»¹³. Mis à part Hull en Angleterre et Sandefjord en Norvège, les autres villes nommées sont toutes des villes portuaires baltiques : Stettin en Pologne, Libau en Lettonie, Gävle et Härnösand sur la côte suédoise du golfe de Bothnie, et Furusund et Sandhamn dans l'archipel de Stockholm. Le passage fait de la Baltique un lieu de circulation en établissant (brièvement) un lien avec d'autres pays, mais les routes empruntées aboutissent toujours à l'archipel de Stockholm. C'est en effet à cet endroit que le grand-père du poète exerçait son métier de guide côtier. Or, lorsque le lecteur commence sa lecture, il est immédiatement guidé vers cet archipel, «le labyrinthe merveilleux d'îles et d'eau»¹⁴, qui devient un lieu d'arrivée mais surtout un lieu de départ à l'entrée du poème. On verra les rivages baltiques évoqués à plusieurs reprises, de même que l'île de Gotland, qui fera une apparition, mais, de manière implicite, le lieu central du poème sera l'archipel de Stockholm, et plus précisément «ön», l'île.

L'île en question n'a pas de nom dans le poème. Elle apparaît dès la deuxième partie – «la Baltique bruisse au milieu de l'île aussi» – et dans la troisième on voit le poète qui «longe le rivage». Dans la quatrième partie, l'île devient implicitement le lieu depuis lequel la mer est observée, alors qu'on retourne vers son intérieur dans la cinquième : «Le vent s'est couché tranquillement à l'intérieur de l'île», et dans la sixième : «Ici, derrière les fourrés épais – est-ce la maison la plus ancienne de

¹² Tranströmer, Tomas, 2011, p. 224, 227 et 234.

¹³ *Ibid.*, p. 225.

¹⁴ *Ibid.*, p. 225 : «den underbara labyrinten av öar och vatten.»

l'île? ». ¹⁵ Bien d'autres endroits sont évoqués mais le narrateur revient systématiquement à cette île sans nom.

Dans la brève présentation du poème à l'occasion de l'enregistrement qui en a été fait, Tranströmer précise que la thématique de la Baltique lui est venue tout naturellement « en raison de [s]a biographie » ¹⁶. Aussi, derrière l'île d'Östersjöar se profile sans aucun doute possible celle de Runmarö dans l'archipel de Stockholm, où la famille Tranströmer avait une maison construite par le grand-père maternel du poète. L'allusion aux Franciscains dans la cinquième partie du poème – « les Franciscains vinrent ici, l'île leur revint en 1288, une donation du roi Magnus » ¹⁷ – le confirme ¹⁸. Dans son portrait de Tranströmer, Staffan Bergsten désigne cet endroit comme un des points fixes de son existence ¹⁹. La dimension personnelle de l'espace géographique évoquée est donc très présente dans le texte, même si elle reste essentiellement implicite. Le lieu est présenté comme familier et la voix du poète y guide le lecteur.

La Baltique personnelle de Tranströmer ne se réduit toutefois pas à Runmarö et à l'archipel de Stockholm. Le début du poème évoque d'autres rivages. Comme dans la quatrième partie de l'ensemble, l'île peut devenir un lieu depuis lequel la mer est contemplée et c'est dans cette contemplation qu'un lien semble pouvoir s'établir avec d'autres rivages au-delà de l'étendue d'eau. C'est ici que la notion de frontière spatiale se problématise et que l'espace géographique se charge d'une épaisseur temporelle.

Dans la quatrième partie, le poète contemple en effet « l'étendue d'eau, sans portes, la frontière ouverte/qui s'élargit de plus en plus ». Il s'agit d'une mer d'huile par temps calme. Sous l'effet des conditions météorologiques, le poète évoque un rêve qui prend la forme d'un drapeau que l'on essaie de hisser, un drapeau qui est « si élimé par le vent et enfumé par les cheminées et blanchi par le soleil qu'il peut

¹⁵ *Ibid.*, p. 227: « Östersjön susar också mitt inne på ön »; p. 232: « går längs stranden »; p. 237: « Vinden [...] har lagt sig ner stilla inne på ön »; p. 240: « Här, bakom täta snår – är det öns äldsta hus? »

¹⁶ Tranströmer, Tomas, 1990: « med tanke på min biografi ».

¹⁷ Tranströmer, Tomas, 2011, p. 237: « ja franciskanerna var här, [...] ön blev deras 1288, donation av kung Magnus ».

¹⁸ Cf. <<http://www.wikiwand.com/sv/Runmaro>>.

¹⁹ Bergsten, Staffan, *Tomas Tranströmer. Ett diktarpporträtt*, Stockholm, Albert Bonniers Förlag, 2011, p. 49-53.

appartenir à n'importer qui ». La Baltique devient ici une vaste frontière qui relie les différents rivages et fait miroiter une communauté possible. C'est une des acceptions dans le poème de la frontière spatiale. Ce rêve est toutefois qualifié de naïf et la courte dernière phrase de la partie, isolée par un blanc typographique, retourne la situation : « Mais Liepāja est loin »²⁰. Liepāja, que nous avons déjà rencontré sous la forme de *Libau* au début du poème, n'est pas très éloigné dans l'espace. Toutefois la ville lettone se trouve en Union soviétique, de l'autre côté du rideau de fer qui coupe l'espace baltique en deux à l'époque de l'écriture du poème, en pleine Guerre froide. La frontière, momentanément ouverte dans le rêve suscité par la mer d'huile, se ferme brutalement face à la réalité politique dans une clause lapidaire. L'histoire contemporaine est inscrite dans l'espace et module l'acception d'une des notions essentielles du poème. C'est par ce biais que nous pouvons aborder l'épaisseur temporelle de l'espace géographique d'*Östersjöar*.

La dimension personnelle de l'espace baltique se retrouve dans les éléments qui lui confèrent une épaisseur temporelle. À propos du rideau de fer et des pays baltes, Tranströmer évoque lui-même un voyage en Estonie et en Lettonie en 1970 comme source importante du poème²¹. Mis à part les brèves mentions de Libau/Liepāja en Lettonie, des allusions à la situation de ces pays apparaissent dans la seconde partie de l'ensemble : « Il s'agit d'endroits où les citoyens sont sous contrôle, / où les pensées se construisent avec des sorties de secours »²². De même, Kjell Espmark signale que dans le compositeur aphasique de la cinquième partie, on reconnaît « un épisode de l'histoire de la musique contemporaine russe »²³. Tranströmer a lui-même explicité le passage en précisant que le compositeur frappé par un AVC est Vissarion Chebaline (1902-1963) et son élève « K*** » Tikhon Khrennikov (1913-2007)²⁴.

Ces éléments d'histoire contemporaine qui s'inscrivent dans l'espace géographique du poème ne sont pas datés. Ils renvoient à une réalité

²⁰ Tranströmer, Tomas, 2011, p. 233-234 : « vattenvidden, utan dörrar, den öppna gränsen/som växer sig allt bredare » ; « som är så avnuggad av blåsten och rökt av skorstenarna och blekt av solen att den kan vara allas » ; « Men det är långt till Liepaja » .

²¹ Tranströmer, Tomas, 1990.

²² Tranströmer, Tomas, 2011, p. 228 : « Det handlar om platser där medborgarna är under kontroll, / där tankarna byggs med reservutgångar » ; cf. Ringgren, *op. cit.*, p. 33-36.

²³ Espmark, Kjell, *op. cit.*, p. 254 : « ett stycke sentida sovjetisk musikhistoria. »

²⁴ *Ibid.*, p. 307.

historique plus ou moins récente par rapport au moment de l'écriture du poème. Or, d'autres époques sont également sollicitées et animent l'espace évoqué.

Ainsi des dates parsèment les six parties du texte. Dans l'ordre, le journal de bord du grand-père date de 1884, l'anecdote du bateau-phare est située en 1915, et dans la troisième partie, le bénitier évoqué est du XII^e siècle alors que la photo date de 1865. La cinquième partie s'organise autour de trois entrées de journal : 30 juillet–2 août–3 août, et par le biais de l'escargot vigneron surgissent les moines franciscains et l'année 1288. À propos d'une seconde photo, dans la sixième et dernière partie, il est dit que « les vêtements [des personnages] permettent de la dater du milieu du siècle dernier »²⁵. Essayons de comprendre comment ces indications s'inscrivent dans l'espace en lui conférant une épaisseur temporelle.

La date et l'élément qui lui est lié peuvent renvoyer à la réalité propre de l'univers du poème. C'est le cas du bénitier de la troisième partie, où « le nom du tailleur de pierre/est resté/comme une rangée de dents dans une fosse commune : HEGWALDR »²⁶. Sur l'île de Gotland on trouve plusieurs bénitiers attribués à un certain Hegwald²⁷. Magnus Ringgren pense que Tranströmer s'est inspiré essentiellement de celui qui se trouve dans l'église de Vänge²⁸, tout en précisant que le nom gravé n'est pas nécessairement celui du tailleur de pierre comme indiqué dans le poème. Il peut s'agir d'un commanditaire, d'un donateur ou de la signature de l'équipe de tailleurs qui a réalisé l'objet²⁹. C'est également le cas de l'escargot, que le poète observe et qui rappelle la présence des Franciscains : « Dans l'herbe mouillée glisse un rappel du Moyen-Âge : l'escargot vigneron »³⁰. Les deux exemples constituent des éléments porteurs d'une charge historique qui devient celle de l'espace où ils évoluent et plus particulièrement celle de l'espace du poème.

²⁵ Tranströmer, Tomas, 2011, p. 225, p. 228, p. 230-231, p. 235-238, p. 240 : « dateras enligt kläderna till förra seklets mitt ».

²⁶ *Ibid.*, p. 230 : « stenhuggarens namn/är kvar, framlysande/som en tandrad i en massgrav : HEGWALDR ».

²⁷ Cf. <<http://www.guteinfo.com/?id=2222>>.

²⁸ Cf. <http://orgelanders.se/Gotlandskyrkor/Dofuntar_pa_Gotland.htm>.

²⁹ Ringgren, Magnus, *op. cit.*, p. 45-49.

³⁰ Tranströmer, Tomas, 2011, p. 237 : « Där ute i det fuktiga gräset/hasar en hälsning från medeltiden : vinbergssnäckan ».

Les deux photos évoquées datent toutes les deux à peu près de la même époque. Elles représentent des personnages, sans qu'il soit précisé de qui il s'agit. À la différence du bénitier et de l'escargot, les photos ont fixé un instant précis du passé mais leur charge historique est plus incertaine. Le premier plan de la photo dans la troisième partie semble flou : « Tout le monde est beau, hésitant, en train de s'effacer ». En revanche, l'arrière-plan – les vaguelettes sur la surface de l'eau, les rochers rugueux – est d'une précision presque troublante : « Tout le reste sur la photo est choquant de réalité ». Le passé de l'image s'impose et donne une épaisseur temporelle au paysage présent. Le poète continue en détachant le terme qui désigne l'instant présent : « C'est tout près. C'est/aujourd'hui. »³¹ Un effet similaire s'observe dans la deuxième photo datée, dont il est question dans la dernière partie de l'ensemble. Elle représente un personnage dont le poète ignore l'identité, mais qui le fixe depuis le passé : « Le visage qui me regarde droit dans les yeux/ en murmurant : "Me voici". »³² Le personnage, dont personne ne se souvient de l'identité, impose sa présence par le biais de la photo et semble par là même s'installer dans le paysage d'aujourd'hui.

Le passé se voit ainsi réactualisé dans le présent. Si le bénitier et l'escargot permettent dans un premier temps de l'observer au sein de l'univers évoqué dans le poème, les deux photos inscrivent le passé dans le présent de l'énonciation. C'est le moment auquel s'attachent aussi les entrées de journal qui structurent la cinquième partie de l'ensemble.

Le passé s'intègre au poème également par d'autres biais, comme la citation. L'escargot vigneron donne lieu à une citation tirée de l'*Erikskrönikan*, la plus ancienne des chroniques médiévales suédoises. L'anecdote du bateau-phare est amorcée par une autre citation : « On avait du mal à dormir pendant l'automne 1915... »³³. L'intégration du passé dans le présent de l'énonciation peut aussi se faire par un simple rappel. C'est ce qui se passe dans la sixième partie, dans l'annonce de l'histoire de la grand-mère du poète : « L'histoire de ma grand-mère, avant qu'on ne l'oublie ». La dernière image du poème, celle de la maison qui est peut-être la plus ancienne de l'île – « Le hangar à bateau de deux

³¹ *Ibid.*, p. 231 : « Alla är vackra, tveksamma, på väg att suddas ut » ; « Allt det andra på fotot är chockerande verkligt » ; « Det är nära. Det är idag. »

³² *Ibid.*, p. 240 : « Ansiktet som ser mig rätt in i ögonen/och viskar : 'Här är jag'. »

³³ *Ibid.*, p. 228 : « Hösten 1915 sov man oroligt... »

cents ans, à la charpente basse de poutres croisées, au bois lourd couvert de poils gris » – concrétise ce rapport entre présent et passé. Cette vieille construction est affublée d'un cadenas moderne en laiton qui « brille comme l'anneau dans le museau d'un vieux taureau/qui refuse de se lever »³⁴.

Le passé qui se réactualise est proche et lointain, la famille de Tranströmer y joue un rôle important au même titre que des réminiscences du Moyen-Âge. Les différents éléments peuvent paraître disparates mais la cohérence s'établit par le biais de la voix du poète et par ce qu'ils représentent au sein de l'espace dont les contours se tracent dans le poème. Comme nous avons pu le constater, cet espace n'est pas *stricto sensu* celui de la Baltique géographique. C'est la Baltique vue, vécue et dite par le poète. C'est un lieu personnel entre terre et mer, où le lointain s'approche, où le passé devient présent et où il semble possible d'entrer en contact avec ces éléments. La Baltique dans *Östersjörar* apparaît comme un exemple à part entière de la *paratopie* de l'écrivain. Cette notion vient de l'analyse du discours littéraire et constitue une tentative de définir la position de l'écrivain qui « ne peut se placer ni à l'extérieur ni à l'intérieur de la société »³⁵. Il doit « construire le territoire de son œuvre à travers cette faille même ». À l'époque contemporaine, où la création littéraire « est affaire profondément individuelle, la paratopie s'élabore dans la singularité d'un écart biographique »³⁶.

Dans cette perspective, les différents éléments qui s'attachent à cette paratopie et que nous avons présentés – lieux, objets, créatures et personnages – sont à voir comme des *embrayeurs paratopiques*. Il s'agit en effet d'« éléments d'ordres variés qui participent à la fois du monde représenté par l'œuvre et de la situation à travers laquelle s'institue l'auteur qui construit ce monde »³⁷. Cet embrayage peut être observé dès le début du poème.

Nous avons déjà évoqué la première partie, où Tranströmer emprunte un court extrait au carnet de bord de son grand-père, pilote côtier. Le

³⁴ *Ibid.*, p. 239-240: « Mormors historia innan de glöms »; « Den låga knuttimrade 200-åriga sjöboden med gråragigt tungt trä. »; « lyser som ringen i nosen på en gammal tjur/som vågrar att resa sig. »

³⁵ Maingueneau, Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 52.

³⁶ *Ibid.*, p. 85, p. 72.

³⁷ *Ibid.*, p. 96.

grand-père porte ici l'énonciation poétique de son petit-fils. Dans les brèves annotations de l'extrait du carnet, les deux voix se superposent et l'activité du pilote côtier devient celle du poète qui introduit le lecteur sur son territoire. Il apparaît que «le labyrinthe merveilleux d'île et d'eau»³⁸ désigne simultanément l'archipel à travers lequel le grand-père guide les différents navires et le poème à travers lequel le poète guide son lecteur. Dans l'énonciation poétique de Tranströmer, l'espace géographique se transforme ainsi en territoire de l'écriture.

Le territoire de l'écriture

Le poème établit un territoire qui constitue une scène d'énonciation.³⁹ Le lecteur y prend place au moyen d'une scénographie qui «s'identifie sur la base d'indices variés repérables dans le texte ou le paratexte, mais elle n'est pas tenue de se désigner : elle se montre, par définition en excès de toute scène de parole qui serait dite dans le texte»⁴⁰.

Dans *Östersjöar*, le premier élément de cette scénographie est la présence du «je» énonciateur. Les marques de la première personne sont employées avec une relative discrétion mais nous sommes loin de l'effacement presque programmatique du premier recueil de Tranströmer⁴¹ (cf. Bergsten 1989, 11-24, et 2011, 15-39).

Le «je» énonciateur apparaît pour la première fois dans la seconde partie : «exactement comme moi», affirme le poète à propos de la vieille femme qui entend autre chose que le vent dans le bruissement des branchages des arbres. Ensuite ce «je» réapparaît dans différents contextes jusqu'à la sixième et dernière partie où il est question de la grand-mère du poète – «je me souviens d'elle»⁴². Certains personnages entretiennent un lien explicite avec le «je» énonciateur. C'est le cas de la vieille femme et de la grand-mère, qui pourraient être une seule et même personne⁴³,

³⁸ Tranströmer, Tomas 2011, p. 225 : «den underbara labyrinten av öar och vatten.»

³⁹ Il s'agit de la «scène de parole que le discours présuppose pour pouvoir être énoncé et qu'en retour il doit valider à travers son énonciation même» (Maingueneau, 2013, p. 192).

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ Cf. Bergsten, Staffan, *Den trösterika gåtan. Tio essäer om Tomas Tranströmers lyrik*, Stockholm, FIB:s lyrikklubb, 1989, p. 11-24; Bergsten 2011, *op. cit.*, p. 15-39.

⁴² Tranströmer, Tomas, 2011, p. 227 : «precis som jag»; p. 239 : «jag minns henne».

⁴³ Cf. Ringgren, Staffan, *op. cit.*, p. 105.

du grand-père et du compagnon de voyage du poète, « Mr. B*** », qui surgit brièvement dans la troisième partie⁴⁴. Dans la courte scène avec « Mr. B*** », le « je » apparaît au sein de l'univers représenté dans le poème. C'est également le cas lorsque le lecteur le voit longer le rivage de l'île ou qu'il reste la main posée sur la poignée de la porte de la maison⁴⁵.

Dans la plupart des occurrences toutefois, le « je » s'inscrit dans la situation d'énonciation instaurée par le poème. C'est le cas plus particulièrement à propos de la photo à l'arrière-plan si net que le poète affirme : « je peux passer la main sur les rochers rugueux, / je peux entendre le bruissement dans les sapins »⁴⁶. C'est également ici que la présence du « je » permet de faire ressortir clairement l'idée d'une scénographie du poème.

Le passage évoquant la photo – « Une photo de 1865 » – commence en effet par la précision « Voici des personnages dans un paysage ». L'adverbe « här », *ici* en français, renvoie à la photo que le poète semble avoir sous les yeux. Une situation se dessine ainsi où le poète écrit son poème avec un document à l'appui⁴⁷. Ce n'est pas le seul document sollicité dans le texte. Comme nous avons pu le voir, il est question d'autres photos, ainsi que du carnet de bord du grand-père ou de l'extrait de journal de la cinquième partie. Le lecteur voit le poète composer son poème avec, sous la main, des documents dont il se sert.

Les documents ne sont toutefois pas présentés comme les supports uniques de l'ensemble, ce que la troisième partie permet de mettre en évidence. Elle est composée de trois sections très différentes les unes des autres. Ainsi la photo montrant des personnages dans un paysage fournit le sujet du passage central de cette partie. Elle est immédiatement précédée de la brève apparition de « Mr. B*** », qui opère une transition après l'évocation du bénitier du XII^e siècle⁴⁸. L'image du bénitier est explicitement présentée comme un souvenir – « Images plus fortes dans la mémoire que quand on les regarde directement, les plus fortes quand le bénitier tourne lentement comme un manège qui gronde dans la

⁴⁴ Tranströmer, Tomas, 2011, p. 231.

⁴⁵ *Ibid.* p. 232 et 237.

⁴⁶ *Ibid.* p. 231 : « jag kan stryka med handen över de skrovliga berghällarna, / jag kan höra suset i granarna ».

⁴⁷ *Ibid.* : « Ett foto från 1865 » ; « Här är människor i landskap. »

⁴⁸ Cf. Espmark, Kjell, *op. cit.*, p. 245, et Ringgren, *op. cit.*, p. 54-55.

mémoire»⁴⁹. La fin de l'évocation de la photo amorce un passage vers le présent où le poète longe le rivage en regardant le ciel, ce qui inspire l'image du « planétarium stratégique [qui] tourne » et de la mandragore⁵⁰. Dans ce passage final de la troisième partie, nous revenons à l'île qui apparaît comme un élargissement de la scénographie.

Le poète, qui écrit son poème en sollicitant des souvenirs et des documents, évolue sur l'île centrale du poème, qui apparaît comme le lieu de l'énonciation. Il semble ainsi composer son poème sous les yeux du lecteur en juxtaposant les différentes parties de l'ensemble et en les articulant de façon plus ou moins nette. Cette idée d'une composition en cours de réalisation se voit confirmée dans les hésitations dont la voix énonciatrice fait preuve à plusieurs reprises. L'hésitation peut venir d'un manque d'information, comme celui relatif au métier de pilote côtier du grand-père : « à quel point faisaient-ils connaissance ? » se demande le poète à propos des hommes qui se rencontraient brièvement à bord des bateaux. De même, la capacité fascinante du pilote à s'orienter dans le brouillard épais provoque la question : « Avait-il le labyrinthe en tête ? »⁵¹. Mais l'hésitation peut aussi porter sur l'expression même. Dans la seconde partie, à propos des discussions entre personnes qui se connaissent mal, dans les pays où les citoyens sont sous contrôle, le poète cherche une image pour évoquer l'élément menaçant qui « flotte à la dérive au bord de la conversation » : « À quoi le comparer ? À une mine ? / Non, ce serait trop concret. Et presque trop pacifique »⁵². Or, le passage à venir porte précisément sur une mine. L'hésitation a induit une association qui ne convient pas parfaitement à l'élément de départ mais qui donne une nouvelle inflexion à l'ensemble dans la logique d'un poème en train de se dire. C'est également le procédé de l'hésitation et de l'association qui conduit le poème à sa fin. Le hangar à bateaux de 200 ans, dont nous avons déjà parlé, évoque un souvenir au poète : il « me rappelle quelque chose... j'étais là... attendez : c'est l'ancien

⁴⁹ Tranströmer, Tomas, 2011, p. 230 : « Bilderna starkare i minnet än när man ser dem direkt, starkast när funten snurrar i en långsam mullrande karusell i minnet. »

⁵⁰ *Ibid.* p. 232 : « det strategiska planetariet [som] vrider sig ».

⁵¹ *Ibid.* p. 225 : « Hur mycket lärde de känna varandra ? » ; p. 226 : « Hade han labyrinten i huvudet ? »

⁵² *Ibid.* p. 228 : « som driver i samtalets utkant » ; « Vad ska man likna det vid ? En mina ? / Nej det vore för handfast. Och nästan för fredligt. »

cimetière juif à Prague»⁵³. Il n'y a pas de nouvelle inflexion du propos ici mais le point de comparaison inattendu transfigure l'élément initial en réunissant les lignes de force du poème avant le point final.

La scénographie du texte met ainsi en vedette la voix du poète, voix que Tranströmer lui-même signale comme l'élément unificateur principal du poème. C'est cette voix, se présentant au lecteur comme en train de composer son poème, qui investit le territoire paratopique au moyen de l'écriture. L'écriture est un motif central de *Baltiques* et c'est en l'abordant que nous pourrions appréhender plus précisément le territoire du livre et son organisation.

On a pu lire *Baltiques* comme un poème entièrement réflexif dont le sujet est sa propre genèse dans une logique métadiscursive. Déjà Kjell Espmark s'inscrit contre une telle lecture qui «attribue au poète une égocentricité et une posture métopoétique systématique qui contredisent le reste de l'œuvre»⁵⁴. Espmark limite la réflexivité métopoétique à la cinquième partie du poème. C'est en effet ici que le lecteur rencontre deux références explicites à l'activité de l'écriture mais elles sont toutes les deux problématiques. La première concerne ce qui «veut être dit mais les mots ne le permettent pas», situation qui aboutit à un état d'«aphasie». La suite développe cette idée en évoquant un réveil nocturne du poète qui jette quelques mots sur un bout de papier – «les mots rayonnent de signification!» – pour découvrir le lendemain matin un gribouillis où les mots ne veulent plus rien dire. Il reste pourtant une ouverture possible: le gribouillis désolant constitue peut-être des fragments «du grand style nocturne qui passa»⁵⁵. La deuxième référence à l'activité de l'écriture apparaît dans le bref passage énigmatique au sujet des «conférences de la mort», qui, pour le poète, forment un moment décisif. C'est à partir de ce moment-là qu'il écrit «une longue lettre aux morts». Or, cette lettre est rédigée sur une machine «qui n'a pas de ruban, juste la ligne de l'horizon/si bien que les mots cognent vainement sans que rien ne reste»⁵⁶.

⁵³ *Ibid.* p. 240: «påminner om något... jag var där... vänta: det är den gamla judiska kyrkogården i Prag».

⁵⁴ Espmark, Kjell, *op. cit.*, p. 231: «tillskriver poeten en egocentricitet och en genomförd metapoetisk hållning som svär mot produktionen i övrigt.»

⁵⁵ Tranströmer, Tomas, 2011, p. 235: «vill bli sagt men orden går inte med på det»; «orden strålar av mening!»; «av den stora nattliga stilen som drog förbi».

⁵⁶ *Ibid.* p. 236: «Dödsföreläsningarna»; «ett långt brev till de döda»; «som inte har färgband bara en horisontstrimma/så orden bultar förgäves och ingenting fastnar.»

Dans les deux exemples, les mots n'aboutissent pas. À propos de l'état d'aphasie, le poète est sollicité par ce quelque chose qui demande à être dit, qui se communique en rêve, mais qui ne peut être porté par les mots qu'il a à sa disposition. Dans le second exemple, la lettre est réellement écrite – c'est sans doute le poème que nous sommes en train de lire – mais elle ne parvient pas à atteindre ses destinataires. Le poème *Baltiques* semble s'écrire à la frontière qui sépare le poète des morts, des morts qui le sollicitent probablement sans qu'il lui soit possible de saisir correctement le message. C'est dans cette perspective que nous pouvons lire la thématique de la communication souvent incomplète ou difficile qui se développe dans l'ensemble du poème, depuis la première partie et les conversations « en anglais mal orthographié, des ententes et des malentendus mais/très peu de mensonge délibéré » jusqu'au hangar à bateaux avec « les tuiles portant l'écriture des lichens en une langue inconnue » dans la sixième⁵⁷.

La frontière ne semble toutefois pas absolument infranchissable. Elle peut s'ouvrir, non seulement de façon illusoire comme nous avons pu le voir dans la quatrième partie avec la mer d'huile par temps calme, mais aussi brièvement à un moment privilégié comme on en rencontre parfois dans la poésie de Tranströmer. Cela se passe dans la deuxième partie lorsque le bruissement du vent se transforme progressivement en bruissement de voix. Le passé et le présent se rejoignent, de même que les espaces proches et lointains :

On marche pendant longtemps en écoutant et on atteint alors un point où les frontières s'ouvrent/ou plutôt/où tout devient frontière. Un lieu ouvert plongé dans l'obscurité. Les gens/affluent des bâtiments faiblement éclairés alentour. Les voix bruissent.⁵⁸

L'idée d'une communication incomplète, qui n'aboutit pas forcément, implique la recherche, l'hésitation ainsi que le silence. Le poète se présente dans une situation de recherche qui devient explicite dans la comparaison avec l'escargot vigneron : ses antennes « se rétractent

⁵⁷ *Ibid.* p. 225 : « på felstavad engelska, samförstånd och missförstånd men/mycket litet av medveten lögn » ; p. 240 : « Tegelpannorna med lavarnas skrivtecken på ett okänt språk ».

⁵⁸ *Ibid.* p. 227 : « Man går länge och lyssnar och når då en punkt där gränserna öppnas/eller snarare/där allt blir gräns. En öppen plats försänkt i mörker. Människorna/strömmar ut från de svagt upplysta byggnaderna runt om. Det sorlar. »

et se déroulent, perturbations et hésitations.../Comme il me ressemble dans ma recherche!»⁵⁹. Cette recherche devient concrète lorsqu'on se rappelle les documents-supports et les réminiscences qui fournissent la matière du poème. Tous ces éléments sont bien entendu inséparables de la voix du poète aux inflexions si sensibles pour le lecteur. C'est à ce propos que nous pouvons évoquer le silence dans le poème.

Au début de la cinquième partie, le poète observe la mer subitement pleine de méduses, qui perdent toute forme si on les sort de l'eau, «comme quand on sort une vérité indicible du silence pour la formuler en gelée amorphe». Dans le mécanisme de la comparaison, le silence est l'équivalent de l'eau. Le passage avec les méduses introduit celui de l'aphasie du poète face à l'incapacité de trouver des mots pour dire ce qui veut être exprimé. L'insuffisance des mots pour dire les vérités indicibles conduit au gribouillis et aux lapsus. Reste toutefois une possibilité, celle du style: «il n'y a pas de mots mais peut-être un style»⁶⁰. Le style est étroitement lié à l'individu. Dans son étude, Kjell Espmark cite une ébauche préparatoire du poème où Tranströmer parle du «style [qui] cherche un corps où s'installer, il vole et rampe à travers le monde»⁶¹. Le style semble entretenir des rapports particuliers avec le silence dans le poème. Les mots seuls ne peuvent dire les vérités indicibles mais peut-être que le rapport entre les mots et le silence peut les faire pressentir. Le silence entre dans la composition du poème. Les blancs typographiques scandent sa progression en détachant les éléments de la composition et en invitant à suspendre la lecture, tout comme les grandes pauses qui séparent les différentes parties. La voix du poète intègre ainsi le silence à côté des hésitations et d'une recherche tâtonnante. Le territoire de l'écriture dans *Baltiques* se dessine alors. Nous avons évoqué l'image du «labyrinthe merveilleux d'îles et d'eau» comme désignant simultanément l'archipel de Stockholm et le poème dans lequel elle permet d'entrer. La voix si audible et personnelle qui investit ce territoire permet de paraphraser l'image et fait du livre un

⁵⁹ *Ibid.* p. 237: «sugs in och rullas ut, störningar och tveksamhet.../Vad den liknar mig själv i mitt sökande!»

⁶⁰ *Ibid.* p. 235: «som när en obeskrivlig sanning lyfts upp ur tystnaden och formuleras till död gelé»; «det finns inga ord men kanske en stil.»

⁶¹ Espmark, Kjell, *op. cit.*, p. 255: «stilen letar en kropp att slå sig ner i, den flyger och kryper genom världen.»

labyrinthe merveilleux de paroles et de silence, *en underbar labyrint av ord och tystnad*.

Conclusion

Le rapport entre l'espace géographique et le territoire de l'écriture chez Tranströmer se présente donc de façon particulièrement tangible dans *Baltiques*. La parole du poète s'empare de l'espace de l'archipel pour le faire sien dans un réseau spatio-temporel aux accents profondément personnels. Le territoire du poète permet toutefois des modulations multiples au cours de l'œuvre et c'est un exemple tardif qui permettra de clore cette étude en retrouvant les éléments essentiels mis en évidence dans la lecture de *Baltiques* mais sous de nouvelles formes.

Dans le poème qui donne son titre au recueil *Sorgegondolen* (*Gondole funèbre*), paru en 1996, l'archipel est celui de Venise et le moment celui du séjour dans la ville du couple Wagner rejoint par Franz Liszt, en 1882-1883. Ce dernier y compose le morceau pour piano seul *La Lugubre Gondola*, aux accents prémonitoires de la mort de Richard Wagner à Venise en février 1883.

Le titre du poème reprend celui de la composition de Liszt, qui devient celui qui porte l'énonciation du poète en se mettant au piano. Libre au lecteur d'entendre dans ces lignes les harmonies étranges et dépouillées du Liszt tardif. Tranströmer, lui-même pianiste amateur virtuose, module ici son territoire en mettant les deux compositeurs légendaires au service de sa poésie :

Le clavier qui s'est tu pendant tout Parsifal (mais qui a écouté)
peut enfin s'exprimer.
Des soupirs... sospiri...
Quand Liszt joue ce soir il appuie sur la pédale de la mer
Et la puissance verte de la mer monte à travers le plancher et se mêle
Aux pierres du bâtiment !
Bonsoir belle profondeur !
La gondole est lourdement chargée de vie, elle est simple et noire.⁶²

⁶² Tranströmer, Tomas, 2011, p. 371 : « Klaveret som har tigit genom hela Parsifal (men lyssnat) får äntligen säga något./Suckar... sospiri.../När Liszt spelar ikväll håller han havspedalen nertryckt/så att havets gröna kraft stiger upp genom golvet och flyter samman med all sten i byggnaden./Godafton vackra djup!/Gondolen är tungt lastad med liv, den är enkel och svart. »

The Architect as Creator of the Cité in Christiaan Weijts's Euforie

Albert Gielen

Already in the nineteenth century novelists like Honoré de Balzac (1799–1850) and Stendhal (1783–1842) wrote about the city, respectively in *Illusions perdues* (*Lost Illusions*, 1837) and *Le Rouge et le Noir* (*The Red and the Black*, 1830). These urban novelists revelled in the ways a city can crush the hopes of young citizens who move from the country to the city.¹ Later, the protagonist was no longer the person who perished in the city, but the one who (co-)designed the city. There are several novels with an architect or an urban designer as the protagonist. Well-known examples are *De man zonder ziekte* (*The Man Without Illness*) written by Arnon Grunberg (1971) and published in 2012, *The Fountainhead* (1943) by Ayn Rand (1905–1982) and *A városlapító* (*The City Builder*) by György Konrád (1933–2019), written in 1969–1973 but published in 1992. Novels with an architect or urban planner as the protagonist can be regarded as a form of artist's novel and can be characterized as a genre in which introspection and reflection are important structural features, the purpose of which is to relive and understand the present through the past. This means that the artist was not (only) an outsider but (also) an important member of the community, “developing his talents with the sole objective of serving

¹ Sennett, Richard, *op. cit.*, p. 27.

society”.² Peter V. Zima describes in *Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie* (The European Artist’s Novel. From the Romantic Utopia to Postmodern Parody, 2008) the changing role of the artist in novels from the Romantic period, late modernism and postmodernism from parallel processes of secularization, social differentiation, ideological fragmentation and commercialization through which art receives less and less appreciation and is pushed towards the edges of society³. Herbert Marcuse already noted a *Zwiespalt*, a dissension between Idea and Reality, between Art and Life, Subject and Object. In an artist’s novel, the artist tries to resolve this dissension and finds a new unity. As a human being, the artist must try to function in reality as it presents itself to him. As an artist, he longs for the realization of an idea, but his empire of ideas is far from reality. The result is that he sees the smallness and the emptiness of life. The artist should attempt to solve this dichotomy.⁴ The next step is set when the artist is confronted with civil society and becomes a critical authority. Social criticism, therefore, becomes an essential feature, according to Theodor W. Adorno’s definition of ‘*Der Artist als Statthalter*’.⁵ The artist as the critical substitute is the base and source of social criticism by late modern writers. Disappointed by the revolutionary fervor of the proletariat like that of the student movement, only art remains as a critical instance, according to Marcuse and Adorno: art as the governor of real life. But art cannot affect that and because of the developments in scientific and technological welfare, state art loses its revolutionary appeal.⁶

The position of the artist within society and his role within the novel makes the artist, in Weijs’ case the architect, an authority in criticizing some developments in urban design and in trying to find a solution for present day problems concerning the city. The architect and urbanist as a character can lead to a discourse with which a critical look at various current or dominant architectural ideas can be presented.

² Seret, *op. cit.*, p. 20.

³ Zima, Peter V., *Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*, Tübingen–Basel, A. Francke, 2008, p. XI.

⁴ Marcuse, Herbert, “Der deutsche Künstlerroman”. In: *Der deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1978, p. 16.

⁵ Adorno in Zima, Peter V., *op. cit.*, p. 33.

⁶ *Ibid.*, p. 41.

To reconstruct the narrator's criticism of design practices, I use the study by Richard Sennett. A few years after Weijts' novel, Sennett published *Building and Dwelling. Ethics for the City* (2018) in which he seeks to connect how cities are built to how people live in them. Central to his analysis is the distinction he makes between *ville* and *cité*.⁷ The difference means big and small—*ville* referred to the overall city, *cité* is a particular place. *Ville* is the built, the physical, *cité* the lived, a kind of consciousness, how people want to live collectively, the mental.⁸ Or, as the title says, building versus dwelling, although there should be no contradiction.

Ville and *cité* should fit together seamlessly, because the way people want to live should be expressed in how cities are built,⁹ but that seems an unattainable ideal. As a professor at MIT, Sennett cooperates with The Media Lab, also in Cambridge, Massachusetts, to develop a system of how to fit *ville* and *cité* together. The solution can be found in opening up the city. "Open" implies a system for fitting together the old, the curious, the possible'.¹⁰ Like life, the city has to be 'open'. As a consequence, the city becomes multi-layered, and avoids monoculture. An open city would tolerate differences and promote equality. The planner's and architect's role would be to encourage complexity and to create an interactive, synergetic *ville* greater than the sum of its parts, whose clear structure would orient people.¹¹ The making of places is best achieved through architecture without architects, because there is by definition a mismatch between the ways people currently do things and the ways they might do them.¹² Sennett agrees with urban studies activist Jane Jacobs (1916–2006) who did not dispute the worth of urban design itself, 'but asserted that urban forms emerged slowly and incrementally, following the lessons of use and experience'.¹³

This leads to the question of where criticism exactly lies in *Euforie*, towards whom or what is it oriented, what solutions can be found and

⁷ Sennett, Richard, *Building and Dwelling. Ethics for the City*. London, Allen Lane–Penguin, 2018, p. 1.

⁸ *Ibid.*, p. 1, 2, 242.

⁹ *Ibid.*, p. 2.

¹⁰ *Ibid.*, p. 5.

¹¹ *Ibid.*, p. 8–9.

¹² *Ibid.*, p. 13–14.

¹³ *Ibid.*, p. 15.

how do they relate to Sennett's analysis? More specifically, how do the *cité* (local) and the *ville* (urban), building and dwelling, relate to each other? 'The holy grail of urban design is to create places which have a particular character', states Sennett.¹⁴ But what does the main character, an architect, see as the holy grail? Here lies an even greater dilemma for urbanism: how to create a connection with the past—a past whose passing one might regret—without turning the city into a museum.

The story

Johannes Vermeer is the main character of the novel and we look at the events in the novel through his eyes. Vermeer was born in The Hague, where he still lives. There, he went to the Stedelijk Gymnasium (Municipal Gymnasium), where he met Isa Verstuijven, the object of his unrequited love. After the gymnasium, he started studying at the Technische Universiteit (Technical University) in Delft. He is currently married with Celine, the daughter of a lawyer in Voorburg. They have one daughter, Anne. Vermeer is more or less as old as Weijts himself. In a court scene, a judge verifies his personal details allowing us to discover that Vermeer was born on October 29, 1976 in Leiden. This is indeed the same birth year as Weijts's. It is therefore plausible that Vermeer is around 36 years old.¹⁵

On July 6, probably around 2010, architect Johannes Vermeer is driving a van in The Hague before being stopped by a motorcycle policeman who commands him to follow. They travel to the center of The Hague, to Spui and Grote Markt. Al Qaeda has committed a bomb attack on a tram tunnel and an underground car park. Vermeer assists in transporting the wounded to the hospital. Afterwards he does not tell anyone that he has saved lives. Soon the municipality of the Hague organizes a design competition for the redevelopment of the affected area as well as the Sixth July monument which will serve to commemorate the 43 victims.

The story of the design competition is interrupted by flashbacks about Vermeer's time in high school with special attention to his

¹⁴ *Ibid.*, p. 211.

¹⁵ Weijts, Christiaan, *Euforie*. Utrecht/Amsterdam, Antwerpen, De Arbeiderspers, 2012, p. 357.

childhood sweetheart who remains unattainable and who is at the end the source of his architectural ideas, gained during a school trip to Rome and Florence. The love story will play no role in the article.

Johannes Vermeer takes part in the contest with his two partners. Their Hague-based architectural office is named LVE Architects after the first letters of their surnames: Olivier Liebach specializes in materials and constructions; Johannes Vermeer is the ideas man and the actual designer; Kasper Eijvogel arranges contracts, provides funding and maintains public relations. Vermeer shares his surname with a famous Dutch painter Johannes Vermeer (1632–1675), perhaps because of the famous painting *Gezicht op Delft* (View of Delft, 1660–1661), the city where the three partners have studied at the Technical University. Moreover, architect Vermeer greatly admires the light on the painting. After LVE, like other architects, have submitted their design, they appear to be among the final four contenders but the winner is to be selected by a referendum. The four entries are further proposed in the TV program *Zoeklicht* (Searchlight). When the associates of LVE are interviewed near the place where the attack was committed, Vermeer is recognized by one of the victims (Rambo) whom he helped to transport to the hospital.¹⁶ Only then he tells his partners about his “heroic action”.

They force him to go public with his “heroic action” in order to increase their chances of winning the competition. After many protests he does, with his wife being furious with him as a result because he did not talk with her about his action. This escalates, causing Vermeer, separated from his wife and daughter, to start living in one of the cottages he designed for the holiday park Klein Elysium near the coast. At this point, it is important to note that Vermeer’s wife Celine is a meteorologist who works in television as a weather girl. Something about the weather is mentioned twice in the novel and can be mentioned here as related to some of the novel’s themes that will be examined later on.

Het weer stopt nooit. [...], trekt zich niets aan van menselijke actualiteit, en bestond dan ook al vijf miljard jaar voordat de eerste primaten verschenen.

And later on:

¹⁶ *Ibid.*, p. 136–137.

Welbeschouwd is het weer ook het enige domein dat we nooit in onze greep hebben gekregen.

Thinking about what Le Corbusier wrote: “It is the grip of man upon nature”, as mentioned above, we can imagine why Vermeer calls this naïve. The weather functions as a metaphor that supports the significance of the novel. Human behaviour, very much like weather, cannot be planned.

Another consequence is that nobody believes Vermeer and he is bad-mouthed by the other entrants who accuse him of cheating. Thanks to an old college friend, he obtains security camera pictures proving he actually was in the tram tunnel and rescued the wounded in the rubble, but the images are not immediately shown publicly. He shows them later under pressure from his colleagues. Meanwhile, Vermeer is becoming less satisfied with the design LVE has submitted.

The turmoil around whether Vermeer actually assisted in the rescue and his doubt about his design for the monument escalates when tax authorities invade the architecture office and the associates are arrested on suspicion of money laundering and document forgery. Vermeer does not know anything about this and is released soon. LVE Architects is dissolved, though, and there is a new design contest. Isa Verstuijven, his first love and schoolmate, lived during their school years in the alternative circuit and in a squat. Years after high school, Vermeer finds her again because she is working with biological and climate-neutral materials and offers self-repairing concrete via the internet. When she brings him information about it, he approaches her in an obtrusive sexual way.¹⁷ Only when he does not use the concrete in the first design, despite his promises, a gulf grows between them. Nevertheless, it leads to Vermeer’s second design, *Euforie*, being submitted anonymously by Isa’s materials consultancy and wins the competition.¹⁸

The LVE design for the competition

The municipality of The Hague stipulates that the refurbished area should consist of a mix of shops, traffic, recreation and a memorial

¹⁷ *Ibid.*, p. 296–297.

¹⁸ *Ibid.*, p. 398.

for the 43 dead, to be converted by LVE into a castle-like complex. According to Vermeer, the design is:

een rond plein, met winkels en etalages aan de rand, die zowel naar beneden in de tunnel doorlopen als de hoogte ingaat. [...] De vorm gaat inderdaad terug op de middeleeuwse vestingmuur, maar het belangrijkste gebeurt wat mij betreft in de omloop, bovenin. Dat is een elliptische weergang, met spectaculaire uitzichten over de stad.¹⁹

Vermeer accentuates the great importance of the cantilevered parapet with battlements and machicolation (an overhanging stone gallery with openings for missiles to be shot) for aesthetic reasons, but also because it is considered a monument to the 43 victims. He sees it as a salve for the wounded city.²⁰ Not everyone shares that vision, as partner Eijsvogel says about the parapet: 'Boven in die mooie wéérgang van jullie zit helemaal niks waar je als ondernemer iets aan hebt. Daar zit alleen uitzicht'.²¹ This illustrates the contradiction between commerce and a memorial to the dead. A few pages later, it has become an oval shaped building, according to the description:

Het ontwerp is een ovaalvormig plein, te betreden onder bogen door, die een rond gebouw dragen dat de hoogte ingaat, en waar zich spiraalsgewijs een pad langs de verschillende winkels omhoog slingert. Helemaal bovenin hangt, ogenschijnlijk zwevend, maar door een transparante ring verbonden aan die winkeltoren, een weergang met een spectaculair uitzicht over de stad door drieënveertig smalle ramen of schietgaten, elk met de naam van een slachtoffer eronder.²²

This description of the building reminds one of the Tower of Babel in the way Pieter Brueghel de Oude (ca. 1525–1569) depicted it twice. In the following year, in February, five months before the referendum,

¹⁹ "a circular piazza, with shops and shop windows on the edge, which both extend down into the tunnel as well as go up to the height. [...] The form actually goes back to the medieval ramparts, but the most important aspect for me is the top. This is an elliptical wall-walk, with spectacular views over the city." *Ibid.*, p. 53.

²⁰ *Ibid.*, p. 57.

²¹ "Above in that beautiful parapet of yours is nothing that one as an entrepreneur can do anything with. There's only the view." *Ibid.*, p. 61.

²² "The design is an oval piazza, to be entered under the arches carrying a round building which goes up to the height, and where a spiral path along the various stores bends. At the top, you see a seemingly floating wall-walk, which is however attached to the shop tower by a transparent ring, with a spectacular view of the city through forty-three narrow windows or loopholes, each with the name of a victim underneath." *Ibid.*, p. 67.

Vermeer begins to have doubts about his design. The only thing with which he is satisfied is the machicolation because it is located right in the city and rises far above it.²³ More important than the appearance of the design are the thoughts behind it. The first design of Vermeer for the competition is according to the kind of personal and softened principle of 'form follows function': he studies the environment in which a project is to be built, he immerses himself in the list of requirements, functions, soil conditions, the composition of the population and all that inevitably leads to a form, a design.²⁴

Vermeer sees designing as solving a puzzle for which there is no solution. This results in a building which is only a success when it goes through a transformation. Vermeer means that the building grows on its own, it frees itself from the architect's original idea. The essential role of the end-users starts to frustrate him. Architecture is not acting to improve the world. He is no longer satisfied with the way his predecessors have been working for a long time, because they determined how the users should use or should behave in the buildings or parts of the city.

The architects and their conceptions

Vermeer mentions and comments on, sometimes implicitly, sometimes explicitly, a large number of architects and urban planners. Below are the names which Vermeer most often mentions or on which he comments in more detail. The reason why Vermeer discusses these people is because it is impossible to escape their completed buildings:

We wonen in andermans gedachten, wandelen door fantasieën van derden, werken in verzinsels van nog weer anderen. Al het gebouwde is bedacht, van de stoepranden tot de omrastering van een sportveld. Waar normale stervelingen hun spinsels nog privé weten te houden, dringen de bouwers hun binnenwerelden op. Dat is geen bijkomstigheid van hun vak, het is er het wezenskenmerk van.²⁵

²³ *Ibid.*, p. 108.

²⁴ *Ibid.*, p. 108.

²⁵ "We live in someone else's mind, walking through fantasies of others, works and fabrications of yet someone else again. All that's built is created, from the pavement edges to the paling of a sports field. Where ordinary mortals are privately managed to

Vermeer assumes that architecture is not the same as global improvement:

Als hij de hoogdravende traktaten leest van Berlage en zijn tijdgenoten, dan kan hij het niet helpen altijd iets te voelen tussen plaatsvervangende schaamte en spot.²⁶

Berlage and his contemporaries have visions of new worlds, ideal societies, or the end of war or class differences. Based on this view and on his appreciation, Vermeer divides the architects and urban planners into two groups—on the one hand functionalists or modernists, on the other artists.²⁷ He bases the distinction on their way of designing and on the extent to which they determine the behaviour of people in relation to their use of what has been built. I will follow this division:

Modernists:

H.P. Berlage

Le Corbusier

Walter Gropius

Richard Meier

Rem Koolhaas

Léon Krier

Artists:

Giorgio Vasari

Étienne-Louis Boullée

Antoni Gaudí

Before taking a closer look at the individual architects, the design concepts in general will be introduced. The core problems addressed by the urbanists of the beginning of the twentieth century are linked to the evolution of the industrial city since the nineteenth century.

keep their concoctions, the builders reduce their inner worlds. That is no coincidence of their profession, it is the hallmark of it." *Ibid.*, p. 109.

²⁶ "When he reads the grandiloquent tracts of Berlage and his contemporaries, he always cannot help but feel something between vicarious shame and mockery." *Ibid.*, p. 64.

²⁷ The term 'modernists' is problematic. In architecture books, the terms usually used are *The International Style* or *Functionalism*, or in the Netherlands *Het Nieuwe Bouwen* (Building New), but none is satisfactory. Reyner Banham therefore devised *The Machine Age Architecture*, which in itself is correct. Banham, Reyner, *Theory & Design in the First Machine Age*, Cambridge, Mit Press, 1960. Weijts gives no precise indication which gives me the opportunity to use *modernists* here (Banham, Reyner, *Theory & Design in the First Machine Age*, Cambridge, Mit Press, 1960). Curtis considers "modern architecture" as "an invention of the late nineteenth and early twentieth centuries and was conceived in reaction to the supposed chaos and eclecticism of the various earlier nineteenth-century revivals of historical forms." Curtis, William J.R., *Modern Architecture since 1900*, London, Phaidon Press, 1996, p. 11.

Developments such as mechanization, new means of transportation and production had transformed the city uncontrollably. Population increased enormously during this process. As stated by William J.R. Curtis in *Modern Architecture since 1900*: 'The result was a slum landscape of factories, tenements, and grimy streets without decent communal or private amenities'.²⁸ The larger scale of buildings (e.g. skyscrapers) and the new type of buildings (e.g. railway stations), combined with land speculations changed the social order and the character of the city.

In order to solve these problems, various ideas arose, such as a utopian vision consisting of 'a sort of perfect balance of forces between individual desires and social expectations'. This dream led to 'a natural co-operation untrammelled by the irrelevancies of previous social contracts that was carried through in the fantasy of an ideal collective palace: a *'phalanstère'*'.²⁹ Other urban proposals consisted of strengthening the status quo. The boulevards in Paris designed by Georges-Eugène Haussmann (1809–1891) serve as an example. Ebenezer Howard developed the model of the garden city in his book *Tomorrow: A Peaceful Path to Real Reform* (1898). A contemporary adaptation of baroque design concepts is that of Camillo Sitte (1843–1903) written down in *Der Städtebau nach seinem künstlerischen Grundsätzen* (1899, City Planning according to Artistic Principles), who advocated for urban expansion and modifications that better suit the earlier city. Most of these theories can be recognized in different variants by the architects referred to by Vermeer.

H.P. Berlage (1856–1934) was a nineteenth century rationalist but also a transitional figure who paved the way to functionalism. According to Curtis, the Dutchman Berlage is 'a sort of father-figure of modern architecture' in the Netherlands.³⁰ His architectural views were concerned with 'the problem of genuine modern style, which he spoke of in terms of clear proportions, planar walls, the direct expression of material and the primacy of space'.³¹ For Berlage the essentials of architecture were space-creation (for him architecture is the boundary

²⁸ *Ibid.*, p. 241.

²⁹ *Ibid.*, p. 242.

³⁰ *Ibid.*, p. 153.

³¹ *Ibid.*, p. 153.

of space defined in a rational and useful way, which is the opposite of nineteenth century representative architecture) and the relationship of masses (placement, dimensions and relationships between the various building parts), but also a fair use of brick and construction – the viewer could see how the building continued to stand upright. A famous example is his *Beurs van Berlage* (1897–1904, Amsterdam Stock Exchange). For his urbanism he planned that the system of canals in Amsterdam would not continue as a way for the city to expand. Outside the fortification walls there was a nineteenth century pell-mell. Curtis writes:

Berlage brought order to the chaos with the help of grand avenues defining major pieces of massive and substantial character; these were in turn penetrated by secondary systems of roads and quiet squares containing shops, schools, and public institutions.³²

For the expansion of Amsterdam, Berlage designed different versions of *Plan Zuid* (New South) in the years 1902–1920. Most alluring is the existing Y-shaped part of the street plan which consists of Vrijheidslaan, Churchillaan and Rooseveltlaan with facades in the style of the Amsterdam School. At the intersection of the Y rose the first high building (twelve floors) in the Netherlands. The purpose of Berlage to mix different income groups failed. Especially the upper middle class and the elite settled there. It is important here to distinguish Berlage's city plan from the architectural interpretation by the Amsterdam School. Berlage, although important for many architectural directions, is certainly not an Amsterdam School architect. Vermeer turns against Berlage, the urban planner, because the plan leaves no room for residents to design their own surroundings. Vincent van Rossem summarizes it as follows: Berlage saw the city not only as a solution to the housing problem: 'de stad is niet alleen een nuttig bouwwerk, maar ook een kunstwerk'.³³ Besides that, Berlage designed in a sober and rational style, while the Amsterdam School style was largely influenced by expressionism, with round forms, towers, ornamental

³² *Ibid.*, p. 245.

³³ "the city is not only a useful building, but also a work of art". Rossem, Vincent van, 1988. 'Berlage: beschouwingen over stedenbouw 1892–1914.' In: *Hendrik Petrus Berlage. Het complete werk*. Alphen aan de Rijn, Atrium 1988. p. 57.

spires, decorative windows and doors, and high roofs covered with tiles that extend to the walls. Vermeer does not comment on that.

The Swiss–French Le Corbusier (1887–1965) is a revolutionary who in several magazine articles which were later gathered in a book titled *Vers une architecture* (1923, *Toward an architecture*), claimed that mankind finally comes to architecture. To him, engineering objects such as grain silos, factories, ships and airplanes were an example of “clear and distinct articulation of volumes and surfaces; ships and aeroplanes for their rigorous expression of function”.³⁴ For him the architecture of the new era lies in the transformation of images such as ships and airplanes into art and architecture. Dwellings became a “machine for living in”, meaning a house “whose functions had been examined from the ground floor up and stripped to the essentials”.³⁵ Housing should be as efficient as a machine. This way of living could be realized in a concrete house that consisted of a white box on stilts with a flat roof, planar, rectangular windows of an industrial kind and a high living-room with a huge studio window. The dwellings were mass-producible.

Le Corbusier also had revolutionary plans for urban development, presented as *Ville Radieuse* (1930s, *Radiant City*). It was to be a continuation of the forms of a new machine-age civilization he had proposed. With *Ville Radieuse* he created his ideal city:

The Ville Radieuse as a whole was highly centralized and densely populated, yet most of its surface was given over to zones of leisure – parks, playing-fields, etc. Following his earlier principles, Le Corbusier also created broad roads to facilitate the rapid passage of traffic to and from the countryside and from place to place within the city; pedestrians were able to circulate on separate levels; and the traditional ‘corridor street’ was completely destroyed.³⁶

In his study *The City of To-Morrow and its Planning* (*Urbanisme*, 1924) Le Corbusier writes that the city also has to be efficient: “A TOWN is a tool. [...] They are not worthy of the age; they are no longer worthy of us. A city! It is the grip of man upon nature”.³⁷ Although the plan was never realized as such, it manifested considerable influence on other

³⁴ Curtis, *op. cit.*, p. 169.

³⁵ *Ibid.*, p. 171.

³⁶ *Ibid.*, p. 324.

³⁷ Le Corbusier, *The City of To-Morrow and its Planning*, New York, Dover Publications, [s.a.], p. XXI.

architects. In 1933, Le Corbusier was a guest at the CIAM (*Congrès Internationaux de l'Architecture Moderne*), presenting his plan. The members of CIAM accepted the proposal for functional zoning of city plans, with green belts between the areas reserved for different functions: dwelling, recreation, work and transport.

Walter Gropius (1883–1969) from Germany claimed that the spirit of modern times required its own expression in a new style. The years 1922 and 1923 were crucial in Germany and France because of the new orientation to the Bauhaus (initially pursuing an expressionist style) and in Gropius's thinking and designing.³⁸ When the Dutchman Theo van Doesburg (1883–1931) visited Bauhaus in Weimar, he introduced De Stijl which influenced the new Bauhaus aesthetics. The new style was based on basic forms of circles, spheres, rectangles, cubes, triangles and pyramids. Machines were also very important for Gropius but in a different way than in the case of Le Corbusier. His students “should both learn about the design of types for mass production, and seek to design forms which crystallized the values of a mechanized epoch”.³⁹ Mechanization, repetition and multiplication thus formed a condition to which Vermeer would respond later.

The American Richard Meier (1934), as opposed to pioneers like Le Corbusier and Gropius, grew up in a time when modern architecture was a *fait accompli*. He revives the forms of the early modernists, for example by using vertical and horizontal layering in houses. His buildings are mostly white and without ornamentation. Curtis writes about this neo-modernist:

Meier established a signature style that was characterized by layers of wall planes and transparencies, fractured structural grids, interpenetrating ramps, and spaces of varying luminosity.⁴⁰

Rem Koolhaas (1944) from the Netherlands writes in *Delirious New York* (1978) at the end of his book, in the appendix named ‘A Fictional Conclusion’ that:

The Metropolis strives to reach a mythical point where the world is completely fabricated by man, so that it absolutely coincides with his

³⁸ Curtis, *op. cit.*, p. 192.

³⁹ *Ibid.*, p. 193.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 664.

desires. The Metropolis is an addictive machine, from which there is no escape, unless it offers that, too...⁴¹

Koolhaas shows that Manhattan generated its own metropolitan urbanism and that is a *Culture of Congestion*. New York, especially Manhattan, has been the most rational, efficient and utilitarian pursuit of the irrational with the skyscraper as a self-contained universe. In the appendix he presents a series of projects that announce the second phase of *Manhattanism*. The skyscraper as a vertical city where the main means of transport is the elevator. This makes it possible to think about *cross-programming* which introduces unexpected functions in room programs, such as running tracks in skyscrapers. For his design *Seattle Central Library* (2003) Koolhaas unsuccessfully proposed the inclusion of hospital units for the homeless. There is not a single specific function associated with a specific site in Koolhaas's vision.

The architectural conceptions of the Luxembourgish architect Léon Krier (1964) are already demonstrated by a significant book title: *The Reconstruction of the European City* (1978). The modernists had little interest in the street in the same way the street was of little importance in Koolhaas's designs with his skyscrapers because the street was actually thought inside the buildings. During a congress for the New Urbanism (1993) where Krier was a prominent member, the following assumptions were promoted:

The neighbourhoods should promote a high level of local democracy and community responsibility, and be comprised of a diversity of residents, which is promoted by the provision of a full range of housing types and civic facilities. Recognition should be given to refining traditional continuities in terms of the urban form and design, often adapting historical precedents in terms of architectural style.⁴²

The neighbourhoods should be organized in compact, mixed use, walkable, identifiable and linked by mass transit. Public spaces and the public realm should be given priority.

In summary, the plans of the mentioned architects and urban planners contain designs and views that are characterized by a lack of the

⁴¹ Koolhaas, Rem, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, Rotterdam, 010 Publishers, 1994, p. 293.

⁴² Thompson-Fawcett, Michelle, "Leon Krier and the organic revival within urban policy and practice", *Planning Perspectives*, n° 13, 1998, p. 167–194.

necessary empathy to estimate behaviour in the urban environment, or by the desire that people behave in a way that is not realistic. This is not done out of malice, but because of the idea that society is “makeable”.

The first architect Vermeer calls an artist is the Italian Giorgio Vasari (1511–1574), the well-known inventor and writer of the genre of the encyclopaedia of artists' biographies with his *Le Vite de'più eccellenti pittori, scultori, ed architettori* (1550, Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors, and Architects) and was also a painter and an architect. In the latter capacity, he designed for instance the *Palazzo degli Uffizi* (begun in 1560) in Florence, commissioned by Duke Cosimo I de' Medici. Intended to house Grand Ducal offices, it garnered particular admiration for the loggia. Nikolaus Pevsner writes:

It consists of two tall wings along a long narrow courtyard. The formal elements are familiar to us: lack of clear gradation of storeys, uniformity coupled with heretical detail, long elegant, and fragile brackets below double pilasters which are no pilasters at all, and so on. What must be emphasized is the finishing accent of the composition towards the River Arno. Here a loggia, open in a spacious Venetian window on the ground floor and originally also a colonnade on the upper floor, replaces the solid wall.⁴³

Related to the Loggia he also designed what became famous as the *Vasari Corridor*, also called the ‘Crosstown Expressway’ or the ‘Secret Passageway of the Medicis’. The Vasari Corridor connects the Palazzo Vecchio with Palazzo Pitti by a maze of corridors, council chambers, and dungeons. The primary reason for its construction was to allow members of the Medici to travel safely from their home in the Palazzo Pitti to the government city state, the Palazzo Vecchio. The Grand Duke Cosimo I avoided walking among the commoners of Florence. Michael Dennis describes the corridor as a Renaissance intervention into ‘the fundamentally medieval fabric of central Florence’. Despite the opposition, the corridor is a success for two reasons:

Namely, it preserves and adapts to the existing context (apparently only one house was destroyed for its construction), and it operates simultaneously on several different scales, from that of the individual, using the Corridor (originally decorated with portraits of famous

⁴³ Pevsner, Nikolaus, *An Outline of European Architecture*, London, Penguin Books, 1990, p. 223–225.

artists), to the larger scale of the fabric through which it passes. The resultant ambiguities allow for multiple interpretation of the Corridor's various sections.⁴⁴

The amendments and insertions were made by Vasari with care and respect for the existing buildings.

The Frenchman Étienne-Louis Boullée (1728–1799) is not of interest as a practicing architect. His interest in architectural history is determined by his theoretical writings and his drawings which were intended to accompany his lectures and publications. This allowed him to use his imagination freely. John Summerson writes about these drawings: 'His designs begin with classical compositions of impossible size but in due course he begins to strip away the classical attributes and present us with naked geometrical masses in dramatic relationships'.⁴⁵ The *Cenotaph for Sir Isaac Newton* (1784) is a good example:

In Boullée's drawings the Neo-classical imagination soars into a world of unbuildable abstractions. He believed that architecture should be based on "nature", and "nature" in an architectural context meant, for him, geometrical forms.⁴⁶

The *Cenotaph* consists of a sphere of 500 ft (152.4 m) diameter, belted with cypress avenues. Pevsner adds to this:

Boullée in the comments to his pictures pleads for a felt not a reasoned architecture, for character, grandeur, magic. Practical needs worried him little.⁴⁷

The early work of the Spaniard Antoni Gaudí (1852–1926) had a neo-Gothic character and was inspired by the Middle Ages. But after the turn of the century emerges his highly personal style. Curtis sums it up as:

The richness of Gaudí's art lies in the reconciliation of the fantastic and the practical, the subjective and the scientific, the spiritual and the material. His forms were never arbitrary, but rooted in structural

⁴⁴ Dennis, Michael, "The Uffizi: Museum as Urban Design", *Perspecta*, n° 16, 1980, p. 62–72, p. 72.

⁴⁵ Summerson, John, *The Architecture of the Eighteenth Century*, London, Thames and Hudson, 1986, p. 85.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 85.

⁴⁷ Pevsner, *op. cit.*, p. 369.

principles and in an elaborate private world of social and emblematic meanings.⁴⁸

The Gothic architecture varied considerably from region to region and from period to period. While trying to find a Catalan regional style, Gaudí also had to react

poetically, not to say mystically, to the hedonistic Mediterranean landscape and vegetation, as well as to the maritime character and traditions of Barcelona.⁴⁹

Gaudí adapted his design largely to the environment. In addition he used vegetable stems and natural forms for his designs.

In summary, the architects and urban planners that Vermeer sees as artists are those who make great use of the existing environment that has been created over the years, or who can design what they want because the designs are not built anyway, or who have a strong connection with the past and nature. Vermeer speaks appreciatively about Gaudí, but says nothing about the Amsterdam School, although the core of their designs are nature and its organic forms, craftsmanship and traditional materials. But they were also open to modernity, embracing new techniques and production processes.

Vermeer's architectural criticism

Through his profession as an architect, Vermeer is not only involved in his built environment, he is also a critical observer: 'Meestal doorkruist hij steden met een sloopkogel. Hij renoveert de boel in gedachten. Het gaat vanzelf'.⁵⁰

When he is entering The Hague by van, what follows is not only a kind of itinerary but also a commentary on the appearance of the city:

Eerst is er, boven het tramstation, dat plein dat maar geen plein wil worden, en dan stuit je op stapelblokken die sinds de jaren zestig de stad zijn binnengemarcheerd. Allemaal angstvallig trouw aan Bauhaus' en Le Corbusiers verbod op versiering en meer algemeen op alle manifestaties van schoonheid. Aan het Spui culmineert dat allemaal in het steriele witte

⁴⁸ Curtis, *op. cit.*, p. 60.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ "Usually he crosses cities with a wrecking ball. He renovates things in his mind. It goes without saying." Weijts, Christiaan, *op. cit.*, p. 135.

stadhuiscomplex van Richard Meier, de radicale Le Corbusierepigoon, die nog steeds af en toe iemand stuurt die controleert of de ambtenaren er wel uit bijkleurende witte mokken drinken. Het IJspaleis. Vermeer kan zich niet herinneren ooit in die omgeving te zijn geweest zonder zich schrap te zetten tegen akelige wind. Passanten werpen elkaar haastige blikken van medelijden toe boven hun dichtgetrokken jaskragen. Veel ambtenaren leggen dit traject twee keer per dag af, en zitten tussendoor achter hun pc's in die torens. Gevolg: depressies, burn-outs en allerlei fysieke 'klachten'.⁵¹

His dislike of the Bauhaus and Le Corbusier is evident. Bare architecture has banished beauty because of the lack of ornamentation. This is what he says about the city hall of The Hague. Vermeer is certainly correct when he says that this architecture has no pediments, columns, pilasters and scrolls. But modern architects have a different understanding of ornamentation. They seek it in the arrangement and size of the volumes, they use the placement of windows and balconies, but also the use of different materials as an ornament. Functionalist architecture features integrated ornamentation. The disappearance of the street with street walls in the traditional sense he abhors. Creating pleasant squares is a serious problem for which the Dutch modernists had no solution.

Als hij de hoogdravende traktaten leest van Berlage en zijn tijdgenoten, dan kan hij het niet helpen altijd iets te voelen tussen plaatsvervangende schaamte en spot. Allemaal gaven ze zich over aan visioenen van werelden, ideale samenlevingen of het einde van oorlogen en/of klassenverschillen. Het kon niet op. Het klonk allemaal nogal—en dat contrasteert met hun vakkundigheid als ingenieurs—*puberaal*. Je hoeft maar een paar zinnen uit geschriften van mannen als Berlage, Gropius of Le Corbusier te lezen om te zien dat ze van een tomeloze naïviteit getuigen, die niet alléén valt toe te schrijven aan de pech dat wij hun

⁵¹ "First, there is above the tram station that piazza that will not be a piazza, and then you come upon stacking blocks which have marched into the city since the sixties. All scrupulously faithful to the Bauhaus's and Le Corbusier's bans on ornamentation and more generally on all manifestations of beauty. On Spui, this all culminates in the sterile white city hall complex designed by Richard Meier, the radical Le Corbusier epigone, who still occasionally sends someone to check whether officials there drink from matching white mugs. The Ice Palace. Vermeer cannot remember ever having been in that environment without bracing himself against a nasty wind. Passers-by throw each another hasty glances of compassion far beyond their tightly drawn coat-collars. Many officials cover this process twice a day, and in between sit behind their PCs in those towers. The result: depression, burn-outs and various physical 'symptoms.' *Ibid.*, p. 11.

utopia's uitsluitend nog kunnen waarnemen door de rookwalmen van de jaren direct erna.⁵²

In this quote Vermeer suggests that architects and urbanists believe they can influence society with their designs. This contradicts the earlier statement about the users of architecture getting depressed and suffering from burnouts. When he was seventeen years old he still believed that architecture could affect the people and address deeper spiritual layers. Later, during a school trip to Rome, Vermeer discovered that visitors of Roman temples and Catholic churches recalled spiritual values – secular building should also reflect these ambitions according to Vermeer. But he discovers that the reality is flatter as well as simpler, because they drew more interest in a kitchen island or a jacuzzi.

Vermeer has already expressed his negative views about Meier in an earlier quote concerning the town hall in The Hague. The presentation of submitted designs takes place here. Upon entering, Vermeer gives the following description of the complex:

Het atrium van het Haagse stadhuis heeft dezelfde afmetingen als het San Marcoplein in Venetië—4500 vierkante meter—en daarmee houden alle overeenkomsten meteen op. Alles wat eventueel kan verwijzen naar plezier of welbehagen is hier onder het brute functionalistische regime van Richard Meier weggevaagd. Iedere ornamentiek is streng verboden. Wie kleur aanbrengt, riskeert zijn baan.⁵³

Vermeer conceives the *Ice palace* as totalitarian architecture, because the individual is not important, and totalitarian architecture can only lead to totalitarian ideas.

⁵² “When he reads the grandiloquent tracts of Berlage and his contemporaries, he cannot help but feel always something between vicarious shame and mockery. All of them surrendered to visions of worlds, ideal societies or to end wars and/or class differences. It cannot go on. It all sounded—which contrasts with their skills as engineers—adolescent. You only to read have a few sentences from the writings of men like Berlage, Gropius or Le Corbusier to see that they bear witness to a boundless naivety, which not only is attributable to the bad luck that we exclusively can perceive through their utopia's smelled smoke from the years immediately after.” *Ibid.*, p. 64.

⁵³ “The atrium of The Hague City Hall has the same measurements as the Piazza San Marco in Venice—4,500 square meters—and with that, all the similarities immediately come to an end. Everything that could possibly refer to pleasure or delight here is wiped under the brutal regime of functionalist Richard Meier. Ornamentation is strictly prohibited. Whoever applies colour is risking his job.” *Ibid.*, p. 304–305.

Vermeer assesses the designs of Koolhaas as ‘bloedeloze bedenkers’.⁵⁴ By that he means that after they are built the designs do not function in the same way as on the drawing board. His criticism focuses on the tram tunnel designed by Koolhaas, where he rescues the victims:

“Ze noemen het niet voor niets de Zwemtunnel of de Tramtanic.”
Tijdens de bouw is de tunnel al eens vol water komen te staan. En ook later bleven er schimmels groeien en lekten de muren.⁵⁵

Architects who mainly want to conceive sensational forms often neglect the practical requirements of the buildings, or they are so complicated that they cannot meet those requirements.

Initially Vermeer believed that architecture affects urban activity, social mentalities, and atmospheres. However, he also saw that it often went wrong. Even those buildings that worked according to the insights of New Urbanism, an example being the 78-meter high *Muzentoren* with a *Masterplan* for the surrounding area (1993–2001) of Léon Krier:

Wonen en winkelen, paupers en notabelen, singles en gezinnetjes, blanken en zwarten: flikker ze allemaal bij elkaar en *flatsj!* de staaftmixer erop. Eenmaal gerealiseerd blijkt zo’n gebied helaas nog sterieler en ziellozer dan de maquettes en computerpresentaties al deden vrezen.⁵⁶

Vermeer believes that builders have to adapt their genius to the classical virtue of temperance and self-control which a Roman architect, engineer and theorist Marcus Vitruvius Pollio (80–70 BC–15 BC) in *De Architectura* describes as *temperantia*.

Along with Olivier, he was fascinated by Boullée, they named their own dinner club after him. Olivier is disappointed that there are so few realized works of this architect. Vermeer on the other hand sees a realized building as secondary, as an annoying by-product of the evolution of architecture in the development of architectural ideas. Vermeer poses a rhetorical question:

⁵⁴ “bloodless fictions”, *Ibid.*, p. 62.

⁵⁵ “They don’t call it the Swim Tunnel or the Tramtanic for nothing.” During the construction the tunnel was already filled with water. And mould continued to grow, and the walls were leaking, too. *Ibid.*, p. 290.

⁵⁶ “Living and shopping, paupers and notables, singles and families, whites and blacks: put them all together and *flatsj!* turn on the blender. Once realized, such an areas unfortunately appears to be even more sterile and soulless than the models and computer presentations already made one fear.” *Ibid.*, p. 140.

Wat denk je, zou hij daar de energie voor hebben gehad als al die krankzinnige bedenksels van hem echt uitgevoerd moesten worden? Dan zou hij zich met het bouwproces moeten hebben bemoeien, had hij non-stop in de clinch gelegen met magistraten en aannemers. Bovendien had hij z'n werken moeten aanpassen aan de eisen van z'n klanten. Nu hebben we tenminste de zúívere Boullée.⁵⁷

LVE also designs more than it builds, but they are forced to do so because they get very few commissions. As a student during a study trip, Vermeer discovered the corridor which Vasari designed for the Medicis

tussen de gebouwen door, in de lucht, ver weg van gepeupel en moordluchtige vijanden. Vasari had het zo uitgekiend dat elke raam een schilderij maakte van de stad, die zo uit nieuwe hoeken was te zien. De les van Vasari: het kozijn als lijst.⁵⁸

Vermeer's comments on the modernists and artists clearly show what he opposes. Before discussing what Vermeer regards as a solution to his displeasure in the following paragraph, here is a brief overview of what he fulminates against. According to Vermeer, architects overestimate themselves because they think they can control people's behaviour. Architects and urban planners determine where certain facilities, such as schools and hospitals, are situated, and consequently they determine people's actions. Vermeer sees the city hall of The Hague as the ultimate example. The role of users remains difficult to determine; architects cannot organize the lives of the inhabitants completely. It is partly logical in case of large populations and large projects which require much planning, but human behaviour is difficult to predict. This is illustrated by a metaphor while Vermeer lives at Klein Elysium, the holiday park he designed. He sees that the visitors do not follow the path, but use shortcuts, known as elephant paths or desire lines. Urban initiatives rely on a naïve faith in the power of a well-ordered

⁵⁷ "What do you think, would he have had the energy for all those crazy inventions of his when they really had to be done? Then he would have to interfere with the process, he had to be nonstop at loggerheads with judges and contractors. Moreover, he had to adapt his work to the demands of its customers. Now we have at least the pure Boullée." *Ibid.*, p. 111.

⁵⁸ "between the buildings, in the air, away from mobs and murderous enemies. Vasari was so sophisticated that each window was a picture of the city, which was seen as if from new angles. The lesson of Vasari: the window—frame as a frame", *Ibid.*, p. 141.

environment to reunite man, nature and the machine in an unalienated harmony, says Curtis.⁵⁹

Another problem arises from conflicting demands that the architect must face. Municipal regulations, safety, construction possibilities, residents' demands, commercial stakeholders—the cue of people involved in a project is almost endless. Just like the desire to design from the location in which the project must be realized, plus the connection with the past and especially the desire to design as if the design had grown from nature, he would also like to design free of external influences. A design that arises from itself, in relation to nature. In this view, the criticism of modernist architects, that is to say about the “makeability” of society, extends to the regulations concerning building practice. Many parties with conflicting interests are involved in the design. For example, the requirements regarding safety, the carefree use of a building can get in the way or hinder the interests of financiers. An architect like Boullée was not hindered in his designs by these kinds of requirements. The distinction which Vermeer makes between modernists and artists is related to the prevention and resolution of such problems.

Sennett analyzed various architects on which Vermeer is so critical. Le Corbusier started from a *tabula rasa*:

His idea of rupturing the past was to erase it, to flatten it and build over it, so that the urban dweller would lose any sense of what was there before.⁶⁰

He denies the *cité* for the sake of the *ville*. The fact that the environment is not grown in time, there is no context and for Sennett this is what makes it a closed city. His comments on Haussmann are similar. By hiding the huge mass of labourers in the houses behind the boulevards he created “festering quarters”.⁶¹ The boulevards were mainly designed as a traffic network and that has a big disadvantage: “The faster you move, the less aware you are of the particulations of the environment”.⁶² It is the same as with Le Corbusier—he also denies the *cité* for the sake of the *ville*.

⁵⁹ Curtis, William J.R., *op. cit.*, p. 323.

⁶⁰ Sennett, Richard, *op. cit.*, p. 284.

⁶¹ *Ibid.*, p. 33.

⁶² *Ibid.*, p. 35.

Both Vermeer and Sennett see the top-down master-planning and masterminding as a major drawback. Architects and urban planners plan the behaviour of residents and users, but that behaviour cannot be predicted and certainly cannot be forced. The consequences are, on the one hand, dissatisfied users and, on the other, buildings that are a failure in the eyes of the public. Vermeer and Sennett are looking for solutions and new directions.

Vermeer's second design: *Euforie* (Euphoria)

Het moet toch mogelijk zijn om flatgebouwen te ontwerpen die niet op ladekasten lijken, overheidsgebouwen die niet op Oost-Duitse leest zijn geschoeid, wijken die niet als serieblokken uit verpakkingen rollen om 'leefgebieden' te vullen—stedenbouw kortom, die je niet meteen de stuipen op het lijf jaagt, die zich een ander doel stelt dan je dat mengsel van misselijkheid en ongerustheid te bezorgen dat je gewoonlijk in ziekenhuizen overvalt.⁶³

What is the alternative? What is possible? Step by step he comes to the new design for the cité in the heart of The Hague. *Euforie* is the result of a new way of designing for Vermeer, in which the shapes from nature are decisive. He sees an architect as an engineer and a visual artist. The contemporary problem in architecture is that the balance between the two is disturbed:

Tegenwoordig zijn Nederlandse architecten bijna altijd uitsluitend als ingenieur geschoold. De beeldende kunst doen ze er gewoon eventjes bij, heel anders dan bij mannen als Gaudí of Étienne-Louis Boullée.⁶⁴

Twice Vermeer shows his vision of the city and he does it against the background of modernists: "De stad is een organisme, met een eigen

⁶³ "It must nevertheless be possible to design buildings to which not resemble dressers, government buildings not forged on an East German anvil, districts not as a series of blocks made out of packing rolls to fill 'habitat'—in short, urban development which doesn't immediately scare the wits out of you, which sets a different goal than to cause you a mixture of nausea and anxiety which usually ambushes you in a hospital." Weijts, Christiaan, *op. cit.*, p. 135.

⁶⁴ "Dutch architects are nowadays almost always exclusively trained as engineers. They only deal with visual art a side issue, an attitude quite different from that of men like Gaudí or Étienne-Louis Boullée." *Ibid.*, p. 269.

stofwisseling, hartslag, ademhaling.”⁶⁵ And: “De stad is geen machine, maar een organisme”.⁶⁶ When the protagonist talks about the positives of architecture, what it should be and the solutions for the future of building and dwelling, he brings it into relation with the word organic. For example, he calls “organische verhoudingen” as in

Zaak is dat je je vernieuwingsdrift tempert, dat je je schikt naar bescheiden maten, organische verhoudingen, vriendelijke, natuurlijke niet al te uitgesproken kleuren en vormen.⁶⁷

Architecture must follow social reality “op een organische manier”.⁶⁸

Vermeer’s second design is titled *Euforie* (Euphoria). This design is made due to the principles he reveals in his lectures containing that technique and logic are less important than intuition and instinct.⁶⁹ He designs it while he lives by the sea in the holiday park. During his walks along the beach, he experiences the cloudy skies, the waves, the dunes and the changing form of the beach caused by wind and waves. He sees stranded marine animals there, such as shells. He bases *Euforie* on all these organic forms. The project has to grow in a natural way out of the surroundings of the sea, although it is intended for a city centre. His interest in his surroundings grows and he decides on several days at different times to take pictures of the estuaries, creeks and lakes. Every time they look different but they always have the same effect: they remind him of the lines in the work of Egon Schiele (1890–1918) and Henri Matisse (1869–1954).⁷⁰ He hangs the pictures he made in his cottage and tries to apply the images in his design on his computer:

Ineens staat het plein voor hem op het scherm, onontkoombaar, en op alle manieren juist. Hij voelt het openbloeien. Het knispert, schalt, stroomt, stráált. Hij hapt naar adem. Meteen begrijpt hij ook dat de bestrating niet plat kan zijn, maar lichtjes hol moet zijn, als een schelp.⁷¹

⁶⁵ “The city is an organism with its own metabolism, heart rate, respiration.” *Ibid.*, p. 229.

⁶⁶ “The city is not a machine but an organism.” *Ibid.*, p. 270.

⁶⁷ “organic relationship” and “It is important that you temper your innovative drive, you conform to modest dimensions, organic relationships, friendly, natural and not too bright colors and shapes.” *Ibid.*, p. 140.

⁶⁸ “in an organic way.” *Ibid.*, p. 358.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 109.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 275.

⁷¹ “Suddenly, the piazza stood in front of him on the screen, inevitable, and correct in every way. He feels it flourish. It rustles, echoes, flows, beams. He gasps for breath.

But his design is not finished yet. When he gets drunk on the beach – his wife has let him know she will not come back – he sees the design at once in front of his eyes:

Het ronde gebouw [van het eerste ontwerp] is vervangen door een grote, opstaande schelpvorm met monumentale allure. In het centrum golft een gordijnachtige kloof, waar daglicht invalt. [...] Het plein—gevormd door de daken van die winkels—moet dit glinsterende patroon van slierten maanlicht op zeewater krijgen, begrijpt hij nu.⁷²

Regarding the shell shape, the painter Johannes Vermeer should not remain unmentioned. During the designing process, Vermeer hangs three prints on the walls: *Het melkmeisje* (ca. 1658–1661, The Milkmaid), *Brieflezend meisje bij het venster* (ca. 1662–1668, Girl Reading a Letter at an Open Window) and *Allegorie op de schilderkunst* (ca. 1662–1668, The Allegory of Painting). Although he is no admirer of Vermeer's paintings, he is, while designing, sensitive to the "handeling [...] die in stilte en introversie verricht wordt". The motion has come to a standstill:

De melkkan wordt *voortdurend* door het melkmeisje leeggegoten. De brieflezende vrouw leest *voortdurend* haar brief. De schilder, ziet hij, legde *stilstaande* beweging vast.

What Vermeer wants to achieve is the rest, serenity and intimacy which he believes the modernists lack. That can be recognized in the Euphoria design: "de organische schelpvormen [...], de verstilte beweging".⁷³ It is interesting to make a short observation concerning the name Vermeer. The protagonist hangs three paintings of Johannes Vermeer on the walls of his holiday house and the Dutch painter's life was narrowly linked to the town of Delft, even though the novel's protagonist does not hang the most well-known work *Gezicht op Delft* (View of Delft,

Immediately he also understands that the pavement cannot be flat but slightly concave, like a shell." *Ibid.*, p. 275.

⁷² "The round building [of the first design] has been replaced by a large, upright shell shape with a monumental allure. In the centre, a curtain-like chasm wobbles letting in the day-light. [...] The piazza—formed by the roofs of those shops—should respect this pattern of shimmering moonlight streaks on seawater, he understands now." *Ibid.*, p. 337.

⁷³ "act [...] carried out in silence and introversion" and "The milk jug is *constantly* emptied by the milkmaid. The letter reading woman reads her letter *constantly*. The painter, he sees, records a *stationary* motion." And "organic shell form [...], the stilled movement." *Ibid.*, p. 392.

1660–1661). Delft is also the town where the three partners of LVE studied and became friends. It is the town that formed both Vermeers as artists. More specifically, Delft at the time of the painting conformed to Vermeer's organic design concepts excellently. It is an organically grown city with a mixture of different activities: a harbour, a church, shops, a blacksmith, a school, etc. One can walk through Delft as easily as through Italian towns.

When he is more or less finishing his design, the raid in LVE follows and the architects' cooperation is coming to an end. He decides only to give lectures and later to edit them into a book:

Alleen nog vrij te zijn, zonder in de clinch te gaan met magistraten en aannemers. Zonder alles aan te moeten passen aan de eisen van z'n klanten.⁷⁴

Vermeer also wants to become a theoretical architect like Boullée.

Some thoughts

Vermeer appears as an opponent of the method of urban design in which the behaviour of the users is pre-conceived behind the drawing board. A problem of which Sennett himself was well-aware:

In urban planning, when things do what they are not supposed to do—for example, when people neglect one bus stop and overcrowd a nearby one a hundred metres away—the master-planner, with his maps of population/transit distribution so precise, so reasonable, may think the master plan failed, whereas if he thought like a farmer he would know that this is how colonization works: like the weather, there is something unforeseen and not entirely controllable at work.⁷⁵

However, a certain amount of planning is inevitable. Vermeer thinks that regarding his second design—*Euforie*, that can be interpreted as *cité*—the solution can be found in using open and nature-based forms. He therefore has sympathy for organic architecture. That is not a new direction in the history of architecture, as published already in 1939 by the American architect Frank Lloyd Wright (1867–1959) in *An Organic*

⁷⁴ "Just to be free, without going into the clinch with magistrates and contractors. Without having to adjust everything to the needs of its customers. He wants to focus only on a theoretical level dealing with architecture." *Ibid.*, p. 376.

⁷⁵ Sennett, Richard, *op. cit.*, p. 237.

Architecture. In his collected lectures he coined the concept of organic architecture, which refers to the use of organic or live materials to create architectural forms. The natural growth of the environment and the adaption of architecture to the environment:

Organic architecture is a philosophy of architecture which promotes harmony between human habitation and the natural world through design approaches so sympathetic and well integrated with its site those buildings, furnishings, and surroundings become part of an unified, interrelated composition.⁷⁶

Wright's most famous example is the house *Fallingwater* (1935) which he designed in rural southwestern Pennsylvania and which is built over a waterfall. Vermeer also uses water in his design. Firstly, he was inspired by the sea; secondly, he wants to incorporate the small river De Haagse Beek that runs from Kijkduin to the center of The Hague in his design.

Vermeer's interest does not lay just in organic architecture, but in organic urbanism as well. Organic Urbanism is a reaction against New Urbanism, which implied that planners determine where you live and where you work. In contrast, Organic Urbanism works according to people's preferences: "It protects, preserves, and nurtures the city, allowing the creativity of individuals and neighborhoods to shape the direction of the city".⁷⁷ It's a more spontaneous growing process, as opposed to what the planners behind the drawing board think. To emphasize organic, Douglas Newby compares it to a garden:

Organic Urbanism approaches the city like a garden. There is an understanding that the evolution of buildings and uses should evolve rather than being plowed under and planted like an industrial farm. In a garden that is nurtured, one might plant a sapling with sun-loving plants around it. Once the tree grows, one might plant, shade-tolerant flowers under the tree. There is a natural ebb and flow of decay, rejuvenation, and new construction in an organic city. Neighborhoods fall in and out of favor, creating opportunities for those of all incomes.⁷⁸

⁷⁶ Star, Stran, 2019, <https://www.researchgate.net/publication/334398009_Organic_Architecture>.

⁷⁷ Newby, Douglas, 2019, <<https://www.newgeography.com/content/006446-organic-urbanism-cure-new-urbanism>>.

⁷⁸ *Ibid.*

Like organic planners, Vermeer wants the city to be pleasant. During the interview for the TV program, Kasper does most of the talking. To explain their design for the competition, he asks: ‘Why do we find it so enjoyable to go to small Mediterranean towns on vacation?’ Vermeer answers in his head:

Italiaanse steden als Lucca, Siena of Perugia lijken organisch gegroeid te zijn, met adembenemende zichtlijnen, doorkijkjes en pleinen. Zonder dat hier een blauwdruk en vergaderingen aan vooraf zijn gegaan, beantwoorden ze op een heel kalme, intuïtieve manier aan wat pas eeuwen later wetmatigheid werd: dat je om de paar honderd meter een bocht moet hebben, met een nieuw uitzicht.⁷⁹

This insight is not new. In fact, it was already formulated by Camillo Sitte in his *Der Städtebau nach seinem künstlerischen Grundsätzen*, although he did not present it as organic. Vermeer believes that technique and logic are less conclusive than intuition and instinct. Designing begins with intuition.

Vermeer’s observations and thoughts come close to the analysis that Sennett made. Not only does Sennett, like Vermeer, see that human behaviour is difficult to include in urban planning, he also recognizes that there is a need for some planning and that it is difficult to make suitable designs for it. According to Sennett the solution can be found in a more open form between areas. They can be separated in two ways: by a more open, porous or a hard edge. Therefore, he distinguishes between the edges in borders and boundaries. The difference between borders and boundaries, is that the first are porous edges, boundaries are not.⁸⁰ The boundary is an edge where things end. The border is an edge where different groups interact. The example Sennett gives is the shoreline of a lake or a sea, where “organisms find and feed off other organisms.”⁸¹ A building is porous “when there is an open flow between the inside and outside”.⁸² The porousness of a place makes it possible

⁷⁹ Italian cities like Lucca, Siena and Perugia seem organically grown, with breath-taking sight-lines, vistas and piazzas. Without being preceded by blueprints or meetings, they respond in a very calm, intuitive way to what centuries later became a law: every few hundred meters you have to reach a bend opening up a new view. Weijts, Christiaan, *op. cit.*, p. 139.

⁸⁰ Sennett, Richard, *op. cit.*, p. 220.

⁸¹ *Ibid.*,

⁸² *Ibid.*, p. 218.

that people do many different things at the same time.⁸³ The modern city is dominated by the closed boundary.

The same occurs with buildings. Therefore Sennett asks if it is possible or even a necessity to make a form incomplete on purpose, by design, rather than provide a finished dwelling.⁸⁴ As an example, Sennett refers to the Chilean architect Alejandro Aravena (1967) who considers the shell as an incomplete building type. This means that it offers a basic shape that the user can convert, supplement or fill in according to his own needs. Similarly, open spaces can function like shells.⁸⁵ Concerning master-planning he advises a 'minimum specification of how form relates to function'.⁸⁶ The shell form appears also in Vermeer's design for *Euforie*, not as an incomplete form, but as a form that grows out of the needs and habits of visitors and inhabitants of this *cité*. Although Vermeer is more open to the users of it, he is still planning, more than Sennett who only gives a basic form which the users can develop in the way they want.

Conclusion

In *Euforie*, Johannes Vermeer lays bare his conceptions of architecture and, in so doing, transforms this artist's (or architect's) novel into an open critique of 'modernist' city designers' conception of urban planning. More specifically, the whole novel can be seen as a critique of the very Dutch concept of *maakbaarheid* ("makeability" or social engineering) of society. Vermeer opposes the idea of modernity as the "machines' era" since it supposes human beings are programmable. This is the opposite of what he sees as ideal when he gives Italian cities as an example. Lucca, Siena or Perugia seem to have grown organically; they are cities which grew in a spontaneous way and according to the wishes of individual citizens. It is not possible for planners behind the drawing board to imagine in advance what will prove useful for citizens. The spontaneous growth of a city guarantees a form of urban development in which the link with the past must be preserved. In *Euforie*, this is

⁸³ *Ibid.*, p. 206.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 228.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 229.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 237.

evident because Vermeer has to make a design for a place where people died, so the place is also a memorial. When it comes to how to connect *cité* and *ville*, as defined by Richard Sennett, the organic approach is presented as the best. Vermeer's interest, therefore, does not simply lie in organic architecture, but in overall organic urbanism as well, which he conceives as a more spontaneous growing process. In other words, Vermeer believes that technique and logic are less conclusive than instinct. Designing begins with intuition. It is not by accident that the protagonist shares a name with the famous 17th-century Dutch painter Johannes Vermeer with whom he also shares a link to the town of Delft, one of the few Dutch cities that, like many Italian cities celebrated by the novel's protagonist, has preserved most of its original organic and spontaneous character.

Acting as a Never Visited Country's Promoter, Friend, Patient, Competitor

Erlend Loe's Fakta om Finland (2001)

Davide Finco

When a Place Develops Into a Character

The characterization of a place in literature, especially if one does not have a direct experience of it, is often based on a series of stereotypes or second-hand information, with which one eventually tries to compose a consistent image, whenever one is asked to provide it. Places are usually backgrounds for the main action and main characters of a novel or a tale, even though occasionally they may turn into the focus of the story or, at least, have the status of an implicit observer, which can interact with the other figures. The construction of place, here meant as the literary representation of existing places, is necessarily functional to the plot, but at the same time it can hardly do without several factual and known elements, so that a place is adapted to the author's purpose, but never totally replaced or recombined, unless the author wants to offer a fantastical transfiguration. As the usually inert part of the story, any place bears both signs of people who have lived there or changed it, and a natural aspect, sometimes with typical features. These basic considerations already highlight the condition of space as both a given, a shaped, and an imagined element, or, better, a nearly inextricable net of both natural and cultural elements.

Due to its hints at the representation of space, and to the peculiar role that places can play in human life, Erlend Loe's novel *Fakta om Finland* may be taken as a meaningful case study to observe what

different connections can be established between people and space and to what extent spatial reality can be mixed with (and slide into) very personal speculations. In this work, the use of real space concerns not only Finland, which is obviously the main subject, but also—though to a lesser extent—the town of Oslo and Norwegian geography, as well as fundamental elements, like water, stone and fire, as they surreally and metaphorically operate outside and inside the protagonist.

Introduction and General Remarks

Fakta om Finland (Facts about Finland, however, not yet translated in English) consists of the nameless protagonist's story narrated in first person through the whole book with very, very long sentences, sometimes longer than one page. No division in chapters is provided, nor any other means to distinguish the single parts of the text. This structure has the evident purpose of reproducing the protagonist's state of mind, which is often anxious and confused, as he constantly struggles to point out an order in his life and in the world around him; yet, ironically, this organization of the text even shows how everything in the world may be potentially connected with anything else, so that the protagonist's attempts to build up a pattern or find out a meaning are often frustrated.

The book is lively and funny, and is about an awkward, lonely Norwegian in his thirties, who mainly lives on writing tourist guides: this talent places him in the broad and powerful world of media and marketing, a dimension he is proud to belong to (and one of the few things that offer him perspective, projects, and a sort of stability). Still towards the end of the novel, for instance, he likes to say that he needs to engage a living relationship with any subject he is charged to exploit, so deeply that he becomes one with it. The Embassy of Finland in Oslo commissions a brochure from him about Finland in order to attract more Norwegian tourists than those who currently visit that country. They rely on his renowned competence and on his knowledge about Finland, even though, unluckily (for them!), he has never been there, and has no contact with that country—although he pretends to have—and he goes on lying and collecting news to fill his brochure. Therefore, he will have to face three main questions, each of them becoming

more or less important according to what happens to him in the novel: What do I know about Finland? What does Finland consist of (what is *Finland* or what is *Finnish*)? How can I convince Norwegians to spend their holidays there?

The unceasing series of very long sentences mostly stems from the protagonist's inclination to think by taking any new idea, word or element from the surroundings and developing it through chains of thoughts, in a bizarre and amusing way that makes the reader sympathize with him from the beginning. Whatever happens to him, or what he reads or hears about, develops in his mind like a waterfall or an overwhelming river (and these metaphors are not chosen randomly, as I am going to show). However, this premise does not lead to a proper stream of consciousness; actually, he constantly tries to understand the outer world by collecting beliefs, news, hearsay and impressions, in a huge effort which turns out to be just an extreme version of what all of us do daily to survive. Occasionally, his train of thought leads to bitter sarcasm about society, social norms, human limits, and so on. Here lies the praised humour of the book: in a potentially endless series of situations that make one smile, laugh, reflect, and even identify oneself alternately with the protagonist and with his astonished friends, acquaintances and passers-by.

A Lonely Man Scared by Change, Who Goes on Mapping Himself and The Outer World

The protagonist's general unease is reported from the very beginning, when his main enemy is mentioned: "Jeg drømmer om vann igjen" (I dream of water again, 5).¹ He is particularly frightened by water because water is a common fluid, whose shape may change all the time, and which can both drag things away and modify the landscape. Water runs and it is never the same, even more: water can hardly be controlled or mastered; as a matter of fact, he feels at ease with it only when having a shower, when he can adjust quantity or temperature and have a sort of control on it.

¹ All quoted passages are taken from Loe, Erlend, *Fakta om Finland*, Oslo, Cappelen Damm AS, 2013 [first edition J.W. Cappelens Forlag As, 2001]; hereafter, only the page number will be indicated in brackets at the end of each quotation. All translations from Norwegian are my own.

Water remains the main metaphor of change in the novel, and it pursues the protagonist, who loves and looks for anything stable and apparently unchanging. We may observe that this fundamental attitude is maintained until the last pages of the novel, though sometimes the protagonist seems to question it. Part of the humour that marks the whole narration is linked with its diary-like style, according to which the brochure writer does not conceal the main paradox from the reader: he is supposed to make people travel while he hates travelling.

Herregud, folk er så enkle. De tror at alt blir bra bare de reiser til andre land. Hvis jeg skulle ha laget en brosjyre for egen regning, ville jeg ha oppfordret folk til å bli hvor de er. Det er billigere, og det er minst like mye å hente [...] Vi læres opp til å like forandring, til å ønske den velkommen. Det er sykt og jeg forstår det ikke [...] Folk reiser for mye [...] jeg tror det er skadelig å reise. Ikke bare for miljøet, men også for psyken. Vi blir urolige. Vi blir uformelige og flytende, som vann (22-29).²

This idea is confirmed while he is visiting a travel fair in order to have an updated account for already existing brochures about Finland. The mass of tourist offers makes him feel dizzy, so that he eventually dreams of an explosion of the whole building due to an excess of possibilities! So many places gathered in one cannot lead to anything good, he feels, though visitors are precisely looking for that: after all, this is his first and most traumatic experience of a commonly accepted construction of the space, which in his mind turns into an unforgivable deformation of reality.

During the whole novel, the protagonist constantly presents his habits, his beliefs and his alleged reference points from his own lifestyle, such as his self-confidence when he is alone and his love for concreteness (ironically, one might observe, while his world view is based on a mess of bizarre speculations). Actually, he proves to be extremely curious about other people, in this way developing a hyper-sensibility to anything happening around him and always wondering what other people are

² "My God, people are so simple. They think that everything will be better if they only travel to other countries. If I had to write a brochure on my own, I would encourage people to remain where they are. It is cheaper, and there is at least as much to get as elsewhere [...] We are taught to appreciate changes, even to welcome them. That's something insane I don't understand [...] People travel too much [...] I think it is harmful to travel. Not only for the environment, but also for one's psyche. We become uneasy. We become shapeless and liquid, like water".

thinking, what their day looks like, even where they are going. When, in his loneliness, he does not have someone in particular to observe, he falls back on statistics, dates and news to somehow categorize the world. An evident construction of space (in this last case a 'scientific' one) takes place inside him, but this occasionally leads to uneasiness, as he has little control over the scenery he figures out and some alarming or irritating elements come to the surface.

His general state of mind is highly affected by his meeting with a woman who works where he has to retrieve his car (which has been removed for the third consecutive time because it was parked where it was forbidden on the national holiday!). His relationship with her upsets him thoroughly and causes him to blame both himself and the outer world for all the problems and changes he will encounter. Yet, she will really help him (probably) come out of the idiosyncratic existence he has condemned himself to, so that the novel also acquires the features of a *Bildungsroman*. In the context of our survey, it is relevant how he perceives the very beginning of this change, through the elaboration of a climatic metaphor to describe what is occurring inside him:

jeg er vann, jeg er is, det er istid i hodet, og det som jeg frykter og ønsker mest av alt er at det skal tine og begynne å flyte igjen, for et forhold flyter mer enn noe annet, det fosser og skummer, men ensomheten flyter ikke noen steder, den bare er, og den er trygg, for da vet man hva man har og hva man får, men forhold flyter (90).³

This kind of image, developing on the initial metaphor of the novel, paradoxically allows the protagonist to be directly connected with nature and the environment, and to be essentially permeable to the material space around him, although always in ways he cannot master. Such an attitude establishes a peculiar exchange between the protagonist and the space.

In parallel with the overwhelming display of the outer, natural world, and with the gradual, tiresome discovery of Finland, the protagonist's remarks may be seen as a *mapping* of his personality, especially in

³ "I am water, I am ice, there is ice in my head, and what I am mostly scared of and desire is that it gets thinner and starts flowing again, because a relationship flows more than anything else, it falls like water and foams, but loneliness does not flow anywhere, it is just there, and it is safe, as then one knows what one has and what one can do, but relationships flow."

the use of short and apodictic considerations that become a sort of boundary of his psychological landscape, like “et forhold betyr vann og kompromisser og forandring, man må gi og ta, og jeg hater å gi og ta.” (72); “finnene måtte teste meg og spørre meg ut, så det var tvil og jeg hater tvil, for tvil flyter og jeg liker best ting som er hugget i fjell, selv om fjell også flyter av og til” (115); or “det er godt å snu seg av og til, det er i hvert fall godt å vite at man kan snu seg hvis man vil. Men det beste er å stikke av” (116).⁴

As we can already appreciate in the few mentioned examples, the protagonist alternates between a very tendentious attitude (e.g. his considerations on Finns) and a more critical point of view on his job (e.g. his ‘wise’—though once again paradoxical—ideas on travellers’ impact on the environment and the spoiling effect of travels on their lives). He might be defined as a person with a weak personality and strong habits, who is ready to be caught by any stimulus coming from the outside as well as from his mind (sometimes simultaneously). Yet, on the one hand, this characterization allows him to play different roles and perspectives in the novel, acting both as a hero and as his antagonist; on the other hand—and this is crucial in the present survey—his weaknesses and volubility will have Finland gain more and more room as the story develops, eventually leading to the confrontation between two proper characters (Finland and him).

In his awkwardness, stemming from a fundamental desire for stability he ascribes to the Norwegian national soul (as we are going to see), the protagonist is capable of flashing intuitions, coming from the unmanageable mess of news, thoughts, information any human being is exposed to every day. The representation of his personality swings, in my opinion, from the caricature of modern obsessions and morbid fears to the outburst of a very wise alienation in a society that forces everyone to move, buy, experience as much as possible, far beyond real needs, and according to enormous economical prescriptions.

⁴ “A relationship means water and compromises and change, one must give and take, and I hate to give and take.”; “Finns had to test me and assess me, so there came doubts, and I hate doubts, because doubts flow and I mostly like things that are engraved in the rock, even if rock, too, sometimes flows.”; “it is good to turn over sometimes, in any case it is good to know that one can turn over if one wants. But the best thing is to escape.”

Finland as a Point of Reference

Looking for Useful References in Finnish Culture (and Landscape)

As should be clear from my rational formulation of the mess of (mostly) irrational thoughts produced by the protagonist during the whole novel, his main task involves not only his own professional goals, but also the idea of knowledge itself. Implicitly, people's relationship with knowledge is questioned by the representation (in the character of the protagonist) of how naïve people usually are when they want or have to talk about subjects where they lack expertise. The protagonist's very first approach to the unknown Finland (in response to a list of possible attractions suggested by the Embassy staff) is a long series of common places, like Finnish lakes, Nokia, design, or heterogeneous names and data, like Edith Södergran, Winter War, Jean Sibelius:

og da kan man jo selv tenke seg hvor viktig det er for finnene å gå i badstu, de har millioner av badstuer, ser jeg for meg, og de drikker vodka og pisker seg med bjerkeris og det er stor stor stemming [...] Og finnene har Kalevala, visst pokker har de Kalevala, et urtidsepos, eller hva det er, jeg har sett det på tv, smålinger med skjegg løper rundt og synger og ofrer kvinner og hverandre til gud og hvermann. Og de har reinsdyr, de har mengder av doble vokaler, de har sprit. / Jeg kan masse om Finland (11-12).⁵

This first sample, as well as its naïvely comforting conclusion, is, in my view, much more than a rough starting point. Actually, by starting with his own personal experience and proving his own 'awareness', the protagonist is showing how people already dispose of considerable—if not even "a mass of"—information about numerous subjects, regardless of how accurate and grounded this information may be. Human beings, and not only this novel's protagonist, are in constant search for references and explanations, and when they do not find them or when those they find are not satisfying enough, they often rely—almost automatically—on inferences, in order to integrate their cultural gaps.

⁵ "and then one can even imagine how important it is for the Finns to go to the sauna, they have millions of saunas, I can see them, and they drink vodka and whip themselves with birch twigs and there is a great, great atmosphere [...] And the Finns have Kalevala, damn, of course Kalevala, a very ancient epos, or something like that, I saw it on TV, weird, bearded fellows run here and there sacrificing women and sacrificing one another to anyone, with no distinction. And they have reindeers, they have a lot of double vowels and they have alcohol. / I really know loads about Finland".

In spite of his partly genuine desire for knowledge, the tourist guide writer is often ruled by such mechanisms, so as not to have a full control of what he is exploring and exploiting. At the same time, his plain (though bizarre) and basic way of thinking detects such common bias.

In the beginning, the protagonist does not go far from trivial or obvious connections, but soon, actually already during the first meeting with the Embassy staff, he comes to something new, drawing inspiration from that situation. He has just told them that he is a bit confused and upset due to the removal of his car, and, to his pleasure, he can assess their polite and human reaction: “Finnene sier at det var leit å høre, fine folk, disse finnene, empatiske, det må jeg huske å få med i brosjyren. Finnene er fine folk, kan jeg skrive, gjestmilde og tolerante, og har du et problem, så løser de det.” (15).⁶ Here the protagonist, who had already wondered what kind of people he was about to find, transforms a pleasant impression into a useful observation for his job. In this way, he arbitrarily accelerates the process of knowledge (furthermore, relying on a very small sample!), and meanwhile he gives proof of the kind of pragmatism, I would say even cynicism, that is required in his field. However, the situation will rapidly change and pass from the investigation of a harmless world (which seems to be there just to be discovered and exploited) into the confrontation with a hard, living and sometimes hostile Finland, as is variously managed by the protagonist.

The first great access to Finland culture he points out is Jean Sibelius: several pages are devoted to the protagonist’s experience of his music, which is *Nordic* but particularly *Finnish*: “Sibelius hadde en sterkt national sinnelagt [...] hans musikk er med andre ord Finland” (37).⁷ Here he draws on an official stereotype, which is connected with the cultural canon of European music: the idea (and shortcut) that an artist can embody and represent the spirit of a whole country and, therefore, can be assumed as a suitable access to know that country. Loe’s management of this passage is mainly aimed at the readers’ amusement, but something else relevant is staged, namely the development of unconscious reactions to Sibelius’ music that, on the one hand, lead to

⁶ “the [two] Finns say it was sad to hear that; fine people, these Finns, empathetic, I must remember to include it in the brochure. Finns are fine people, I can write, gentle to guests and tolerant, and if you have a problem, they will solve it”.

⁷ “Sibelius had a strong national inspiration [...] his music, in other word, is Finland”.

a very individual exploitation of the alleged “Finnish” experience, and, on the other hand, increase the disappointment due to the inadequacy of the music.

While listening to it, the brochure writer begins to visualize Finnish landscapes in summer, with a young Finnish woman from the country who is waiting for him, but soon she becomes thoughtful and scared, while looking towards east. Summer turns into autumn and it is clear that the woman is fleeing from the pursuit of the Russian Tsar. In this vision, created by the music in his mind, the protagonist follows her in the wood, eventually finding a car (and it is just his removed car!), and a romantic *rendez-vous* seems to await him. Yet, Sibelius has planned a different story, with a further change of atmosphere that makes everything fade away and triggers the protagonist’s complaints:

Jean Sibelius! Han og inkonsekvensen hans. Han og dynamikken hans. Mild tog hardt, lyst og mørkt, kjærlighet og hat, fred og krig, passivt aggressivt [...] [D]enne musikken er farlig, og Jean er farlig, Jean er vann, jeg er ikke i tvil, alt han tok i ble til vann, og musikken hans er vann, den er forandring, og ikke bare er den forandring, den er omveltning (42, 45).⁸

Sibelius’ music therefore proves to be anything but a reliable companion to start composing a pleasant and attractive image of Finland. Furthermore, in the short space of a musically inspired vision, Finland has dropped the mask and shown all its dynamism, sliding down into that hell made of water and instability that the protagonist fears so deeply. Sibelius is definitely ascribed to the hostile part of the Finnish soul, and the protagonist will suggest that his readers avoid him.

Negative aspects, however, always lie in wait for a brochure writer who has been charged to describe the best of Finland in four weeks: as he considers what Norwegians read or see from Finland, he is well aware of a serious difficulty when one is working on a bright image of Finland, that is, the already existing image of Finland as it has been shaped by media.

⁸ “Jean Sibelius! He and his inconsistency. He and his dynamism. Mild and hard, bright and dark, love and hate, peace and war, passively aggressive [...] This music is dangerous, and Jean is dangerous, Jean is water, I have no doubt, everything he took on became water, and his music is water, it is change, and not only change, but upsetting”.

Når Finland betraktes fra Norge sliter det f. eks. med at Norsk Rikskringkasting kjøpte en handfull finske TV-produksjoner for noen tiår siden. Tunge, tunge produksjoner, med fåmælte karakterer som lot øksen snakke der de selv kom til kort, og de kom ofte til kort. Disse produksjonene var så dystre at det norske bildet av Finland aldri helt har rettet seg opp igjen. Og i tillegg assosierer nordmenn sprit og selvmord og galskap med Finland. Vi ser for oss at bildene på det finske nasjonalgalleriet skildrer fadermord og glissen høstskog og familier som ror sitt døde barn til kirkegården, og nakenhet, mye ydmykende nakenhet, ser vi for oss, men dette bildet av Finland er sikkert både urettferdig og skjevt, for Finland er jo også så mye annet, så mye sol og glede, og latter, Finland er latter, tenker jeg, og det er soleklart at det trengs en brosjyre (54-55).⁹

What is thought about another country does not depend, only, on a consolidated tradition that is based on the cultural and economical exchange between the countries, but also on the relatively rapid creation and diffusion of stereotypical or, at least, very characterized media products, which play a decisive role in the case of a not so well-known neighbour. After kindness, empathy, experience in smart items, and tolerance, very striking opposite features take the floor: gloominess, nakedness, suicide, death, and even alcohol: "Og det aller beste er hvis en finne drikker seg til døde på kort tid, da er nyheten garantert å nå norske aviser. [...] Det var ikke annet å vente, vil samboeren si. Gale folk, når de ikke dypper seg i isvann så drikker de seg i hjel" (55).¹⁰ At this point, a contradictory image of Finland, emerging from struggling constructions of place, is already well defined, but the main aspect

⁹ "If we look at Finland from Norway, the problem may be, for instance, that the national broadcaster Norsk Rikskringkasting has purchased several Finnish productions in the last decades. Heavy, heavy productions, with reserved characters who let their axe talk when things got worse, and they often got worse. These productions were so gloomy that the Norwegian image of Finland has never recovered. And, in addition, Norwegians associate alcohol, suicide and madness with Finland. We imagine that paintings in the Finnish National Museum show parricides, and sparse woods, and families who take their dead child to the churchyard, and nakedness, much humiliating nakedness, we imagine, but this idea of Finland is certainly wrong and tendentious, because Finland is much more, so much sun and joy and laughter, Finland is laughter, I think, and it is as clear as daylight that a brochure is needed."

¹⁰ "And the best of all is when a Finn drink to death in short time, then news is granted in Norwegian newspapers. [...] Nothing else was to be expected, the housemate will say. Crazy people, when they do not drown in icy water then they drink themselves to death."

to highlight is, in my opinion, that Finland seems to be affected by a similar set of stereotypes as Nordic countries when trivially represented by Southern European people (darkness, suicide, alcohol)!

Furthermore, even in the writing of his brochure, the protagonist's main adversary is, once again, water, as Finland is so rich in water. At a certain point, he even plans to conceal this feature, but he has to conclude that Finns, who eventually have to approve his work, would never understand, "finske vannhoder" (57, Finnish waterheads)! Fortunately, nature always provides some counterparts to remedy all the unease he is struggling against: in this case, he can rely on birds.

Jeg må skrive noe om småfugler. For vi nordmenn elsker småfugler, tenker jeg [...] De elsker meg og jeg dem. Og slik har alle nordmenn det. Uten unntak. [...] Det kommer til en punkt i alle nordmenns liv hvor småfuglene må få sitt [...] Det fins flere småfugler i Finland enn i noe annet land i Norden, skriver jeg i brosjyren (61-62, 64).¹¹

In the protagonist's strategy, birds are both an outer element (very present, in addition) and a source of pleasure (for him as Norwegian). They display, therefore, the best result in his restless search for a comfortable home made of friendly things or beings. In this part of the novel he is approaching space from the outside, and fighting against his fears by collecting allies in the environment.

We may notice a development in his approach to Finland after his meeting with the woman ("The Sister", as she is Bim's Sister, and the protagonist does not mention her real name, in this way connoting her as a character of his own story): from a contradictory gathering of common places, the guide writer moves on to more stable and consistent concepts, however, without abandoning his (apparently reluctant) humour. Finnish democracy represents a starting point here.

Finland er et demokrati, skriver jeg. Et moderne demokrati [...] Folk har lyst til å besøke moderne demokratier, som har mobildekning overalt. [...] Dette er noe for familier med tenåringer, tenker jeg. Når tenåringene får høre at Finland er stor på mobiltelefoner, at det på sett og vis er mobiltelefonens hjemland, vil de trygle om å få bli med. De kan

¹¹ "I have to write something on little birds. As we Norwegians love little birds, I think [...] They love me and I love them. And so do all Norwegians. Without exception. [...] A moment comes in every Norwegian's life when little birds must have what they deserve [...] There are more sorts of little birds in Finland than in any other Nordic country, I write in the brochure."

sitte i baksetet og tekstmelde vennene sine i Norge [...], og det gjelder å holde kommunikasjonen i gang, også om sommeren, og Finland er det perfekte landet å reise til for de som ønsker å tekstmelde, skriver jeg (79-80).¹²

In the usual naively sarcastic style that marks the novel, democracy is not a higher value which has been conquered through great sacrifices, but rather a kind of amusement park where people enjoy all the freedom to communicate with the newest and smartest devices. Even democracy, one might notice, is forced into the mould of customers' (travellers') expectations, and a tourist guide writer cannot help but feel the need to address the largest public of readers, by appealing to the youngest ones. Stereotypes (however, based on basic factual ground, as Finland is a democracy) are shaped without scruples for the most commercial requirements.

The protagonist draws inspiration from anything happening around him, and, just before his second meeting with the woman at the office where she works, he is observing the wood around him, meanwhile thinking of Finland and finding a new idea for his brochure: Finland has much to offer in terms of nature, the problem is how to promote Finland's nature for Scandinavians, who already have a strong experience of nature. The protagonist's strategy is therefore to pick up Denmark, a familiar country for Norwegians, and to highlight the difference between Danish and Finnish landscapes; however, he does this by praising their common attractions, like flatland.

jeg har kommet i tanker om at det er mye skog i Finland. Naturens evige ønske om å gjøre alt flatt har kommet lenger i Finland enn i mange andre land, noterer jeg. Det er flatt og det er skog og som følge av det er det et perfekt land å reise til hvis man liker flathet og skog. Hvis man f. eks. har feriert i Danmark gjentatte ganger, og hvem har ikke det [...] for Danmark er så barnevennlig og fint [...] og tenkt at man liker at det er så flatt, men at man savner noe skog, så er Finland et perfekt

¹² "Finland is a democracy, I write. A modern democracy [...] People have the desire to visit modern democracies, which have mobile network coverage everywhere. [...] This is something for families with teenagers, I think. When teenagers hear that Finland is great as regards mobile phones, that it is somehow mobile phones' homeland, they will beg to be a part in it. They can sit on the back seat and send messages to their friend in Norway [...], and it's about keeping communication going, even in summer, and Finland is the perfect land to travel to for those who wish to send messages, I write."

alternativ, noterer jeg. Alle som har en dragning mot flat skog, kan trygt reise til Finland, noterer jeg, og de vil ikke bli skuffet (83).¹³

People's psychological mechanisms are presented as basic, and potential readers are essentially reduced to children to be satisfied or spoiled, but in all earnestness and reliability. Finland is, on the other hand, characterized as a peculiar land with its own position in Scandinavia, therefore both as a comforting, familiar experience, and as something different and new which is worth trying.

However, this constitutes a sort of climax in the story, and for many pages the protagonist will not return to Finnish stereotypes nor to his own peculiar construction of the Finnish land and space: the more he will be involved by The Sister's and her younger brother's life and adventure, the less time and mindfulness he will have to collect ideas on Finland. Actually, after a brief reference to Finnish investments on cultural life and, once again, to Finnish popular brands (113-114), we come to the last part of his survey on Finnish attitudes and facilities right after his training with The Sister, with whom he has gone jogging on the hills above Oslo. The degree of idealisation is brought to its highest outcomes, featuring all the elements he finds in a National Geographic issues of the 1981: typical Finnish features are supposed to be their love for country life and the importance they give to art and culture, something which is reflected in the outline of Helsinki, a "fornuftig, alltid ærlig og velorganisert by" where "befolkningen er homogen, skriver jeg, slum eksisterer ikke, ei heller områder som er befengt med korrupsjon eller kjøp og salg av sex"; furthermore "Folk i Helsinki lider av den naturlige skyheten som følger av nettopp å ha vendt seg til nærheten som et urbant liv fører med seg, skriver jeg nå, og dette mistolkes ofte som skepsis og mangel på gjestfrihet av tilreisende" (153).¹⁴ Finally, due

¹³ "I got to think that there is plenty of woods in Finland. Nature's constant effort to make everything flat has come further in Finland than in many other lands, I note. It is flat and there are woods and, as a consequence, it is the perfect land to travel to if one likes flatland and woods. If, for instance, one has spent holidays in Denmark several times, and who hasn't done it [...] because Denmark is friendly to children and nice [...], and thinks that it is beautiful that it is so flat, but there are not enough woods, so Finland is a perfect alternative, I note. All those who are attracted by flat woods, can travel to Finland in all safety, I note, and they will not be disappointed".

¹⁴ "a rational, always honest and well organised city"; "the population is homogeneous, I write, slums do not exist, nor areas that are affected by corruption or sex trade"; "people suffer from the natural shyness which is connected with the forced proximity of

to the hostile climate they have to experience, Finns have learnt how to spare warmth (153). As we can assess, Finnish features somehow mix up with generally Nordic or in particular Scandinavian ones: here the guide writer exploits the sense of community that Norwegians are supposed to find and appreciate in Finland, and as a consequence he needs another term of comparison, somewhere farther than Denmark, namely Mediterranean countries.

der er folk så umiddelbare og ukritiske og glade, men til gjengjeld litt enkle og kjedelige, og det tar bare noen minutter å komme under huden på dem, mens det kan ta en hel ferie, ja, et helt liv noen ganger, å komme under hudene på finnene, men til gjengjeld fins det [...] en dybde, en sjelelig dybde, en avgrunn, nærmest, og en indre styrke som finnene kaller *sisu*, og jeg slår *sisu* opp i leksikonet mitt og det står: utholdenhet, seig kraft, kamplyst, bade legemlig og sjelelig, og [...] vi liker at man ikke gir seg, men sliter og sliter, det liker vi (154).¹⁵

One might acknowledge that the guide writer has succeeded here in blending Finnish familiarity for Norwegians with its surprising exoticism, a kind of otherness that is worth exploring. Not by chance, maybe, the last topic that he associates with Finland is granite, all stability, reliability, even accountability of rock in front of anything flowing and changing in life (unluckily, the Sister will eventually show him the wrongness of this opinion!). Finnish “smak, stil og steming [...] har sine røtter i sjøens tekstur, i isformasjonene og i granittens soliditet. De er særlig dette med granitt jeg liker, for granitt er så tungt og uforanderlig, og det må være mye av den i Finland” (156).¹⁶

From a psychological perspective, the brochure turns into a shelter for the protagonist, whose attitude is more markedly stereotypical when

urban life, I write now, and this is often misinterpreted as distrust and lack of hospitality towards travellers.”

¹⁵ “there people are so immediate and uncritical and happy, but in return a little simple and boring, and it only takes a few minutes to get under their skin, while it can take a whole vacation, yes, a whole life sometimes, to get under the skins of the Finns, but in return there is [...] a depth, a psychological depth, an abyss, most properly, and an inner strength that Finns call *sisu*, and I look up *sisu* in my lexicon and it says: perseverance, toughness, fighting spirit, both physical and psychological, and [...] we like those who don’t give up, but go on struggling, we like that.”

¹⁶ “[Finnish] taste, style and mood [...] have their roots in the texture of the sea, in ice formations and in the solidity of granite. It is especially this reference to granite that I like, because granite is so heavy and unchangeable, and there must be a lot of it in Finland”.

he finds material to build his presentation on. Here, he has his job (to promote Finland) ironically take an unsustainable development, made of an exaggeratedly ideal image of Finland, which in turn displays all his distance and lack of interest in the subject. The brochure is essentially the place where he thinks he can comfortably sit, while all his world is moving around him and is ready to take him far away from home.

Displaying Norway While Describing Finland

The protagonist goes on thinking and writing about Finland while staying in Norway, and takes the chance (and all amusement) to convey the image of Finland from a Norwegian perspective. This implies occasional references to the Norwegian world view, as well as Norwegian landscape and society. The first Norwegian contextualization of his position regards a common love for stability, which prevents him from being an outsider: “jeg hater forandring [...] jeg liker å tro at de fleste andre nordmenn har det på samme måte, vi er nordmenn hele gjengen, og vi misliker det som er nytt, og spesielt hvis det kommer fra et annet land, kanskje unntatt USA” (57).¹⁷ As shown, some of the first hints at Norway concern the average Norwegian reader he figures out, who should be comforted by the presence of birds in Finland and potentially attracted by the flat Finnish landscape, rich in woods. Granite is then presented as a beloved element for Norwegians. All these statements, far from being a reliable context, are a funny and awkward justification for the protagonist’s fear of changes. However, all these references also contribute to the outline of a specific home place, or home culture, from which one can observe foreign Finland.

From a constructed place to a constructed place, we might say. Such premises occasionally trigger more realistic considerations on Norwegian way of life and expectations.

Norsk er så fattig, vi må klare oss som best vi kan, tenker jeg, for Norge er et fattig land, fattig på historie, fattig på språk, fattig på kunst og kultur og nesten alt annet, utenom olje, men olje er en forbigående ressurs, snart er vi fattige igjen, og da kan ingen reise på ferie lenger, så

¹⁷ “I hate changes [...] I like to think that most Norwegians live as I do, we are Norwegians, after all, and we don’t like what is new, especially if it comes from another country, maybe except USA”.

det haster med å få denne brosjyren ferdig, mens det ennå fins ferier og penger der ute (155).¹⁸

As is clear, even thoughts about Norway develop according to the same taste for paradoxes and exaggerations as those about Finland. Furthermore, Norway emerges more and more as the story unfolds: this is obviously due to his need to leave Oslo and travel some hundred kilometres to go and rescue Bim (so that he is surrounded by Norwegian landscape, which affects his thoughts about the troubled circumstances); still, this might suggest a recovered relationship with his home country, in all its contradictions and, eventually, lack of comforting features!

uten bilen stopper Norge, heter det seg, og det kan ved første øyeblikk virke som om det er noe i det, for dette landet er ekstremt på alle måter, også geografisk [...] og ting vil vi ha, mønsteret når det gjelder ting, er at hver generasjon håper å kunne gi sine barn flere ting enn de hadde selv, og det blir mange ting, det blir ting på ting på ting, fjell av ting, blir det [...] Norge stopper ikke et sekund uten bilen. Norge fortsetter i samme tempo som det alltid har hatt, med bil eller uten, istider kommer og går, mennesker kommer og går, Norge trenger ikke en eneste bil (160).¹⁹

In this ecological plea (or, at least, criticism on modern frenetic life and its dull expectations), the most relevant element from the perspective of construction of place is the “mountain” (*fjell*) of things placed beside real mountains. The human world lies beside the natural world, but irreducibly distinguished from it. This train of thought plays the essential role of uncovering the umpteenth cause of discomfort and allowing the protagonist to vent all his stress. However, this happens

¹⁸ “Norwegian is so poor, we have to do as good as we can, I think, because Norway is a poor country, poor in history, poor in language, poor in arts and culture and almost everything else, except oil, but oil is a transient resource, soon we are poor again, and then no one can travel on holiday anymore, so it is urgent to get this brochure completed, while there are still vacations and money out there”.

¹⁹ “without car, Norway stops, they say, and at first glance it may seem like there is something right in it, because this country is extreme in every way, also geographically [...] and we want things, the model when it comes to things, is that every generation hopes to be able to give their children more things than they had themselves, and there will be many things, there will be things upon things upon things mountains of things there will be [...] Norway will not stop for a second without car. Norway continues at the same pace as it has always had, with or without car, ice ages come and go, people come and go, Norway does not need a single car”.

through an imaginative interaction between the natural and the artificial landscape.

Gradually, the protagonist's home country seems to display a kind of cruel or even sadistic attitude to its inhabitants, who vainly concentrate in bigger centres to escape loneliness and lack of chances, whereas they end up cultivating a deep yearning for home, and eventually they find themselves rootless, in Norway as well as anywhere else (160). On the whole, his meditations on his own country prove to be triggered by the uneasy task of reconstructing the image of a foreign, unknown country.

Finland as a Friend and a Nurse

The main pattern of the novel is based on the emerging of a Finnish 'response' to the protagonist's state of mind: due to the task of writing a brochure, which offers him a bit of unexpected stability, and due to the short deadline, this country often accompanies the protagonist in fundamental circumstances. The increasing change brought by the meeting with The Sister and Bim upsets his life, leading him to reflect on his beliefs and, above all, on his habits as a lonely, slightly misanthropic man. This informal psychoanalytic therapy is followed by (and mirrored in) a more and more dramatic relationship with Finland, which takes on the status of a lively, stubborn, independent character in the protagonist's mind and visions. In a sense, Finland becomes his brutal, unpredictable but effective therapist, although all efforts are obviously made by the protagonist as a patient, while coming back again and again to the subject of his brochure.

jeg har mine tanker om banker, og om Finland, som alle andre. Og finske banker. Jeg tør ikke engang tenke på det. Der er jeg helt blank. (22) La meg tenke litt, grønt, vel, det er jo naturens egen farge, det er miljø og vår og forelskelse og ungdom. Muligheter. Grønt er muligheter. Og det er Finland. Grønt er Finland, noterer jeg (27).²⁰

A comparable feeling of self-comfort is produced by the charming vision of the Finnish country woman led by Sibelius' or by the idea

²⁰ "I have my own thoughts about banks, and about Finland, like all the others. And Finnish banks. I don't dare at all think about it. There I am completely blank."; "Let me think a bit, green, well, as you know it's nature's own colour, it is environment and spring and falling in love and youth. Chances. Green is chances. And it is Finland. Green is Finland, I note."

of granite as a typical feature of the Finnish landscape. The survey he actually leads on Finland's nature (based on the mentioned issue of the *National Geographic*) offers further chances for him to be provided with a suitable representation of his own condition and necessities through geographical elements; the most fruitful outcome of his elaboration of Finnish references are likely his thoughts on the Baltic Sea:

jeg har alltid hatt et blødende hjerte for Østersjøen, for den er en tapersjø i manges øjne, den er brakkvann, og brakkvann er tapervann, syns man [...] for det er næringsfattig vann, det står mye stille, og på mange måter er Østersjøens brakkvann mitt vann, for det står stille, det er ikke som vann flest, men stille, så det forandrer ikke eller ødelegger som annet vann, det er medgjørilig og sykt vann, og derfor mitt vann (155-156)²¹

During the whole novel, the protagonist has no counterpart to discuss his world view and share his feelings, apart from the fundamental character of The Sister (and, secondarily, of Bim). This is the main reason why he needs to search for images of himself in elements surrounding him, and, as he is researching a particular place, a series of environmental tokens feature in his reasonings and in his visions.

Finland, however, remains the unquestioned protagonist and the point of return for all his geographical speculations, as we can assess when he presents a possible remedy for Finnish gloominess, something which might spoil the charming connotation he aims to give Finland.

Det er barfotgang i vått gress som skal til, skriver jeg. Det er Finlands eneste håp, og vi nordmenn må hjelpe dem, vi må vise dem hvordan man gjør det, og det fins massevis av gress i Finland, og mye av det er vått [...] ta av dere fottøyet og gå barbeint i gresset og få finnene til å gjøre det samme, tving av dem skoene [...] og send dem ut i gresset, la dem gå rundt, barbeinte, i det våte gresset, la dem kjenne på gresset, og på følelsene som sprenger på, på smerten [...] og la dette være vår gave til finnene, skriver jeg, vi kurerer dem for tungsinn og til gjengjeld får vi lov til å feriere i dette flotte landet, som har så mye å by på og som

²¹ "I have always felt a pain in my heart when considering the Baltic Sea, as it is a loser for many people, it is brackish water, and brackish water is a losing water, they think [...] because it is poor in nutrients, it often stands still, and in many ways the Baltic Sea's brackish water is my water, because it stands still, it is not like most water, but still, so it doesn't change and doesn't destroy anything like other water, it is submissive and sick, and therefore it is my water".

aldri vil slutte å fascinere med sin magiske mystikk og sin merkelige tiltrekningskraft (192-193).²²

The protagonist has now developed a proper relationship with Finland and, to seal this new friendship (also depicted as a brotherhood, probably to set a balance with the couple of people he deals with), he starts dreaming of being a hungry, migratory bird flying over different countries, from Africa to North Europe (this implies, by the way, a few stereotypical *realia*, all regarding national dishes), that ends its journey in the wonderful Finland:

mitt elskede Finland, et vadefuglparadis, med aspik, hvor de baker fisk inn i brød og hvor stillhet råder, og som vadefugl elsker jeg aspik og brød og fisk og stillhet, så jeg går inn for landing og Finland kommer meg grasiøst i møte, og vi kiler hverandre på magen, Finland og jeg (195).²³

Here we have a double transformation, of both the protagonist and, eventually, Finland, a welcoming country that turns into a wader to play with the wader-protagonist. On the one hand, Finland lively displays all its peculiarity, which is worth meeting and exploring; on the other hand, it shows a sort of elective affinity with the protagonist. All this vanishes as a daydream, yet, it conveys one of the most powerful metaphors for the intense relationship and (actually unilateral) exchange between Finland and the protagonist.

At this stage, the country he is expected to describe turns into a friend to share secrets with; unluckily, Finland's closeness and stubbornness in living on its own becomes the main problem for the protagonist, who reflects on his possibly too aggressive approach with Finland (196), eventually acknowledging that "det er et vanskelig land å komme noen

²² "It is walking barefoot in wet grass that is necessary, I write. It is Finland's only hope, and we Norwegians must help them, we must show them how to do it, and there is plenty of grass in Finland, and much of it is wet [...] take off your footwear and walk barefoot in the grass and get the Finns to do the same, force them off their shoes [...] and send them out into the grass, let them walk around, barefoot, in the wet grass, let them feel the grass, and the emotions that burst on, let them feel the pain [...] and let this be our gift to the Finns, I write, we cure their gloominess and in return we are allowed to go on holiday in this great country, which has so much to offer and which never will stop fascinating with its magical mystique and its strange attractiveness."

²³ "my beloved Finland, a paradise for waders, with aspik, where they bake fish into bread and where silence prevails, and as a wader I love aspik and bread and fish and silence, so I go in for landing and Finland gracefully meets me, and we tickle each other on the stomach, Finland and I".

vei med, det er lukket og stumt og det kommer meg ikke i møte [...] for virkelighetens harde fakta om Finland er at det klarer seg uten meg, Finland vet ikke engang at jeg fins, og deadline er rett rundt hjørnet, så jeg er ganske ille ute” (197).²⁴ Finland acts here as an independent, rebel son (or daughter), who has but a little interest in explaining their own behaviour, values or tastes. In absence of a response coming from Finland, the country eventually displays all its irreducible otherness, threatening him with the danger of sinking (201). Otherness is a recurring feature in the novel, which leads to more and more expressive images of lack of compliance and accountability, and arises to the main theme in the very last part.

Finland as Otherness and as an Active Character in The Novel

Actually, due to the protagonist’s ignorance about Finland, the country is marked as a kind of otherness from the beginning of the novel, when he has to approach to it as something unknown and, furthermore, growing and changing. His speculations are nurtured by all news he manages to grasp while reading the already existing brochures about Finland that he found in the touristic fair.

jeg må finne en inngang [...] for Finland ligger der, og det utvikler seg og vokser, som alle land og alle folk, og jeg må fange denne utviklingen [...] det er alltid starten som er verst, den første setningen, anslaget, som skal gripe og fengsle. Gåtefulle Finland [...] Det mytiske Finland som med sin skjulte tiltrekningskraft har påvirket generasjoner av nordmenn, bevisst eller ubevisst. Finland ligger alltid og lurar bak i hodene våre, om vi vil eller ikke, men hva er egentlig dette finske som vi aldri kan få nok av? Dette er spennende (35).²⁵

²⁴ “it is a difficult country to get some way with, it is closed and mute and it doesn’t help me know it [...] because the hard truth of facts about Finland is that it can do without me, Finland does not even know that I exist, and the deadline is just around the corner, that’s why I’m looking pretty bad”.

²⁵ “I have to find an entrance [...] for Finland is there, and it is developing and growing, like all countries and all people, and I have to grasp this development [...] the beginning is always the worst thing, the first sentence, the impact, which will seize and imprison. Mysterious Finland [...] The mythical Finland which, with its hidden attractiveness, has influenced generations of Norwegians, consciously or unconsciously. Finland is always lying in wait in our minds, whether we want or not, but what is this Finnish that we can never get enough of? This is exciting.”

This overwhelming and exclusive challenge is presented as a national affair (after all, he is working on behalf of all Norwegians!) and as something both demanding and fascinating. A scornful defeat takes place, as I have shown, while he is listening to Sibelius' music, when the composer displays his own version of *finskhet* ('Finnishhood'), which destroys any romantic dream by the protagonist. At a certain point, the brochure writer figures out Norwegian royalty's peculiar experience of Finnish in comparison with an ordinary visit of the country, in an obsessive representation of the task he is supposed to fulfil:

og mens de andre som besøker Finland sitter på vanlige kaféer og drikker vanlig øl og går glipp av de store linjene, de store, finske linjene, ble kronprinsen helt sikkert traktert på beste finske vis og i de finske salongene [...] og han fikk urfinsk mat på finske tallerkener fra tsartiden, og en mengde finsk informasjon (66).²⁶

As we have seen, most of the protagonist's statements on Finland are an expression of his current state of mind, yet his relationship with Finland develops into a proper character, something that will never abandon him, and which, after all, existed before he was engaged with it and goes on existing while he is leading his own life some hundred kilometres away. When The Sister asks him to follow her in search of Bim, he thinks that Finland can wait, as it does not vanish, and this is one of its features (101), a kind of pleasant stability, one might infer, which is later confirmed in a comparison with the area of Oslo (143). However, when he is ready to concentrate again on writing the brochure, Finland is presented as an elusive animal: "Finland er glatt som en ål" (137, "Finland is as smooth as an eel"). This could be a common metaphor to express all the difficulties he is facing, yet, the potential prey of a fisher soon becomes something in need of help, so that for the first and sole time in the novel, the protagonist is faced with a moral dilemma and asked to make a choice. This happens when he is asked to go and fetch Bim, who has followed a group of nazi-inspired adolescents some hundred kilometres northbound:

²⁶ "and while the others who visit Finland sit in ordinary cafés and drink ordinary beers and miss the big lines, the big, Finnish lines, the crown prince was certainly treated in the best Finnish way and in lounges, which are the most Finnish ones [...] and he got Finnish food on Finnish dishes from the Czarist era, and a deal of Finnish information".

jeg er jo menneske, brosjyremenneske, først og fremst, naturligvis, med makt, men også menneske, naken og alene og makteløs, og så lenge man er menneske er man pliktig til å hjelpe andre, tenker jeg, og Finland trenger ikke hjelp på same måte som Bim gjør det, for Bim trenger øyeblikkelig og menneskelig hjelp, mens Finland trenger hjelp til å tjene mer på turister, hjelp til profit (158).²⁷

Meaningfully, this occurs when his relationship with the other characters (The Sister and Bim) is becoming more significant, as if Finland had grown jealous. Actually, this final decision comes when the protagonist has collected and explored several fruitful aspects of Finland and—he feels—he is ready to finish and submit a satisfying piece of work. When he is eventually able to return to the brochure, his position regarding Finland remains of two adversaries, each one asked to tame the other:

jeg har en jobb som krever så mye, som krever nesten alt, og Finland legger beslag på meg og vil måle krefter med meg, og jeg må være konsentrert, så jeg ikke taper, så ikke Finland vinner og jeg taper, jeg må vise Finland hvem som er sjefen, og dagene går, det er ikke mange igjen (183).²⁸

However, a more dramatic struggle is somehow taking place in a deeper layer of his mind: in another vision, Finland does not remain harmless to be exploited by the protagonist whenever he needs for useful materials; on the contrary, it stands up as a rival, and this paradoxically occurs when most troubles seem to be over, and in the quietness of his room.

jeg sitter med Finland igjen, det er Finland og meg, vi måler hverandre med øynene, opp og ned og opp igjen, det er en duell [...] jeg ser Finland rett i øynene, og Finland ser meg rett i øynene, og jeg ser sjøer og skoger og melankoli og badstuer og alt dette finske som jeg overhodet ikke kjenner [...] jeg er flyt, jeg er vann, uten form og nesten

²⁷ “I am a human being, a brochure man, above all, of course, with power, but also a man, bare, lonely and harmless, and as long as one is a man, one ought to help the others, I think, and Finland does not need help in the same way as Bim needs it, because Bim needs immediate and human help, whereas Finland needs help to gain more tourists, help to make a profit.”

²⁸ “I have a job that requires so much, that requires almost everything, and Finland seizes me and wants to measure my strength with me, and I have to concentrate, so that I won’t lose, Finland won’t win and I won’t lose, I have to show Finland who is the boss, and days go by, there are not many left”.

uten egenskaper, jeg har bare noen ytterst få egenskaper [...] og jeg treffer Finland i pannen og Finland treffer meg i pannen og vi faller om og er døde på flekken begge to, og det er ingen siste ord, og ikke en gang siste tanke, og Finland ble min bane og jeg ble Finlands bane [...] og jeg skjønner meg ikke for Finland, men trøsten er at [...] jeg er en gåte for Finland, på samme måte som Finland er en gåte for meg, men det fins småfugler der, mengder av småfugler, som nordmenn elsker (189-191).²⁹

The moment when the protagonist is close to achieving his goal corresponds to that one when Finland's irreducible otherness is fully displayed: too much has happened in the protagonist's life, new relationships, new perspectives, new challenges, not least his travel northbound to rescue Bim which is his only real travel in the novel and his only experience outside Oslo. This irreversible path (and pattern) is going to lead him to the final upsetting situation, when he will have to participate in a race in the team made up by The Sister's colleagues, that is, by people who work for the company that rightfully had removed his car three times, and against another team formed by the Finnish Embassy staff. Finns, still waiting for the brochure about Finland to be submitted the following day, unwillingly embody the enemies, the hard task which has forced all the protagonist's frailties to emerge. The last scene is long, articulated, lively, full of sarcasm, irony and comical features, with the protagonist metaphorically throwing the carcass of a bulky Finland into a fountain and urinating on it, in this way freeing himself from the pressure of the liquid inside him (like a kind of invading water) and starting a liberating march with the sole aim of arriving before the Finns (until the final plot twist).

²⁹ "I sit with Finland again, it is Finland and me, we measure each other with our eyes, up and down and up again, it is a duel [...] I look Finland right in the eyes, and Finland looks me right in the eyes, and I see lakes and woods and melancholy and saunas and all that Finnish stuff I don't know at all [...] I am flux, I am water, without form and almost without qualities, I have just a few superficial features [...] and I shoot Finland in the forehead and Finland shoots me in the forehead and we fall down and are both dead on the floor, with no last word, nor a last thought and Finland becomes my destiny, and I become its [...] and I really don't understand Finland, but it comforts me that [...] I am a mystery for Finland, in the same way as Finland is a mystery for me, but there are little birds there, masses of little birds, that Norwegians love".

Conclusion

In this novel, the writing of a brochure, a very clear and precisely outlined task, intertwines and interacts deeper and deeper with the protagonist's psychological development (and, it seems proper to say, emancipation). Therefore, Finland plays several roles and functions: a professional goal; one of the main subject of the novel; a mirror of all protagonist's fears, joys, values and even method; eventually, a proper character, which the protagonist shows to need before he acknowledges its complete otherness. Unwillingly, of course, it helps him clear out his own needs and gradually becomes his bad conscience, as well as the melting pot of its most hidden and unpleasant instincts.

Furthermore, the protagonist develops a peculiar competence in applying to space and spatial elements in order to find out both metaphors and counterparts for his own changing situation, while his life actually is taking the right path thanks to meetings and exchange with new people. A survey of Finland leads him to consider Norway (at most) and other countries with an (apparently) speculative eye, so that Loe's novel is an impressive source of stereotypes about human behaviour and national cultures, with hints at strategies for the construction of place.

Finland suits the language of the novel, in my opinion, as it is the closest exotic country for Norwegians, both sharing common landscapes, climate, habits, and, meanwhile, displaying peculiarities. If the most striking feature of this work lies in its lively style, humoristic and naïve, its most relevant layer proves to be its work on stereotypes, on the construction of geographical images, and on the use of space not only as a background, but even and above all as an intriguing, active character in this grotesque, surreal and solipsistic story.

Retrouver le Nord dans le multivers

Des récits médiévaux scandinaves à la cosmologie de Dungeons and Dragons

Laurent Di Filippo

Si les aventures des jeux de rôle amènent les personnages-joueurs à parcourir des mondes fantastiques, souvent inspirés par les œuvres de *fantasy*, de science-fiction, d'univers de superhéros, elles peuvent également les mener par-delà les mondes, à travers de multiples dimensions, mondes parallèles, enfers et paradis, dont certains s'inspirent explicitement des récits médiévaux scandinaves que nous appelons couramment les mythes nordiques. C'est le cas, par exemple, du cadre de campagne *Planescape*, développé pour la seconde édition du jeu de rôle *Advanced Dungeons & Dragons* (AD&D), qui propose aux personnages de visiter le plan d'Ysgard, où se trouve le Valhalla, et de rencontrer des divinités, parmi lesquelles on compte Odin, Heimdall, Freyr et bien d'autres. Ce « plan d'existence », pour reprendre le terme employé dans le jeu, fait partie de la grande roue cosmique qui définit le multivers de *Dungeons & Dragons*, aux côtés d'autres plans comme le Nirvana, l'Élysée ou encore les Limbes, pour n'en nommer que quelques-uns. Les références aux mythes nordiques se retrouvent alors reprises aux côtés de références provenant de nombreuses autres traditions culturelles pour former le grand ensemble que constitue le multivers.

Partant de ces observations, je propose, dans le présent chapitre, d'étudier la réception des récits médiévaux scandinaves dans *Dungeons*

and Dragons (D&D) et plus spécifiquement les manières dont les éléments issus de ces récits contribuent à structurer la cosmologie du jeu à travers la mise en scène de son multivers. Je m'intéresserai donc à la question de la construction d'un espace imaginaire ludique et, plus spécifiquement, aux façons dont la matière nordique participe aux processus de « construction de monde »¹. Pour ce faire, je m'appuierai sur une méthode d'analyse de contenu et d'histoire de l'édition du jeu. Il ne s'agira donc pas d'étudier dans ce chapitre les appropriations par les joueurs.

Afin de répondre à cette question, il est important de comprendre l'évolution chronologique du jeu et de revenir, dans un premier temps, sur les origines de la cosmologie dans les premières éditions de *Dungeons & Dragons*. Ce retour en arrière permettra d'évoquer la réception des mythes et la notion d'imaginaire. Il sera ensuite nécessaire d'analyser les développements de la cosmologie à travers les différentes éditions de D&D, et tout particulièrement dans le cadre de campagne appelé *Planescape* consacré à cette thématique, car c'est dans cette gamme que la thématique du multivers est la plus développée. Cette approche diachronique montrera la variété des références aux récits médiévaux scandinaves que l'on retrouve dans le jeu, ainsi que ses évolutions. Ce second point conduira à réfléchir à la question de l'hétérogénéité de l'imaginaire ludique, qui a des implications sur les communautés qui le pratiquent et sur l'idée d'imaginaire collectif ou partagé.

Premières cosmologies et structurations du multivers

Premières mentions du multivers et structuration axiomatique

Dungeons & Dragons est le premier jeu de rôle ayant connu un succès commercial. Il a été créé par Gary Gygax et Dave Arneson et publié par l'entreprise TSR en 1974². Par la suite, ce jeu fut le fruit de développements de plusieurs décennies et de nombreuses éditions se

¹ Boni, Marta, « Introduction. Worlds Today », dans Boni, Marta (ed.), *World Building. Transmedia, Fans, Industries*, Amsterdam, Amsterdam University Press, p. 9-27.

² Pour en savoir plus sur les jeux de rôle voir : Caïra, Olivier, *Jeux de rôle. Les forges de la fiction*, Paris, CNRS Éditions, 2007 ; David, Coralie, *Le jeu de rôle sur table : l'interactivité de la fiction littéraire*, thèse de doctorat en littérature comparée, Université de Paris 13, Paris, 2015 ; Fine, Gary Alan, *Shared Fantasy – Role Playing Games as Social Worlds*, Chicago, University of Chicago Press, 2001 [1983].

sont succédées. Il est lancé pour la première fois en 1974 sous l'appellation *Dungeons and Dragons*, puis après quelques années, vers 1978, deux branches vont coexister *Dungeons and Dragons* et *Advanced Dungeons and Dragons*, le second étant destiné à des joueurs plus expérimentés. Cette situation perdure jusqu'à la fin des années 1990. En 2000, après que Wizards of the Coasts, l'entreprise créatrice du jeu de carte Magic, aient racheté la marque, le jeu revient à une franchise unique avec la troisième édition. À l'heure où j'écris ces lignes, la cinquième édition est développée, suite à son lancement en 2014. Ce cadre étant posé, il est à présent possible de s'intéresser plus spécifiquement à la cosmologie du jeu et ses évolutions à travers le temps.

Les premières mentions du multivers de *D&D* apparaissent trois ans après la sortie du jeu et, dès cette époque, des références aux récits médiévaux scandinaves sont présentes. En 1977, Gary Gygax, un des créateurs de *D&D*, rédige un article à propos des différents plans d'existence dans le magazine *The Dragon*. Le multivers qu'il y décrit est composé de différents plans qui peuvent être interprétés comme des mondes parallèles ou des dimensions, ou encore des paradis et des enfers, parmi lesquels le lecteur voit apparaître le nom « Gladsheim », un nom à consonance nordique. Aux côtés de celui-ci, le lecteur trouve également des noms issus de différentes traditions culturelles, notamment grecque, mais aussi chrétienne, hindou, amérindienne, tels que « Olympus », « Elyseum », « Limbo », « Abyss », « Seven Heavens », « Hades », « Gehenna », « Nirvana », « Arcadia ». La présence de ces différents termes amène à envisager le jeu et son multivers comme les produits d'« hybridations culturelles »³ et comme des formes de *syncrétisme fictionnel ludique*.

Un an plus tard, Gary Gygax reprend les informations de cet article pour les réutiliser dans le *Player's Handbook* de la première édition de *AD&D*. Il ajoute le fait que Gladsheim incorpore « Asgard, Valhalla, Vanaheim, etc. » Le lecteur averti reconnaît dans ces termes plusieurs références aux récits médiévaux scandinaves. Une source d'inspiration possible pour ces éléments pourrait être la *Grímnismál*, un poème issu de l'*Edda poétique*⁴, où Gladsheim semble être la maison d'Odin où se

³ Burke, Peter, *Cultural Hybridity*, Cambridge/Malden, Polity Press, 2009.

⁴ Larrington, Carolyne, *The Poetic Edda*, Oxford, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », 1996.

trouve le Valhalla, contrairement à l'*Edda en prose* où Gladsheim est un hall avec 12 sièges et un trône pour Odin⁵. Toutefois, il convient de garder en tête que les auteurs se réfèrent rarement directement aux sources⁶, il est donc plus probable qu'il s'agisse ici de reprise indirecte.

Dans le *Player's Handbook*, le paragraphe où apparaît « Gladsheim » mentionne également l'alignement du plan, à savoir « *chaotic good neutrals* ». Pour comprendre ce que ces termes signifient, il faut les mettre en correspondance avec le diagramme qui montre comment les plans sont situés dans le multivers, présent également dans le livre. Le plan primaire, qui désigne un monde d'aventure classique, tel que *Greyhawk* ou *Les Royaumes Oubliés*, est placé au centre du schéma. Les plans extérieurs sont positionnés autour de celui-ci, tout à l'extérieur. Entre le centre et ces derniers se trouvent les plans positif et négatif, les plans élémentaires et le plan Astral. On retrouve « Gladsheim » parmi ces plans dits « extérieurs » et son positionnement en haut à droite du schéma n'est pas choisi au hasard. Pour comprendre cette situation, il faut mettre le diagramme des plans en correspondance avec le graphique des alignements. Dans *D&D*, l'alignement est l'organisation axiomatique des principes moraux de l'univers. Il est composé de deux oppositions : un axe bien/mal et un axe loi/chaos. Ce dernier est inspiré des œuvres littéraires de Poul Anderson, puis repris ensuite par Michael Moorcock. Ces deux axes donnent 9 possibilités d'alignement, qui vont de loyal bon à chaotique mauvais comme le montre le schéma ci-dessous.

Loyal bon	Neutre bon	Chaotique bon
Loyal neutre	Neutre	Chaotique neutre
Loyal mauvais	Neutre mauvais	Chaotique mauvais

Dans le schéma des plans du *Player's Handbook*, Gladsheim se trouve en haut à droite, à l'endroit qui correspond à la jonction entre alignements chaotique bon et chaotique neutre. Les autres plans se répartissent sur tout le pourtour du schéma pour couvrir l'ensemble des alignements possibles excepté l'alignement « neutre » stricte. Cette structuration semble sous-entendre que le plan primaire au centre

⁵ Snorri Sturluson, *Edda*, trad. en. Anthony Faulkes, Londres, Everyman, 1987.

⁶ Di Filippo, Laurent, « La mise en scène ludique de l'Histoire : l'époque viking comme cadre de jeu pour *Advanced Dungeons and Dragons* », dans Besson, Anne (dir.), *Fantasy & Histoire, Actes du colloque des Imaginales 2018*, Chambéry, ActuSF, p. 391-414.

du schéma, autrement dit le plan d'aventure traditionnel, représente l'alignement neutre et incorpore des éléments qui peuvent être rattachés à tous les autres alignements.

Selon l'appendice 1, intitulé « Known Planes of Existence », présent dans le supplément *Deities and Demigods*, publié deux ans après le *Player's Handbook*, les plans extérieurs sont non seulement l'habitat des divinités mais aussi les sources des alignements qui sont alors décrits comme « des idéaux religieux/philosophiques/éthiques »⁷. Il est également précisé qu'il y a une correspondance exacte entre les alignements et les plans extérieurs. Autrement dit, l'organisation cosmique, les divinités, les structures morales, sont toutes liées dans le multivers de *Dungeons & Dragons*. En ce sens, espace et imaginaire sont articulés par le fait qu'à certaines parcelles de cet espace correspondent à certaines valeurs morales. Dans un registre différent, j'ai eu l'occasion de montrer qu'un jeu vidéo pouvait structurer son espace géographique en s'appuyant sur des stéréotypes anciens où les espaces nordiques sont liés à la barbarie alors que le Centre est civilisé, et le Sud est un lieu où règne le despotisme⁸. Un angle d'analyse envisageable pour notre problématique est le découpage de l'espace selon que différents aspects se combinent, afin de représenter la différence et la variété des parties d'un univers.

Expressions d'un imaginaire

La cosmologie de *Dungeons & Dragons* s'appuie sur une structure qui fait correspondre des axiologies morales, présentes dans divers aspects du jeu, avec des références culturelles d'origines variées. L'exemple du multivers nous montre comment le jeu emprunte à une multitude de traditions pour construire son espace cosmologique. Les manières dont elles se positionnent contribuent à bâtir des significations pour ces emprunts culturels. Par conséquent, il ne faut pas seulement étudier

⁷ Ward, James M., Kuntz, Robert J., *Deities and Demigods*, Lake Geneva, T.S.R., 1980, p. 129

⁸ Di Filippo, Laurent *Du mythe au jeu. Approche anthropo-communicationnelle du Nord. Des récits médiévaux scandinaves au MMORPG Age of Conan: Hyborean Adventures*, Thèse en sciences de l'information et de la communication et en études scandinaves, Université de Lorraine/Université de Bâle, 2016; Laurent Di Filippo, « Approches anthropologiques de l'imaginaire pour l'étude des représentations nordiques », *Mundus Fabula*, [En ligne].

les références aux récits médiévaux scandinaves, mais il faut également analyser les manières dont elles sont mises en relation avec d'autres traditions. Ainsi, le « Nirvana » est un plan « loyal neutre », l'« Élysée » est « neutre bon » et « Gladsheim » est « chaotique bon/neutre ». Suivant cette répartition, les divinités nordiques, tout comme l'environnement dans lequel elles évoluent, sont présentées comme plus chaotiques que les divinités grecques et hindou. Procédant de la sorte, les auteurs construisent des significations qu'ils rapportent aux traditions culturelles de par leur agencement avec la structure des alignements moraux qu'ils proposent dans le cadre du jeu. Ces positionnements nous informent, d'un côté, sur la vision que les auteurs du jeu ont des traditions culturelles auxquelles ils empruntent et, d'un autre côté, sur les représentations que le jeu véhicule. Le jeu, tout en étant une expression de représentations culturelles, contribue à véhiculer des représentations. Autrement dit, il est structuré et structurant pour l'imaginaire. En termes d'étude de l'imaginaire, cela renvoie aux propos de Daniel-Henri Pageaux, pour qui :

il faudrait que le littéraire se persuade de cette évidence : le texte littéraire en tant que manifestation d'un moment culturel donné, donc d'une expression particulière d'un imaginaire donné, est susceptible d'être étudié non pas en soi (étude textuelle) mais en tant que concrétisation particulière d'un imaginaire social.⁹

L'étude du jeu permet alors de saisir un certain imaginaire présent chez les concepteurs, mais le jeu agit aussi comme un « vecteur de communication »¹⁰ et contribue à la construction de formes de culture ludiques. Il est alors nécessaire de saisir comment ces expressions produisent des significations et comment celles-ci se situent par rapport aux expressions plus anciennes auxquelles elles empruntent.

⁹ Pageaux, Daniel-Henri, « De l'imagologie à la théorie en Littérature Comparée. Éléments de réflexion », in Joep T. Leerssen, Karl Ulrich Syndram (ed.), *Europa provincia mundi. Essays in Comparative Literature and European Studies offered to Hugo Dyserinck on the Occasion of his sixty-fifth Birthday*, Amsterdam, Rodopi, 1992, p. 301.

¹⁰ Pageaux, Daniel-Henri, « De l'imagerie culturelle à l'imaginaire », in Pierre Brunel, Yves Chevrel (dir.), *Précis de littérature comparée*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, p. 138.

Renouveau des significations et imaginaire contemporain

Comme il a été montré précédemment, les références aux mythes nordiques sont présentées dans un nouveau système organisé qui leur donne du sens au sein d'un nouveau contexte. C'est ce point spécifiquement qui permet d'aller plus loin en termes de réflexion théorique. Les références culturelles intègrent de nouvelles structures dans le cadre du jeu, inspirées aussi bien par des oppositions de valeurs morales classiques (Bien vs Mal) que par des structures proposées par la littérature de *fantasy* (Loi vs Chaos). *Dungeons and Dragons* fait donc l'objet de ce qu'Alban Bensa a appelé des « procédures de structuration »¹¹, c'est-à-dire des modes d'organisation et d'ordonnancement des activités sociales pensées de manière située. Ces procédures se « [mettent] en place en fonction d'un contexte »¹². Autrement dit, les références aux récits médiévaux scandinaves ne font plus uniquement partie des structures anciennes des récits dont elles sont issues, mais elles prennent place au sein de structures ludiques nouvelles, qui, à la fois, contribuent à leur donner un sens et, dans le même temps, deviennent signifiantes par la présence d'éléments qui les composent. À titre d'exemple, les sources nordiques ne situent pas le domaine des dieux dans le domaine du chaos comme le jeu. Ce positionnement fait précisément sens dans le cadre de *D&D*.

Cette manière d'interpréter les données nous permet d'aller dans le sens du philosophe Hans Blumenberg¹³ lorsqu'il dit que : « La significativité [...] est un résultat, non pas une réserve constituée : les mythes ne signifient pas "toujours déjà" ce que leur interprétation et leur élaboration en font, mais s'enrichissent à partir des configurations dans lesquelles ils entrent ou auxquelles ils sont rapportés ». Autrement dit, le sens des références mythiques n'est pas à aller chercher dans leurs origines comme quelque chose d'immuable, mais il faut les comprendre à travers leurs usages chaque fois renouvelés. Cette perspective permet de placer la réflexion dans les discussions sur la notion d'imaginaire

¹¹ Bensa, Alban, *La Fin de l'exotisme. Essais d'anthropologie critique*, Toulouse, Anacharsis, « Essais », 2006, rééd. 2012, p. 276.

¹² *Ibid.*

¹³ Blumenberg, Hans, « Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos », *Poetik und Hermeneutik*, 1971, n° 4, p. 11-66 ; trad. fr. Stéphane Dirschauer, *La Raison du mythe*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de Philosophie », 2005, p. 154-155.

en sciences humaines et sociales, et particulièrement les travaux de Gilbert Durand et de Michel Maffesoli qui se situent dans la lignée de ceux de Mircea Eliade et Carl Gustav Jung. Pour cette tradition, l'usage des mythes de nos jours est une forme de « retour du sacré » et de « réenchantement du monde ». Le sens premier du mythe, qu'il s'agit de retrouver, serait celui de ses débuts. Pour Mircea Eliade, par exemple, le véritable sens du mythe se trouve dans ses origines. Les œuvres de l'imaginaire sont la preuve d'une forme de nostalgie et visent à un renouvellement du sacré et à un retour à ces origines perdues¹⁴. Nous comprenons alors que, sur le plan épistémologique, ces travaux sont donc complètement opposés à ceux de Hans Blumenberg, pour qui les significations ne sont pas à retrouver dans de soi-disant temps primordiaux, mais sont, au contraire, toujours renouvelées dans les nouvelles productions et par les acteurs qui s'approprient les supports par leurs pratiques et leurs usages. J'ai eu l'occasion à plusieurs reprises de montrer qu'une étude précise de différents corpus ou terrains allait à l'encontre des théories de la tradition d'anthropologie de l'imaginaire de Durand et ses successeurs¹⁵.

Une nouvelle approche anthropologique de l'imaginaire, et plus généralement de sciences sociales, doit alors se focaliser sur les manières dont se construisent des significations contemporaines, et ne pas oublier le conseil d'Edward Sapir :

Le passé est aujourd'hui plus passé qu'il ne l'a jamais été. Sans doute devons-nous moins que jamais espérer de lui ; ou plutôt borner nos espérances à ce qu'il tienne ses portes grandes ouvertes et nous laisser entrer et piller chez lui tous les fragments que nous choisirons pour orner nos jolies mosaïques.¹⁶

Un premier résultat, s'appuyant ici sur l'analyse d'un espace fictionnel ludique, consiste donc à reconnaître que l'imaginaire contemporain, bien qu'il emprunte à des formes anciennes, est le produit de processus de renouvellement du sens. Il convient alors de chercher les manières dont les expressions contemporaines sont exprimées.

¹⁴ Eliade, Mircea, *La Nostalgie des origines : méthodologie et histoire des religions*, trad. fr. Henry Pernet, Jean Gouillard, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1991.

¹⁵ Di Filippo, Laurent *Du mythe au jeu*, *op.cit.*

¹⁶ Sapir, Edward, *Anthropologie 2. Culture*, trad. fr. Christian Baudelot, Pierre Clinquart, Paris, Éditions de minuit, « Le sens commun », 1967 p. 158.

Éditions et évolutions

Le premier *Manual of the Planes*: les dieux et leurs habitats

AD&D a fait l'objet de nombreuses publications, désignées par le terme générique de « supplément », qui peuvent fournir des compléments de règles, des descriptions d'univers ou proposer des scénarios ou des campagnes d'aventures à faire jouer à des personnages-joueurs¹⁷. Les premières idées proposées par Gary Gygax dans son article concernant le multivers, puis dans le *Player's Handbook* de *AD&D* furent la base d'un supplément publié en 1987 et appelé *Manual of the planes*, qui détaille le multivers sur environ 130 pages. Dans cet ouvrage qui n'a jamais été traduit en français, les lecteurs retrouvent « Gladsheim » en tant que plan chaotique. Le plan est décrit avec plus de détails et les auteurs expliquent qu'il est composé de 3 strates, « Asgard », « Muspellheim » et « Nidavellir ». Il n'est toutefois pas le seul plan à propos duquel des références aux mythes nordiques sont utilisées. Ainsi, le lecteur apprend-il que « Niflheim », parfois considéré comme le monde des morts des mythes nordiques, est une strate du plan Hadès et qu'il est dirigé par Hel. À cela s'ajoute qu'Yggdrasil, l'arbre qui soutient les différents mondes dans les sources norroises, devient un moyen de voyager entre les plans. À nouveau, nous constatons des formes d'hybridation où se mélangent des éléments issus de plusieurs traditions. Mais cette fois, les auteurs vont plus loin et ne vont pas que placer côte à côte des références, ils proposent des croisements, comme le fait que Niflheim soit une partie de l'Hades.

Dans le *Manual of the planes*, le plan de Gladsheim est surtout présenté comme le lieu d'habitation des dieux nordiques, décrits comme « un panthéon organisé et puissant de créatures »¹⁸. Toutefois, ces divinités sont décrites comme mesquines, égoïstes, égocentriques, gouvernées par « la loi du plus fort » et il est écrit que bien qu'Odin soit le plus puissant au sein de ce panthéon, les autres dieux ne lui obéissent pas aveuglément et plusieurs d'entre eux pourraient prendre sa place s'il venait à disparaître. Le plan de Gladsheim est infini et on y trouve

¹⁷ Périer, Isabelle, « Le jeu de rôle, une autre forme de narration sérielle ? », *Itinéraires*, 2016-2, <<https://doi.org/10.4000/itineraires.3453>>.

¹⁸ « *The Plane of Gladsheim, like that of Olympus, is a chaotic plane that is home to a powerful, organized pantheon of beings—the Norse Gods, who gave the plane and its layers their commonly used names.* » *Manual of the Planes*, Lake Geneva, T. S. R., 1978, p. 94.

de nombreux royaumes dont chacun a la taille d'un empire dans le royaume des mortels. Ces royaumes sont généralement gouvernés soit par les dieux eux-mêmes, soit par des géants.

La géographie des trois strates est ébauchée dans ce manuel et sera largement développée dans le cadre de campagne *Planescape*. Les trois strates sont formées d'immenses rivières de terres, de plusieurs millions de kilomètres de largeur, flottant dans un espace infini. La première strate, appelée « Asgard » est composée de rivières d'îles de terres flottant dans les airs, dont certaines ont en réalité la taille d'un continent entier. Ces îles portent des royaumes et des cités importantes et, en dessous, les îles sont faites de roches enflammées. La seconde strate, Muspellheim, qui se situe sous Ysgard, est à peu près identique, si ce n'est que les îles sont inversées. Le côté enflammé est donc tourné vers le haut, et les habitants de cette strate vivent donc dans cet enfer de flammes car le sens de la gravité reste le même. On y trouve alors de nombreux géants du feu, menés par leur chef Surtur. Enfin, la troisième strate, qui se situe tout en bas du plan, Nidavellir, est aussi une rivière de roches, mais celles-ci sont tellement proches les unes des autres qu'elles donnent l'impression de ne former qu'un seul et même bloc. Cette manière de représenter les différentes strates du plan contribue à définir son aspect chaotique. En effet, le mouvement des différentes îles fait que leurs positions ne cessent de changer et de reconfigurer l'espace du plan.

Le cadre de campagne *Planescape* et ses suppléments

En 1995, un cadre complet d'aventure appelé *Planescape* est développé pour *AD&D*, en reprenant les bases posées par le *Manual of the Planes*. Il propose aux personnages-joueurs de vivre des aventures dans le multivers de *AD&D*. Dans cette version, « Gladsheim » a été renommé « Ysgard », prétextant qu'il s'agit là du véritable nom donné à ce plan par ses habitants. Il s'agit toujours d'un plan chaotique, demeure des dieux nordiques. À la manière dont il était décrit dans le *Manual of the Planes*, Ysgard est composé de 3 strates : Ysgard, la plus haute, Muspellheim au milieu et Nidavellir en bas. Les noms ont légèrement évolué depuis le précédent manuel. Le lecteur apprend également que les tunnels et interstices de Nidavellir sont habités par des nains et des elfes sombres.

La boîte du cadre de campagne contient une carte des plans extérieurs en couleur. Celle-ci représente la roue cosmique. Une représentation circulaire, de la forme approximative d'un cylindre plat. Sur le dessus se trouve le plan de L'Outreterre, inventé pour *Planescape*, en remplacement de du plan précédemment appelé « Opposition concordante ». Proche d'un plan primaire, il représente l'alignement neutre strict. Les différents plans extérieurs apparaissent sur le côté externe du cylindre, leur disposition suivant à nouveau les règles des alignements. Tout comme sur le schéma de répartition des plans du *Player's Handbook*, Ysgard est toujours positionné à droite, du côté des plans chaotiques.

Comme pour tous les cadres de campagne¹⁹, de nombreux suppléments viennent ajouter du matériel à la boîte de base de *Planescape*. La gamme complète est composée d'une trentaine de suppléments sous forme de boîtes ou de livres. L'un d'entre eux sert à décrire plus en détail les plans chaotiques. Il est intitulé *Plane of Chaos* et n'a jamais été traduit en Français. Ce supplément fournit de nombreuses informations détaillées concernant le plan d'Ysgard, ses différentes strates et ses habitants. Les textes sont accompagnés d'illustrations, parmi lesquelles on trouve une Valkyrie, représentée dans un style wagnérien : portant un casque à corne, une cape, une armure, elle est armée d'une lance et chevauche un destrier ailé. Comme on peut le constater, les influences sont multiples et faites de réceptions intermédiaires entre le Moyen Âge et les productions contemporaines. En termes visuels, les costumes des opéras de Richard Wagner restent très largement dominants dans les représentations graphiques des mythes nordiques dans la culture populaire.

Les géographies et les climats d'Ysgard

Le cadre de campagne *Planescape* et ses suppléments vont fournir de nombreux détails sur les géographies et les climats des zones qui forment le plan d'Ysgard. En ce sens, ils développent l'imaginaire lié à cet espace fictionnel et nous allons à présent voir que celui-ci est bien

¹⁹ Di Filippo, Laurent, « Les mondes d'Advanced Dungeons and Dragons au spectre du transmédia : l'exemple de Dark Sun », dans Collard, Anne-Sophie, Collignon, Stéphane, (eds.), *Le transmédia, ses contours et ses enjeux*, Namur, Presses universitaires de Namur, 2020, p. 47-60.

différent des stéréotypes des contrées nordiques que l'on rencontre régulièrement dans les œuvres de fiction²⁰.

La première strate du plan d'Ysgard, qui porte un nom homonyme, est celle qui est la plus élevée. Elle reprend les caractéristiques de la strate Asgard du *Manuel of the Planes*, à savoir qu'elle est faite d'une rivière composée d'îlots de terres gigantesques flottant. Comme cela a été dit précédemment, certaines îles continents portent sur elles des royaumes entiers dont les plus notables sont décrits dans les ouvrages du supplément *Plane of Chaos*. Le lecteur trouve notamment les royaumes suivants, dont certains sont des références directes à des toponymes présents dans les mythes nordiques :

- « Alfheim » : un royaume brillant et ensoleillé où vivent les elfes qui vénèrent Frey et Freya. Il est décrit comme plein de lumière et de joie. Les sources médiévales donnent très peu d'indications à son sujet.
- « Asgard » : le principal royaume des dieux nordiques. C'est un royaume froid avec des saisons qui sont toujours dans les extrêmes. Dans les mythes nordiques, Asgard est le royaume des Ases.
- « Himinborg » : ce lieu n'est pas vraiment un royaume, mais une cité qui constitue un lieu de passage. Elle est placée sous la gouvernance d'Heimdall, bien que celui-ci ne soit jamais présent car il surveille constamment Bifrost, le pont Arc-en-ciel, qui relie Asgard au monde des mortels. Il n'y a pas de précision concernant le climat de cette région, mais il est dit qu'il est proche d'Asgard. Dans les récits médiévaux scandinaves, « Himinbjorg » est la résidence du dieu Heimdall et se situe également à proximité de *Bifröst*.
- « Jotunheim » : pays des géants. À la fois le pays du froid et du feu, où l'on trouve des volcans comme des glaciers. Il est principalement composé de plaines désolées et de montagnes dont les sommets sont recouverts de neige. De plus, la végétation est toujours malade.
- « Vanaheim » : Le pays des Vanes. Ce royaume se trouve au bord d'une très longue côte et on entend beaucoup d'oiseaux de mer. Il est très nuageux et il y a toujours du brouillard la nuit.

²⁰ Di Filippo, Laurent, « Stereotypes of the North in a Massively Multi-player Role-Playing Game », dans Meylan, Nicolas, Rösli, Lukas (eds.), *Myths and Ideologies: Critical Studies in Political Uses of Old Norse Myths*, Turnhout, Brepols, à paraître en 2020.

Certains royaumes présents sur Ysgard n'ont pas directement à voir avec les récits médiévaux scandinaves :

- « Gate of the moon » : Ce royaume n'est pas lié à un dieu nordique. Il s'agit de la résidence d'une déesse d'un autre univers de *Dungeons et Dragons*, Séluné, qui vient des *Royaumes Oubliés*. L'atmosphère de cette contrée change en fonction des phases de la lune, de très brillant et festif à lugubre et plein de désespoir, justifiant sa place dans un plan chaotique.
- « Merratet » : Royaume de Bast, la déesse égyptienne des chats. Son royaume est de l'autre côté de l'océan qui borde Vanaheim. Il est couvert de vigne, et se trouve en bordure d'un immense désert.

La seconde strate du plan Ysgard, « Muspelheim », doit son nom au principal royaume de la Strate, car en réalité, elle n'en porte pas beaucoup d'autres. Cette strate flotte à l'inverse de la première, autrement dit, ce sont les montagnes enflammées qui sont au dessus. Elle est principalement composée de roche volcanique tranchante et comme la gravité s'exerce dans la même direction, c'est sur ces montagnes que peuvent vivre les êtres qui l'habitent. Cette situation rend cet environnement, au mieux, inconfortable et, au pire, mortel selon les descriptions présentes dans le manuel²¹.

La troisième strate du plan est « Nidavellir ». Dans cette strate, les roches des rivières de terres sont si proches qu'elles sont collées les unes aux autres et que les déplacements se font dans les interstices entre les roches. Cette strate semble alors ressembler à un ensemble de grottes et de cavernes. Encore une fois, leur mouvement perpétuel fait que ces voies de communication sont changeantes. Dans ces lieux, la température varie beaucoup selon les endroits, ce qui peut paraître surprenant pour un milieu composé uniquement de roche. Les habitants des lieux émettent l'hypothèse que c'est à cause des forges qui sont présentes. Puisqu'il n'y a pas de lumière dans ces tunnels, la seule manière de voir ce qui se passe est de posséder un pouvoir d'infravision tel que certaines races de personnages en possèdent. Toute autre source de lumière ne sert à rien. Nidavellir est composé de deux royaumes en guerre. D'un côté se trouve le royaume de Nidavellir, où habitent principalement des nains et des gnomes, de l'autre, Svartalfheim, où vivent des elfes sombres, qu'il ne faut pas confondre avec les elfes noirs ou les « drow »

²¹ Smith, Lester, Baur, Wolfgang, *Planes of Chaos*, lake Geneva, T. S. R., p. 123.

qui sont des créatures classiques du jeu de rôle. Les nains de cette strate sont généralement considérés comme les meilleurs forgerons de tout le plan d'Ysgard.

Ces différentes descriptions contribuent à mettre en scène des géographies fantastiques, qui ne suivent pas des lois de la physique ou du climat telles qu'elles existent dans le monde réel, mais qui s'appuient sur les références mythologiques pour produire des paysages incroyables. Rappelons que les plans extérieurs sont les royaumes des dieux, et qu'ils ne sont par conséquent pas soumis aux mêmes règles que le plan primaire, qui est le monde d'aventure de *fantasy* classique. L'organisation du plan de Ysgard/Gladsheim semble défier précisément les lois de la nature des mortels pour suggérer une altérité extrême, un lieu à proprement parler divin qui se différencie du monde classique que représente le plan primaire, même si celui-ci peut également connaître des événements fantastiques.

Nous sommes ici loin des stéréotypes classiques liés aux géographies imaginées de la « nordicité »²² ou du « boréalisme »²³ comme on les trouve dans de nombreuses œuvres qui représentent les paysages et le climat nordiques selon des idées reçues : froids, montagneux, rudes, plein de forêts denses et recouverts de neiges. Une des raisons majeures pour cela est que les principales sources auxquelles l'univers de *Planescape* fait référence, de façon plus ou moins directe, sont les *Eddas*, et même principalement l'*Edda en prose*. Les auteurs ont ainsi voulu proposer des manières de mettre en scène un espace imaginaire qui soit mythique. Il est d'ailleurs notable que les textes médiévaux eux-mêmes ne parlent pas des régions où vivent les dieux en utilisant les stéréotypes du Nord rude, froid et peuplé de barbares, généralement utilisés par des auteurs issus du pays du Sud de l'Europe, et ce depuis l'antiquité, comme Aristote, ou Tacite décrivant les peuples germaniques²⁴. *Dungeons and Dragons* propose donc un imaginaire bien différent lorsqu'il s'agit de la géographie ou du climat des plans extérieurs de sa cosmologie.

²² Chartier, Daniel, « Qu'est-ce que l'imaginaire du Nord? », *Études Germaniques*, n° 282, 2016, p. 189-200.

²³ Myklebost, Kari Aga, *Borealisme og kulturnasjonalisme. Bilder av nord i norsk og russisk folkeminnegranskning 1830-1920*, thèse de doctorat, l'Université de Tromsø, 2010.

²⁴ Aristote, *Politique*, trad. J. Barthélemy-Saint-Hilaire, Paris, Librairie Philosophique de Ladrange, 1874; Tacite, *La Germanie: l'origine et le pays des Germains*, trad. fr. Patrick Voisin, Paris, Arléa, « Poche-Retour aux grands textes », 2011.

Toutefois, en insistant sur l'aspect chaotique des lieux et de leurs habitants, les différents auteurs reprennent à leur compte l'opposition entre civilisation et barbarie. Les hommes du Nord ont souvent été décrits comme libres mais aussi « politiquement indisciplinables »²⁵.

Les plans de *D&D* après *Planescape*

Les éditions suivantes de *Dungeons & Dragons* apportent des changements assez conséquents qui impacteront la réception des mythes nordiques à travers le temps. Dans la troisième édition du jeu, la description des plans est plus sommaire. Il n'y aura pas de cadre de campagne équivalent à *Planescape*, mais deux manuels décrivant le multivers. Le premier sera consacré à la description des plans eux-mêmes, alors que le second sera essentiellement un supplément d'ajout de règles à destination des personnages-joueurs. Concernant Ysgard, la structure en trois strates a été conservée, semblable à celle du *Manual of the Planes* et à *Planescape* : Ysgard, Mulspellheim et Nidavellir. Leurs représentations et leurs climats respectifs sont sensiblement les mêmes. Dans cette version, on constate toutefois un changement important concernant la réception des mythes nordiques. L'ouvrage n'évoque plus du tout des dieux scandinaves. À leur place, deux divinités, appelées Kord et Ollidammarr, sont présentées et leurs descriptions reprennent vaguement certains traits relatifs aux dieux nordiques.

Dans la quatrième édition de *D&D*, le multivers est complètement transformé et les auteurs proposent de nouveaux principes. Dans ce nouveau cadre, le plan d'Ysgard/Gladsheim n'est plus présent et, plus généralement, les références aux mythes nordiques disparaissent dans cette nouvelle configuration, c'est pourquoi je ne m'attarderai pas dessus. La roue cosmique, telle qu'elle a été présentée précédemment, qui avait été imaginée par le créateur de *Dungeons & Dragons*, Gary Gygax, est proposée dans cette version comme un format alternatif de multivers que le maître de jeu peut utiliser s'il le souhaite.

Enfin, dans la dernière édition en date, la cinquième, lancée en 2014, la stratégie commerciale de Wizards of the Coast a complètement changé. L'entreprise publie beaucoup moins d'ouvrages que pour les éditions précédentes et très peu de descriptions d'univers pour se focaliser sur

²⁵ Aristote, *op. cit.*

des aventures. Les lecteurs trouvent une brève description du multivers dans le *Guide du maître*, un des trois livres format le tryptique de base de *D&D*. La roue cosmique y est remise au goût du jour et Ysgard est présenté très brièvement.

Dimension diachronique et hétérogénéité

Comme l'a montré la présentation des différentes éditions du jeu, *Dungeons & Dragons* évolue au cours du temps et certains traits peuvent être développés dans une version puis laissés de côté dans les éditions ultérieures. Dans le cas qui nous intéresse, le multivers, est le plus développé dans le cadre de campagne *Planescape* pour la seconde édition de *Advanced Dungeons & Dragons*. Autrement dit, les personnes qui découvrent *D&D* aujourd'hui auront moins de chance de découvrir ce cadre de campagne. C'est pourquoi, quand on parle de jeu de rôle ou de *D&D*, il est important de ne pas traiter ce loisir comme s'il était complètement homogène. Au contraire, il est nécessaire de saisir l'hétérogénéité des productions et des communautés de joueurs qui le constituent. Cette vision n'est pas sans conséquence sur les manières d'appréhender la notion d'imaginaire. En effet, suivant ces réflexions, il devient nécessaire de rester extrêmement prudent face l'idée d'« imaginaire collectif ». Toutes les références ne sont pas forcément partagées par tous les acteurs sociaux pratiquant *D&D* ou les jeux de rôle.

Il est même possible d'aller plus loin puisque, comme je l'ai montré tout au long de ce chapitre, de nombreux détails se trouvent dans les suppléments, qui contribuent à ce qu'Anne Besson désigne par un « double processus d'approfondissement et d'expansion du monde fictionnel »²⁶. Il faut encore une fois être vigilant, car tout le monde n'a pas accès ou alors ne fait pas l'acquisition de tous les suppléments. À titre d'exemple, *Plane of Chaos* n'a jamais été traduit en Français. Il est donc plus difficile de se le procurer. Il ne faut donc pas proposer de généralisation trop hâtive qui conduirait à penser que les ressources accessibles et les pratiques sont homogènes.

²⁶ Besson, Anne, « Le Trône de fer, les routes sans fin d'un univers en expansion », *Fabula.org*, 2017, [En ligne].

Conclusion

L'étude de la réception des récits médiévaux scandinaves dans la construction de l'espace cosmologique de *Dungeons & Dragons* a amené à mettre en avant plusieurs caractéristiques qui contribuent aux dynamiques culturelles des jeux de rôle, mais qu'il est possible d'élargir. Tout d'abord, ils font partie de l'organisation interne aux côtés de références à d'autres traditions (grecques, hindou, etc.) et articulé à des œuvres récentes. Les éléments empruntés aux mythes nordiques contribuent aux « procédures de structuration »²⁷ de l'espace qui construisent de nouveaux cadres et donnent de nouvelles significations aux références aux récits médiévaux scandinaves.

De plus, le jeu doit être considéré comme un phénomène dynamique qui évolue et produit des expressions hétérogènes au cours du temps. L'imaginaire, lui aussi, ne doit donc pas être considéré comme figé, mais comme étant en constante évolution. Anthropologiquement, cela signifie également que parler d'imaginaire collectif, de culture commune, ou parler de communauté, nécessite d'être vigilant et de relativiser les propos trop englobants.

Enfin, l'imaginaire du Nord lié aux représentations présentes dans le jeu n'est pas géographiquement un Nord stéréotypé et classique, comme on le voit souvent dans les œuvres fictionnelles, notamment en *fantasy*, fait de terres enneigées et de froid. Ces caractéristiques ne reviennent que de façon ponctuelle. La cosmologie de *D&D* dénote plutôt une tentative de rendre une image de l'espace et des mondes multiples que l'on trouve dans les Eddas et particulièrement de l'*Edda en prose*. Néanmoins, certaines oppositions structurantes peuvent se retrouver dans l'axe opposant la loi et le chaos, qui définissent à la fois des principes moraux des univers de jeu et des catégories classifiant les différents mondes du multivers de *D&D*.

²⁷ Bensa, Albanm *op. cit.*, p. 276.

Entre recherche du savoir et joute d'énigme

Les motivations d'Óðinn dans le Vafþrúðnismál

Pierre-Brice Stahl

Plusieurs récits décrivent Óðinn en quête de savoir. Ainsi, la *Völuspá* fait référence à l'œil qu'il a laissé en gage dans le puits de Mímir; ce mythe est développé par Snorri dans la *Gylginnig*, au chapitre XV. Le poème *Hávamál* transmet, quant à lui, deux récits. Les strophes 103 à 110 relatent le vol du nectar poétique; cette origine de la poésie est également décrite par Snorri dans le *Skáldskaparmál*. Les strophes 138-145 du *Hávamál*, qui sont également connues sous le nom de *Rúnatal*, racontent l'initiation d'Óðinn qui s'est pendu neuf nuits durant afin d'accéder à la connaissance des runes. Un autre récit, transmis dans les *Baldrs draumar*, montre Óðinn qui fait revenir des morts une voyante pour la forcer à parler; le dieu apprend ainsi que les préparatifs qui ont lieu à Hel concernent la mort de son fils, puis il se renseigne sur l'identité du meurtrier de Baldr et sur celui qui le vengera.

Óðinn dispose encore d'autres moyens pour accéder au savoir. Les chapitres IV et VII de l'*Ynglingasaga* rapportent qu'il s'entretient avec la tête de Mímir qu'il a lui-même préservée afin de pouvoir consulter le dieu décapité. La strophe 46 de la *Völuspá* mentionne également cette pratique: «mæli Óðinn við Míms höfuð» [Óðinn s'entretient avec la tête de Mímir]. Le dieu est également associé à deux corbeaux, Huginn [la pensée] et Munnin [la mémoire], qui lui rapportent les nouvelles

du monde¹. Le chapitre IX de la *Gylfaginning* explique que dans la Hliðskjálf se trouve le trône d'Óðinn² à partir duquel il peut observer tous les mondes.

Le poème *Vafþrúðnismál*, qui présente la joute oratoire entre le géant Vafþrúðnir et Óðinn, est généralement joint à cette liste. Le poème est compris comme une quête d'Óðinn pour l'acquisition du savoir³. Les spécialistes qui ont travaillé sur le *Vafþrúðnismál* partagent cette interprétation du poème. Ainsi, pour Ármann Jakobsson, Óðinn doit faire face au géant et le vaincre afin d'acquérir son savoir⁴. Les questions sur le futur (à partir de la strophe 44) ont été perçues par Ármann Jakobsson⁵, Tim William Machan⁶, Carolyne Larrington⁷ et Maria Elena Ruggerini⁸ comme la raison principale de la venue du dieu dans la halle du géant. Une interprétation différente a été proposée par John McKinnell: selon lui, Óðinn souhaite vérifier si le destin est immuable⁹. Toutefois, on retrouve toujours l'idée de la recherche d'un savoir, d'une quête. Je propose de revenir au texte afin de déterminer la nature précise de cette rencontre entre le dieu et le géant. L'analyse des strophes du poème permet d'apporter une nouvelle compréhension du récit: Óðinn ne cherche pas à soutirer un quelconque savoir au géant, il

¹ Cf. le chapitre 38 de la *Gylfaginning* ainsi que la strophe 20 du *Grímnismál* (qui est également cité par Snorri dans son chapitre). Huginn est mentionné dans plusieurs poèmes eddiques: le *Helgaqviða Hundingsbana I* (strophe 54), le *Reginismál* (strophes 18 et 26), le *Fáfnismál* (strophe 35) et le *Guðrúnarkviða II* (strophe 29).

² Toujours dans la *Gylfaginning*, le chapitre XVII présente Hliðskjálf comme le nom du trône d'Óðinn.

³ Cf., par exemple, Gunnell, Terry, *The Origins of Drama in Scandinavia*, Cambridge, 1995, p. 275; Lindow, John, « Poetry, Dwarfs and Gods: Understanding *Alvíssmál* », dans *Learning and Understanding in the Old Norse World: Essays in Honour of Margaret Clunies Ross*, Turnhout, 2007, p. 287-305, p. 294.

⁴ Ármann Jakobsson, « A Contest of Cosmic Fathers: God and Giant in *Vafþrúðnismál* », *Neophilologus*, vol. 92, 2008, p. 263-277, p. 265.

⁵ *Ibidem*, p. 273.

⁶ Machan, Tim William, *Vafþrúðnismál*, Toronto, 2008 [1988], p. 98 et 107.

⁷ Larrington, Carolyne, « *Vafþrúðnismál* and *Grímnismál*: Cosmic History, Cosmic Geography », dans *The Poetic Edda: Essays on Old Norse Mythology*, Acker, Paul et Larrington, Carolyne (éd.), Londres, 2002, p. 62-77, p. 59.

⁸ Ruggerini, Maria Elena, « A Stylistic and Typological Approach to *Vafþrúðnismál* », dans *Both One and Many: Essays on Change and Variety in Late Norse Heathenism*, McKinnell, John, Rome, 1994, p. 139-187, p. 176.

⁹ McKinnell, John, *Both One and Many: Essays on Change and Variety in Late Norse Heathenism*, Rome, 1994, p. 102.

connaît la réponse aux questions qu'il soumet à Vafþrúðnir et souhaite simplement le tester.

Le texte en lui-même

Nous pouvons, dans un premier temps, prendre le texte en lui-même, pour ce qu'il dit ; à plusieurs reprises, le poème fait référence aux motivations d'Óðinn et dévoile ses intentions. Dans cette partie je traiterai uniquement des passages qui se situent avant l'échange entre le dieu et le géant. D'un point de vue narratif, Óðinn n'a en effet aucune raison de cacher son intention à son épouse. Il en est de même pour la strophe 5, qui est au discours indirect et apporte ainsi un point de vue objectif.

Dans la première strophe du prologue, Óðinn demande conseil à Frigg, son épouse, et lui exprime son projet de rendre visite à Vafþrúðnir. Óðinn dévoile alors son intention ; il souhaite parler d'anciens savoirs : « forvitni micla qveþ ec mér á fornóm staðom við þann inn alsvinna iotun » [Grande est ma curiosité de parler d'anciens savoirs avec ce tout sage géant]¹⁰. Après la réponse de Frigg, qui lui révèle son inquiétude face à un tel projet, Óðinn réplique qu'il souhaite savoir comment est la demeure du géant (strophe 3) :

1 Fiolþ ec fór fiold ec freistaða	J'ai abondamment voyagé, j'ai abondamment testé,
2 fiold ec reynda regin.	j'ai abondamment éprouvé les puissances.
3 hitt vil ec vita hvé vafþrúðnis	Cela je veux savoir, comment est la demeure de
4 salakynni sé.	Vafþrúðnir.

Cependant, ce passage n'exprime pas le véritable but de son voyage. Les derniers vers peuvent, par exemple, être compris comme un équivalent de la première strophe. Óðinn réaffirmerait simplement sa volonté de rendre visite à Vafþrúðnir. À la strophe suivante, Frigg souhaite un bon voyage à son époux :

¹⁰ Le texte en vieux norrois repose sur mon édition du poème dans : Stahl, Pierre-Brice, *Étude sur le Vafþrúðnismál et le genre de l'énigme*, thèse en histoire des religions soutenue à l'Université de Strasbourg, le 9 décembre 2014. Traductions personnelles pour l'ensemble de l'article.

1 Heill þú farir heill þú aptr komir	Que tu voyages avec chance, que tu reviennes
2 heill þú á sinnom sér.	avec chance,
3 Ƿpi þér dugi hvars þú scalt or	que tu sois avec chance sur le chemin,
aldafað	que ton esprit t'aide là où tu devras, Aldaföðr,
4 orðom mæla iotun.	converser avec le géant.

Il est possible de voir dans ce passage une annonce de la joute oratoire entre le dieu et le géant¹¹. Toutefois, que ces paroles soient une annonce des événements à venir ou un simple souhait de bon voyage à son époux, Frigg présente à nouveau l'intention d'Óðinn: «orðom mæla iotun» [converser avec le géant]. La strophe 5 est l'unique passage narratif du poème et l'objet de la rencontre y est clairement exprimé; il s'agit pour le dieu de tester le géant: «Fór þá óðinn at freista orþspeci þess ins alsvinna iotuns» [Puis Óðinn alla tester l'agilité des mots du sage géant].

À aucun instant il n'y a la moindre mention d'un savoir que le géant posséderait et auquel Óðinn s'intéresserait. Le texte ne parle pas non plus d'une quête de savoir. Il n'y a aucune raison de douter des intentions d'Óðinn présentées avant l'entrée dans la halle du géant, puisque dans les quatre premières strophes c'est avec son épouse qu'il s'entretient, il serait étrange qu'il lui masque sa véritable intention. De

¹¹ On trouve une triple anaphore: la figure de style se caractérise par la reprise d'un ou plusieurs mots en début de phrases ou de vers. Cette répétition des termes «heillþú» a plusieurs fonctions: elle apporte un rythme au passage, le rend mnémotechnique, renforce les dires de Frigg et sert d'écho ou de parallèle au premier *vísuhelmingr* (demi-strophe) de la strophe précédente qui contient également une triple anaphore: «fiolðec». Il est possible de comprendre les paroles de Frigg non pas comme un simple souhait de bien-être pour son époux, mais comme une annonce des événements à venir. En effet, dans le chapitre XX de la *Gylfaginning*, les manuscrits GKS 2367 4to et DG 11 rapportent que Frigg connaît le destin, sans pour autant préciser qu'il s'agit de celui des hommes, leçon que proposent les autres manuscrits. Snorri cite ensuite la strophe 29 de la *Lokassenna* où Freyja rétorque à Loki que Frigg sait toutes les destinées. Si l'on accorde à Frigg cette capacité dans le *Vafþrúðnismál*, le passage pourrait présenter le destin de la rencontre entre le dieu et le géant, on aurait une annonce, un résumé de la joute. Toutefois, du fait que la formule se rapporte au trajet du dieu et non à la joute strictement dite, je pense qu'il faut voir dans cette triple anaphore une salutation; il s'agit d'ailleurs d'une formule que l'on s'attendrait à entendre lors d'un départ en voyage. Finnur Jónsson émet justement l'hypothèse que l'exhortation était employée dans la vie de tous les jours (voir Finnur Jónsson, *De gamle Eddadigte*, Copenhague, 1932, p. 54). Tim William Machan semble se rattacher à cette idée, il propose de voir dans l'expression une formule de politesse, traduisible par «bonne chance» (Machan, *Vafþrúðnismál*, p. 74). Je me fonde sur cette interprétation qui me permet de conserver la triple anaphore et le jeu d'allitération dans la traduction.

même à la strophe 5 c'est le narrateur qui s'exprime et dévoile la forme que prendra l'entretien : une mise à l'épreuve du géant. La lecture de ces trois strophes apporte les données suivantes : Óðinn souhaite rencontrer Vafþrúðnir pour parler d'anciens savoirs et pour le tester.

La nature de ce test est exprimée à la strophe 6 ; Óðinn annonce vouloir savoir si le géant est sage ou tout sage : « hitt vil ec fyrst vita ef þú fróðr sér eða alsviðr iotunn » [cela, je veux savoir en premier lieu, si tu es sage ou tout sage, géant]. La joute oratoire se met dès lors en place ; à la strophe suivante Vafþrúðnir annonce que pour sortir de la salle il devra être le plus sage : « út þú né comir órom haðlóm frá nema þú inn snotrari sér » [tu ne sortiras pas de notre halle à moins que tu sois le plus savant]. Il est intéressant de noter que les intentions qu'Óðinn avait exprimées à son épouse et présentées à la strophe 5 ne diffèrent pas de celles qu'il donne au géant. La strophe 6 reprend les mêmes affirmations : il se rend chez Vafþrúðnir pour le rencontrer (strophe 1, vers 2 et strophe 3, vers 3 et 4) ; il souhaite tester le géant (strophe 5, vers 1 et 2). Le test consiste à savoir si le géant est sage ou tout sage¹².

Or, comment peut-on tester ou déterminer la sagesse de l'autre dans une joute oratoire ? Il est possible de vérifier les aptitudes de quelqu'un sans pour autant posséder ces compétences soi-même. Ainsi Óðinn pourrait tester le géant sans détenir le savoir nécessaire pour répondre aux questions qu'il lui soumet. Mais cette interprétation suppose, dans le cadre de questions, d'avoir soit recours à un troisième parti (ce qui n'est pas le cas du *Vafþrúðnismál*), soit d'avoir une confiance absolue en son adversaire, car il n'y a aucun moyen de vérifier si l'information donnée est correcte. Or, on observe une propriété particulière dans certaines joutes oratoires où il s'agit de tester le savoir de son adversaire : celui qui pose la question détient la réponse¹³. Le poème semble attester cet aspect : à la strophe 19, Vafþrúðnir reconnaît la sagesse de Gagnráðr, nom sous lequel se présente Óðinn (strophe 8)¹⁴, à partir des seules

¹² Cet aspect est analysé en détail dans : Stahl, Pierre-Brice, *Étude sur le Vafþrúðnismál et le genre de l'énigme*, p. 283-288.

¹³ *Ibidem*, chapitres V et VIII.

¹⁴ Du point de vue de Vafþrúðnir, son adversaire est Gagnráðr. Il devient uniquement conscient de l'identité de son adversaire lors de l'énigme de la strophe 54, voir Pierre-Brice Stahl : « L'énigme d'inversion dans la littérature médiévale scandinave », *Revue de l'histoire des religions*, volume 233/3, 2016, p. 329-342.

réponses de ce dernier¹⁵. Il n'y a pas de recours à un tiers parti ou à un quelconque autre moyen pour vérifier la validité des réponses. La logique du texte implique que l'on se trouve bien dans une joute d'énigmes où celui qui soumet la question possède la réponse et est ainsi en mesure de déterminer si celle-ci est recevable¹⁶. Cet aspect ne se retrouve pas seulement dans la logique du texte, mais également dans les questions, comme nous allons le voir dans la section suivante.

Les questions

Des sujets familiers

Plusieurs questions, soumises par Óðinn, portent sur des situations ou des êtres qui lui sont familiers et dont il connaît le nom. La première question d'Óðinn à Vafþrúðnir (lors de la joute) porte sur un savoir cosmogonique qui semble bien connu du dieu : « hvaðan iorð um kom eða uphiminn fyrst inn fróði iotunn » [d'où vinrent la terre et le ciel du dessus au commencement, ô sage géant ?]¹⁷. Il s'agit d'un des principaux mythes de la cosmogonie nordique qui est présenté aux strophes 20 et 21 du poème. Si l'on s'en tient au récit de Snorri au chapitre VIII de la *Gylfaginning*, Óðinn n'est pas seulement le témoin de cette création, il en est l'un des principaux acteurs. Ce sont en effet les fils de Bor (à savoir Óðinn, Vili et Vé) qui, après avoir tué le géant Ymir¹⁸, créèrent la terre et le ciel à partir de son corps. À moins d'avoir là une tradition différente du récit dans laquelle Óðinn n'est pas lié au meurtre d'Ymir, il serait étrange qu'Óðinn s'informe sur l'origine de la terre et du ciel. Tout porte à croire qu'il s'agit donc d'une question dont le dieu détient la réponse et qui lui sert à tester son adversaire.

Il en est de même pour la strophe 38 où Óðinn demande à Vafþrúðnir la provenance du dieu Njörðr. Les informations présentes dans la question montrent déjà qu'Óðinn sait que Njörðr ne fait pas

¹⁵ « Fróþr ertu nú gestr » [Tu es sage à présent, hôte].

¹⁶ Il s'agit d'une des caractéristiques fondamentale du genre de l'énigme que l'on peut définir comme l'opposition entre deux partis, « l'énigmeur qui soumet l'image dont il détient la réponse et l'énigmé à qui la question est soumise ». Pour l'histoire de la recherche sur la définition de l'énigme voir Stahl, Pierre-Brice, *Étude sur le Vafþrúðnismál et le genre de l'énigme*, chapitre V (p. 173 pour la définition).

¹⁷ Strophe 20 du *Vafþrúðnismál*.

¹⁸ Cf. le chapitre VII de la *Gylfaginning*.

partie des Ases: «hvaðan niorðr um kom með ása sonom hofom oc hærgom hann reðr hunnmorgom oc varþaþ hann ásom alinn» [d'où est venu Njörðr chez les fils des Ases? Il conseille aux temples et autels d'innombrables fois et il ne fut pas engendré par les Ases]. Dans sa réponse à la strophe 39, Vafþrúðnir précise qu'il a été donné en otage aux dieux; cet échange est également mentionné dans le chapitre XXIII de la *Gylfaginning*. Il s'agit d'une référence à la guerre entre les Ases et les Vanes, présentée en détail par Snorri dans le *Skáldskaparmál*, ainsi qu'au chapitre IV de l'*Ynglingasaga*. Selon ce dernier récit, Óðinn est l'un des principaux protagonistes de cette guerre. Le récit de la tête de Mímir est d'ailleurs en lien avec cet échange d'otages entre les Ases et les Vanes, puisque c'est à la suite de celui-ci que le dieu est décapité. Il semblerait ainsi étrange, voire invraisemblable, qu'Óðinn ne connaisse pas l'origine de Njörðr.

De même à la strophe 40, Óðinn demande le nom des hommes qui «hæggvazhverian dag» [frappent chaque jour]. Vafþrúðnir répond à la strophe suivante qu'il s'agit des Einherjar qui s'entraînent dans les clos d'Óðinn. Ils sont également mentionnés dans le *Grímnismál* (aux strophes 18, 23, 36), dans le *Helgaqviða Hundingsbana* I (strophe 38) et dans la *Gylfaginning* (chapitres 39 à 41). Les Einherjar sont des guerriers morts au combat qui s'entraînent en vue du ragnarök. Une fois encore, il paraît improbable qu'Óðinn ne connaisse pas le nom de ses propres guerriers.

Ces trois questions des strophes 20, 38 et 40 se réfèrent à des événements ou des personnages qui sont familiers à Óðinn, et le dieu est chaque fois l'un des principaux protagonistes des mythes qui en parlent. Tout porte donc à croire qu'il s'agit bel et bien de questions qui lui servent à tester le géant, questions dont il connaît déjà la réponse et qui lui permettent de vérifier les dires de son adversaire. Cette affirmation est valable pour l'ensemble de la joute, comme je propose de le voir dans les sections suivantes.

Les formulations

La formulation de certaines des questions soumises par Óðinn semble également indiquer que le dieu détient déjà la réponse. Je propose, à titre d'exemple, d'analyser les strophes 22 et 23 qui portent sur l'origine de la lune et du soleil. Óðinn soumet la question suivante à Vafþrúðnir :

«hvaðan máni um kom svá at ferr menn yfir eða sól íþ sama.» [d'où vient la lune qui passe au-dessus des hommes et également le soleil?]. La conjonction *eða* [ou, et] est utilisée entre les termes lune et soleil. Ce mot est également employé aux strophes 20, 24, 26 et 28, où le dieu pose à chaque fois une question filée: il y a en réalité deux questions qui attendent deux réponses. L'ensemble de ces strophes repose sur le même principe. On peut prendre la strophe 24 à titre d'exemple: Óðinn demande l'origine du jour (première question) et (*eða*) de la nuit (deuxième question). Vafþrúðnir explique que Dellingr est le père du jour (réponse à la première question), mais que la nuit est née de Nörr (réponse à la deuxième question). Toutefois, la strophe 22 contient l'adjectif *samr* qui est ici traduit par l'adverbe également. Il s'agit de la seule occurrence de cet adjectif dans le poème. La question d'Óðinn sous-entend déjà que la lune et le soleil ont la même (*sama*) origine, ce que confirme la réponse de Vafþrúðnir. Tout comme les strophes 20, 38 et 40, cette formulation laisse à penser que le dieu connaît la réponse à la question qu'il soumet.

Les questions sur le futur

Certains spécialistes ont souligné l'attrait particulier du dieu pour les questions concernant le futur¹⁹. Or, tout comme pour les strophes précédentes, une analyse du texte montre qu'Óðinn semble déjà connaître les réponses à ces questions. En effet, dans la première session d'énigmes, le dieu est en mesure de répondre aux questions posées par le géant sur le futur et de les développer. Dans la première session d'énigmes, à la strophe 17, Vafþrúðnir interroge le dieu sur le nom de la plaine où s'affronteront le géant Surtr et les dieux. La réponse d'Óðinn à la strophe 18 montre qu'il a déjà connaissance de ces événements. Il sait qu'une bataille aura lieu entre le géant du feu et les dieux, de même que le nom et les dimensions de la plaine où la rencontre aura lieu. Les Einherjar, mentionnés aux strophes 40 et 41, s'entraînent en vue de cet affrontement. En toute logique, ce n'est donc pas pour apprendre si une bataille aura lieu ou non qu'Óðinn rend visite au géant.

¹⁹ Ármann Jakobsson, « A Contest of Cosmic Fathers », p. 273; Machan, *Vafþrúðnismál*, 2008, p. 98 et 107; Larrington, « *Vafþrúðnismál* and *Grímnismál* », p. 59; Ruggerini, « A Stylistic and Typological Approach to *Vafþrúðnismál* », p. 176.

De la même manière, le fait qu'il soit en mesure de formuler les questions des strophes 44 et 46, 50, 52 montre qu'il a connaissance des détails de cette bataille et des événements qui suivent. La question qu'il soumet à la strophe 44 prouve qu'il sait que le terrible hiver passera et que l'espèce humaine survivra. De même, il ne pose pas la question «Est-ce que le soleil périra?», mais il demande au géant l'origine du soleil, après que le loup Fenrir l'aura attrapé. Óðinn est donc conscient qu'Álfröðul (le soleil) disparaîtra, mais qu'elle sera remplacée. Le dieu connaît également l'issue de la bataille, comme l'atteste la strophe 50: il sait que Surtr périra et que des Ases survivront à la bataille. Enfin, la question suivante montre qu'il est conscient qu'il sera lui-même tué lors de cette bataille (strophe 52). Aucune de ces strophes n'est une véritable interrogation. À aucun moment, on ne trouve le moindre doute, ou une demande de confirmation des événements. De plus, les détails donnés dans les questions indiquent qu'Óðinn a déjà connaissance de ce futur.

Le contexte

Je propose de mettre en avant la logique interne du texte; les questions qui y sont retranscrites sont construites sur le même modèle et présentées dans une même joute oratoire. Il semblerait étrange que le poète alterne entre des questions dont le but est de soutirer des informations et des questions qui sont là pour tester l'adversaire.

Vafprúðnir est en mesure de répondre à l'ensemble des questions soumises par Óðinn aux strophes 20 à 51. Un argument, qui n'est jamais avancé, concerne la nature des questions du géant. Si l'on garde l'idée du dieu en quête de savoir, Vafprúðnir pose-t-il également des questions dont il souhaite connaître la réponse dans les strophes 11 à 17? Une telle interrogation paraîtrait effectivement curieuse si l'on tient compte des strophes 1 à 52 où le géant démontre sa connaissance de la cosmologie nordique²⁰. Il faut dès lors s'interroger sur la nature des questions dans ce texte. On a pu voir que les strophes 20, 38, 40 et 54 font appel à des événements connus d'Óðinn. De même, la formulation de la strophe 22 suppose la connaissance de la réponse. Il semble improbable que le poème change la nature de la joute et alterne entre deux types

²⁰ Sur la différence entre les deux sessions d'énigmes et les intentions des protagonistes voir Stahl, Pierre-Brice: *Étude sur le Vafprúðnismál et le genre de l'énigme*, p. 256-288.

de questions, l'une correspondant à la recherche d'informations, l'autre à l'énigme. Les deux protagonistes acceptent de s'affronter à travers une joute oratoire qui a ses règles. L'argument principal se trouve à la strophe 54, Óðinn y soumet la question suivante: «hvat mælti óðinn áþr á bál stigi síálfr í eyra syni» [Qu'a dit Óðinn avant qu'il monte sur le bûcher funéraire à l'oreille de son fils?]. Cette question a souvent été décrite comme l'atout d'Óðinn qui lui permet de mettre fin à la rencontre. Selon cette interprétation, après avoir réussi à acquérir le savoir qu'il recherchait²¹, le dieu soumet cette question au géant dont il est évident qu'il connaît la réponse, comme le note le géant: «Ey manne þat veit hvat þú í árdaga sagdir í eyra syni» [Aucun homme ne sait ce que dans les temps anciens tu as dit à l'oreille du fils]. Il s'agit d'une expérience idiosyncratique, il est le seul à savoir ce qu'il a murmuré à l'oreille de son fils. Il n'y a aucune objection de la part du géant à la strophe 55. Il reconnaît le dieu et accepte sa suprématie. La strophe 54 est donc sans équivoque, Óðinn ne cherche pas à savoir ce qu'il a murmuré à son fils, il s'agit d'une question pour tester Vafþrúðnir. Le poème propose ici une énigme d'inversion, *neck-riddle* en anglais, qui s'inscrit dans la logique du texte; par cette question Óðinn démontre qu'il est le plus sage, Vafþrúðnir ne connaissant pas ce que son adversaire n'a pas voulu faire connaître²². Le géant reconnaît dès lors son adversaire. Il n'y a pas de contestation, la question permet même au géant d'admettre qu'Óðinn est le plus sage. Or, si les deux protagonistes ne s'affrontaient pas dans une joute avec des règles précises, Vafþrúðnir pourrait contester la question, ou simplement répondre que seul Óðinn détient la réponse, sans pour autant identifier son adversaire. Mais le fait qu'il identifie son opposant témoigne des règles implicites de la joute oratoire qui a lieu: celui qui soumet la question possède la réponse.

²¹ Selon Larrington et Machan, il s'agirait de la strophe 53, sur sa propre mort. Machan, *Vafþrúðnismál*, 2008, p. 107; Larrington, «*Vafþrúðnismál* and *Grímnismál*», p. 59.

²² Sur le genre de l'énigme d'inversion et son analyse dans le *Vafþrúðnismál* et la *Hervarar saga ok Heiðreks*, voir Pierre-Brice Stahl: «L'énigme d'inversion dans la littérature médiévale scandinave», *Revue de l'histoire des religions*, volume 233/3, 2016, p. 329 à 342.

Conclusion

Le contexte est celui d'une joute oratoire et, plus précisément, d'une joute d'énigmes dont une des caractéristiques centrales est la connaissance de la réponse par l'adversaire. C'est à travers cette caractéristique que les deux protagonistes sont en mesure de vérifier l'exactitude des réponses. C'est également pour cette raison que Vafþrúðnir reconnaît que son interlocuteur n'est autre qu'Óðinn. Cette conclusion est en accord avec la logique du texte ; les strophes 1, 3, 5, 6, 7 et 19 présentent bel et bien la rencontre qui a lieu comme un test, dont la fonction est de déterminer la sagesse de l'adversaire. Aucun élément du texte ne permet de conclure qu'Óðinn cherche à soutirer un savoir au géant. Il s'agit là d'une surinterprétation du poème, probablement liée à l'influence du hors-texte, qui en vient même à contredire le texte en lui-même. Il est toutefois possible de noter la différence entre les questions du *Vafþrúðnismál* et celles de la *Hervarar saga ok Heiðreks*. Celle-ci est due aux catégories d'énigmes employées ainsi qu'à la nature des protagonistes²³.

²³ Cet aspect a été traité en détail dans un précédent article qui se place donc dans la continuité de la présente étude : Stahl, Pierre-Brice « Énigmes et nature des protagonistes dans la *Hervarar saga ok Heiðreks* et le *Vafþrúðnismál* », *Deshima* 9, 2015, p. 217-228.

The Dutch Tradition of Tolerance and Enlightenment, in the Context of Critical Theory

Manfred Oberlechner

Initial Question¹

*Dialektik der Aufklärung*² (*Dialectic of Enlightenment*) by Max Horkheimer (1895-1973) and Theodor W. Adorno (1903-1969) was published by the Querido-Verlag in Amsterdam in 1947—thus one of the most important works of critical theory or of the “Frankfurt School” was first printed in exile in the Netherlands. Yet its socio-philosophical content made no great impact there, especially when compared to its reception in Germany.

This article, however, is not about the specific history of the reception of critical theory in the Netherlands.³ Instead it is concerned with the

¹ The content of this article is partially based on a text published in: Oberlechner, Manfred, Koch, Anne, Gmainer-Pranzl, Franz (eds.), *Religion bildet: Diversität, Pluralität, Säkularität in der Wissensgesellschaft*, Baden-Baden, Nomos, 2019.

² *Dialektik der Aufklärung*: printed in 1947 by the “Querido Verlag N.V.”, a German-language publisher in exile founded in 1933 by Emanuel Querido (1871–1943), with publishing director Fritz Landshoff (1901–1988), a refugee from Germany. The company was a subsidiary of the Dutch firm “Em. Querido’s Uitgeverij N.V.”

³ See, for example, Hoefnagels, Harry J.M., *Kritische sociologie: inleiding tot het sociologische denken der ‘Frankfurter Schule’*, Alphen aan den Rijn, Samsom, 1973; Mulder, Bertus, *Andries Sternheim: een Nederlands vakbondsmans in de Frankfurter Schule*, Zeist, Kerkebosch, 1991; Korthals, Michiel, *Kritiek van de maatschappijkritische rede: de structuur van de maatschappijkritiek van de Frankfurter Schule*, Muiderberg,

formative influence of religions on the historical Enlightenment in the Netherlands.⁴ Here, the narratives of Enlightenment and religion in this process do not necessarily have an antagonistic and mutually destructive relationship⁵, where the annihilation of one formative narrative means the survival of the other—as formulated by Max Horkheimer and Theodor W. Adorno in the texts *Dialektik der Aufklärung*⁶ and *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*⁷ (first published in 1947 under the title *Eclipse of Reason*), or as subsequently expressed in Jürgen Habermas's concept of secularization in *Glauben und Wissen*:

According to the first interpretation, religious ways of thinking and living have been replaced by reason-based and consequently superior equivalents. According to the second, modern modes of thinking and living are to be regarded as the illegitimate spoils of conquest. The 'replacement' model lends a progressive-optimistic meaning to the act of deconsecration, whereas the 'expropriation' model connotes theoretically conceived corruption of a rootless modernity. But I think both interpretations make the same mistake. They both consider secularization as a kind of zero-sum game between, on the one hand, the

Coutinho, 1986; Goldmann, L., Harmsen, G., van Santen, J., Schweppenhäuser, H., *Dialektiek en maatschappijkritiek*, Meppel, Boom, 1970.

⁴ There is no such thing as *the* Enlightenment; instead, there are different manifestations of it in different countries and regions. Cf. Porter, Roy, Teich, Mikuláš (eds.), *The Enlightenment in National Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981; Thoma, Heinz (ed.), *Handbuch Europäische Aufklärung: Begriffe – Konzepte – Wirkung*, Stuttgart, J.B. Metzler, 2015; Israel, Jonathan I., *Les Lumières radicales: La philosophie, Spinoza et la naissance de la modernité (1650–1750)*, Paris, Editions Amsterdam, 2005.

⁵ The combination of enlightened thought and religiosity is not exclusive to the Netherlands. This combination also appeared in the German Enlightenment, for instance. Following Leibnitz and Wolff, the German Enlightenment conceived itself as a Christian Enlightenment. Cf. Gründer, Karlfried, Rengstorf, Karl Heinrich (eds.), *Religionskritik und Religiosität in der deutschen Aufklärung*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2011; Cordemann, Claas, *Herders christlicher Monismus: Eine Studie zur Grundlegung von Johann Gottfried Herders Christologie und Humanitätsideal*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2010, p. 178.

⁶ Cf. Horkheimer, Max, Adorno, Theodor W., *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, ed. by Gunzelin Schmid Noerr, trans. by Edmund Jephcott, Stanford, CA, Stanford University Press, 2002.

⁷ Cf. Horkheimer, Max, *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft: Aus den Vorträgen und Aufzeichnungen seit Kriegsende*, Frankfurt am Main, Fischer-Taschenbuch-Verl., 1992.

productive powers of science and technology harnessed by capitalism and, on the other, the tenacious powers of religion and the church.⁸

The critical theorists Horkheimer and Adorno see ‘Enlightenment’, in historical-generic and systematic-topological terms, as obscuring and blinding itself, as being one-sidedly reduced to its instrumental, benefit-maximizing rationality, and therefore devoid of any objective reference to values such as tolerance or humanism. This enlightened thinking, they argue, inevitably leads to the devastating disaster of National Socialism: Enlightenment mutilated. Through this kind of mastery over nature, man, a component of nature, has turned himself into a thing and an instrument. The history of the Enlightenment, from its origin in Greece to the present, has led to a state of affairs in which reason as a medium of ethical, moral or religious insight has liquidated itself: this is the basic idea on which Horkheimer’s and Adorno’s *Dialektik der Aufklärung* is constructed. If one does not acknowledge any authority beyond man and his reason as an objective measure, then humanist thinking—as the argument continues—loses its foundation. This reason offers no means of proving the value of morality, altruism, consideration, friendship, love, etc. This is highlighted by this statement at the end of the second excursus in the *Dialektik der Aufklärung*: “The dark writers of the bourgeoisie, unlike its apologists, did not seek to avert the consequences of the Enlightenment with harmonistic doctrines”; instead they “pitilessly expressed the shocking truth”⁹—that morality

⁸ Jürgen Habermas, “Faith and Knowledge: Peace Prize of the German Book Trade 2001, Acceptance Speech”, <<https://www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/sixcms/media.php/1290/2001%20Acceptance%20Speech%20Juergen%20Habermas.pdf>> (accessed 19 March 2020). Original: Habermas, Jürgen, *Glauben und Wissen: Friedenspreis des Deutschen Buchhandels 2001*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2009, pp. 12–13: “Nach der einen Lesart werden religiöse Denkweisen und Lebensformen durch vernünftige, jedenfalls überlegene Äquivalente ersetzt; nach der anderen Lesart werden die modernen Denk- und Lebensformen als illegitim entwendete Güter diskreditiert. Das Verdrängungsmodell legt eine fortschrittsoptimistische Deutung der entzauberten, das Enteignungsmodell eine verfallstheoretische Deutung der obdachlosen Moderne nahe. Beide Lesarten machen denselben Fehler. Sie betrachten die Säkularisierung als eine Art Nullsummenspiel zwischen den kapitalistisch entfesselten Produktivkräften von Wissenschaft und Technik auf der einen, den haltenden Mächten von Religion und Kirche auf der anderen Seite. Einer kann nur auf Kosten des anderen gewinnen, und zwar nach liberalen Spielregeln, welche die Antriebskräfte der Moderne begünstigen.”

⁹ Horkheimer, Max, Adorno, Theodor W., *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, ed. by Gunzelin Schmid Noerr, trans. by Edmund Jephcott, Stanford,

cannot be justified by reason. However, this is not necessarily always true, as the present article on the Dutch Enlightenment will argue.

Church, faith, and tolerance in the Netherlands

Most European countries were deeply influenced by the Enlightenment, which triggered processes of intellectual and cultural transformation. The emphasis varied, however, in the different cultural areas, so 'the Enlightenment' had various national manifestations as well as common features.¹⁰ From this perspective, the influence and vitality of the Dutch Enlightenment declined over the course of the 18th century: it had considerable significance in the first third of the 18th century, then declining influence in the second and only marginal influence in the final third of the century.¹¹

The Dutch Enlightenment was able to connect to historically established models: in questions of reason, freedom, natural law and the state, the Dutch Republic already offered a fitting setting for Enlightenment thought.¹² For example, the concept of freedom

CA, Stanford University Press, 2002, p. 92. Original: Horkheimer, Max, Adorno, Theodor W., "Dialektik der Aufklärung", in Horkheimer, Max, Adorno, Theodor W., *Gesammelte Schriften*, vol. 5, Frankfurt am Main: Fischer, 1987, p. 11–290, this quote p. 141: "Die dunklen Schriftsteller des Bürgertums haben nicht wie seine Apologeten die Konsequenzen der Aufklärung durch harmonistische Doktrinen abzubiegen getrachtet, sondern rücksichtslos die schockierende Wahrheit ausgesprochen."

¹⁰ Porter, Teich, in *The Enlightenment in National Context*, rightly stress that the French Enlightenment by no means implies a universal norm. See also Buijnsters, Piet J., "Les Lumières hollandaises", in *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 87 (1972), 197–215; cf. Israel, Jonathan I., *A Revolution of the Mind: Radical Enlightenment and the Intellectual Origins of Modern Democracy*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2009.

¹¹ In the Catholic Austrian Netherlands, the Enlightenment began relatively late compared to the Dutch Enlightenment. Here it was primarily dirigiste in character. Cf. Israel, *The Dutch Republic – Its Rise, Greatness, and Fall: 1477–1806*, Oxford, Clarendon Press, 1995, p. 1038; Zwager, Hajo Hendrik, *Nederland en de verlichting*, p. 56. See also Bruneel, Claude, "The Spanish and Austrian Netherlands, 1585–1780", in Blom, Johannes, Hendrik, Cornelis, Lamberts, Emiel (eds.), *History of the Low Countries*, New York, Berghahn Books, 1999, p. 221–266.

¹² Examples worth mentioning here are Hugo de Groot, Baruch de Spinoza and Pieter de la Court, later also Simon van Slingelandt. See Blom, Hans W., *Causality and morality in politics: the rise of naturalism in Dutch Seventeenth-century political thought*, Univ. Utrecht: proefschrift, 1995; Dann, Otto, Klippel, Diethelm (eds.), *Naturrecht – Spätaufklärung – Revolution*, Hamburg, Meiner, 1995.

originating in the rebellion against Habsburg Spain was initially associated with privileges, but subsequently came to be seen as a category defined by reason. This is made clear by the rationality of the 17th century, as reflected in the state theory of the Dutch Republic. For the 18th-century republic, then, much of what the Dutch Enlightenment brought was already in practice. Roy Porter certainly does not see the 'ferment' of the Enlightenment as arising in France; instead, he points to the 17th-century Dutch Republic: "Dutch thinkers resolved the problems of the Enlightenment almost before anyone had experience of them."¹³

The Netherlands have a long-established reputation as a tolerant country, with some of the most famous examples of humanist anti-Church criticism. Desiderius Erasmus (1469–1536) and Dirck Volckertszoon Coornhert (1522–1590) provided the Dutch regents in the 17th and 18th centuries with humanist food for thought. Respect for fellow humans was a firmly established principle in these Erasmus-inspired, humanist circles. Simon Schama writes:

Aristocratic obsessions and fanatical dogma informed the policies of the Spanish king and his councillors and were wholly out of place in a country which had been shaped by the eminence of *burgerlijk* virtues. And to be a burgher was not, as we might glibly suppose, to be a bourgeois, but to dwell in the ways of Christian civility—the Erasmian way of life. At any rate, it was indifferent or hostile to the feudal preoccupations of war, land and honour it took to be the reigning values of the Spanish court. The history of the revolt and the war was, then, a working out of these already polarized collective traits, so that what was special to the Netherlands might be extracted from a fortuitously unsuitable framework of allegiance and transferred to one that might be determined by regional character. And the chronicles were written in such a way as to make this separation irreversible through perennial recall of Spanish incivility or, even, inhumanity.¹⁴

Johan Huizinga¹⁵ (1872–1945) points out the fact that the burning of 'witches' was stopped much earlier in the Netherlands than in other

¹³ Porter, Roy, *The Enlightenment*, Atlantic Highlands, NJ, Humanities Press International, 1990, p. 52.

¹⁴ Cf. Schama, Simon, *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, Berkeley, CA: University of California Press, 1988, p. 83.

¹⁵ Huizinga, Johan, *Dutch Civilization in the Seventeenth Century and Other Essays*, New York, Harper & Row, 1969, p. 59.

parts of Europe. The last ‘witch’ to be burnt here was Entgen Luyten, in Limburg on 9 October 1674—while in Salzburg (Austria), for instance, a ‘witch’ was executed as late as 6 October 1750. Freedom of conscience was officially granted in 1579 (in Article 13 of the *Unie van Utrecht*),¹⁶ a further indication of how advanced the Netherlands were in terms of tolerance in comparison to the rest of Europe.

Martin Luther (1483–1546) and other reformers brought some radical changes to Dutch society and politics; the introduction of Reforms in the Netherlands was one of the main sparks for the Dutch Revolt, and it invested the rebellion with legitimacy, thanks to the Calvinist theories of a legitimate resistance to a tyrannical higher authority.¹⁷ Luther’s teachings were disseminated in the Netherlands, and eventually became popular in the Northern provinces, but most of Dutch people remained loyal to the old Catholic faith. Instead of renouncing the Catholic Church, many had already, in the 14th century, moved to a piety that was focused less on the church and more on the life of Christ: this form of faith, known as *Devotio Moderna*, was characterized by serenity, altruism, cheerfulness and industriousness. Anabaptism also lost its political potency in the Netherlands: Menno Simons (1496–1561) succeeded in renewing Dutch Anabaptism and giving it a peaceful, unworldly orientation.¹⁸

Besides underlying political conditions, such as the absence of a territorial principality, which could have formed a coalition with the Lutherans, we can also identify specifically Dutch constellations: a combination of structural and intellectual factors contributed to what is referred to as Dutch tolerance in the 17th and 18th centuries. In the *Republiek der Verenigde Nederlanden* (1579–1795) there was extensive local and regional autonomy. Towns and provinces were able to chart their own political course with relative autonomy. Freedom of conscience was enshrined in the foundation document and multi-

¹⁶ The ‘Union of Utrecht’ was mainly a strategic military alliance aimed at driving the Spanish troops out of the country.

¹⁷ For the history of Calvinism in the Netherlands see Schäfer, Christoph, “Glaube, Kirche, Toleranz”, WWU Münster, 2004. <<https://www.uni-muenster.de/NiederlandeNet/nl-wissen/geschichte/anfaenge/glaube.html>> (accessed 3 July 2020).

¹⁸ Cf. Schäfer, Christoph, “Die Geschichte der Niederlande im 16. bis 18. Jahrhundert”, WWU Münster, 2004. <<https://www.uni-muenster.de/NiederlandeNet/nl-wissen/geschichte/anfaenge/wirtschaftswunder.html>> (accessed 19 March 2020).

confessionality was common in large cities such as Leiden, Gouda, Utrecht, and Amsterdam:

The Republic was a particularly hospitable setting for the rise of plurality, not only due to its mix of principle and pragmatism, but also due to the fluid nature of the religious culture that emerged with the Reformation.¹⁹

The *gereformeerde kerk* remained dominant, but there was no state church in the Netherlands and the *regenten* were able to counteract the influence of the *hervormde predikanten*. The *Nederlandse Gereformeerde Kerk* emerged in the early phase of the *Republiek der Verenigde Nederlanden*: only members of this church could hold public office in the Netherlands (until 1800, when the separation of church and state took effect). The Catholic Church, on the other hand, was *gedoogd* (tolerated) and was not allowed to play a role in public life.

¹⁹ The federation of the seven northern provinces was not a political unity, but a political plurality. The power and sovereign independence of the urban and provincial governments was not greatly curtailed. Within this state structure, which, in constitutional terms, embodied a mixture of estate-based claims to sovereignty and aristocratic institutions, the wealthy province of Holland was particularly eager to assert its hegemony. For many years its ruling class, the patrician “regents”, the leading merchants, and wealthy manufacturers, held the fate of the whole Republic in their hands. Towards the end of the 17th century, the relative decline of the Republic began, with the English overtaking the Dutch as a trading and naval power. In the early 18th century the Republic’s market opportunities were limited by other countries’ mercantile policies; France, in particular, developed its position as a major European power, putting the Netherlands under severe economic and political pressure. Inside the country, economic crises exacerbated social antagonism. The Dutch regents and merchants, the leaders of the commercially active bourgeoisie, continued to prove unsuccessful in acquiring the efficiency and innovative potential needed to defeat English industrial capitalism. The growing opposition to their hegemony, combined with accusations of political, economic, and moral decline, culminated in the *Patriottentijd*, a period of unrest between 1780 and 1787. In this political rebellion, the Netherlands were aligned with the democratic and revolutionary tendencies of the time, as found in countries such as the US and France. Cf. Dixon, Scott, “Introduction: Living with Religious Diversity in Early-Modern Europe”, in Dixon, Scott, Freist, Dagmar, Greengrass, Mark (eds.), *Living with Religious Diversity in Early-Modern Europe*, Burlington, Ashgate, 2009, p. 1-20, p. 16; Israel, Jonathan I., *De Republiek 1477–1806*, Franeker, Van Wijnen, 1996; See also Schama, Simon, *Patriotten en bevrijders: revolutie in de Noordelijke Nederlanden, 1780-1813*, Amsterdam, Agon, 1989; Velema, Wyger R.E., “From the Rule of Law to Popular Sovereignty: The Concept of Liberty in the Dutch Republic, 1780-1787”, in: Reichardt, Rolf (ed.), *Aufklärung und Historische Semantik: interdisziplinäre Beiträge zur westeuropäischen Kulturgeschichte*, Berlin, Duncker und Humblot, 1998, p. 69-82.

In 1796 the Catholics were accorded statutory equality, and 1853 saw the reinstatement of Roman Catholic bishops, and thus of the episcopal hierarchy in the Netherlands.²⁰

Noteworthy is the presence of substantial non-reformed minorities in the country: Catholics, Mennonites, Lutherans and Socinians.²¹ Admittedly, there was no guarantee that all this would lead to a religiously tolerant climate. But the above-mentioned humanist education of the regents (albeit combined with a pragmatic weighing up of politics and economics) significantly boosted a tolerant attitude of the Dutch in the 17th and 18th centuries. Tolerance was not dictated ‘from above’, it was normally proclaimed because of actual practice. The earliest forms of tolerance were elaborated locally, specifically in the cities, where religious coexistence was a fact and tolerance (seen as a system softening the rather harsh laws) made it possible to ensure that this coexistence remained peaceful. Hence, it is a collection of local experiments that set the framework of this tolerance, rather than a top-down policy. How could it be otherwise in a confederate country, where every local authority clung to each bit of privilege? It was not a fair flower sprung from the good character of a virtuous people: this kind of glorification would be inappropriate. Dutch tolerance was a historical value of Dutch culture, which was reflected in norms of everyday action, it was a pragmatic process and a necessary and sometimes difficult adjustment needed to maintain the social peace and public order.²²

A key feature of the Dutch theory of tolerance was a principle shaped for example by Dirck Volckertszoon Coornhert or Pierre Bayle²³ (1647–1706)—a clear differentiation between the functions of church and state.²⁴ Bayle also saw no legitimation for state-enforced religious

²⁰ See Lademacher, Horst, *Die Niederlande: Politische Kultur zwischen Individualität und Anpassung*, Berlin, Propyläen-Verlag, 1993.

²¹ Socinianism was an anti-Trinitarian movement, which spread across Europe in the 16th and 17th centuries and was named after Fausto Sozzini (1539–1604).

²² Cf. Zwager, “Nederland en de verlichting”.

²³ Pierre Bayle is not a Dutch theoretician, but as *fugitif* in the Netherlands he left a lasting impression on Dutch theories of tolerance.

²⁴ In this regard see also the struggle between remonstrants and counter-remonstrants, which demonstrated the need for a separation of civil and church powers. The term *Remonstrant* comes from the Medieval Latin verb *remonstrare*, i.e. “to raise objections”—in this case against the Calvinist doctrine of predestination. The Remonstrants emerged from the conflict between the *rekkelijken* (wide-ranging, liberal, free-thinking), and the

conversions; he did, however, argue that religious errors were possible at any time, and that therefore only God had the right to judge these. According to Bayle, secular rulers were not entitled to any power in questions of religion; on the contrary, it was up to the secular authorities to protect the freedom of belief, so that Christians and atheists²⁵ or those of other faiths could peacefully coexist. These Dutch ideas of tolerance did not, however, go so far as to tolerate vilification of the dominant church, or blasphemy. The primary reception of Enlightenment did not imply an irreconcilable opposition to the dominant religious faith and is referred to as *reformatorische Verlichting*.²⁶

This freedom of conscience characterized not only theories of tolerance, but also and especially the practice of everyday life. Characteristics of the Enlightenment such as those found in France among *philosophes* in the tradition of Voltaire (1694–1778) were not manifested as strongly in the Netherlands.²⁷ The works of Voltaire, Diderot (1713–1784), d’Alembert (1717–1783), Condillac (1714–1780) and La Mettrie (1709–1751) were published and sold in the Netherlands, but their deism, materialism, determinism or atheism did not become widespread here. The version of the Enlightenment which gained currency in the Netherlands took a conciliatory attitude towards Christianity; a distinctive feature was its confidence in human ratio, which was not incompatible with reverence for God and divine revelation. It did not propound any strict separation of reason and religious truth, and the history of science in the Netherlands, the physicotheological epistemology of the 18th century, clearly shows the intertwining of religion and science.²⁸ Siep Stuurman writes:

preciezen (precise, faithful to scripture) at the end of the 16th century. <http://www.mennlex.de/doku.php?id=top:remonstrantische_bruderschap> (accessed 2 July 2020).

²⁵ The more general Dutch tolerance did not include atheists. Bayle was on the margins with this conception.

²⁶ The *Woordenboek der Nederlandsche taal* (1993, column 845) shows that *verlicht* has a dual semantics in Dutch language use. On the one hand, since the 16th century it has meant “scientific, learned, illuminated by reason and free of prejudice”. On the other hand, it has had a spiritual meaning since the 13th century: “inspired by the inner light, the light of the holy spirit” (Vries, Matthias, te Winkel, Lambert Allard, *Woordenboek der Nederlandsche taal*, Leiden, 1993).

²⁷ Cf. Schama, “Patriotten en bevrijders”.

²⁸ The German philosopher Christian Wolff, who also taught in Utrecht, is important here. His theory of eudemonism became known in the Netherlands and was very well received. His Dutch colleagues—Pestel, Van Alphen and Van der Marck—also

Aan de voorrechten van de Hervormde Kerk werd een einde gemaakt, maar anti-godsdienstig was de Bataafse revolutie zeker niet. Men streefde veeleer naar een verlicht, 'algemeen' christendom.²⁹

The Dutch Enlightenment tradition

Die niet en twyvelt en leert niet: Want blijvende op zijn oude plaats, en gaet hy niet voort, komt niet daer hy noyt en was, ende siet niet dat hy noyt en sach, waer an soude hy dan twijfelen?³⁰

The *Republiek der Verenigde Nederlanden* (1588–1795) was in many respects an unsuitable target for the attacks typically launched by the French *philosophes*. While religious intolerance and public censorship did sometimes appear in the Republic,³¹ they did not have such firm institutional foundations as in the absolutist monarchies of the time.³² The Dutch Republic at the end of the 17th century can serve as a working example of Enlightenment desiderata: freedom from tyranny, religious pluralism, tolerance and prosperity.³³

saw empirical science as a means of gathering “natural proof” of God’s all-powerful existence. This superficial version of Leibnizian-Wolffian optimism characterized a large part of the progressive public sphere in the Netherlands well into the 19th century. See Schama, “Patriotten en bevrijders”, p. 100; Zwager, “Nederland en de verlichting”, p. 76.

²⁹ Stuurman, Siep, “De overwinning van de zonde”, in Luykx, Paul, Righart, Hans (eds.), *Van de pastorie naar het torentje: een eeuw confessionele politiek*, The Hague, SDU, 1991, p. 11–34, this quote p. 17 (“The privileges of the *hervormde kerk* were discontinued, yet the Batavian Revolution was certainly not anti-religious. Instead there was a striving towards an enlightened, ‘universal’ Christianity”).

³⁰ Coornhert, quoted in Bonger, Henk, *Leven en werk van D.V. Coornhert*, Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1978, p. 411 (“He who does not doubt does not learn. By remaining in the same old place, he makes no progress and does not get to the place where he has never been and does not see anything he did not see before. So, what should he have doubts about?”).

³¹ Cf. Knuttel, Willem Pieter Cornelis, *Verboden boeken in de Republiek der Verenigde Nederlanden: beredeneerde catalogus*, The Hague, M. Nijhoff, 1914; Zwager, “Nederland en de verlichting”, p. 52; Lademacher, *Die Niederlande: Politische Kultur*, p. 359; Klein, Stephan Robert Edward, *Patriots Republikanisme – Politieke cultuur in Nederland (1766–1787)*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 1995, p. 77.

³² Cf. Schama, Simon, “The Enlightenment in the Netherlands”, in Porter, Teich (eds.), *Enlightenment*, p. 54–71, see p. 55.

³³ Porter, “Enlightenment”, p. 53. But see also the forty years of nearly continuous warfare (1672–1678, 1688–1697, 1702–1713), led most of the time by stadtholder William III.

This Enlightenment established deep roots in Dutch culture: Pieter Rabus (1660–1702), for example, spoke enthusiastically of Erasmus, and, in his Dutch-language periodical *Boekzaal van Europa* (1692–1702),³⁴ he linked the fight against superstition with the ideas of Erasmus. The Republic became a refuge for (persecuted) critical and progressive thinkers from all over Europe. One of the most famous immigrants was René Descartes (1596–1650). While living in the Netherlands, Descartes wrote *Le Monde* (completed 1633; not published), *Discours de la méthode* (1637), *Meditationes de prima philosophia* (1641), *Principia philosophiae* (1644), and *Les Passions de l'âme* (1649). This is where he honed his philosophical thinking. His reflections on the relation between body and mind were made possible by the insights of Dutch physicians.³⁵ Other famous immigrants were John Locke (1632–1704),³⁶ Pierre Bayle, and Anthony Ashley Cooper of Shaftesbury (1671–1713).³⁷

Around 1700, however, the Netherlands were the centre of the European Republic of Letters. Here the relative tolerance of state and society meant that religious controversies could be battled out via printing presses. Publishers and printing houses supplied the Netherlands and the surrounding European countries with scholarly monographs and learned journals.³⁸ The Dutch printing houses were a universal refuge, and manuscripts from all over Europe, whether Catholic or Protestant, were published here: the Netherlands functioned de facto as the main hub of the Enlightenment in Europe.³⁹

³⁴ Rietbergen, Peter, “Pieter Rabus en de Boekzaal van Europe”, in Bots, Hans (ed.), *Pieter Rabus en de Boekzaal van Europe, 1692–1702*, Amsterdam, Holland Universiteits-Pers, 1974, p. 1–109, see p. 1–2.

³⁵ See e.g. Herman Boerhaave (1668–1738), Jan de Wale (1604–1649) or Frederik Ruysch (1638–1731). See also Israel, “The Dutch Republic”, pp. 890–891; Dibon, Paul, “Der Cartesianismus in den Niederlanden”, in Schobinger, Jean-Pierre (ed.), *Frankreich und Niederlande*, Basel: Schwabe & Co., 1993, pp. 349–374, see p. 349.

³⁶ Cf. Israel, “The Dutch Republic”, p. 1049.

³⁷ Cf. Schama, “Enlightenment”, p. 56.

³⁸ Cf. Stouten, Hanna, “Verlichting in afleveringen: over tijdschriften in de achttiende eeuw”, in Spies, Marijke (ed.), *Historische letterkunde: facetten van vakbeoefening*, Groningen, Wolters-Noordhoff, 1998, p. 115–135, see p. 115.

³⁹ Cf. Berkvens-Stevelinck, Christiane, Bots, Hans, Hoftijzer, Paul G., Lankhorst, O.S. (eds.), *Le Magasin de L'Univers: The Dutch Republic as the Centre of the European Book Trade*. Papers presented at the International Colloquium held at Wassenaar, 5–7 July 1990, Leiden, Brill, 1992.

In the Netherlands, in contrast to the practice in other countries at the time, manuscripts did not have to be submitted to a censor before publication to obtain an imprimatur (though this could happen after printing). In the period from 1583 to 1794, 450 books were officially banned by the local and provincial governments; only a small number (such as the patriotic pamphlet *Aan het volk van Nederland* (1781) by Joan Derk van der Capellen tot den Pol, illustrating the “thirst for power” of the House of Orange) fell under the general prohibition of the *Staten Generaal*,⁴⁰ and were therefore banned throughout the Union. Neither the book trade—whose noteworthy figures included Luzac, Van Duren, Néaulme, Marc-Michel Rey, Scheurleer, Elzevier, Blaeu and Pierre Gosse—nor the urban regents had any interest in a strict censorship regime. Lay preachers were zealous in demanding bans, but the authorities were reluctant to give in to such demands, only doing so if the tenets of the public church seemed to be too much under attack (as in the case of Hobbes’s *Leviathan*, Voltaire’s *Philosophie de l’Histoire* and *Dictionnaire philosophique* or Diderot’s *Pensées philosophiques*), or if there was a danger that the public peace might be disturbed—“perturbateur van den gemeene rust” (this was the case for Rousseau’s *Du Contrat social* and *Emile ou de l’Education*, and for La Mettrie’s *L’Homme machine*). In comparison to the surrounding countries, then, the freedom of the press in the Netherlands was considerable.⁴¹

The Netherlands as a place of exile and a ‘Noah’s Ark’ for the European Enlightenment

One phenomenon of the publishing activity in the Dutch Enlightenment was the linguistic gap between exiled writers (*fugitifs*), mostly Huguenot in origin (who generally did not speak Dutch, and who wrote in French and focused their attention on other countries, and/

⁴⁰ From 1588 until 1795, the States-General were the assembly of the Seven United Provinces constituting the Dutch Republic (Gelderland, Holland, Zeeland, Utrecht, Friesland, Overijssel and Groningen). During this period, the States-General acted as the *de facto* federal government of the Dutch Republic; <<https://www.staten-generaal.nl/begrip/geschiedenis>> (accessed 3 July 2020).

⁴¹ Cf. Knuttel, W.P.C., *Verboden boeken in de Republiek der Vereenigde Nederlanden: beredeneerde catalogus*, ‘s-Gravenhage: Nijhoff, 1914; Zwager, “Nederland en de verlichting”, p. 52.

or on the Enlightenment themes that were dominant there), and those authors—writing mainly in Dutch or Latin, but also in French—whose work was strongly influenced by local themes.⁴² The point at which the more locally and regionally oriented Dutch Enlightenment authors converged with the more internationally oriented Enlightenment thinkers (whose focus was mainly on France) was their common battle against Baruch de Spinoza (1632–1677).⁴³ This intellectual attack, led by the Huguenot Bayle, continued uninterrupted through the first quarter of the 18th century.⁴⁴ Numerous publications of the time attest to the presence (allegedly throughout society) of Spinozists, freethinkers, deists and deniers of revealed religion. Their attackers denounced the outspokenness with which they publicly presented their own opinions, and although in the first two decades of the 18th century the prevalence of these phenomena in the Republic was similar to that in England, it is striking how vehemently this anti-deist and anti-atheist campaign was waged in the Netherlands. Consequently, the attacked Spinozists became an intellectual movement operating in secret and continuing to exist into the 19th century.⁴⁵

Spinoza himself probably contributed to the influential French translation (by Dominique de Saint-Glain, 1620–1685) of his *Tractatus Theologico-Politicus*.⁴⁶ The translation was published in the Netherlands in 1678 and was subsequently banned there and in France. Many of the personalities who helped to promote Spinoza's influence after his death in 1677 were French exiles in the Netherlands with close connections to France. Spinoza's *Ethica* appeared in the framework of his *Opera posthuma* in 1677, and was immediately denounced as blasphemous

⁴² Cf. Hatın, Eugène, *Les Gazettes de Hollande et la presse clandestine aux XVIIe et XVIIIe siècles* (first published 1865), Geneva, Slatkine Reprints, 1964.

⁴³ Cf. Blom, Hans W., *Causality and Morality in Politics: The Rise of Naturalism in Dutch Seventeenth-Century Political Thought*, Utrecht, Universiteit Utrecht, 1995, p. 201–202; Israel, “The Dutch Republic”, p. 923–924.

⁴⁴ Cf. de Regt, Lies, *Het artikel Spinoza in de Dictionnaire historique et critique van Pierre Bayle*, n.p., 1990.

⁴⁵ Referred to in the Netherlands as ‘Radical Enlightenment’. Cf. Israel, “The Dutch Republic”, pp. 916–917; Jacob, Margaret C., “Radicalism in the Dutch Enlightenment”, in Jacob, Margaret C., Mijndhardt, Wijnand W. (eds.), *The Dutch Republic in the Eighteenth Century: Decline, Enlightenment and Revolution*, Ithaca, Cornell University Press, 1992, pp. 224–240, see p. 224.

⁴⁶ Cf. Bartuschat, Wolfgang, “Baruch de Spinoza”, in Schobinger, Jean-Pierre (ed.), *Frankreich und Niederlande*, p. 893–969.

and godless, and therefore almost immediately banned by the States General.⁴⁷ One of them was Jean-Maximilien Lucas (1636–1697), who published a biography of Spinoza, which provoked much speculation: *La vie et l'esprit de Mr. Benôit de Spinoza*. It was published in 1719, together with the most sensational text of the 'Radical Enlightenment' in the Netherlands, *Le Traité des trois imposteurs* [an allusion to Moses, Jesus and Mohammed] et *L'Esprit de Spinoza* by Jan Vroesen (1672–1725).⁴⁸ As in France, this secret current of Spinozism in the Netherlands continued until around 1730, after which these generally simplistic teachings ceased to play any more than a marginal role in the dissemination of atheism, deism and anti-Christian ideas in Europe.⁴⁹

At the same time, the nature of this reaction to Spinoza is typical of the Dutch Enlightenment, which presents virtually no frontal challenge to the idea of divine revelation. Instead, the aim is to combine a conventional, pious, and tolerant or non-denominational faith in an omnipresent God with a passion for empirical science and for categorization and order (*esprit systématique*).⁵⁰ Bernard Nieuwentyt (1654–1718) is regarded as the most important early exponent of this scientific-theological school of thought. In the attempt to convince Spinoza, the godless, and the unbelievers, and to replace Cartesianism with the new *philosophia experimentalis*, he wrote two influential texts: *Het Regt Gebruik der Wereltbeschouwingen ter Overtuiging van Ongodisten en Ongelovigen aangetoont* (1715) and *Gronden van zekerheid of de regte betoogwijze der wiskundigen* (1720). While there were deists, freethinkers, and materialists in the Dutch Republic, as was the case in France and Great Britain, the Dutch freethinkers gradually learned to proceed cautiously and to compromise with the Calvinist 'public church'. In relation to church organization, Calvin advocates the separation of state and church, arguing that the authorities should

⁴⁷ *Ibid.*, p. 893.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 895.

⁴⁹ Cf. Israel, "The Dutch Republic", p. 1049.

⁵⁰ Cf. Walther, Manfred, "Spinozissimus ille Spinoza oder Wie Spinoza zum 'Klassiker' wurde. Zur Etikettierungs-, Rezeptions- und Wirkungsgeschichte Spinozas im europäischen Vergleich", in Reinalter, Helmut (ed.), *Beobachter und Lebenswelt: Studien zur Natur-, Geistes- und Sozialwissenschaft*, Thaur, Thaur Verlag, 1996, p. 183–238, see p. 185–186.

have no influence on matters of church and religion.⁵¹ As sovereignty in the United Netherlands was held by the provinces, the principle of *cuius regio, eius religio* could not be enforced. Rather than being a state church, which all subjects were obliged to adhere to, the Calvinist church is referred to as a ‘public church’. The highest duty of all authorities in the Netherlands was the preservation of peace.

For example, the Jewish economist Isaac de Pinto (1717–1787), in *Apologie pour la nation juive ou réflexions critiques sur le premier chapitre du VII. Tome des œuvres de Monsieur de Voltaire, au sujet des Juifs* (Amsterdam: J. Joubert, 1762), criticized Voltaire’s anti-Semitism and campaigned for the emancipation of his fellow believers;⁵² at the same time, he was a deist and a critic of materialism and atheism. In his *Précis des arguments contre les matérialistes* (1774), he expresses the fear that posterity would condemn the 18th century as “le plus pervers et le plus corrompu qui se soit écoulé dans le vaste océan de la durée”.⁵³ De Pinto also condemns Spinoza and affirms that the contemporary *Lumières* are even more worthy of condemnation: “Ils ont beau faire l’éloge de la morale, [...] la vertu n’a point de base, si Dieu n’existe pas.”⁵⁴

The Netherlands and religions

What is striking is the process of change, the shift in the debate about religion or religions in the Netherlands from 1700. Balthasar Bekker (1634–1698) spoke out against the excessive “belief in witches and other kinds of superstition” of his time in his influential and much-discussed text *De Betoverde Weereld* (Amsterdam, 1691–1693) in 1691,⁵⁵ which is a key text of the early European Enlightenment. With his systematic critique of the demonology of his time, Bekker became the most

⁵¹ Admittedly this is a normative demand of Calvin’s, and history in the Netherlands also shows Calvinistic strivings to be the sole state church; see also footnote 67.

⁵² Cf. Zwager, “Nederland en de verlichting”, p. 37.

⁵³ Quoted from Israel, “The Dutch Republic”, p. 1063 (“[...] the most perverse and the most corrupt to have passed in the vast ocean of time”).

⁵⁴ *Ibid.* (“However they may praise morality, [...] virtue has no basis if God does not exist”).

⁵⁵ For a detailed account, see also Frijhoff, Willem, “Dimensions de la coexistence confessionnelle”, in Berkvens-Stevelinck, Christiane, Israel, Jonathan I., Posthumus Meyjes, Guillaume H.M. (eds.), *The Emergence of Tolerance in the Dutch Republic*, Leiden, Brill, 1997, pp. 213–237, see p. 218.

influential opponent of superstitions about witches and demons.⁵⁶ The positive view of religious tolerance continued to grow after Bekker, and the debate became increasingly independent of the church-controlled framework. At the same time, there was a rising interest in and awareness of the pluralism of religions, and the relationship between them. One impetus for this was Pierre Bayle's *Dictionnaire historique et critique* (1695–1697).⁵⁷ From his base in the Netherlands, Bayle took up the fight for reason, and against superstition and intolerance. Jacques Basnage (1653–1723) was another advocate of the idea of tolerance; he wrote *L'Histoire et la religion des Juifs depuis Jésus-Christ jusqu'à présent* (1706–1711) and the *Traité de la Conscience* (1696). Basnage's *Traité de la Conscience* was written to rebut Bayle's theory of the *conscience errante*; in his *L'Histoire et la religion des Juifs*, he draws parallels between the sufferings of the Jews and those of the Huguenots, as two *peuples élus de Dieu*. Noteworthy here is Basnage's objective tone, and above all his detached attitude towards Sephardic, anti-Christian polemics such as those of Eliahu de Luna Montalto (1567–1616), Saul Levie Morteira (1596–1660), and Isaac Orobio de Castro (1617–1687). He is conscious of his new approach, and emphasizes the injustices and persecutions committed by Christians against Jews. For the same reason, he gives considerable space to the arguments against Christianity, presented by Orobio de Castro in the debate with Philip van Limborch (1633–1712). (Knowledge of the refutation of Christianity as argued by Jews becomes the hallmark of the radicalized French Enlightenment after 1750).⁵⁸

⁵⁶ Cf. Kors, Alain Charles, Peters, Edward (eds.), *Witchcraft in Europe: 400-1700*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2001, see p. 66. On the subject of witch hunts in the Netherlands, see also Jacob Cats, who is explicitly mentioned by Johan Huizinga in *Holländische Kultur im 17. Jahrhundert*, Munich, Beck, 2007, p. 81.

⁵⁷ Cf. Bayle, Pierre, *Dictionnaire historique et critique*, Amsterdam, Brunel, 1740; Bayle, Pierre, *Projet et fragments d'un dictionnaire critique*, Geneva, Slatkine Reprints, 1970; Bayle, Pierre, *Historisches und Critisches Wörterbuch: Nach der neuesten Auflage von 1740 ins Deutsche übersetzt; auch mit einer Vorrede und verschiedenen Anmerkungen versehen von Johann Christoph Gottsched*, 2 vols. (repr.), Hildesheim, Olms, 1997; Hazewinkel, Hendrik Cornelis, "Pierre Bayle à Rotterdam", in Dibon, Paul (ed.), *Pierre Bayle: Le philosophe de Rotterdam*, Amsterdam, Elsevier, 1959, pp. 20–47, see p. 38.

⁵⁸ See Limborch, Philippus van, *Philippi A Limborch De Veritate Religionis Christianae Amica Collatio Cum Erudito Iudaeo*, Basel, Im-Hoff, 1740; see also Popkin, Richard H., *Spinoza*, London, Oneworld Publications, 2004. Cf. Israel, Jonathan I., "The Intellectual Debate about Tolerance in the Dutch Republic", in Berkvens-Stevelinck, Christiane,

Another central figure in the reassessment of religions was Jean Le Clerc (1657–1736). As it was not possible for him to publicly declare himself a Remonstrant in Switzerland, he emigrated to Amsterdam, where he became the French-speaking pioneer of Remonstrantism, and a leading figure in the Dutch idea of tolerance. One of his principal projects was to edit the *Opera omnia* (1703–1706) of Erasmus of Rotterdam. Le Clerc's journal, initially entitled *Bibliothèque choisie* (1703–1713), later *Bibliothèque ancienne et moderne* (1714–1727), far surpasses Bayle's *Nouvelles de la République des Lettres* (1684–1687) in the systematic-objective criticisms it expresses.⁵⁹

Another prime example of the new approach to religions is the monumental work *Cérémonies et Coutumes religieuses de tous les peuples du monde* by Bernard Picart (1673–1733), edited by Jean-Frédéric Bernard (1683–1744), which offers a systematic account of religious practices and rites, without according Christianity a hegemonic position in relation to Islam or Judaism. Of special interest are the preface to volume 1 and the *Dissertation sur le culte religieux* (page III), where the absurdity and cruelty of some religions are highlighted. The *Dictionnaire historique, ou Mémoires critiques et littéraires concernant la vie et les ouvrages de divers personnages distingués, particulièrement de la République des lettres*, by Prosper Marchand (1678–1756), is a continuation of Bayle's critique of Catholicism, exposing Catholic intolerance and Catholic practices of persecution, while simultaneously describing Socinianism.⁶⁰

Israel, Jonathan I., Meyjes, Guillaume H.M. Posthumus (eds.), *Emergence of Tolerance*, Leiden, Brill 1997, pp. 3–36, see p. 33.

⁵⁹ See Thijssen-Schouten, Louise C., “La diffusion européenne des idées de Bayle”, in Dibon (ed.), *Pierre Bayle*, pp. 150–195, see pp. 156–157; Zwager, “Nederland en de verlichting”, p. 57.

⁶⁰ See Berkvens-Stevelinck, Christiane, “Les éditions du Dictionnaire historique et critique de Pierre Bayle jusqu'en 1740, avec ses éditions pirates”, in Bots, Hans (ed.), *Critique, savoir et érudition à la veille des Lumières: le Dictionnaire historique et critique de Pierre Bayle (1647–1706)*, Amsterdam, APA-Holland University Press, 1998, p. 17–25, see p. 17–18.

Religions, education, and Enlightenment in the Netherlands

The more than seventy *Spectatorische schriften*⁶¹ published between 1718 and 1800 reflect key characteristics of the Dutch Enlightenment. Moderation rather than political extremism, a moral and optimistic incitement to virtue, and an eclectic and Christian inspiration.⁶² Voltaire's *écrasez l'infâme* did not gain widespread popularity in the Netherlands,⁶³ where the reception of Enlightenment thinking hardly entailed any conflict over the dominant religious faith. The main premise of the Dutch Enlightenment was that God is the creator of both reason and revelation: The truth which man derives from one source can therefore not contradict the truth he derives from the other. If this nonetheless appears to happen, then this is due to the misuse of reason.⁶⁴

Another characteristic feature of the Dutch Enlightenment is the great confidence in human ratio: The intellect is regarded as an autonomous instrument received from God, which man can surrender to without risk. Justus van Effen writes in the *LXXXI. Discours* of his *Misanthrope*: "Le Christianisme perfectionne l'Humanité, & ne la détruit pas; & quand on est Chrétien, on ne cesse pas d'être une substance intelligente."⁶⁵ The Dutch Enlightenment thinkers are *verlichte geesten* ('enlightened spirits'), but not *philosophes à la française*: they are authors writing in French (as well as Dutch and Latin), read by an international, cosmopolitan audience. The Dutch Enlightenment shows

⁶¹ *De Hollandsche Spectator* (1731–1735) was the journal which (based on the English *Spectator*) became the model for more than seventy subsequent Dutch publications, referred to as spectatorial journals.

⁶² Cf. Buijnsters, "Lumières", p. 197–198.

⁶³ Cf. Schama, "Enlightenment", p. 70.

⁶⁴ See de Vet, Jan, "Verlichting en christendom in Nederland", in Fritschy, Wantje, Toebe, Joop (eds.), *Het ontstaan van het moderne Nederland: staats- en natievorming tussen 1780 en 1830*, Nijmegen, Sun, 1996, pp. 94–122, this quote p. 98: "'God is so wel d'Auteur der Reden als der Openbaringe'. De waarheid die de mens uit de ene bron toevloeit kan daardoor niet strijdig zijn met die uit de andere. Wanneer dit zich toch lijkt voor te doen, is er sprake van misbruik van de rede."

⁶⁵ van Effen, Justus, *Œuvres diverses de Mr. Juste van Effen, Le Misanthrope*: LII. Discours, Vol. II, Amsterdam, Herman Uytwerf, 1742, p. 243 ("Christianity improves humanity and does not destroy it; if one is a Christian, one does not cease to be an intelligent substance").

clearly that religious knowledge and enlightened, scientific knowledge are not ‘islands of meaning’, separated by insuperable differences, but that they can have a reciprocal, formative influence, in the sense of ongoing development, mutual enrichment, and coexistence. This Dutch tradition of tolerance prohibits destructive fanaticism.

Is the Dutch tradition of Enlightenment and tolerance—as reflected by religions, just *een schijn van verdraagzaamheid*—an illusion of tolerance? Certainly not: the historical examples shown here prove that efforts to promote enlightened, scientific education and religious education can coexist, or that ‘secularization’ in the context of the Enlightenment does not automatically displace, replace or destroy religious ways of thinking with “reason-based and consequently superior equivalents”⁶⁶ in the context of a zero-sum game. An important component of Dutch tolerance is the Calvinist doctrine of predestination: if only God decides whether sinners will be punished or not, but in his absolute sovereignty might well decide to punish the guiltless if he so pleases, then it makes little sense for Calvinists to quibble about beliefs or try to convert unbelievers—especially since doing so is bad for business.⁶⁷ The relationship between the Enlightenment and religions in the Netherlands cannot be explained solely by the Enlightenment and religions: it is also the result of pragmatic, solution-oriented social negotiation processes (*vergaderingscultuur*) related to the historical (religious) pluralism in Dutch society and following the maxim ‘live and let live’—a maxim embraced by calculating (and profit-motivated) bourgeois elites in the interests of socially peaceful accommodation.

The question of whether and to what extent Dutch society and culture were characterized by a foundation of tolerance, both real and theoretical, can be answered positively for the period of the Republic—

⁶⁶ Habermas, *Glauben und Wissen* (for translation see Habermas, “Faith and Knowledge”); see also Habermas, Jürgen, *Zwischen Naturalismus und Religion*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005, p. 143. For a detailed discussion see Frijhoff, Willem, “How Plural were the Religious Worlds in Early-Modern Europe? Critical Reflections from the Netherlandic Experience”, in Dixon, Scott, Freist, Dagmar, Greengrass, Marc (eds.), *Living with Religious Diversity in Early-Modern Europe*, p. 21–52, see p. 32.

⁶⁷ It would be a misunderstanding to think that Calvinists did not try to convert people of other beliefs. In the period 1600–1650, there was for example a strong Calvinist dynamic with widespread conversions. See also Gribben, Crawford, Murdock, Graeme (eds.), *Cultures of Calvinism in Early Modern Europe*, Oxford, Oxford University Press, 2019, p. 51.

there was no sharp religious polarization at this time. Even after the Synod of Dort (1618-1619) had put a short-term stop to religious pluralism in the Netherlands, those who had been pushed to the margins in 1619 returned a few years later.⁶⁸ Furthermore, the absence of strong centralist tendencies and the presence of federal particularism, allowing every city and province (or the regents and patricians on the bourgeois municipal councils) to make liberal decisions on both worldly and religious affairs,⁶⁹ meant that inhabitants of the Republic enjoyed a relatively large degree of freedom in the 17th and 18th centuries, especially compared to other countries in Europe. The Netherlands were the country where social and political power was dispersed among the towns, and not in a capital city,⁷⁰ so it was always possible to flee to a place with more lenient laws.⁷¹ The municipal archive of the town of Haarlem records 20,927 inhabitants for 1791, of whom 12,109 belonged to the Reformed Church, 1,140 were Mennonites, 114 were Jews, and 225 had no religious affiliation.⁷² Until the Batavian Republic of 1795, however, there was no individual right to free speech, no equality of religious practice, and no right to asylum.⁷³ Of course economic arguments could be heard in the Netherlands, as elsewhere, but these related only to the broadness or narrowness of the interpretation of the principle of tolerance, which was not fundamentally in dispute. The construct of the public church (in contrast to a state church) made

⁶⁸ Schama, "Enlightenment", p. 60.

⁶⁹ M.E.H.N. Mout ("Limits and Debates: A Comparative View of Dutch Tolerance in the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries", in Berkvens-Stevelinck, C., Israel, J., Posthumus Meyjes, G.H.M. (eds.), *The Emergence of Tolerance in the Dutch Republic*, Leiden, New York, Köln, Brill, 1997, pp. 37-47, p. 46) writes: "That lack of consensus and tension between the privileged church and the secular authorities were responsible for such a remarkable phenomenon as tolerance is the genuine miracle of the Dutch Republic."

⁷⁰ See Woltjer, Jan Juliaan, "Stadt und Reformation in den Niederlanden", in Petri, Franz (ed.), *Kirche und gesellschaftlicher Wandel in deutschen und niederländischen Städten der werdenden Neuzeit*, Köln, Wien: Böhlau, 1980, p. 155-168.

⁷¹ Cf. de Voogd, Christophe, *Histoire des Pays-Bas*, Paris, Hatier, 1992, p. 116.

⁷² Cf. van Boheemen-Saaf, Christine, "The Fiction of (National) Identity: Literature and Ideology in the Dutch Republic", in Jacob, Margaret C., Mijnhardt Wijnand W. (eds.), *The Dutch Republic in the Eighteenth Century*, Ithaca, London: Cornell, 1992, p. 241-252, p. 245.

⁷³ Cf. Bronkhorst, Daan, *Een tijd van komen: De geschiedenis van vluchtelingen in Nederland*, Amsterdam, Jan Mets, 1990, p. 17.

specific legitimation of religious tolerance superfluous. Regardless of all actual restrictions, individual freedom of conscience (established for Holland in 1572, and for the other provinces in § 13 of the Union of Utrecht) remained one of the cornerstones of the state, a crucial element in the self-image of Dutch society. The Dutch Republic was based on the conviction that a stable state and a well-ordered society did not necessarily require unity of belief.⁷⁴

Conclusion

The concept of Enlightenment developed in *Dialektik der Aufklärung* shows an unjustifiably dark claim to totality. Although the critical theorists' concept of Enlightenment contains both positive and negative aspects, their emphasis on the reason-destroying elements is too one-sided. In describing the "dialectic of Enlightenment", Horkheimer and Adorno draw too straight a line from antiquity to the French Revolution, and on to National Socialism in the 20th century—unjustifiably overlooking The Dutch Enlightenment tradition. If they had considered this tradition, they would have found arguments for their own concept of a successful Enlightenment. This would not have weakened their general criticism of a repressive, capitalist social order, but would have added another aspect to it: an awareness that a repressive society is not inevitable, and that history contains other examples.

However, an examination of the Dutch tradition of Enlightenment, tolerance and humanism reveals the untenability of Horkheimer and Adorno's claim to totality, since the Enlightenment realized in the Netherlands differs clearly and significantly from the findings of critical theory on the Enlightenment.

In fact this revelation—that Horkheimer and Adorno's claim to totality is rendered untenable by the Dutch practice and theory of Enlightenment, tolerance and humanism—is in harmony with critical theory itself, which developed a highly nuanced and ambivalent concept of Enlightenment. What this means, ultimately, is that there is no a priori inevitability in the path from the Enlightenment to National Socialism; rather, the Enlightenment leads to National Socialism when it betrays itself and contradicts its own humanist values and goals

⁷⁴ *Ibid.*, p. 208.

(freedom, equality, solidarity, tolerance), by failing to make these a reality. The Dutch model teaches us that if the Enlightenment takes itself seriously, it can prevent the emergence of tyranny in society and politics. If Horkheimer and Adorno had studied the Enlightenment in the Netherlands, they would have perceived a different, successful Enlightenment.

Exécutions

Les corps de Christian VII dans la politique danoise, 1749-1808

Christian Bank Pedersen

Roi du Danemark et de la Norvège de 1766 à 1808, Christian VII était convaincu de ne pas être à sa place. Ayant accédé au trône à l'âge de seize ans, il semble avoir passé sa vie dans une angoisse pratiquement permanente, essayant toujours d'échapper à l'institution politique qu'il incarnait sans en faire vraiment partie à ses propres yeux : intelligent, éloquent, sensible et ouvert aux idées des Lumières, il était par ailleurs capable d'actes d'une cruauté totalement gratuite – brûlant vif, par exemple, l'un des chiens de son épouse, afin de pouvoir contempler le reflet des flammes sur les murs lors de la course de l'animal à travers les couloirs du château royal – et souvent frappé par d'étonnantes crises de colère, laissant derrière lui un nombre considérable de chambres et de salons dévastés, dans la capitale danoise, à Londres, à Paris¹.

¹ Sur le parcours sinueux de Christian VII, voir notamment l'excellente biographie *Den afmægtige – en biografi om Christian 7.* [L'Impuissant – une biographie de Christian VII] d'Ulrik Langen, Copenhague, Jyllands-Postens Forlag, 2008. La psychiatrie moderne a pu proposer – à deux siècles de distance, bien entendu – la schizophrénie comme diagnostic. Il est vrai que cette maladie se développe le plus souvent au cours de l'adolescence, âge auquel le futur Christian VII a effectivement montré les premiers signes de sa fragilité psychique. Cf. par exemple Svend Cedergreen Bech, *Struensee og hans tid* [Struensee et son temps], Copenhague, Cicero, 1989 [1972], p. 59 et Asser Amdisen, *Struensee. Til nytte og fornøjelse* [Struensee. Pour l'utile et l'agréable], Copenhague, Lindhardt & Ringhof, 2012 [2002], p. 44. Toute théorie à ce sujet reste évidemment spéculative.

Le règne de Christian VII a donc été déterminé par son désarroi. Le déséquilibre psychique du roi causait, selon la formule de l'écrivain suédois Per Olov Enquist, un certain «vide du pouvoir»². Dans ce «vide» s'est notamment faufilé, entre 1770 et 1772, Johann Friedrich Struensee, médecin allemand responsable de la santé de Christian VII et très proche du roi au cours des premières années de son règne. Rapidement, Struensee est devenu non seulement l'amant de la jeune reine Caroline Mathilde, épouse de Christian VII – qui ne s'intéressait que peu à sa personne –, mais aussi le véritable dirigeant du double royaume dano-norvégien. Ainsi, cet adepte de la pensée des Lumières a pu mettre en place un régime éclairé dans cet État absolutiste, instaurant, entre autres, la liberté totale de la presse en 1770. Victime à la fois de ses propres réformes et d'un complot des forces conservatrices à la cour, Struensee – qui représentait probablement pour Christian VII l'esprit libre qu'il ne pouvait pas être lui-même – est destitué le 17 janvier 1772 et exécuté quelques mois plus tard, le 28 avril, en compagnie d'Enevold Brandt, son collaborateur politique. Il était néanmoins impensable de mettre à mort la reine Caroline Mathilde – dont le deuxième enfant, la princesse Louise Augusta, était selon toute probabilité la conséquence la plus significative de sa relation avec Struensee – et ce, pour cause d'éventuel embarras géopolitique: sœur de Georges III, roi de Grande-Bretagne, elle est envoyée en exil dans l'électorat de Hanovre, à Celle, où elle meurt de la scarlatine en 1775, à vingt-trois ans.

«Il me demanda souvent», écrit Struensee dans le *Mémoire du Comte Struensee sur la situation du Roi*, rédigé pour son procès au printemps 1772, «si je croyois qu'Il etoit né pour être Roi?, s'Il le resteroit toujours et s'Il etoit né de la famille royale de Danemarc? [...] Il vouloit se faire soldat pour ne devoir sa fortune qu'à lui seul»³.

² Per Olov Enquist, *Livläkarens besök*, Stockholm, Norstedts, 2013, [1999], p. 40; *Le médecin personnel du roi*, traduit du suédois par Marc de Gouvenain et Lena Grumbach, Arles, Actes Sud, 2014, [2000], p. 40.

³ J. F. Struensees *Memoire om Kongens Tilstand*, *Mémoire du Comte Struensee sur la situation du Roi*, dans Holger Hansen (éd.), *Inkvisitionskommissionen af 20. Januar 1772 [La Commission d'enquête du 20 janvier 1772]*, t. II, Copenhague, G. E. C. Gad, 1930, p. 163.

Imposture et pouvoir exécutif: le théâtre des corps étatiques

Ne se sentant pas à sa place, Christian VII considérait sa vie comme un vaste malentendu. Selon lui, il n'était qu'un imposteur, un intrus, un usurpateur. Pourtant, il n'était coupable d'aucune imposture, ni d'une quelconque transgression politique véritable ou de la moindre prise de pouvoir induue. Dire que son parcours a été parsemé d'expériences traumatiques serait un euphémisme. Un événement en particulier, datant du début de son règne, semble avoir marqué de façon indélébile l'esprit du roi adolescent. Et il reste pendant longtemps condamné à la répétition symbolique de cet événement violent, qui est par ailleurs clairement lié à son propre désir de se faire remplacer, n'étant lui-même qu'un étrange substitut. Puis, il est apparemment contraint à le répéter selon le mécanisme psychique qu'on nomme aujourd'hui, après Freud, «Wiederholungszwang», «compulsion de répétition»⁴. L'événement en question est une exécution, l'exécution d'un dénommé Johann Gottfried Mörl, soldat de profession, le 15 septembre 1767. Quelques années plus tard, fin avril 1772, les mises à mort de Johann Friedrich Struensee et Enevold Brandt, les anciens associés du roi, entrent en relation avec cette première exécution officiellement décidée par un pouvoir souverain, celui de Christian VII, qui ne fait que pâtir de lui-même: pour Christian VII, ces exécutions – et les corps morts qui en résultaient – étaient intimement liés à l'institution de la royauté même, c'est-à-dire au(x) corps de l'État, et par conséquent à *lui*, Christian VII, en tant que ce roi qui ne voulait pas être roi, surtout doté d'un pouvoir exécutif absolu. Symboliquement, Christian VII désirait se débarrasser de ce qui était pour lui le corps mort de l'institution. C'est pourquoi il s'adonnait souvent à d'étranges répétitions – sous forme de mises en scène théâtrales ou à travers des travaux graphiques – du destin des hommes exécutés sur les ordres du roi Christian VII.

Mais parlons d'abord brièvement d'une autre exécution, plus célèbre, à savoir celle de Louis XVI, afin de préciser certains enjeux politiques pour le roi danois. Longtemps après les disparitions de Mörl, Struensee et Brandt – et juste après la Révolution française –, Christian VII se trouva

⁴ Voir l'entrée «Compulsion de répétition» dans J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2007 (1967), p. 86-89.

en tant que dirigeant souverain officiel du royaume dano-norvégien dans l'obligation de recevoir le représentant de la jeune république, Philippe-Antoine Grouvelle, « ministre de France », c'est-à-dire ambassadeur, au Danemark entre 1793 et 1800, et par ailleurs l'homme qui en août 1792 avait porté à la connaissance de Louis XVI l'arrêt qui le condamnait à mort⁵. En accueillant ce représentant diplomatique, qui portait une cocarde tricolore à la poitrine, Christian VII demanda, en français et visiblement dans un moment de clarté perfide : « Comment se porte le roi, votre maître ? Ah, non, je me trompe, la république, votre maîtresse ? »⁶. Étant, par expérience, bien conscient des aspects érotiques, voire sexuels, du pouvoir politique, Christian VII considérait donc dans cette situation la nouvelle république française et ses idéaux politiques – surtout, peut-être, celui de l'égalité – comme une femme de mœurs douteuses qui s'offre à tout le monde : vulgaire de nature, la république couche avec le *dèmos*, le « peuple ».

Quels sont les corps de la royauté ? En tant que roi, Christian VII a « deux corps », pour reprendre la célèbre définition d'Ernst Kantorowicz dans *The King's Two Bodies* : il y a le corps du roi individuel, c'est-à-dire de la personne singulière mortelle, celle qui disparaît dans l'énoncé « Le roi est mort, vive le roi ! », et il y a le « corps » du roi en tant qu'institution, idéalement impérissable, c'est-à-dire le « corps politique » de la royauté dont la survie est proclamée et certifiée à travers le même énoncé : « Le roi est mort, vive le roi ! »⁷.

Toutefois, les troubles de Christian VII commencent bien avant son accession au trône : « Je fus installé comme l'un des précepteurs des princes de Danemark, le 1^{er} octobre 1760 », écrit dans ses mémoires Élie Salomon François Reverdil, enseignant du prince Christian et

⁵ Cf. sur cet arrêt les informations à trouver sur le site du *Comité des travaux historiques et scientifiques*. Voir <<http://cths.fr/an/savant.php?id=102668>>, consulté le 25/7/2020.

⁶ Cité d'après Langen, *Den afmægtige*, p. 460. La mention de la cocarde tricolore, *ibid.*

⁷ Voir Ernst Kantorowicz, *The King's Two Bodies: A Study in Medieval Political Theology*, Princeton, Princeton University Press, 1957. À partir du *corpus mysticum* chrétien s'élabore donc dans la pensée théologico-politique médiévale une « christologie royale » : « une personne, deux corps ». « Les Deux Corps du Roi forment ainsi une unité indivisible, chacun étant entièrement contenu dans l'autre. Cependant, il ne peut y avoir aucun doute quant à la supériorité du Corps politique sur le Corps naturel » (Kantorowicz, *Les Deux Corps du roi*, traduit par Jean-Philippe Genet et Nicole Genet, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2000, p. 663-664 et p. 659. Cf. *ibid.*, p. 927).

pédagogue inspiré des idéaux des Lumières. Le professeur suisse termine la description de sa première impression du roi à venir par les mots suivants.

L'aîné, âgé de douze ans, avait une figure charmante ; on citait de lui des saillies heureuses ; dans son éducation, il réussissait à tous les exercices auxquels il prenait intérêt ; il parlait avec beaucoup d'agrément, et même d'élégance, les trois langues nécessaires à sa cour : le danois, l'allemand et le français ; c'était déjà un danseur brillant. Personne, en un mot, même parmi les plus familiers, ne voyait autre chose en lui qu'un enfant aimable, de qui l'on pouvait tout attendre, quand l'âge aurait un peu calmé sa première fougue.⁸

En arrivant à la cour en 1760, Reverdil rencontre un prince doué et agréable. Cependant, le professeur suisse déchanté rapidement face à cet enfant qui souhaite, avant tout, « devenir fort, vigoureux, et “dur” », et qui s' imagine « être beaucoup plus favorisé par la nature à cet égard » qu'il ne l'est réellement⁹. Le jeune Christian désire résister et devenir imperturbable. Mais vis-à-vis de qui, ou de quoi ?

« Allons montrer ma poupée », dit un jour, et peut-être même à plusieurs reprises, le seigneur Ditlev Reventlow, « l'austère mentor » du prince Christian – c'est-à-dire son précepteur ou gouverneur principal –, quand il fallait emmener le futur roi à une présentation officielle à la cour. Homme « inflexible », rude et « farouche », Reventlow n'avait aux yeux de Reverdil « ni suite ni cohérence dans les idées »¹⁰. Il était « propre à l'office de gouverneur [...] comme un âne à jouer de l'orgue », dit de son côté le diplomate Caspar von Saldern au sujet des capacités éducatives de Ditlev Reventlow¹¹. Physiquement et mentalement battu et harcelé, pincé et froissé par son précepteur principal, le prince cherchait donc à devenir intouchable et ce, au point de se transformer profondément, de ne plus être celui qu'il était. Mais qui était-il, au juste ? Cela, peut-on lire chez Reverdil, ne se laisse pas définir de manière positive. Il était celui qui devait devenir « autre » que ce qu'il était, sous peine de ne jamais avoir le droit d'être lui-même.

⁸ Élie Salomon François Reverdil, *Struensée et la cour de Copenhague 1760-1772*, publié par Alexandre Roger, Paris, Ch. Meyrueis et Cie, 1858, p. 1.

⁹ Reverdil, *Struensée*, p. 2.

¹⁰ Pour ces caractéristiques voir Reverdil, *Struensée*, p. 10.

¹¹ Dans une lettre du début de l'année 1768. Ici citée d'après Reverdil, *Struensée*, p. 122-123.

Il se rappelait qu'à l'âge de cinq ans, on l'avait conduit à un spectacle italien, et que, frappé de la taille et du costume des acteurs, il les avait regardés comme des êtres d'une espèce supérieure, auxquels il viendrait un jour à ressembler, après avoir subi beaucoup d'épreuves et de métamorphoses. Depuis lors, autant que j'ai pu l'apprendre, il a toujours désiré « d'avancer, » comme il disait ; mais ensuite la suprême perfection lui parut être d'avoir un corps parfaitement dur ; qualité qui se liait dans son esprit avec l'idée de force, à l'époque où j'entrai en fonction auprès de lui : avec la force, il aurait résisté à son gouverneur, et avec l'insensibilité, il aurait pu être pincé, froissé, battu, sans éprouver de douleur. Dans ces dispositions d'esprit, il estimait peu sa qualité de prince. Il ne rencontrait point de bergers à la campagne, point de polissons à la ville, dont il n'enviât le sort. Souvent il se figurait qu'il était un enfant supposé par sa gouvernante, Madame de Schmettau, ou que du moins il échapperait un jour au malheur de régner.¹²

En fait, ce prince va y échapper, il va échapper « au malheur de régner », quoique d'une autre façon qu'il semble, enfant, avoir espéré. Quand il a cinq ans, on l'emmène au théâtre – on l'emmène toujours *quelque part*, bien sûr. Qu'y voit-il ? Rien de bien extraordinaire, après tout : un spectacle offert par des acteurs italiens. Mais ces acteurs – dont l'art consiste à faire semblant d'être *autres*, de remplir leurs rôles à perfection – se transforment de manière catégorique dans la tête de l'enfant : voilà l'« espèce supérieure », composée de celles et de ceux qui n'ont pas à être eux-mêmes. En réalité, c'est un banal conte populaire qu'ourdit le prince : il faut devenir comme ceux-là, en costume, en passant par « beaucoup d'épreuves et de métamorphoses ».

Ultérieurement, la métamorphose nécessaire change de perspective : il faut devenir *autre* en devenant « dur », c'est-à-dire impénétrable et invulnérable face aux coups physiques et psychologiques que certains semblent toujours prêts à distribuer. La « suprême perfection » consiste à avoir un corps « parfaitement dur ». Notons que ce « corps » ne semble avoir aucun contenu : la vie rêvée du prince est une carapace vide, une coque sans noyau, un bouclier sans failles dont le seul sentiment est « l'insensibilité ». En effet, le prince Christian ne veut pas être ce qu'il est. Dans son « esprit », la dureté parfaite du « corps » se lie avec « l'idée de la force », une « force » purement négative, elle aussi, dans le sens où cette force n'est aucunement active. Ce n'est pas une force qui, en

¹² Reverdil, *Struensée*, p. 4-5.

tant que capacité positive, ouvre la voie à telle ou telle action, ou à tel ou tel projet, à mener à bien. Non, « avec la force, il *aurait résisté* à son gouverneur. » La force, la vraie force, n'est pour le prince que pure résistance au conditionnel passé.

Le seul moment positif dans les rêves enfantins de Christian, tels que ces rêves sont présentés par Reverdil, vient quand il est question de ceux dont il *envie* le sort – ce qui est, à vrai dire, un sentiment négatif –, à savoir les « bergers à la campagne » et « les polissons à la ville ». Christian souhaite-t-il fuir son statut de personne royale divine ? Oui, de toute évidence. Pour devenir qui, ou quoi ? Probablement pour devenir un être *quelconque*, qui serait, peut-être, lui-même. Mais cet être est, dans plusieurs perspectives, bien imaginaire. Clairement, la vision qu'a le jeune Christian des « bergers » et des « polissons » est un cliché littéraire, un simple lieu commun artistique, élaboré dans la tête durement éprouvée de l'enfant royal : non, les princes modernes n'iront pas en Arcadie pour vivre sans souci avec les « bergers à la campagne » – dont la vie *réelle*, disons-le tout de même, était à l'époque plutôt une corvée épouvantable –, et ils ne seront jamais non plus, à l'autre extrême, à compter parmi ces mythologiques « polissons » qui arpentent la ville, « déboutonné[s] et débraillé[s] », en précurseurs des dandys flâneurs des métropoles européennes¹³.

Et si le destin de ce prince n'était pas vraiment *son* destin ? Voilà une possible issue : « Souvent il se figurait qu'il était un enfant supposé par sa gouvernante, Madame de Schmettau [...] ». Il n'y a pas meilleur moyen d'échapper à ce qu'on ne veut pas faire que de certifier qu'on ne *doit* pas le faire, qu'on n'a, en fait, pas le *droit* de le faire : pour éviter d'être le prince Christian, futur roi du Danemark, il suffit de *ne pas être* le prince Christian, futur roi du Danemark. C'est pourquoi Christian se figure qu'il n'est pas Christian, ou, en tout cas, qu'il n'est pas le *vrai* Christian. Qui est alors le « vrai » Christian ? Sans doute son frère aîné, également prénommé Christian, né en 1745, et mort à l'âge de deux ans, environ deux ans avant que l'*autre*, le Christian *bis*, n'arrive au monde,

¹³ L'expression « déboutonné et débraillé » est de Chateaubriand, qui décrit ainsi, dans ses *Mémoires d'outre-tombe*, le « polisson de la ville ». Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. I, Paris, Garnier, 1910 [1849-1850], p. 48.

le 29 janvier 1749 vers une heure du matin¹⁴. «Le prince est mort, vive le prince!»?

Un «enfant supposé» est assurément un vrai enfant. Mais ce n'est pas l'enfant vrai. Nous trouvons ici le revers du rêve infantile de devenir *comme* les acteurs italiens: un «enfant supposé» est un faux, c'est quelqu'un qui est dans le mauvais rôle pour la seule et unique raison que sa vie est un rôle pur. Il n'est pas. Pourtant, c'est cela que le prince désire: ne pas être (celui qu'il est). Il veut être libre de cette existence. Oui, mais pour réaliser cette liberté, il faut que les *autres* – tout le monde, le monde tout court – reconnaissent la réalité de la situation: le futur Christian VII n'est pas le vrai futur Christian VII parce que le vrai futur Christian VII appartient définitivement au passé.

Selon Christian VII lui-même, la folie du roi était dotée de plusieurs stades. Plus précisément, son «délire» pouvait être décliné en trois niveaux, trois variantes particulières. Laissons le roi les distinguer plus directement, et en allemand, dans ses conversations avec Reverdil:

Il y avait dans son délire trois nuances marquées, qu'il désignait lui-même par trois expressions allemandes. (Il me parlait allemand le plus souvent. C'était alors la langue de la cour, au lieu qu'autrefois il se piquait de parler à chacun en sa langue, et ne m'adressait guère la parole qu'en français, rarement en danois, jamais en allemand). Suivant donc le degré de son trouble, il disait souvent en finissant, et avec un gémissement: «Ich bin confus» (j'ai l'esprit embrouillé), ou bien: «Es rappelt bei mir» (il se fait du bruit dans ma tête), ou enfin: «Er ist ganz übergeschnappt» (je suis tout à fait égaré). Souvent un de ces discours embrouillés et murmurés entre les dents finissait par ces mots: «Je n'y puis plus tenir.»¹⁵

L'aliénation du roi a aussi un aspect linguistique. Voici les repères grammaticaux de l'échelle de la folie: *Ich, Es, Er*, trois pronoms qui nous indiquent effectivement, avec une précision paradoxale, les différents degrés que peut atteindre l'égarement mental de Christian VII. Au premier niveau, le niveau de l'embrouillement, le roi reste maître de sa confusion, pour ainsi dire, étant donné qu'il utilise ici le pronom *ich*, je – sujet, première personne du singulier –, pour désigner sa situation.

¹⁴ Cf. Langen, *Den afmægtige*, p. 26.

¹⁵ Reverdil, *Struensee*, p. 257. La traduction française de ces expressions allemandes est de Reverdil et par rapport à la troisième phrase il fait donc le choix de rendre «er», «il», par «je».

Du point de vue de la grammaire, au moins, l'embrouillement est sous contrôle: le *je* n'est pas perdu. Quand «il se fait du bruit» dans la tête du roi la situation s'aggrave catégoriquement: «*Es rappelt bei mir*», avec le pronom neutre de la troisième personne du singulier. *Cela*, «quelque chose», joue son jeu avec Christian VII à l'intérieur de la tête de celui-ci: il est encore présent, il est encore lui-même, puisque c'est indéniablement *chez lui*, «bei mir», que ce «quelque chose» se fait. Mais, soulignons-le, *es rappelt* à l'intérieur du roi, et ce bruit, ce tapotage, ne semble pas loin de couvrir totalement la voix de cet intérieur même en tant que domaine de la subjectivité qui *se* domine. Finalement, le niveau le plus profond du délire royal est atteint dans ce qui ressemble fortement à un désordre complet. À ce niveau, il y a encore quelqu'un, une «personne». Cependant, ce n'est plus la première: le roi, sous forme de *je*, a disparu. Il est devenu quelqu'un d'autre: «*Er ist ganz übergeschnappt*», «*Il s'est tout à fait égaré*». Qui est désigné par ce pronom *er*? Le roi, bien évidemment, en tant que sa propre troisième personne du singulier. Ici, le roi exprime son état au moment où «il» est parfaitement hors de lui-même, tout en gardant une compétence linguistique et grammaticale impeccable. Au moins, «il» sait encore se nommer et se décrire comme celui qui a perdu la tête.

Le spectacle de l'exécution

Les échanges, parfois sous forme de chiasmes, entre le théâtre «réel» du monde artistique et le «faux» théâtre de l'univers politique sont récurrents dans la vie de Christian VII. Non seulement le roi semble avoir eu un don particulier pour l'imitation des autres – c'est-à-dire un don pour la contrefaçon des risibles tics et manières de faire de ceux dans son entourage qu'il souhaitait, pour une raison ou une autre, dénigrer –, mais il aimait également monter sur scène lui-même¹⁶.

¹⁶ Cf. Langen, *Den afmægtige*, p. 73 et Cedergreen Bech, *Struensee*, p. 65. À deux reprises, au printemps 1767 et en janvier 1768, Christian VII endossait par exemple le rôle d'Orosmane, l'imaginaire despote éclairé oriental qui dans la pièce *Zaïre* (1732) de Voltaire est tout aussi juste et sage qu'il est puissant et déterminé – un homme d'honneur et de courage qui sait personnifier parfaitement le pouvoir suprême –, bref, presque l'incarnation exemplaire de tout ce que son pendant danois réel n'arriva jamais à être lui-même: sur scène, au moins, il pouvait peut-être échapper à son rôle simplement en le jouant à travers un autre. Sur les circonstances de ces représentations

En outre, Reverdil détecte très tôt ce qu'il nomme le «cœur impitoyable» du jeune roi danois, roi qui avait, selon lui, «toujours l'oreille ouverte à la délation. Un jour de disgrâce était pour lui un jour de fête.» Et au professeur d'ajouter: «Le roi pardonnait [...] avec peine à ceux qui obtenaient des grâces de lui»¹⁷. Ainsi, ce roi dont la vie intérieure était dotée de peu de certitudes savait très bien se mettre, à plus d'un égard, dans la peau des autres. Quand on est fragile au point de ne presque pas être tout court – ou au point d'être toujours au bord de la disparition en tant que sujet maître de soi-même –, une vie par procuration est bien entendu tentante. Pourrait-on s'imaginer une vie par procuration purement négative, c'est-à-dire quelqu'un qui vivrait *par* autrui, ou par les autres, mais seulement de manière dévastatrice, en détruisant ce que sont et ce que représentent ceux qui lui «donnent» vie¹⁸? Christian VII imitait les autres – ces autres qui étaient tous ses sujets –, afin de les ridiculiser en exposant littéralement leurs petites faiblesses humaines¹⁹. Et il était marqué par une «secrète jalousie», écrit encore Reverdil, «contre ceux qu'il paraissait estimer le plus»²⁰, ceux qui obtenaient les grâces que le roi, ensuite, ne leur pardonnait pas d'avoir obtenues, ces grâces qu'il avait lui-même accordées. Ces différents élans imitatifs négatifs semblent avoir été les désirs dominants de Christian VII. De qui le roi était-il jaloux? De ceux, visiblement, qui arrivaient à obtenir des grâces *par* cette fonction qu'il occupait sans vraiment *y être*, étant lui-même largement vide. Pourquoi devraient-ils avoir le droit, eux, d'être quelqu'un, et pas lui?

de *Zaïre*, cf. Langen, p. 178-180 et Reverdil, *Struensee*, p. 104 et p. 255. Pour la pièce de Voltaire, voir *Zaïre*, *Le Fanatisme ou Mahomet le prophète*, *Nanine ou l'Homme sans préjugé*, *Le Café ou l'Écossaise*; introduction, présentation des pièces, notes, chronologie et bibliographie par Jean Goldzink, Paris, Flammarion (GF Flammarion), 2004.

¹⁷ Reverdil, *Struensee*, p. 44, p. 47 et p. 50, respectivement.

¹⁸ Une version entièrement destructrice, autrement dit, du passage qui inspire ces remarques de ma part au sujet d'une vie «par procuration»: «Mon cœur ne bat que par sympathie», remarque Édouard dans *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide, «je ne vis que par autrui; par procuration, pourrais-je dire, par épousaille, et je ne me sens jamais vivre plus intensément que quand j'échappe à moi-même pour devenir n'importe qui.» (André Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard [coll. «Folio»], 1997 [1925], p. 85).

¹⁹ Cf. par exemple aussi le témoignage de Charlotte Dorothea Biehl dans Louis Bobé (éd.), *Charlotte Dorothea Biehl's Breve om Christian VII [Les lettres de Charlotte Dorothea Biehl sur Christian VII]*, Copenhague, Wroblewski, 1901, p. 2.

²⁰ Reverdil, *Struensee*, p. 47.

Parfois, voire la plupart du temps, Christian VII désirait être autre que ce qu'il n'était, être quelqu'un d'autre simplement en étant quelqu'un : n'importe qui, tout sauf Christian VII, roi du Danemark et de la Norvège. Parfois, il se mettait dans la peau des autres – en les imitant, en les caricaturant – dans le but de faire disparaître, de détruire, ce qu'ils représentaient : son don pour l'imitation, souvent malicieuse, était remarquable. Parfois, il jouait au théâtre. À l'occasion d'un événement particulier, un événement très spécifique, ces désirs – le désir d'être quelqu'un d'autre et le désir d'imiter les autres – semblent s'être rencontrés. Qui était vraiment Christian VII ? Nul ne le sait. Mais de temps en temps il était un certain sergent assassin nommé Mörl.

Dans ses mémoires, *Struensée et la cour de Copenhague*, Reverdil décrit minutieusement – et en déclarant ouvertement sa désapprobation – le « plaisir royal » que ressentait Christian VII à se faire battre par certains de ses proches collaborateurs, notamment le comte Conrad Holck, grand favori du roi au début de son règne ²¹. Grâce à leur participation à ces mises en scène punitives, les « bourreaux » du roi pouvaient espérer certaines « gratifications » et faveurs – du moins temporairement –, en guise de remerciements royaux pour services rendus. À d'autres moments, les petites orgies masochistes de Christian VII prenaient des allures symboliques plus meurtrières : « Sa Majesté, étendue par terre, » écrit Reverdil, « représentait un criminel sur la roue ; un des favoris était le bourreau, et, avec un rouleau de papier, contrefaisait l'exécution » ²². Reverdil distingue ici, de façon claire et nette, les deux corps du roi. Mais son ironie à ce sujet est quelque peu triste : d'un côté, nous fait comprendre le professeur, il y avait « Sa Majesté », dans toute la splendeur officielle de l'institution, et, de l'autre, il y avait *ça*, cet être étrange qui cherchait à satisfaire son désir très peu convenable en *se rendant* abjecte. Toutefois, Christian VII savait très bien, lui aussi, distinguer les différents corps du roi. En fait, la réalité ressentie de cette distinction se trouvait au cœur de sa misère. Qui se faisait vraiment punir, et « exécuter », au cours des jeux douloureux dont Reverdil relate le déroulement ? Compte tenu de la dureté

²¹ À propos de Conrad Holck et de son influence auprès de Christian VII à la fin des années 1760 voir Reverdil, *Struensée*, p. 75-78, Cedergreen Bech, *Struensee*, p. 13-15 et p. 57, ainsi que Langen, *Den afmægtige*, p. 174-176.

²² Reverdil, *Struensée*, p. 130. L'expression « un plaisir royal », *ibid.*, p. 129.

finalement peu fatale d'un «rouleau de papier» ce que décrit Reverdil est aussi une «Majesté» qui *se* laisse humilier, et symboliquement tuer, afin que la personne qui l'incarne officiellement puisse, peut-être, se libérer provisoirement. Certes, il est question d'un royal écart de conduite masochiste. Néanmoins, la *vraie* violence que montre la scène, c'est-à-dire la violence symbolique, reste celle qui touche à «Sa Majesté», tandis que «Christian» lui-même – grâce à l'horreur tout à fait supportable du rouleau de papier – s'épargne en réalité une douleur infiniment plus profonde : celle, exactement, du devoir d'être *roi*. Oui, Christian VII savait bien faire la différence entre les corps royaux. Il savait faire la distinction tout aussi bien que Reverdil. Mais il avait, clairement, une autre perspective sur cette distinction. Peut-être était-ce un renversement au centre même de la distinction des corps du roi qu'il cherchait, à chaque fois qu'il se faisait ainsi «exécuter» : «Le roi est mort, vive Christian ! » ?

« Pendant que j'étais encore à la cour », écrit ensuite Reverdil au sujet de ce qui représentait pour lui une monstrueuse autopunition royale par procuration, « j'avais vu l'origine de ce jeu dépravé et extravagant. » De quelle origine s'agit-il ?

Un sergent nommé Moerl, Saxon de naissance, ayant assassiné, par une exécration trahison, et pour lui voler la caisse militaire, un officier, son bienfaiteur, dans la maison duquel il vivait, on le jugea selon une ordonnance royale qui aggravait d'une manière horrible la peine portée par la loi contre les meurtres caractérisés.

[...] Le roi signa sans difficulté une sentence dont la lecture faisait frémir ; mais son imagination resta frappée de l'horreur du supplice. Il désira d'en être témoin, et de voir jusqu'où l'on pouvait soutenir la douleur avec constance. [...]

Après avoir fait mon possible, par les raisons les plus fortes, pour détourner le roi d'assister aux souffrances de ce misérable, je crus le retenir en refusant de l'accompagner ; Sperling s'y prêta, et le conduisit dans un mauvais fiacre, où ils ne furent pas reconnus.

Outre les mauvais effets que j'en redoutais, j'ai su depuis que ce spectacle fit naître dans l'esprit de ce malheureux prince de nouvelles manies. Il y avait des moments où il soutenait que c'était lui qui était Moerl, échappé des mains de la justice ; et qu'on avait exécuté un fantôme. Ce jeu, de contrefaire le roué, remplissait sa tête d'idées sinistres, augmentait sa disposition à la cruauté et à la mélancolie.²³

²³ Reverdil, *Struensee*, p. 130-132.

Confronté au refus catégorique de Reverdil d'assister à cette exécution, Christian VII s'y laissa donc conduire par le chambellan Joachim Ulrich von Sperling. Et il y alla *incognito*. Il voulait être témoin, mais il ne pouvait pas se permettre d'être reconnu en tant que roi. En effet, si le roi se montrait en personne sur les lieux d'une exécution – disait à l'époque une croyance populaire²⁴ –, le condamné devait immédiatement être gracié et libéré. Et cela n'était, de toute évidence, aucunement l'intention de Christian VII, qui, quatre semaines plus tôt, avait lui-même signé la sentence et ce, comme le signale Reverdil, « sans difficulté ». Non, cet après-midi du 15 septembre 1767 le roi voulait voir, en témoin anonyme, ce que personne ne pourrait jamais, vraiment, *savoir*, c'est-à-dire « jusqu'où l'on pouvait soutenir la douleur avec constance ».

Comment Johann Gottfried Mörl, le soldat assassin, fut-il exécuté ? Ainsi : en route vers le lieu du supplice on le fit d'abord, à quatre reprises, passer par la torture des tenailles brûlantes, entre autres devant la maison de la victime, comme le voulait la tradition. Après l'arrivée au lieu de la mise à mort on le tenailla une cinquième fois. Ensuite, le bourreau brisa ses membres de façon générale et minutieuse. Finalement, on l'emmena – ou on le porta, plutôt, ses os étant à ce moment-là en miettes – au gibet. Après son décès, le corps de l'ancien sergent Mörl fut en outre découpé, et ses différentes extrémités, dont la tête, exposées dans des lieux centraux de la capitale danoise. Tout au long de son supplice, Mörl – qui s'était converti en prison – semble avoir proféré une série de prières et de monologues pieux²⁵.

Au mois de septembre de cette année 1767 – et durant longtemps, visiblement –, Christian VII s'identifie donc intimement avec celui qu'il a lui-même condamné. Cette identification peut être considérée dans plusieurs perspectives : le roi qui *est* la loi s'identifie avec une personne qui a été, pour sa part, très strictement identifiée comme étant *hors-la-loi* au sens traditionnel du terme²⁶. Pourquoi ? Afin, probablement,

²⁴ Croyance rappelée par Reverdil dans une note (voir Reverdil, *Struensee*, p. 132-133).

²⁵ En ce qui concerne les circonstances spécifiques du crime de Mörl, de son jugement et de son exécution, voir Langen, *Den afmægtige*, p. 202-203.

²⁶ Au sujet du roi en tant qu'incarnation de la loi, cf. le premier paragraphe du premier livre, intitulé « Sur le Droit et les Personnes du Droit », de la constitution absolutiste danoise, *Danske Lov*, le *Code danois*, de 1683, <<http://bjoerna.dk/DL-1683-internet.pdf>>, consulté le 25/7/2020.

d'être lui-même délesté de ce pouvoir absolu qui condamne. Et le roi y parvient en se faisant subir symboliquement les conséquences atroces de la décision concrète du pouvoir en question. À ses propres yeux, Christian VII semble avoir été, littéralement, un vaurien, du moins de temps en temps. Mais il était tout de même un vaurien suprême, doté d'un pouvoir absolu, pouvoir qu'il désirait par conséquent se faire sentir à lui-même, par procuration. Voilà pourquoi il prétendait parfois, comme l'écrit Reverdil,

que c'était lui qui était Moerl, échappé des mains de la justice; et qu'on avait exécuté un fantôme. Ce jeu, de contrefaire le roué, remplissait sa tête d'idées sinistres, augmentait sa disposition à la cruauté et à la mélancolie.

Comment fait-on pour exécuter «un fantôme»? On ne peut pas l'exécuter. Ce «fantôme» est un pur spectre sur la scène du théâtre mental du roi danois: déjà mort, mais impossible à tuer. Comme le roi *en* Christian VII lui-même: un *corps* mort impossible à tuer. Et comme son frère aîné disparu, le vrai roi. Cet autre Christian décédé dont il a hérité du prénom et du rôle. Cet autre Christian qui est donc lui.

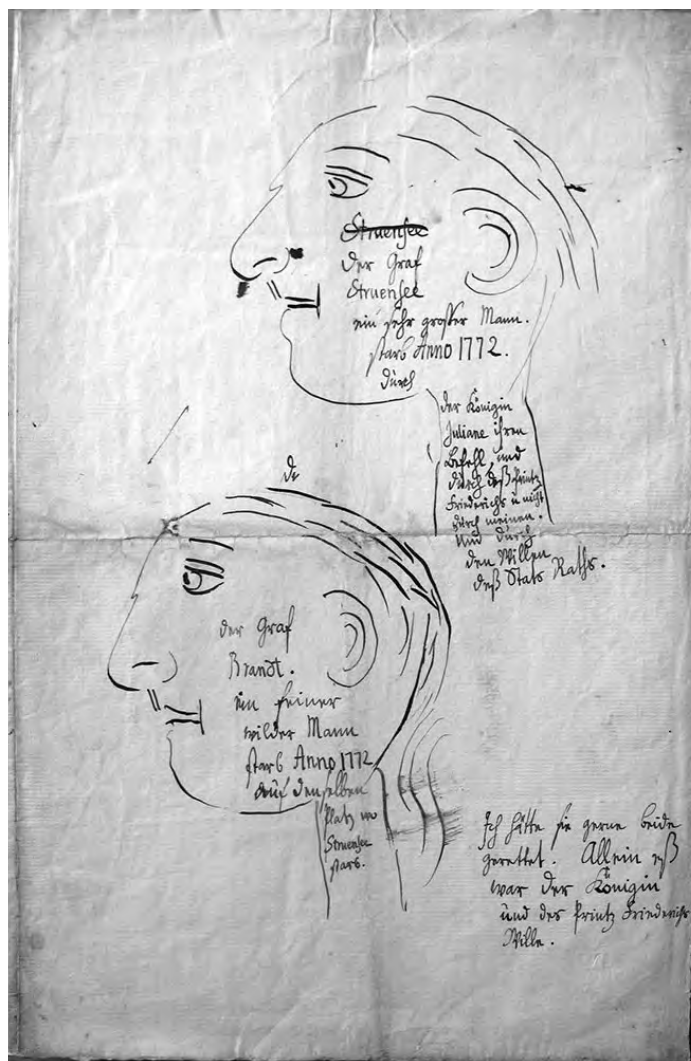
En tant que personne royale, on peut, aux niveaux symbolique et réel du gouvernement, représenter le pouvoir et la loi en les incarnant. Dans le cas de Christian VII, il était également possible de représenter, au sens théâtral – et presque simultanément –, un simple criminel «abominable»: celui qui a fait disparaître quelqu'un, littéralement ou figurativement. Pour Christian VII il fallait par conséquent absolument contrefaire le condamné qu'il avait lui-même fait condamner.

Têtes de mort

«J'aurais aimé les sauver tous les deux». Les «deux» sont les comtes Johann Friedrich Struensee et Enevold Brandt, et ce «Ich hätte sie gerne beide gerettet» est écrit par Christian VII dans la marge des portraits de ses anciens proches qu'il dessina vers la fin des années 1780²⁷. Il les a dessinés ensemble, sur une seule feuille. Peut-être parce qu'ils étaient morts ensemble, à la même date, le 28 avril 1772, et dans le même lieu, à

²⁷ Sur la datation de ces dessins de Christian VII, cf. Langen, *Den afmægtige*, p. 450. Langen fait le répertoire des œuvres graphiques du roi, sans les étudier, une telle étude ne faisant pas partie de son projet biographique historique.

Østerfælled, le Parc commun de l'Est, à Copenhague: « Der Graf Brandt [...] starb Anno 1772 auf demselben Platz wo Struensee starb », note sobrement le roi qui avait lui-même, dans le temps, signé leur arrêt de mort, « Le comte Brandt [...] mourut l'année 1772 au même endroit où mourut Struensee ».



Portraits de Struensee et Brandt. Dessins du roi Christian VII.

Source: Kongehuset, Christian VII, Testaments et correspondance etc., 1766-1795, p. 2.
 Rigsarkivet/Archives nationales du Danemark, <<https://www.flickr.com/photos/statensarkiver/albums/72157629597791025/>>

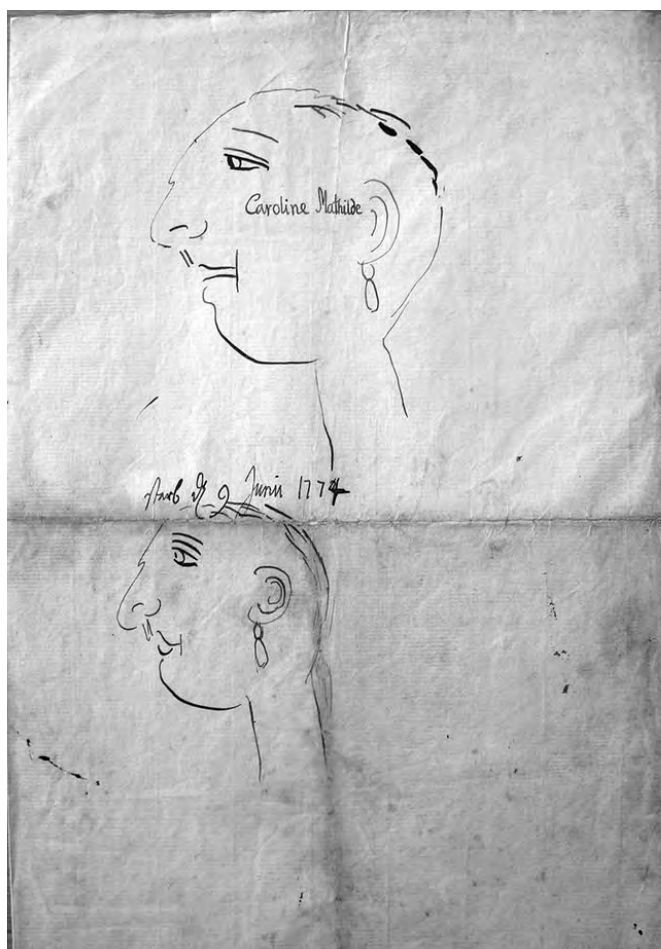
En dessinant son ancien puissant ministre du Cabinet secret, ainsi que l'ami de celui-ci, Enevold Brandt – parfait homme de cour et autrefois « maître des spectacles », c'est-à-dire « ministre de la Culture », qui avait accompagné Struensee aussi bien dans son ascension que dans sa chute –, le roi profère un *autre* jugement, non juridique et bien rétrospectif, sur chacun des deux. Curieusement, il le fait en écrivant sur leurs joues : Struensee, signale Christian VII, fut un « sehr großer Mann », un « très grand homme », tandis que Brandt est gratifié d'une épithète royale plus singulière, ayant été, selon le roi, « ein feiner wilder Mann », « un homme fin et sauvage ». Être en même temps « fin » et « sauvage » équivaut à être un oxymore en chair et en os, et cela est très probablement davantage caractéristique de Christian VII lui-même que de son ancien maître des spectacles, flûtiste amateur à ses heures²⁸.

Le jugement personnel rétrospectif du roi est donc inscrit à même ses propres portraits des deux hommes exécutés. En fait, Christian VII dessine, et il écrit *sur*, ce que ces hommes ont perdu il y a bien longtemps : leurs têtes, c'est-à-dire ces têtes qu'ils ont perdues à cause d'une signature de sa part, de la part de ce dessinateur qui a peut-être également perdu la sienne, quoique dans un autre sens. Ainsi, il y a des visages de profil à voir, et des caractérisations à lire : des images et des textes qui se reflètent. Les effigies de Struensee et de Brandt peuvent donc faire penser à la tradition des médailles historiques royales : petite pièce commémorative monumentale, la monnaie historique fait voir un portrait – celui du roi, du dirigeant, du « grand homme » – et, au revers, raconte un événement, c'est-à-dire une grande action à glorifier dans et à travers l'image et le nom de celui qui en est le responsable²⁹. Peut-être Christian VII a-t-il voulu honorer de manière semblable ses

²⁸ Enevold Brandt aurait même passé de longs moments à jouer de la flûte dans sa cellule, étant convaincu que le roi allait le gracier (Cf. Cedergreen Bech, *Struensee*, p. 330). Brandt fut d'ailleurs condamné à mort pour lèse-majesté dans un sens très concret : contrairement à Struensee, il s'est pris aux « corps » du roi de manière on ne peut plus littéralement corporelle, en mordant le doigt de Christian VII lors d'une altercation provoquée par ce dernier, à l'automne 1771 (Cf. Reverdil, *Struensee*, p. 299-301 et Langen, *Den afmægtige*, p. 363-364). Juridiquement, cette morsure fut considérée comme une atteinte à la vie du roi, à punir par la peine capitale. C'est peut-être à cette altercation que fait implicitement allusion le roi en caractérisant Brandt comme un « feiner wilder Mann ».

²⁹ Sur les médailles historiques en ce sens, voir notamment Louis Marin, *Le portrait du roi*, Paris, Minuit, 2010 [1981], p. 147-169.

anciens proches collaborateurs. Mais si la médaille historique royale traditionnelle est censée confirmer symboliquement – à travers la circularité entre image et inscription – le pouvoir souverain du prince, ce qu’accomplissent les portraits faits par Christian VII constitue l’exact inverse: le roi dessine et écrit sur un même plan les conséquences mortelles de sa propre impuissance.



Portrait de Caroline Mathilde. Dessins du roi Christian VII.

Source: Kongehuset, Christian VII, Testaments et correspondance etc., 1766-1795, p. 2.
 Rigsarkivet/Archives nationales du Danemark, <<https://www.flickr.com/photos/statensarkiver/albums/72157629597791025/>>.

Puis, il y a également une certaine indistinction en jeu : bien sûr, nous n'avons en réalité aucun moyen de savoir à quel point ces deux portraits ressemblent aux personnages historiques Johann Friedrich Struensee et Enevold Brandt – probablement très peu –, mais, en tout cas, ils *se* ressemblent. Oui, si on regarde un autre travail du portraitiste Christian VII, on est même forcé de reconnaître qu'il est difficile de distinguer ces deux hommes de l'épouse du roi, objet d'un double portrait datant de la même époque³⁰.

Si on fait abstraction de la boucle d'oreille que porte Caroline Mathilde sur son double portrait, il faut effectivement lire les textes accompagnateurs pour pouvoir distinguer les trois personnages historiques dessinés. Dans le cas de la reine, d'un autre côté, on pourrait même dire qu'il faut lire le texte pour être en mesure d'associer ces deux visages à une seule et même personne. Ce texte est par ailleurs d'une austérité totale : « Caroline Mathilde/Starb am 9. Juni 1774 », « Caroline Mathilde/Mourut le 9 juin 1774 ». Pour Christian VII, l'exécution de Struensee et de Brandt est-elle rétrospectivement – et dans un sens symbolique – plus importante que le décès de la reine ? En tout cas, le roi se trompe : Caroline Mathilde mourut de la scarlatine dans son exil à Celle, dans la région de Hanovre, le 10 mai 1775, et non le 9 juin 1774.

Ensemble, ces portraits constituent une vision du temps perdu, et jamais retrouvé. C'est une seule tête de mort déclinée en trois. Voilà pourquoi Struensee, Brandt et Caroline Mathilde se ressemblent si fortement sur ces portraits dessinés par le roi, ces tombeaux de ses anciens proches. Ces proches qui, chacun à sa manière, s'écartaient du droit chemin prévu par la royauté historique, et juridique, danoise : Johann Friedrich Struensee, le médecin allemand qui refusa, comme le roi lui-même, de se limiter à jouer le rôle qu'on lui avait accordé, et prit le pouvoir du royaume – tout en touchant fatalement aux corps du roi

³⁰ Il existe bien sûr d'autres portraits de Struensee, de Brandt et de Caroline Mathilde auxquels on pourrait éventuellement comparer les dessins du roi. Mais ceux-là ne sont aucunement – pour des raisons historiques évidentes – d'une objectivité réaliste frappante. Au contraire, ces portraits peints défigurent leurs objets – je suis conscient du côté anachronique de la formule – par souci d'idéalisation. À l'autre extrême se trouvent les caricatures dont les mêmes personnes furent les victimes, surtout après leur chute. De toutes façons, la question principale par rapport aux portraits du roi n'est pas leur ressemblance à l'objet, mais la vision qu'ils dévoilent : ici, c'est le regard enfantin et le tracé schématique de Christian VII qui importent. Et ce regard confond ouvertement, en quelques traits brossés, trois visages du passé.

en couchant avec la reine –, Enevold Brandt, l'homme de la cour joueur de flûte qui mordit les corps du roi en croquant son doigt, et Caroline Mathilde, la princesse anglaise qui perturba la distribution des rôles au théâtre royal en accouchant de l'enfant du médecin de son époux. Notons que Christian VII les a dessinés « nus » : les têtes sans corps de Struensee, de Brandt et de la reine sont toutes sans ces perruques qui étaient de rigueur dans n'importe quelle Cour européenne à la fin du XVIII^e siècle.

Parmi les œuvres graphiques du portraitiste Christian VII on ne trouve aucun dessin de l'ancienne garde gouvernementale, datant du temps de son père et au pouvoir pendant plusieurs années encore après la mort de ce père, Frédéric V. On ne trouve pas davantage de portraits de la garde conservatrice qui prit le pouvoir après la chute de Struensee : « Il [...] ne [les] nommait que les “perruques” », écrit le landgrave Charles de Hesse-Kassel dans ses mémoires au sujet de la manière dont parlait habituellement, à la fin des années 1760, son cousin et beau-frère Christian VII des vieux membres du Conseil du royaume³¹. Ces « perruques », elles, ne se feront jamais portraïturer par le roi. Il ne les dessine pas. Il ne fait que les nommer ainsi, constamment : « les perruques ». Clairement, la « perruque » signifiait pour le jeune Christian VII la métonymie symbolique du vieux pouvoir, celui dont il avait du mal à se libérer : l'ordre pernicieux de la royauté absolutiste qu'il ne parvenait pas, – lui, le roi absolu – à maîtriser. Ainsi, il tournait en dérision, en les réifiant, les puissants hommes politiques qui le dominaient, ces hommes qui faisaient de lui le pantin du pouvoir. L'État, c'est les perruques.

Vingt ans plus tard, environ, Christian VII fait donc les portraits de ceux qui ont fait disparaître, pour un temps, « les perruques ». Et ceux-là – Struensee, Brandt et la reine – il les dessine sans perruque, dans tous les sens qu'a ce terme dans son univers à lui : l'ancienne garde des « perruques » n'est pas là – le roi n'en fait pas le portrait –, et sur les dessins de ses proches d'autrefois, ceux-ci sont dévoilés tête nue, comme le signe d'un temps nouveau gouvernemental, temps nouveau déjà révolu et ancien, lui aussi, au moment où Christian VII en fait le dessin, un temps nouveau sans les pesantes fioritures du pouvoir traditionnel.

³¹ Charles de Hesse-Kassel, *Mémoires de mon temps, dictés par S.A. le landgrave Charles, Prince de Hesse*, Copenhague, J. H. Schultz, 1861, p. 32-33.

«Ich hätte sie gerne beide gerettet», «J'aurais aimé les sauver tous les deux», écrit le roi dans la marge de ses portraits de Struensee et de Brandt, dans le coin bas à droite. Mais, visiblement, Christian VII n'a pas pu le faire. Pourquoi? Selon ses propres dires, inscrits à même ses dessins, les exécutions de Struensee et de Brandt ont eu lieu parce que c'était la volonté expresse, la «Willen», de sa belle-mère, la reine douairière Juliane Marie, deuxième épouse de Frédéric V, et de son fils, le demi-frère du roi, le prince Frédéric, tous les deux secondés par le Conseil d'État, le «Staatsrath». En effet, Juliane Marie avait joué un rôle important dans le coup d'État qui fit chuter le régime de Struensee, grandement aidée par Ove Høegh-Guldberg, le secrétaire du cabinet du prince héréditaire Frédéric, et l'homme fort de la vie politique danoise pendant une bonne décennie après la mort du médecin allemand³². À deux reprises, le roi fait donc mention de la forte «volonté» des autres – dans le cou de Struensee sur le dessin, Christian VII désigne la «Willen» du Conseil d'État comme coresponsable de l'exécution –, cette «volonté» qui n'était pas, à plusieurs égards, la sienne. Face à ces volontés – c'est-à-dire les volontés du Conseil d'État et de la reine douairière dont le fils, le prince héréditaire, n'avait pas, semble-t-il, les capacités intellectuelles nécessaires pour développer une opinion politique indépendante de celle de sa mère³³ – la volonté du roi souverain et absolu ne pesait apparemment pas lourd, au cours de ce printemps 1772 où fut décidé du sort de Struensee et de Brandt. En principe, un roi absolu n'a bien évidemment pas à subir la volonté de qui que ce soit d'autre. Au contraire, puisque la volonté propre d'un tel roi *est* la loi : son désir seul fait loi. Si un roi absolu souhaite gracier quelqu'un, il le gracie. Autant dire qu'au moment où il réalise ces dessins, à la fin des années 1780, Christian VII *aurait aimé avoir eu* une volonté quand Struensee et Brandt furent condamnés. «Ich hätte sie gerne beide gerettet», «J'aurais aimé les sauver tous les deux». Voilà une forme verbale de l'irréel qui ne devrait pas faire partie des modes linguistiques dont se sert un souverain absolu maître de lui-même. Cette impuissance déclarée de la part de Christian VII – déclarée implicitement, du

³² Sur les événements du 17 janvier 1772, le procès contre Struensee et Brandt, et leur exécution, cf. Reverdil, *Struensee*, p. 333-352, Langen, *Den afmægtige*, p. 375-400, Amdisen, *Struensee*, p. 178-213 et Cedergreen Bech, *Struensee*, p. 280-382.

³³ Cf. par exemple Langen, *Den afmægtige*, p. 72.

moins, et toujours de manière particulièrement rétrospective – résume son règne. Malmené et effrayé par les événements du complot et du coup d'État contre Struensee, Christian VII ne faisait, tout au long du printemps 1772, que subir, en jouant le rôle, dès la nuit du 17 janvier, d'une simple marionnette entre les mains des conspirateurs. « Eh bien », aurait déclaré le roi lors de la signature des jugements de Struensee et de Brandt, « si c'est effectivement selon la loi, il faut laisser la loi suivre son cours. Une fois les têtes tombées, les gens ne s'intéresseront pas à ce qu'on fait avec les corps. » Un membre du Conseil d'État venait de lui signaler que, même si les condamnations avaient été prononcées en accord parfait avec les lois, le roi avait lui-même le pouvoir d'adoucir les jugements, éventuellement en supprimant la décision de dépecer les corps. Selon ce même témoin, Christian VII a répété ces phrases cinq à six fois de suite³⁴. Les corps de Struensee et de Brandt étaient effectivement périssables. Celui de la personne de Christian VII, également. Mais le corps de l'institution de la royauté était éternel. Tétanisé par sa position entre ces deux corps, Christian VII ne pouvait que répéter – comme un automate – ce qu'imposait la loi, cette loi qu'il incarnait lui-même, tout comme il ne pouvait que répéter symboliquement ces exécutions par lesquelles il désirait périr en tant que roi et renaître – étrange Phénix – en tant que, oui, quelqu'un.

³⁴ D'après Langen, *Den afmægtige*, p. 389. Je traduis.

La Nébuleuse du Crabe

Rob Verschuren*

Deux crabes en train de copuler sur les fonds de la mer de Chine méridionale se trouvent balayés par un filet lesté de blocs de calcaire puis hissés à bord d'un chalutier enregistré sous le numéro QNg 96416-TS. Un pêcheur prénommé Hai les extirpe des mailles avant de les lâcher dans un baril rempli d'eau de mer. Il a les pieds bruns, de gros orteils crevassés et les mains brunes lacérées de cicatrices blanches. Il pense à Phuong qui a des yeux de veau. Pieds nus bien à plat sur le pont, jambes légèrement écartées, il oscille au rythme du bateau (tout à l'heure sur la terre ferme, il oscillera encore pendant un certain temps); il songe à sa fiancée tandis qu'il récolte des crabes sous l'improbable ciel étoilé qui le laisse tout aussi indifférent que lui-même laisse indifférent le ciel.

* Après avoir exercé maints métiers et vécu en Belgique, en France et en Inde, Rob Verschuren, né aux Pays-Bas en 1953, s'est établi au Viêt Nam, pays de son épouse. Il a publié à ce jour quatre livres, tous aux éditions In de Knipscheer, établies à Haarlem <<http://www.indeknipscheer.com/tag/rob-verschuren/>>: trois romans (*Typhon*, *La Fille karaoké*, *Le Pays blanc*) et, en 2016, un recueil de nouvelles intitulé *Stromen die de zee niet vinden* (Ces fleuves qui ne trouvent pas la mer) dont est tirée la nouvelle «*Krabnevel*» que *Deshima* propose dans une traduction française que l'on doit à Daniel Cunin. La revue remercie l'écrivain qui a donné son accord à cette parution.

En français, on peut lire par ailleurs un entretien avec Rob Verschuren <<http://flandres-hollande.hautetfort.com/archive/2020/06/05/le-pays-blanc-6243704.html>> ainsi qu'une présentation de son œuvre <<http://flandres-hollande.hautetfort.com/archive/2020/05/14/coup-de-coeur-1-6238497.html>>.

Traduit par Daniel Cunin.

Le soleil couchant se pose un instant sur les collines; une lumière abricot se déverse sur la ville. Les rues se remettent à vivre. En quelques minutes, dans l'une d'elle qui relie le boulevard du bord de mer au centre-ville, s'élèvent deux petits restaurants à ciel ouvert; ils se font face, ils vendent, l'un et l'autre, des crustacées et des coquillages et ils portent le même nom : *La Brise de mer*.

Par le passé, il n'y avait qu'une *Brise de mer*, celui à main gauche quand on gagne le littoral à partir du centre. Il a été lancé, voici peut-être dix ans – une année du Bœuf, quoi qu'il en soit – par un couple de jeunes mariés. Elle, prénommée Kim, une fille potelée à la fraîche beauté, beauté non tant réelle qu'attirait exercé par la jeunesse du visage. Lui, Duc. Duc le Fougueux, qui pouvait avoir toutes les filles qu'il voulait – un sourire à faire fondre l'acier et une réputation qui faisait languir secrètement les jeunes filles bien éduquées tout aussi bien que leurs mères.

Il était tombé amoureux de Kim et elle de lui. Elle rompit avec ses parents, les propriétaires d'une pharmacie qui ne pouvaient envisager catastrophe pire pour leur famille que le mariage de leur fille avec un fils de pêcheur. Elle n'est pas revenue sur sa décision, jamais.

Pauvres, les jeunes époux ont vécu du clair de lune, des crabes et des fruits de mer qui commençaient à dégager une trop forte odeur pour être servis aux clients. Lui comparait les mamelons de sa femme à des rubis; elle, pour sa part, lui massait le dos et les épaules jusqu'à l'entendre grogner comme une truie qui se roule dans la boue. Un sourire silencieux aux lèvres, elle songeait à la pharmacie poussiéreuse qu'elle avait échangée contre cet Éden éternel; par gratitude, elle se rendait chaque semaine à la cathédrale à vélo pour déposer des fleurs dans un vase, devant la statue de la Vierge Marie. Duc l'accompagnait pour lui faire plaisir. Le samedi soir, il sortait avec ses copains, chose qu'elle appréciait également car, une fois engourdi dans sa gueule de bois, il se laissait dorloter et mater toute la journée du dimanche.

« Restaurant » et même « gargote », ce sont de bien grands mots pour qualifier *La Brise de mer*. Kim et Duc louaient un bout de trottoir où, à la tombée du soir, ils disposaient des tables et des chaises en plastique. Une planche posée sur des tréteaux leur servait de comptoir et de cuisine. Là-dessus, ils exposaient dans de petites bassines leur marchandise baignant dans un fond d'eau de mer. Duc cuisinait sur un

réchaud à gaz deux feux et grillait certains comestibles sur un barbecue rouillé; quand la pluie menaçait, ils tendaient une bâche bleue au-dessus de leur commerce. Dès le premier jour, ils avaient eu des clients, mais leur nombre n'avait jamais augmenté. Lorsqu'ils comptaient leur recette à chaque fin de soirée, ils avaient juste de quoi faire des achats le lendemain au marché. Il semblait que les choses ne changeraient jamais.

Kim fut la première à rechigner face à ce romantisme du pauvre. Par moments, elle repensait aux épaisses liasses de billets dans la caisse de la pharmacie. Ses yeux se couvraient alors d'un voile métallique, sa bouche perdait son doux arrondi. Elle augmenta ses visites à la cathédrale où elle priait la Sainte Vierge – non plus seulement pour que Duc ne convoite pas d'autres femmes, mais aussi pour qu'ils gagnent des clients, remportent un gros lot à la loterie, bénéficient d'un héritage... Elle entreprit par ailleurs d'éduquer son mari.

« Arrête de goûter, devant les clients, le plat que tu prépares avec la cuillère qui te sert à mélanger les ingrédients », lui lança-t-elle un beau jour. Et le lendemain : « Qu'est-ce que je t'ai dit ? Ne goûte pas les plats avec cette cuillère ! Les gens font des remarques. T'as pas vu leurs regards ? Tu trouves qu'on a trop de clients, peut-être ? »

« Onze, c'est bien assez, lui intima-t-elle une semaine plus tard.

— Onze quoi ? »

Elle ôta une huître de l'assiette qu'il venait de poser à côté du grill puis la remit dans la cuvette avec ses congénères.

« Mais une portion, c'est douze huîtres. Ça a toujours été comme ça.

— Personne ne les compte. Et pourquoi t'as pas mis un T-shirt propre ? Tu crois que tu vas attirer la clientèle comme ça ?

— Un cuisinier, ça fait des taches, c'est normal.

— Pas dans mon restaurant, répliqua-t-elle avant de se pencher vers lui, de l'embrasser sur l'oreille et de lui chuchoter : Je t'aime. »

La peur de le voir la quitter pour une autre n'était en effet jamais très éloignée. Mais il ne cherchait et ne chercha pas d'autres femmes. Il se mit à boire.

Comment décrire la fuite du Paradis terrestre, le triste, l'immonde voyage qu'ils ont fait ensemble en trois ans ? Peut-être connaissez-vous déjà l'histoire de Kim et de Duc, une histoire loin d'être unique. Ce sont là des choses qui arrivent. De même que la pluie tombe et que le vent d'est souffle vers l'ouest.

Peu de semaines s'écoulèrent avant que Duc n'eût en permanence une bouteille de bière à portée de main pendant qu'il cuisinait. Il buvait sans se cacher, sans se soucier des clients. À présent, Kim s'agenouillait chaque jour dans la cathédrale, devant la statue de la Vierge, priant pour que Duc redevienne comme avant et que davantage de clients se présentent. Mais il était semble-t-il écrit qu'un restaurant de fruits de mer dans la rue Tran Phu rapportait tant et pas un sou de plus, et que ni un cuisinier ivrogne ni une patronne pieuse ne changeraient rien à la situation.

C'était un soir de la fin de la saison des pluies. Le ciel était d'un noir d'encre, la rue une rivière bourbeuse s'écoulant en un gros bouillon vers la mer, fouettée par des gouttes dures comme des balles. Des quatre côtés de la bache se déversait de l'eau. Trois hommes occupaient l'une des tables, mangeant, buvant de la bière. Ils ne correspondaient pas aux clients ordinaires de *La Brise de mer*. Ils portaient des chemises rayées et des chaussures noires ; la pluie et rien d'autre les avait amenés à se réfugier ici.

Kim les servait avec une courtoisie inhabituelle. Elle rêvait souvent d'un restaurant dans le centre-ville, là où les gens travaillent dans des bureaux et non sur des embarcations de pêcheurs ou sur le marché, là où l'on gagne autre chose que des clopinettes. Tout à coup, la honte l'envahit à la vue de Duc qui, avachi sur sa chaise comme une balle de riz à moitié vide, une bouteille de bière à la main, fixait la pluie d'un œil vitreux.

L'un des hommes – le patron puisque trois stylos dépassaient de sa poche de poitrine – fit claquer ses doigts pour faire signe à Kim d'approcher. Alors qu'elle se tenait devant leur table, il cracha une bouchée en direction de la chaussée inondée. La bouchée atterrit dans le caniveau et fut emportée par le courant. « Ces coques, fit-il en écartant l'assiette posée devant lui comme si elle contenait une forme de vie animale agressive ou toxique, ces coques ne sont pas fraîches. »

Kim savait que c'était vrai. Mais entendre ce reproche de la bouche d'un client aussi respectable, sur un ton aussi condescendant, fit monter en elle une colère chauffée à blanc, laquelle chercha une issue à la façon d'une coulée de lave. Elle se tourna vers Duc et hurla au-dessus de la mitraille de la pluie : « T'as donc rien d'autre à te mettre que ce putain de pantalon sur lequel t'as gerbé hier ? »

Duc posa sur elle un regard doux. Il ne la quitta pas des yeux alors qu'il portait la bouteille à ses lèvres pour la vider. Hochant la tête en direction des clients, il se leva et marcha jusqu'à l'extrémité de la bâche. Durant quelques secondes, il étudia le ciel, releva le col de son polo, glissa les mains dans les poches de son pantalon et, s'engageant dans le rideau d'eau, entra dans la pluie et sortit de la vie de Kim.

Celle-ci multiplia les allers et retours à vélo entre la cathédrale, où elle suppliait la Sainte Vierge de faire revenir Duc, et sa maison, pour voir si ses prières se trouvaient exaucées. Au bout d'une semaine, elle engagea un jeune cuisinier. Elle n'eut ni plus ni moins de clients qu'avant. La seule chose qui changea au fil des années – son insignifiance fait qu'elle mérite à peine d'être relevée –, ce fut l'apparence qu'offrait le côté opposé de la rue. Dans un premier temps, sur le trottoir devant le mur aveugle, un réparateur de vélo exerça son métier, ensuite un coiffeur et enfin... personne.

Un soir, alors que la saison des pluies était déjà bien avancée – il faisait sec, au-dessus des collines qui maintiennent la ville prisonnière tout contre la mer, les nuages bas étaient chargés des couleurs du soleil couchant –, Duc apparut devant le mur en question. Les mains dans les poches, comme sept ans plus tôt lors de sa disparition. Il regarda le côté opposé et Kim le regarda, une pile d'assiettes calée contre sa poitrine. Elle attendait qu'il traverse la chaussée. Son cœur cognait, les assiettes se mirent à s'entrechoquer ; les effluves de frangipanier saturaient l'air. Le bus de la ligne 4 arriva, rideau qui descend et que l'on remonte au moment du rappel. Le véhicule une fois passé, elle vit que Duc s'éloignait d'un pas qui la surprit par son caractère volontaire.

Le lendemain soir, alors que Kim disposait les petits pots de cure-dents sur les tables, une camionnette s'arrêta devant le mur d'en face. Duc en descendit. Aidé du chauffeur, il entreprit de la décharger. Le premier objet qui apparut sur le trottoir fut un panneau portant, en capitales noires, l'inscription *La Brise de mer* et, dessous, une liste de spécialités identique à la virgule près à celle figurant sur le panneau de Kim. Sans jeter un seul regard du côté opposé, il installa son commerce. Des tables et des chaises en plastique, une planche sur des tréteaux, un réchaud à gaz et un barbecue sur de hauts pieds. Enfin, dernière chose sortie de la camionnette, une glacière en polystyrène contenant des crabes et des crustacés qu'il répartit dans quelques petites cuvettes. La

camionnette s'éloigna. Duc s'assit devant son étalage. Il décapsula une bouteille de bière et se mit à scruter la rue, tantôt du côté de la mer, tantôt du côté du centre-ville.

Kim eut besoin d'un mois pour se remettre du choc. Les arêtes vives de sa colère ne disparurent que lorsqu'elle se rendit compte que la présence d'une deuxième *Brise de mer* n'avait aucun effet sur son chiffre d'affaires. C'était l'époque où le tourisme de charter commençait à prendre son essor; les étrangers, pâles et mal habillés, qui flânaient dans la ville en couple ou en groupe, constituaient une nouvelle source de revenus. Ils considéraient l'une des *Brise de mer*, puis l'autre avant de choisir au petit bonheur une table de l'un des côtés de la chaussée que ni Kim ni Duc ne traversaient jamais.

En l'absence de clients, Duc restait sur sa chaise, une bouteille à la main. Kim faisait des allers et retours sur son bout de trottoir, déplaçant une table par-ci, astiquant une cuillère par-là, s'immobilisant de temps en temps devant la statuette de la Vierge Marie qui, sur la glacière, un sourire complice aux lèvres, observait la scène.

Kim avait maigri, contredisant la loi qui veut que les jeunes filles potelées se transforment en gros dindons. Pour sa part, Duc avait peu changé. Elle le voyait parfois sourire à un client; quand tel était le cas, elle s'affairait à chaque fois à une chose ou à une autre pendant quelques minutes. Lorsqu'il avait des clients, elle les comptait. On pouvait voir le mouvement de ses lèvres. Quant à savoir si lui comptait les clients de Kim, personne ne le sait, car si jamais son regard se portait sur le côté opposé, on aurait dit que contempler la rue le fatiguait tant il avait les yeux ensommeillés.

À l'époque, le cuisinier de Kim était un jeune homme qui s'adonnait au bodybuilding. Il se tenait derrière les casseroles, manches du T-shirt retroussées jusqu'aux épaules. Quand des filles passaient, il contractait les muscles de ses bras. Il ne dégageait cependant rien de la force de séduction naturelle qui avait été celle de Duc.

Par une coïncidence miraculeuse, les deux crabes qui copulaient la nuit passée au fond de la mer de Chine méridionale et que le pêcheur prénommé Hai avait retirés de son filet, se retrouvent l'un en face de l'autre dans les gargotes qui toutes deux s'appellent *La Brise de mer*. Chacun dans une bassine contenant de l'eau de mer, pinces garrottées, ils crapahutent tant bien que mal et en vain sur les carapaces de quelques

congénères ; leurs yeux perchés au bout d'antennes regardent dans tous les sens, mais ils ne peuvent se voir. Tout autour d'eux s'élève une paroi infranchissable ; au-dessus d'eux, ils ne perçoivent rien si ce n'est la lumière du jour qui périlclite.

Duc est assis devant sa marchandise. Il détourne les yeux de la rue pour les porter vers les collines qui se détachent sur le ciel magenta, pareilles à une bête noire qui tient la ville entre ses griffes après qu'elle se soit couchée pour la nuit, puis il les dirige de l'autre côté, là où le monde visible disparaît dans le néant incolore qui s'étire au-dessus de la mer. Les premiers clients se font attendre. Tant sur son trottoir que sur le trottoir opposé. Il règne un tel silence à cette heure étrange, entre chien et loup, qu'il convient d'envisager la possibilité que plus aucun ne se présentera jamais.

Derrière lui, son unique employée balaye les dalles. Une fille courte sur patte, lourdaude, au visage grêlé. Quand elle sert les gens, elle trotte entre les tables en poussant des grognements inintelligibles. On raconte qu'elle complète ses fins de mois en se prostituant dans le quartier portuaire où traînent des gens de toutes sortes, des Nègres et des Arabes aux mœurs sexuelles qui défient l'imagination, voire pire. C'est en ces termes que les hommes parlent d'elle avant de pousser des rires orduriers et hautains, tout en la déshabillant du regard sans se gêner. Et en l'observant évoluer d'un pas lourd, telle une ponette qui a du mal à porter son bât.

En face, Kim balaie elle aussi le trottoir. Assis derrière les deux brûleurs, son jeune cuisinier se pince les biceps.

Débouchant du boulevard, un car blanc s'engage dans la rue. Il s'arrête. De nombreux touristes en descendent. Des femmes aux cheveux couleur de lune ainsi que des hommes, des géants qui avancent d'un pas lent. Le car une fois reparti, la compagnie se répand en vagues sur les deux restaurants, attirée ou repoussée pour la même part par les étalages qui se révèlent être identiques à tous égards. Les femmes enfoncent leurs talons dans la rue comme des marchands du *xvii^e* siècle débarquant sur un littoral inconnu. Les hommes ont des yeux vitreux, des épaules poilues ; ils traînent les pieds à la manière de conquistadores vaincus. Ce qu'ils ont amassé en or pendouille au cou, aux oreilles, aux poignets de leurs épouses. Ce sont des touristes russes.

Une femme en jupe bleu foncé et chemisier bleu clair, des marques de transpiration aux aisselles, tient à la main une tablette en bois sur laquelle une feuille est fixée; elle s'efforce de répartir tout le monde entre les deux trottoirs. Hommes colossaux et femmes indolentes se laissent tomber en riant sur les chaises. D'autres s'amassent autour des présentoirs. Les doigts se tendent vers les cuvettes, les bouches posent des questions tout à fait incompréhensibles. La fille qui aide Duc se tient derrière le comptoir, ramassée et silencieuse, un sourire crispé sur sa vilaine figure.

Des clients déjà assis se lèvent et traversent la rue. La guide agite sa tablette. Sur son trottoir, Kim se cramponne à son bloc-notes; derrière les brûleurs, son cuistot secoue les bras, redresse les épaules, exécute des mouvements circulaires de la tête, comme s'il se préparait à quelque chose, mais on ne sait quoi. Duc décapsule une énième bouteille de bière.

Finalement, tous les Russes sont assis. D'un côté comme de l'autre de la rue, il n'y a pas une chaise inoccupée. La fille tire un stylo de l'échancrure de son chemisier et fait un pas hésitant en direction de la table la plus proche. Duc lui fait signe. «D'abord, les bières», lui dit-il. Puis il se lève lentement et allume le gaz. Il saisit une cuvette à portée de main et la retourne au-dessus de sa plus grande casserole. La fille traîne des casiers jusqu'aux tables sur lesquelles elle pose des chopes et des seaux de glaçons. Duc observe le côté opposé de la rue. Kim décapsule des bouteilles. Le jeune cuisinier touille le contenu d'un wok. De sa main libre, il écarte les cheveux qui tombent devant ses yeux et adresse un rictus à Duc comme pour lui dire: «Vise un peu, collègue.»

Duc détourne le regard. Le plus grand des Russes s'avance vers lui. Il porte une chemisette sur laquelle figure le mot SMILE. Il pose une main sur l'épaule de Duc et se met à parler. En tout et pour tout, Duc saisit un seul mot: vodka.

«Vodka?» demande-t-il quand le Russe s'arrête de parler et le considère avec un sourire tellement enfantin et franc que Duc ne peut s'empêcher de sourire à son tour.

«Vodka, dit le Russe. Tchétiré.

— Vodka tchétiré.

— Tchétiré. Yes, confirme le type en levant quatre doigts en l'air.

— Yes», dit Duc qui fait signe à son employée.

Cinq minutes plus tard, elle est de retour. Elle descend de sa mobylette et pose devant le grand Russe, sur la table, un sac en plastique. L'homme se multiplie en remerciements courtois. Puis il apporte deux bouteilles de l'autre côté où elles sont accueillies par des hourras.

Les moules sont prêtes. La fille commence à servir les plats. Duc retourne la cuvette suivante. Il procède de la même façon avec toute la rangée: bigorneaux, crevettes, coques, huîtres, crabes, praires et palourdes. De temps en temps, il avale une gorgée de bière et regarde le trottoir opposé où Kim, tout sourire, court de droite à gauche. L'employée de Duc sourit elle aussi à présent car les Russes sont joyeux et amicaux; de plus, comme elle vient juste de comprendre ce que l'un d'eux lui a dit, ça lui fait chaud au cœur: ils sont grands, mais ce n'est pas pour autant qu'ils s'emploient à l'abaisser.

Dans les deux gargotes, des clients ne cessent de prendre leur assiette et leur verre pour se rendre de l'autre côté où ils s'attablent avec de vieux amis ou des amis de fraîche date. Lorsque Kim traverse à son tour la rue en portant des assiettes de coquillages fumants pour servir des clients qui ont commandé auprès d'elle, Duc glousse au-dessus de ses casseroles. Des toasts se répondent les uns aux autres par-dessus la chaussée. Du côté de Kim, une chanson s'élève qui rappelle le tonnerre qui roule. Cyclistes et cyclomotoristes s'arrêtent pour regarder la scène; des vendeuses de cacahuètes et des vendeuses de billets de loterie ainsi que des garçons qui colportent des chewing-gums surgissent comme s'ils s'étaient tenus en embuscade.

On s'est occupé des deux crabes. D'abord dans une casserole d'eau bouillante additionnée de sel, d'Aji-no-moto et de quelques épices, puis sous des pinces, des couteaux, des fourchettes et des mains indifférentes, sous des dents et des sucs digestifs. Carapaces et pinces brisées gisent sur les dalles des trottoirs. Toutes les cuvettes sont vides si ce n'est qu'il reste un fond d'eau de mer dans certaines.

Lorsque le bus réapparaît et s'arrête du côté de Kim, les clients de Duc traversent la chaussée à un rythme différent et avec une autre démarche que ceux qu'ils ont adoptés à leur arrivée; on dirait qu'ils quittent une côte ensoleillée, une plage dorée au sable doux et poudreux. Le Russe à la chemisette SMILE pose de nouveau la main sur l'épaule de Duc. De larges gestes de l'autre, il inclut dans ses remerciements la fille accroupie en train de faire la vaisselle, Kim et son cuistot de l'autre côté, la ville et

les collines noires qui la dominant, la mer, le firmament et les étoiles qui brillent tellement qu'on les voit même ici, sous les lampadaires, et les étoiles qui brillaient autrefois avant de s'éteindre et de se désintégrer en vaporeux nuages de poussière d'étoiles. Son laïus terminé, il embrasse Duc sur les deux joues et se dirige vers le car qui l'attend. Dès qu'il s'est hissé à bord, la porte se ferme dans un chuintement et le véhicule s'éloigne.

Duc s'assied et ouvre la dernière bouteille de bière. La fille verse l'eau sale de la vaisselle dans le caniveau. Puis, sur le siège deux personnes de son cyclomoteur, penchée au-dessus du rétroviseur, elle entreprend de presser ses boutons. Un groupe de jeunes pêcheurs de crabes passe par là, en chemin vers leur embarcation. Ils rient et échangent des coups de coude. De l'autre côté de la chaussée, Kim est en train de compter la recette du soir, assise devant la Sainte Vierge.

Une brise de mer se lève qui semble tout récurer.

Théo van Doesburg (1883-1931) au crible de Nelly Épouses et amis, pratique et théorie

Daniel Cunin*

D-O-M, *dom*, l'adjectif néerlandais *dom* signifie « bête », « bête », « stupide », « idiot » ou bien « sot » ou « con » si l'on veut s'en tenir à un mot monosyllabique pour le traduire en français. « Dom, domdomdomdom, domderedom, domderedom, heel dom, heel dom, meerdandom, meerdandom, DOM. » « Con, conconconcon, conultracon, conultrarcon, archicon, archicon, plusquecon, plusquecon, CON. » Tel fut le commentaire dénigrant du secrétaire d'un cercle artistique de La Haye à la fin d'une soirée organisée, au tout début de 1923, par Théo van Doesburg. Commentaire moquant l'un des poèmes sonores de ce dernier, à savoir « De trom » (Tambour).

L'évènement en question était la deuxième soirée « dada » d'une tournée organisée aux Pays-Bas fin 1922-début 1923 avec, le plus souvent, les mêmes protagonistes : la compagne de Théo, à savoir la pianiste Nelly van Moorsel, le poète allemand Kurt Schwitters et le plasticien hollando-hongrois Vilmos Huszár accompagné de sa *Figure dansante mécanique*. Sans oublier l'aide, dans l'ombre, de la poète polyglotte Til Brugman.

À cette occasion, Nelly interpréta entre autres la *Marche nuptiale pour un crocodile* de Vittorio Rieti (compositeur italien qu'elle avait

* Texte (revu et augmenté) prononcé à la Maison van Doesburg (Meudon) le 5 octobre 2019 à l'invitation de la compositrice et poète Rozalie Hirs et de l'architecte Machiel Spaan. L'orthographe Théo a été préférée à celle de Theo : c'est celle que le couple a semble-t-il privilégiée en France, elle figure entre autres sur le faire-part de décès de l'artiste néerlandais.

rencontré à Vienne, fin 1921, chez Alma Mahler), une interprétation que Kurt Schwitters ne cessa de ponctuer de miaulements et d'abolements – tout bruit n'est-il pas musique ?

Le lendemain de cette *Dadasoirée* haguenoise, un journaliste rapporte: « Après que la salve d'applaudissements se fut tue, une dame s'installa au piano pour interpréter la *Marcia Nuptiale per un Crocodilo* de Vittorio Rieti. Elle exécuta cette pièce musicale tout à fait audible avec une grande dextérité. Immédiatement après la pause, des meuglements et autres miaulements tonitruants retentirent de nouveau dans la salle. On annonça que la dame allait jouer la *Marche funèbre pour un oiseau* ainsi que la *Marche militaire pour une fourmi*, toutes deux également de Rieti, mais il s'écoula un temps interminable avant que le boucan daignât cesser. Et, pendant la musique, certes très inspirée par les Français modernes, toujours ce vacarme et ces bruits insensés dans la salle. Censés servir d'accompagnement ? Un homme cria alors: “Je vous en prie!” Et, tout aussi brusquement, la marche était terminée. Nouvelle salve d'applaudissements et cris d'acclamation allant crescendo. »

Henri Borel (1869-1933), auteur connu à l'époque, évoque à propos d'une soirée similaire « un tapage de tous les diables » régnant dans la salle ainsi que des « huées, récriminations et chahut » grondant pendant l'interprétation, par Nelly, de la *Marche funèbre pour un canari*. Néanmoins, le romancier et critique insiste pour dire: « Je suis au moins en mesure de vous assurer d'une chose: elle a très bien joué. » Hormis des œuvres de Rieti, la jeune compagne de Théo interprétait lors de ces spectacles le *Ragtime Parade* d'Erik Satie, rebaptisé *Dada Ragtime*. Ou encore... du Chopin pendant que Kurt Schwitters déclamait un poème de Heinrich Heine.



Citons encore un passage de la presse de l'époque pour donner une meilleure idée de l'atmosphère qui régnait durant ces représentations, soit pendant près de deux heures: « En entrant dans la salle bien remplie, on remarquait tout de suite qu'on allait assister à quelque chose de singulier. Toutes les personnes présentes tenaient à la main un format réduit de l'affiche – un programme dadaïste – [...] En poussant les cris les plus insensés – houhouhou! rrr! fatche fatche! hii! tantanta! hééé! –, Kurt Schwitters a recueilli “un tonnerre d'applaudissements” et “suscité une gaieté incoercible”. L'assistance n'avait d'ailleurs pas hésité

à lui emboîter le pas en se mettant à son tour à hurler.» Le lendemain de son apparition à La Haye, la petite troupe se produisait à Haarlem. L'affluence, essentiellement des étudiants et des notables, dont un pasteur et un directeur de musée, était telle que la police menaçait d'interdire l'événement si une centaine de personnes ne quittaient pas les lieux. Aux Pays-Bas, Dada était pour beaucoup à l'époque synonyme de raffut et de chahut. Bien peu prenaient cette mouvance au sérieux. Aussi, bien des membres de l'assistance s'étaient-ils armés de sifflets, de clochettes de table ou de trompes d'automobiles ou accoutrés de façon burlesque (haut de forme surmonté d'une petite locomotive à vapeur, uniforme de la Guerre 14-18 rehaussé de fleurs artificielles ou d'autres colifichets kitsch...).

L'un des témoins nous décrit le blond Théo van Doesburg: «Il avait, si l'on commence par le bas, des souliers vernis et brillants et des chaussettes blanches, un costume noir et la chemise noire sur laquelle se détachait, pareille au négatif d'une photographie, une cravate en laine d'un blanc immaculé. Trônant fièrement là-dessus, la tête on ne peut plus banale du conférencier. On alluma des lampes et on en éteignit d'autres afin d'obtenir un éclairage latéral censé souligner la ligne du visage, mais ce fut un échec. Et pour finir, il y avait le monocle.» Kurt Schwitters avait pris place anonymement dans le public. Alors que Théo, «avec la moue d'un non-dadaïste», faisait sa causerie sur sa Dadasophie (son célèbre texte: «Qu'est-ce que Dada?»), «Dada: la hantise du bourgeois-fauteuil-club, du critique d'art, de l'artiste, du cuniculiculteur, du vandale», Kurt se leva de sa chaise, déplia un mouchoir dans lequel il se moucha à quelques reprises en émettant des bruits de corne de brume au diapason des cris d'animaux que poussait une partie de l'assemblée. Pour sa part, en apparaissant sur scène, Nelly eut droit à un bref moment de silence. Elle interpréta de nouveau des pièces de Vittorio Rieti et recueillit cette fois encore des «applaudissements soutenus». Puis Kurt gagna à son tour la scène en débitant «au rythme de la mitraille une série de chiffres quelconques». Bien des personnes ont donc reconnu le talent de Nelly van Doesburg. Ne l'avait-on pas proclamée à l'unanimité, six mois plus tôt à Weimar, lors d'un congrès de constructivistes et de dadaïstes, «l'indispensable instrument de musique dadaïste d'Europe»?

Les onze soirées ou matinées dada organisées fin 1922-début 1923 sont assez bien documentées. Ces sortes de représentations de cabaret

constituent les moments-phare du mouvement dada en Hollande. C'est d'ailleurs en Frise, à Drachten, le vendredi 13 avril, que devait se tenir la dernière manifestation de ce genre – en la seule présence de Kurt Schwitters –, non seulement aux Pays-Bas mais dans le reste de l'Europe. Si l'on fait abstraction bien sûr de la fameuse Soirée du Cœur à Barbe, à Paris, le 6 juillet, qui tourna, avant même d'avoir réellement commencé, au pugilat avec les surréalistes. Et qui signa l'arrêt de mort du mouvement. Dans les différentes villes hollandaises où la petite troupe s'est produite, le charivari du public était peut-être plus « dada » que les performances des constructivistes Schwitters et Van Doesburg eux-mêmes. Relevons que Théo et Nelly avaient eu l'occasion de se produire auparavant ensemble, par exemple dès l'automne 1921 en Belgique (à Bruxelles, Gand puis Anvers) et en 1922 en Allemagne (Iéna, Weimar, Berlin, Düsseldorf, Hanovre...).



Si j'ai situé d'emblée mon propos dans le cercle artistique de La Haye qui a accueilli la manifestation dada du 10 janvier 1923, c'est parce que ce même lieu avait été le théâtre d'un événement, deux ans et demi plus tôt, qui explique notre présence à Meudon, ici ce soir. Le samedi 10 juillet 1920, en effet, Nelly – à l'instigation de Kees, l'un de ses frères, lecteur de la revue *De Stijl* dont il connaissait plusieurs collaborateurs – y était venue assister au vernissage d'une exposition de La Section d'Or ou Groupe de Puteaux, collectif d'artistes, français pour une bonne part, proches du cubisme. À cette occasion, Théo van Doesburg – organisateur de l'événement – tint une causerie. Sa façon de parler, sa gestuelle et sa voix enthousiasmèrent Nelly. Un véritable coup de foudre, devait-elle dire et écrire par la suite. Quelques minutes plus tard, ils faisaient connaissance. Théo, qui vivait alors avec Lena Milius, sa « muse » et deuxième épouse, n'est pas resté insensible au charme et au profil singuliers de la jeune pianiste qui n'avait pas encore fêté ses 21 ans et qui vivait toujours chez ses parents, des catholiques bourgeois qui avaient pour voisin l'architecte Berlage. L'artiste a songé à un triangle amoureux, mais sa femme s'y est opposée. Elle a fini par accepter que son mari la quitte.

Quelques mois après, voilà donc les tourtereaux qui voyagent ensemble, d'abord en Belgique (à Anvers où ils voient Eugène de Bock, puis à Bruxelles où ils rendent visite à Magritte ainsi qu'à

E.L.T. Mesens) et en France (à Paris où ils côtoient en particulier Mondrian, Tzara, Georges Ribemont-Dessaignes, Léopold Survage, Alexander Archipenko et l'amie de ce dernier Marthe Donas, mais aussi Hélène Oettingen et le galeriste Léonce Rosenberg; à Menton où ils découvrent le logement de Georges Vantongerloo aménagé dans l'esprit «nouveau style»), puis en Italie (Milan) et enfin en Allemagne où ils cherchent à s'établir longuement (à Weimar). Cependant, le mariage entre les idées du Bauhaus et celles du Stijl ne sera jamais célébré.

Aussi, à compter de mai 1923, le couple opte pour Paris où Nelly suit les cours d'Alfred Cortot, fréquente Arthur Honegger et George Antheil ainsi que, peu après, le pianiste Grégoire Gourevitch. Du 15 octobre au 15 novembre de la même année, la galerie *L'Effort Moderne* de Léonce Rosenberg présente des œuvres de Théo dans le cadre de l'exposition consacrée à l'architecture inspirée par De Stijl; en décembre, le Landesmuseum de Weimar lui consacre une rétrospective. Au cours des premiers mois de leur vie parisienne, Théo et Nelly logent à plusieurs reprises chez Mondrian (26, rue du Départ); parallèlement, ils dénichent rapidement un atelier au 51, rue du Moulin-Vert. En février 1924, ils emménagent au 64, avenue Schneider à Clamart, leur adresse pendant quatre ans avant leur installation, durant l'été 1928, au 2, rue d'Arcueil à Paris. En mai 1927, Nelly achète un terrain à Clamart, rue des Châtaigniers dans l'idée d'y construire un double atelier avec Hans Arp et sa femme où les deux couples très liés pourraient vivre et travailler. En réalité, Hans rachète bientôt cette parcelle à Nelly pour y édifier sa propre maison. À ce propos, on conserve un courrier de Hans Arp adressé à Théo le 28 mai 1927 et rédigé dans un français singulier: «Cher Doesburg: – je te prie de m'envoyer au plus tôt l'adresse du notaire à Meudon, chez lequel je dois signer l'achat du terrain. J'aimerais encore une fois insister sur ce que la maison n'osera en aucun cas dépasser le prix de 60 000 Frs. C'est pourquoi je te prie avant de faire établir les *werkzeichnungen* de te rassurer que la maison d'après ces plans ne reviendra pas plus cher. – Mes meilleures salutations à Pétro et le petit Théo. Ton ARP Que fait le Style?»

En juin 1929, Nelly opte finalement pour un terrain tout près de là, à Meudon. Six mois plus tard, les murs de la maison-atelier dessinée par Théo entre 1927 et 1929 s'élèvent donc là où nous nous trouvons, rue Charles Infroit, même s'ils les heureux propriétaires doivent attendre,

pour s'y établir, la fin de tous les travaux, soit la Noël 1930. Cette demeure a été conçue selon les principes de De Stijl, autrement dit dans l'esprit de l'esthétique théorisée par Van Doesburg (diverses possibilités de fusion des arts dans un même environnement spatial). Nelly a apporté sa pierre à l'édifice. C'est d'ailleurs elle qui a plus ou moins tout financé grâce à un héritage qui lui était échu en 1925. Fâché avec elle en raison de sa liaison avec Théo, son père, à sa mort, lui a malgré tout légué une coquette somme. Théo n'a cependant pas le bonheur de voir cette maison réellement aménagée puisqu'il succombe à un arrêt cardiaque, le 7 mars 1931, alors qu'il se repose à Davos. Il avait 47 ans. Nelly et Lena dispersent ses cendres deux jours plus tard près de cette localité suisse. Le couple avait partagé dix années d'une vie intense. Cette demeure de Meudon est donc le dernier projet architectural concrétisé de l'artiste. Si aujourd'hui les murs sont en grande partie nus, à l'époque où Nelly occupait les lieux, ils disparaissaient sous des œuvres de son mari et de leurs amis. Ainsi, la peinture *Les Joueurs de cartes* (1917) était-elle accrochée au fond de cette pièce, en retrait de la table en béton.



Fidèle à l'œuvre de son mari – leur mariage a été célébré le 24 novembre 1928, après l'officialisation du divorce d'avec Lena –, Nelly résida à Meudon le reste de ses jours, hormis une longue période passée à différents endroits de la France libre (en particulier avec Peggy Guggenheim), deux années aux États-Unis peu après la guerre (février 1947-avril 1949) au cours desquelles elle rédigea ses mémoires (en majeure partie en français, non publiés) et bien entendu durant ses absences à l'occasion de nombreux voyages (principalement en Italie, en Hollande et en Espagne où elle s'est liée avec Salvador Dalí). À la fin des années cinquante, elle reviendra au catholicisme – comme avant elle Hugo Ball, le fondateur de Dada, catholicisme auquel Théo s'était d'ailleurs lui-même converti en 1930 – de sa jeunesse, conférant à l'aspiration supérieure de De Stijl une signification semblable à celle de la transcendance chrétienne. Elle est décédée ici, à 76 ans, dans son salon, le 1^{er} octobre 1975, des suites d'un cancer – dont les premières manifestations remontaient à 1964.



Veuve à 31 ans, elle semble avoir perdu la flamme: elle avait apparemment renoncé dès 1926 à donner des récitals avant d'arrêter

de danser et de peindre. Elle s'est dès lors surtout employée à diffuser et défendre les idées du mouvement fondé par son mari. Ceci dès après la mort de Théo puisqu'il lui fallut préparer le numéro de *De Stijl* en hommage à son fondateur (paru en janvier 1932) et retenir certaines de ses œuvres en vue de les accrocher dans le cadre de l'exposition du Groupe 1940 (également en janvier 1932). Elle a fait en sorte qu'il ne tombe pas dans l'oubli et que ses œuvres acquièrent une place tant dans les musées que chez les collectionneurs. Elle considéra comme un affront et une injustice qu'il ne fût pas représenté à Paris, au printemps 1932, dans l'« Exposition d'art hollandais contemporain ».

« Parler d'un homme, exister comme femme », a-t-on pu dire à propos de bien des veuves d'artistes. Nelly s'est-elle sacrifiée pour Théo, du vivant de ce dernier comme après sa mort ? Aurait-elle pu mener une carrière de concertiste à Vienne ou ailleurs ? N'oublions pas que, sans Théo, Nelly serait sans doute totalement oubliée aujourd'hui. Elle aurait eu un destin bien différent, probablement loin des hautes sphères de l'art de son temps. Elle a eu le privilège de commencer sa vie commune avec Théo à l'époque où celui-ci multipliait voyages à l'étranger et échanges avec de grandes figures des différentes mouvances de l'avant-garde européenne (futurisme, cubisme, dadaïsme, constructivisme). Si elle a reçu une bonne éducation et une culture musicale classique dans une famille bourgeoise hollandaise, c'est bien son compagnon qui lui a apporté une formation sans pareille. Quarante ans après la mort de ce dernier, elle confiait à sa nièce et biographe : « Je lui dois tout. » Ou encore : « Je n'ai vécu que dix ans avec Doesburg, mais dix années qui comptent en réalité pour cinquante. » C'est lui qui lui a fait découvrir les œuvres de Satie, de Stravinsky, de Schönberg, ceci dans les journées qui ont immédiatement suivi le coup de foudre vécu par Nelly à l'âge de 20 ans. Grâce à lui, elle a interprété de façon « mécanique » des compositeurs néerlandais liés au mouvement De Stijl (Daniel Ruyneman et surtout Jacob van Domselaer). Théo l'a par ailleurs initiée à bien des écrivains. Il l'accompagnait dans les boutiques pour acheter des toilettes dans l'esprit et les coloris du Stijl, il lui coupait les cheveux – la chevelure de Nelly est sans doute l'une des particularités de sa personne que l'on remarque au premier coup d'œil... Elle avait les yeux bleu gris, nous dit sa nièce, et elle n'était pas d'une stature très imposante.

De l'homme de sa vie, elle a hérité, pourrait-on dire, la persévérance, la combativité et la puissance organisationnelle, ainsi qu'en témoignent ses démarches pour mettre en valeur l'héritage qu'il a laissé et pour tout simplement financer son quotidien lorsqu'elle s'est retrouvée seule. Après avoir accueilli des invités payants chez elle, elle a surtout gagné de l'argent en s'improvisant marchand d'art et intermédiaire entre acheteurs et artistes. Elle a par exemple été l'une des principales personnes à conseiller la collectionneuse Peggy Guggenheim, lui présentant entre autres Robert Delaunay, Brancusi et Antoine Pevsner. Les deux femmes ont fait connaissance en 1938. Nelly est entrée dans la galerie londonienne que venait d'ouvrir la célèbre mécène. Cette dernière se souvient : « Une femme de mon âge, d'apparence très soignée, au visage mince, aux yeux bleus et aux cheveux colorés en rouge. Je l'ai surtout trouvée drôle. Elle était habitée d'une passion sans pareille pour l'art abstrait. » En mai de l'année suivante, des œuvres de Théo étaient exposées à Londres. Le début d'une reconnaissance internationale posthume après les expositions que Nelly avait encouragées, au printemps 1936, au Stedelijk Museum d'Amsterdam et au Van Abbemuseum d'Eindhoven.

La Deuxième Guerre mondiale surprend Nelly et Peggy qui se réfugient dans le Sud-Est de la France où l'Américaine s'emploie à mettre à l'abri sa collection avant de parvenir à rentrer aux États-Unis. En 1947, Nelly rejoint son amie à New York à l'occasion de la première rétrospective consacrée à Théo outre-Atlantique, organisée dans la galerie de cette dernière. Une expo qui voyage à Los Angeles, San Francisco, Seattle, Cincinnati et Chicago. Plusieurs musées et particuliers achètent alors des œuvres du Hollandais; Nelly négocie ainsi souvent avec Nelson Rockefeller. Ensuite, elle va jouer un grand rôle dans l'organisation des expositions De Stijl qui se tiennent en 1951 au Stedelijk Museum d'Amsterdam et en 1952 à la Biennale de Venise et au MoMA. Dans les années suivantes, elle recevra beaucoup de personnes qui consulteront les archives De Stijl et qui prendront son relais pour concrétiser des projets (par exemple l'exposition « Autonome Architectuur » de 1962 à Delft).

L'un des soucis principaux de Nelly sera de redorer le blason de Théo, bien pâle comparé à celui de Mondrian, Mondrian auquel on le comparait trop souvent, toujours en défaveur du premier. Elle concevait les expositions de façon à ce qu'on ne soit pas tenté d'opérer

une telle comparaison et à situer l'œuvre de son défunt mari dans un contexte international. On peut se risquer à avancer que l'image et la réputation de cette figure majeure de l'avant-garde ont été en grande partie déterminées par l'action de sa veuve, même si elle a commencé à lever un peu le pied après l'exposition itinérante américaine. Quelques personnes finirent par se manifester pour donner un nouvel élan à cette quête, ainsi de Jean Leering (1934-2005), directeur du Van Abbemuseum d'Eindhoven et futur époux de Wies van Moorsel, la nièce de Nelly.

La mort de Nelly coïncide avec l'époque où l'histoire de l'art et celle de la littérature commencent à reconnaître une réelle place à Dada en Hollande, en partie grâce à *Holland Dada* (1974), ouvrage d'un habitué de la Maison de Meudon, le poète K. Schippers. L'œuvre complet de Van Doesburg a été publié en 2000 à l'occasion d'une rétrospective organisée dans deux des plus grands musées des Pays-Bas.

Si Nelly a en quelque sorte voué son existence à ce mari hors du commun, elle ne s'est pas pour autant privée de vivre sa vie de femme, une femme qui avait décidé de rester libre. Elle a survécu plus de 44 ans à Théo. Si j'avais eu un enfant avec chacun de mes amants, a-t-elle pu dire, j'en aurais aujourd'hui onze, de onze nationalités différentes... Parmi ses conquêtes, citons l'architecte allemand Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) – lequel finança l'avortement de Nelly qui était enceinte d'un autre homme –, le musicien de jazz Thelonious Monk (1917-1982), le journaliste et dramaturge américain Barrie Stavis (1906-2007) ou encore le jeune Sourou Migan Apithy (1913-1989), homme qui dirigea à un moment donné le Dahomey, la maison de Meudon constituant son Q.G. lorsqu'il élaborait des projets d'indépendance et de constitution pour ce pays.

Mais revenons un peu en arrière et à un Théo encore en vie. Parmi les multiples prédilections de cet homme éclectique, on doit mentionner l'emploi de certains pseudonymes ou hétéronymes. Pour commencer, Théo van Doesburg est le pseudonyme de Christian Emil Marie Küpper. Dans un premier temps, encore tout jeune, il choisit pour signer ses toiles les nom et prénom du second mari de sa mère – qui était sans doute son père biologique –, à savoir Theo Doesburg ; en 1902, il ajoute la particule « van ». Sous l'hétéronyme Aldo Camini, il publie un roman composé dans une veine futuriste. Pendant quelques années, il écrit de la poésie et des textes théoriques dadaïstes sous le pseudonyme I.K.

Bonset (en juillet 1923, dans *Merz*, Kurt Schwitters révèle le nom de l'artiste qui se cache sous ce pseudonyme) – variation phonétique sur *Ik ben zot* (je suis fada). Un premier poème, « Images-X » paraît ainsi en 1920 dans sa revue d'avant-garde *De Stijl*.

Citons l'un des poèmes de I.K. Bonset en traduction¹ :

9 x B

1. Les arbres sont les jambes du paysage. B.
2. L'homme est bon quand il n'a aucun intérêt à être mauvais. Il est mauvais quand il n'est pas dans son intérêt d'être bon. B.
3. La têtiera en guipure d'un fauteuil est la jauge de notre degré de culture, le sentimentalisme en est la tétine. B.
4. Vous voyez ? B.
5. En désespoir de cause, j'ai apporté le paradis au prêteur sur gages. Lequel m'a remis en échange juste de quoi m'acheter une miché de pain, une bougie et une bouteille d'encre. B.
6. À chaque braguette son pantalon. B.
7. La gravité est plus dangereuse que Syphilis. B.
8. L'homme a un cerveau afin de ne pas penser. B.
9. La beauté est la parodie de la réalité. B.

I.K. Bonset, n'hésite pas à raconter Théo van Doesburg dès la fin 1920, « est traduit dans toutes les langues européennes majeures, ce qu'on ne peut dire de beaucoup d'auteurs néerlandais ». Toutes les langues européennes majeures ? En tout et pour tout, le hongrois et le français. Peut-être a-t-il d'ailleurs composé un plus grand nombre de poèmes directement en français qu'il n'y en a eu de traduits. En voici un intitulé « Aux hommes sérieux » :

Je suis ornée

tjoque hein!

d'une auréole de sperme. les éléphants dansent une. Jazz-
Band dans mon cœur je va et viens
et [illisible]
dans un paradis de violet de parme

l'amour est un petit oiseau sans crâne et tous les hommes
sérieux sons ~~mada~~ malade de

Pépie

Pip

Pip

Pip.

je mette une cigarette e entre les livres de mon anus ja et je
dis

merde.

¹ Notre traduction française du poème « 9 x B » de I.K. Bonset, in *Het andere gezicht van I.K. Bonset*, Meulenhoff, Amsterdam, 1983, p. 73.

Ces hétéronymes permettaient sans doute à l'artiste de revêtir une identité différente, de jouer un rôle, lui qui a aspiré à devenir comédien. Son talent d'imitateur – il pouvait semble-t-il contrefaire la voix de tous ses proches – s'inscrit dans le même registre, ainsi, par exemple, que son travestissement en femme en vue de se promener dans une exposition afin d'entendre, incognito, les commentaires des visiteurs sur ses propres œuvres.

Nelly se déguisait, elle aussi, à l'occasion : on connaît une photo d'elle, pipe à la bouche, où elle est censée incarner... I.K. Bonset. Elle ne snobera pas elle non plus les pseudonymes. Née Petronella Johanna van Moorsel, on la surnomme Nelly ; elle adopte Pétro comme nom de concertiste, Cupera comme nom d'artiste peintre et le pseudonyme Sonia Pétrowska pour se produire en tant que danseuse (par exemple lors d'une tournée en France dans une opérette à la fin de l'été 1924). Sous ce toit a donc vécu en même temps, durant quelques mois, début 1931, une petite dizaine de personnes.



À propos du pseudonyme Cupera – Cupera, variante féminine du patronyme d'origine de Théo van Doesburg : Küpper –, une petite anecdote. On qualifie de «surréaliste» une situation ubuesque ou abracadabrantesque. On pourrait parler de «situation dadaïste», certes dadaïste tardive, à propos de ce à quoi on a assisté en 1929 à Amsterdam : Cupera/Nelly exposait quelques toiles au Stedelijk Museum dans le cadre d'une «Exposition sélecte d'art contemporain» qu'elle avait d'ailleurs en partie conçue – elle se lançait dans ce qui allait devenir son occupation principale, grâce à nombre d'artistes qu'elle connaissait personnellement : être une intermédiaire dans le monde de l'art contemporain. Donnant une critique à un hebdomadaire culturel, Théo s'exprime au sujet de cette exposition en égratignant au passage les œuvres de... Cupera : elles ne satisfaisaient pas à ses propres critères de la «plastique pure», de l'art véritable qui doit se passer de tout élément emprunté à la nature – autrement dit de toute figuration.

Le moment est venu de parler de la fréquentation des femmes par Does (diminutif de Théo), du regard qu'il portait sur les femmes artistes. Pour atteindre ses objectifs, il n'a pas hésité, au fil des années, et par étapes, à tirer profit des compétences des femmes de son entourage. Aux côtés de sa première épouse, l'artiste et poète Agnita Feis (1881-1944), il

s'est lancé dans l'écriture de poèmes et a étoffé son bagage culturel ; avec elle, il partageait une aspiration spirituelle à travers l'art. Lena (1889-1968), sa deuxième épouse, a été un soutien permanent, tant financier que moral. Cela se révélait d'autant plus nécessaire que Van Doesburg n'avait aucun talent pour faire des économies – il dépensait tout de suite ce qu'il gagnait. Or, il a vendu peu d'œuvres de son vivant, il n'a pas non plus obtenu beaucoup de commandes rémunérées. Son travail de critique, dans la presse batave, lui a certes assuré des rentrées d'argent assez régulières pendant bien des années. Pour le reste, il a pu compter sur la manne de son ami, l'écrivain Antony Kok (1882-1969), et sur quelques revenus de Nelly qui donnait des leçons de piano et de danse. Lena s'est montrée d'une rare compréhension à l'égard de l'homme qui l'a quittée pour une rivale de dix ans sa cadette. Lors de la crémation de Théo, elle était présente. Peu après, elle écrit à Anthony Kok : « J'y ai assisté pour dire au revoir pour de bon à Does et parce que Nelly l'a rendu tellement heureux. »

Pour l'administration de sa revue *De Stijl*, et l'organisation de diverses manifestations, Van Doesburg a pu compter sur Lena mais aussi sur l'aide gracieuse d'une autre femme, la polyglotte Til Brugman (1888-1958) – lui-même n'était pas forcément très doué pour écrire dans des langues étrangères. Relevons que cette Amstellodamoise, compagne de l'artiste allemande Hannah Höch (1889-1978), a laissé des proses qui ne sont pas sans mérite, des « grotesques » dont l'une brocarde le végétarisme et une autre le monde de la réclame. Bien entendu, Nelly aura été la collaboratrice et le soutien le plus fidèle de Does, ceci pendant une décennie.

L'homme en lui a cependant souvent été ingrat vis-à-vis de la gente féminine : dans son Journal, le 10 avril 1928, il note que les femmes ne sont pas à même de réaliser quoi que ce soit d'essentiel, qu'elles ne sont pas à même de s'aventurer dans la « profondeur » ; elles ne sont jamais « origine » ni « commencement », mais toujours « dérivées » ou « fin ». Le théâtre et la danse, tels étaient les arts qui, à ses yeux, leur correspondaient le mieux. Quatre ans plus tôt, dans une lettre à l'architecte J.J.P. Oud (1890-1963), il se montre même ignoble à l'égard de Til Brugman, elle qui lui a pourtant rendu tant de services. S'il estime les traductions qu'elle fait pour *De Stijl*, il n'apprécie pas du tout ses créations – cela, bien qu'il ait un jour publié l'un de ses poèmes : « À La Haye vit un p'tit monstre,

ça se déclare homosexuel, mais c'est pourtant tout aussi féminin qu'une accoucheuse nouveau-née. Ça s'appelle Brugman. Ça passe ses journées à me barbouiller de Fiente, de Merde et de spermatozoïdes parfumés. Ça m'écrit des tartines dans cette veine: "Patron, qu'en est-il de tes burettes?" – Bordel! Ses vers de pacotille n'ont pas trouvé leur chemin dans *De Stijl* [...]. Les œuvres de Théo lui-même n'ont pas non plus trouvé leur chemin dans la presse française, si ce n'est, sous une forme humoristique, dans *L'Intransigeant* du 4 novembre 1920. Un petit article intitulé « Que représente ce dessin ? » reproduit une œuvre en la faisant suivre de cette réponse à la question posée: « D'abord, l'effort d'un artiste hollandais, M. Théo van Doesburg, pour renouveler l'art de son pays qui connut cependant Rembrandt; ensuite, suivant la légende que l'auteur plaça sous son œuvre: Un enfant qui joue aux billes. Sans doute, aurions-nous préféré la face joviale d'un gamin riant à son jeu que cet assemblage de lignes droites et de lignes courbes qui tient de l'épouvantail à moineaux. Quel modèle... à ne pas suivre! »

Prenons un peu d'altitude pour consacrer deux mots aux conceptions esthétiques et politiques défendues par Van Doesburg, lesquelles n'ont bien entendu d'ailleurs pas manqué d'évoluer. Mobilisé durant quelques années pendant la Grande Guerre, il met à profit la neutralité des Pays-Bas pour se familiariser avec les avant-gardes et adopter des vues radicalement opposées à celles auxquelles il se rangeait jusqu'alors. C'est l'époque déterminante où il fait la connaissance des peintres Bart van der Leek (1876-1958) et Piet Mondrian (1872-1944).

Tout d'abord, la poétique qu'il défend sous le nom d'I.K. Bonset revient à dire que le poète est l'ennemi de toute logique. Il se manifeste et se personnifie à travers les mots, à partir d'une « spontanéité héroïque et alogique » en vue de restaurer la langue originelle. Ce rapport aux mots s'exprime entre autres par le recours à une typographie échappant aux règles habituellement observées. I.K. Bonset écrit: « En art, comprendre n'est jamais de mise. La poésie, ça ne se comprend pas – c'est elle qui nous prend. » La dualité entre son et sens constitue peut-être la caractéristique majeure de la poésie, de la prose et des théories littéraires de Théo van Doesburg, I.K. Bonset et Aldo Camini réunis. L'intitulé de la revue *Mécano* offre un aperçu des intentions du Hollandais: « Revue internationale pour l'Hygiène de l'esprit, l'Esthétique mécanique et le Néo-Dadaïsme, sous la direction d'I.K. Bonset et de Théo van

Doesburg en collaboration avec tous les constructeurs de la nouvelle plastique universelle». La méthode systématique de création artistique qu'il préconisait rappelait à ses yeux le jeu du mécano. Van Doesburg réunissait en fait en une seule et même personne constructivisme et dadaïsme, idéalisme et ironie, gravité et facétie. Il a caressé le projet de publier en un volume la poésie de son hétéronyme sous le titre *Nieuwe Woordbeeldingen. Kubistische en expressionistische verzen door I.K. Bonset (1913-1920)*. Il dut se contenter d'un choix dans le numéro de novembre 1921 de *De Stijl*. Le recueil a finalement paru en 1975.

À l'époque où beaucoup ne juraient que par la révolution bolchévique, Does a ouvert les yeux assez vite et semble avoir toujours placé l'art au-dessus de toute conviction politique: «Mes intentions avec une exposition sont purement esthétiques, c'est-à-dire de manifester une direction collective dans l'art plastique des différentes nationalités» (brouillon en français d'une de ses lettres). Il se considérait d'ailleurs plutôt comme un anarchiste, voyant dans le communisme «l'esprit bourgeois sous une autre forme». L'une des contradictions majeures des avant-gardes tient à ceci que la plupart de ses représentants étaient issus d'un milieu bourgeois et ne pouvaient guère s'appuyer que sur des clients et des auditoires bourgeois. Certes, Théo a espéré un temps changer les masses et initier une révolution des mentalités, mais il n'ignorait pas que ses revues ne touchaient que quelques centaines de personnes. *De Stijl* – tant le mouvement que la revue –, consistait essentiellement en une tentative de synthétiser les différentes avant-gardes existantes pour déboucher sur autre chose, non tant une succursale du dadaïsme qu'une branche du constructivisme. Aux Pays-Bas, d'autres auteurs et artistes «touchés» par le virus «Dada» vers 1920, ont préféré emprunter une autre voie avant-gardiste – le terme «Dada» étant péjoratif sous la plupart des plumes de l'époque. On a ainsi vu des personnes évoluer autour de *La Revue de feu*, fondée à Amsterdam par le poète sonore français d'origine italienne né en Suisse Arthur Petronio (1897-1983), ou encore au sein des collectifs d'artistes *De Ploeg* (La Charrue, Groningue, créé en 1918) et *De Branding* (Le Ressac, Rotterdam, créé en 1917).

En 1926, dans sa revue *De Stijl*, Théo développe la théorie de l'élémentarisme, une doctrine dissidente du néoplasticisme de Mondrian, en opposition à ce qu'il considère comme le dogmatisme

de ce dernier. Van Doesburg refuse le rythme unique horizontal-vertical de l'angle droit, admet les angles aigus, générateurs de plans inclinés, qui introduisent une certaine dynamique dans le tableau. En 1930, prolongeant sa réflexion, il définit ce qu'il appelle «la "base de la peinture concrète" par des principes à la fois simples, ambitieux et rigoureux: universalité de l'art; conception de l'œuvre préalable à son exécution; exclusion de tout "lyrisme", "dramatisme", "symbolisme", etc. élaboration du tableau par plans et couleurs; construction entièrement "contrôlable visuellement"; technique "mécanique, c'est-à-dire exacte, anti-impressionniste". Ce très strict programme est conclu par un appel, qui résonne comme une véritable injonction: "effort pour la clarté absolue" ».

La «clarté absolue», peut-être n'est-ce pas la caractéristique première de ses exposés théoriques. Peut-on démentir le sculpteur anversois Georges Vantongerloo (1886-1965) lorsqu'il écrit à Mondrian, en cette même année 1926: «Quant à Van Doesburg, soit dit en passant, il use des mêmes mots pour dire des choses toutes différentes ce qui a l'absurde comme résultat»? En réalité, Does était plein de contradictions, ce que sa deuxième épouse a confirmé: «un homme droit qui se double d'une toupie, un taiseux qui ne joue pas moins cartes sur table». Lui-même le reconnaissait volontiers, affirmant que ces contradictions étaient le meilleur moteur pour évoluer et grandir. Mais elles se sont aussi traduites par maintes controverses et querelles avec des compagnons de route. On pense d'abord aux deux collaborateurs de *De Stijl* dont il a été le plus proche: l'architecte J.J.P. Oud – lui et Théo commencent à s'éloigner l'un de l'autre dès 1921 – et Mondrian, mais aussi à l'architecte Cornelis van Eesteren (1897-1988) qui collabora à quelques projets avec Théo avant de prendre ses distances.

Les oppositions qui ont émergé entre Mondrian et Van Doesburg, vers 1924-1925 – ils rompent tout contact avant de se rapprocher de nouveau en 1929 – sont finalement caractéristiques de deux destins et de deux personnalités irréconciliables. D'un côté, l'intuitif Mondrian et sa réussite internationale – certes après des années de misère –; de l'autre le théoricien de l'élémentarisme et sa renommée bien restreinte. Mondrian, consacrant des années à une œuvre limitée et recentrée sur quelques principes, Does s'éparpillant aux quatre vents: il signe, outre des toiles et des textes littéraires relevant de plusieurs genres,

des vitraux, des affiches, des réclames, des sculptures, des collages, des dessins politiques, des caricatures, des travaux typographiques, des gravures, des céramiques, des photographies; il donne des conférences sur l'art et l'architecture dans de nombreux pays (d'une durée de deux à quatre heures, causeries rehaussées d'images projetées et de moments pianistiques); il dispense des cours sur *De Stijl*; il organise des expositions (itinérantes ou encore la fameuse expo d'architecture de 1923 à Paris); il participe à maints congrès; il crée et dirige trois revues (*De Stijl*, 1917-1932; *Mécano*, 4 numéros 1922-1923; *Art concret* en 1930); il joue un rôle de premier plan dans la fondation de près de dix associations artistiques: De Anderen à Amsterdam, De Sphinx à Leyde et Thans à Haarlem, les trois en 1916; *De Stijl* à Leyde en 1917; L'Internationale constructiviste à Weimar en 1922; Blanc à Paris en 1929; *Art concret* à Paris en 1930 et Abstraction-Création (Arp, Giacometti, Hélion, Herbin, Kupka...) également à Paris, en 1931; il collabore à maints projets avec des architectes (Ko Oud, Cees de Boer, Cornelis van Eesteren); en 1927, il rénove, à Strasbourg, le Ciné-dancing L'Aubette (avec Hans Arp et Sophie Taeuber-Arp, ce qu'on a appelé «La Chapelle Sixtine de l'art moderne») ainsi qu'un magasin; il conçoit des appartements, des intérieurs, des meubles, le pavage du hall d'entrée d'un immeuble... Tout cela en cultivant un amour singulier de l'espace et des couleurs.

La correspondance de Théo avec Tristan Tzara s'arrête souvent sur les brouilles et bisbilles du premier avec certains artistes, de même qu'elle illustre le besoin qu'ont les deux hommes de penser des stratégies et de générer de temps à autre un scandale pour que la presse parle d'une exposition ou d'une autre manifestation dada. Avec ses correspondants, Van Doesburg montre une belle capacité d'adaptation: à un tel, il fait plutôt part de ses idéaux; face à tel autre, il met l'accent sur son esprit ludique et rebelle; au sculpteur Alexander Archipenko, il préfère souligner sa sympathie pour le cubisme...

Finalement, les amitiés de Théo – lui, le «tempérament salpêtré», ainsi qu'il se définit dans un poème français de I.K. Bonset – auront été tout aussi agitées et mouvementées que les soirées dada de 1923. La décision de Nelly et Théo de s'établir à Paris est presque contemporaine de la rupture entre les deux amis, Théo et Piet Mondrian – époque à laquelle ce dernier peignait essentiellement des fleurs pour survivre –, rupture tenant à des divergences théoriques mais aussi plus simplement

à des différences de caractère, Mondrian, comme d'autres, reprochant par exemple à Théo de vouloir garder le contrôle sur la plupart des activités et publications avant-gardistes. D'autres amitiés seront ainsi brisées, en particulier celles avec le plasticien et réalisateur allemand Hans Richter (1888-1976) et avec J.J.P. Oud. En revanche, Does restera toujours très lié à Tristan Tzara – une estime réciproque les rapprochait –, au couple Arp, à sa deuxième épouse Lena ainsi qu'au poète Anthony Kok.

Les défauts de l'homme ne doivent pas faire oublier les multiples qualités de l'avant-gardiste convaincu et convaincant qu'il a été. Il est fascinant de le voir assimiler en peu d'années autant de connaissances et d'acquérir une grande dextérité dans de multiples disciplines. Il se fait architecte sans la moindre formation. Il débordait apparemment d'idées et de vitalité. Écoutons un témoin qui a passé une grande partie de la nuit en sa compagnie et celle de ses compères après la soirée dada de Haarlem le 11 janvier 1923 : « Cet homme petit et quelque peu pâlot faisait forte impression de par son énorme vitalité. Sa conférence ne semblait pas du tout l'avoir fatigué. Il concevait déjà de nouveaux projets pour les prochains spectacles qu'il voyait plus variés et plus décuplés encore. Dans un rythme effréné jaillissaient les idées les plus excentriques que l'on soumettait immédiatement au crible de la critique. Tout à coup, Schwitters improvisa un singulier poème sonore portant sur Van Doesburg, après quoi Van Doesburg récita une liste de caractéristiques évoquant sur un ton sarcastique nombre de personnalités célèbres. Il était ce soir-là d'une verve intarissable. Dans le feu de la conversation, il bondit à un moment donné et dansa avec sa femme une danse apache, quelque chose d'inouï. »

Il est fascinant aussi de voir le réseau d'artistes et d'auteurs dont il a été la cheville ouvrière. Des centaines de correspondants en une quinzaine d'années – artistes, marchands ou critiques d'art, éditeurs, rédacteurs, collectionneurs de divers pays... « Impossible d'éveiller la Hollande à une nouvelle vie, c'est pourquoi je me tourne spécialement vers l'étranger », affirme-t-il dans une lettre à J.J.P. Oud. Mentionnons quelques-uns de ses correspondants : Filippo Marinetti, Tristan Tzara, Walter Gropius, Alma Mahler, Hanna Höch, Paul Éluard, Kurt Schwitters bien sûr, Constantin Brancusi, Marcel Duchamp, Alexander Archipenko, le décorateur futuriste italien Enrico Prampolini, Lissitzky... La décision de s'établir à l'étranger s'inscrit dans la

même logique. Does a d'abord aspiré à se rapprocher du Bauhaus et à commencer une existence à Weimar. L'effervescence artistique que l'on observait à Berlin – par exemple les films abstraits de Richter et du Suédois Eggeling – l'encourageait à s'établir en Allemagne. L'échec de cette démarche a incité le couple Van Doesburg, «les Does», à choisir Paris, lieu où vivaient des personnes proches d'eux quant aux idéaux et aux convictions. Un lieu approprié pour le stratège et meneur d'hommes toujours plus avide de se profiler comme l'un des chefs de l'avant-garde. Même si Paris ne l'a jamais véritablement reconnu...

Tantôt enthousiaste, tantôt colérique, désireux de toujours se mettre en avant, Théo a été considéré par beaucoup comme une personne controversée: «On a dû vous dire bien du mal à mon sujet», confia-t-il un jour à un jeune artiste. En 1924, le Russe El Lissitzky écrit à son sujet à la poète néerlandaise Til Brugman: «Par ses internationalisme, collectivisme et X,Y ZISME brailleurs, Does ne se soucie que de faire de la propagande en sa faveur en apposant sur tout l'étiquette "Stijl".» Certes, Théo n'a pas rechigné à sacrifier le but initial – améliorer l'homme et la société par l'art – au moyen. Mais n'est-ce pas le cas de tout un chacun qui s'investit dans une mission, qui aspire à une certaine reconnaissance dans un domaine donné? Il aspirait à jouer un rôle de premier plan dans l'avant-garde. L'une de ses réussites aura sans doute été de parvenir à rassembler une bonne partie de ses idées ici, à Meudon, mais aussi dans un *Gesamtkunstwerk*, à savoir L'Aubette à Strasbourg.

Dada est mort une première fois à Paris au printemps 1922 (annulation du Congrès international de Paris lancé par Breton), une deuxième le 6 juillet 1923 (soirée du Cœur à Barbe) et pour de bon en décembre 1924 (le ballet *Relâche* de Picabia sur une musique de Satie), dit-on et lit-on dans les ouvrages les mieux documentés. Il n'en est rien. Dada a vécu bien plus longtemps, ici même, dans la Maison van Doesburg, entre ces murs, en compagnie de Bouboule. Dada et Bouboule, ainsi se prénommaient les deux chiens de Nelly et Théo.

Principales sources

Wies van Moorsel, «De doorsnee is mij niet genoeg». *Nelly van Doesburg 1899-1975*, Nimègue, SUN, 2000 (biographie de Nelly par sa nièce, fille du plus jeune de ses frères).

Marc Dachy, *archives dada. chroniques*, Paris, Hazan, 2005, une bible du dadaïsme dans laquelle on peut lire, à propos des Pays-Bas, les textes suivants: «Qu'est-ce que Dada?» (Théo van Doesburg), «Dada Hollande I.K.B. Manifeste 0,96013» (I.K. Bonset), «Van Doesburg» (Kurt Schwitters), «La soirée dada de Haarlem, 11 janvier 1923» (W. de Graaf) et «Dada à Amsterdam, 27 janvier 1923» (L.J. Jordaen).

Théo van Doesburg, *Principes fondamentaux de l'art néo-plastique*, préface et traduction d'Isabelle Ewig et de Didier Semin, Paris, Beaux-Arts de Paris éditions, 2008.

Els Hoek (réd.), *Ik heb weer veel nieuwe denkbeelden opgedaan. Théo van Doesburg. Oeuvre catalogus*, Utrecht/Otterlo/ Bussum, Centraal Museum, Kröller-Möller Museum, Uitgeverij Toth, 2000 (le catalogue de l'œuvre complet de Théo van Doesburg).

K. Schippers, *Holland Dada*, Amsterdam, Querido, 1974.

Doris Wintgens, *Peggy Guggenheim and Nelly van Doesburg. Advocates of De Stijl*, Rotterdam, nai010 publishers, 2017.

Sur le site de la Bibliothèque numérique des Lettres néerlandaises <www.dbnl.nl>, on peut accéder à de nombreux écrits de Théo van Doesburg et à une importante littérature secondaire. Les textes qu'il a rédigés en français ou qui sont disponibles en français sont en lecture sur <<https://fr.wikisource.org/>>.

Le site <<https://www.delpher.nl>> offre un large accès aux articles de presse consacré aux soirées Dada et au mouvement De Stijl. La nièce de Nelly a confié les archives du couple Van Doesburg au RKD (Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis de La Haye).

Thomas Mohnike

Narrating the North. Towards a Theory of Mythemes of Social Knowledge in Cultural Circulation

When studying the history of geographical imaginations of the North, scholars often note that in spite of the wealth of cultural, artistic and societal contexts that are analysed, the same sets of elements representing the North can be found in constantly evolving combinations. In order to understand the sign system that is the North in social knowledge, the present article argues that we should change perspective and start by observing the smallest parts of the system, describing their nature and their ability to connect with other units of discourse. I propose to call these smallest units of discourse 'mythemes of social knowledge', and the laws determining the possibilities to combine mythemes at a certain moment in time their 'discursive grammar'. This approach allows us to understand the perceived stability not as a historical fact per se, but as an effect of family resemblance between mythemes changing through use and cultural circulation, and it permits to trace the history and geography of these transformations. In spite of the apparent simplicity of the approach, it proves to be quite complex as soon as we want to describe the changing repertoire of mythemes of the North in cultural circulation because of the number of sources and mythemes that should be considered. It requires data management that goes beyond traditional pen-and-paper analysis. It demands the use of relational databases, best informed by digital text retrieval with tools still to be developed. The last part of the article investigates the challenges and possible solutions for the sketched problem and presents first experimental results. It also shows that digital analysis not only allows us to handle the apparent complexity, but also helps to avoid the arbitrary definitions of individual mythemes because it forces us to work in a counterintuitive fashion, by objectivizing intuitive knowledge.

Hans Beelen

The Wondrous Northern World of Dutch Bookseller and Polygraph Simon de Vries

In the second half of the seventeenth century, successful bookseller and prolific author Simon de Vries provided Dutch readers with a panoramic image of the Arctic regions by translating and expanding Isaac de la Peyerere's description of Greenland under the title *Nauwkeurige Beschrijvingh van Groenland* (1678) as well as by publishing a compendium of travelogues under the title *De Noordsche Weereld* (1685). He was the first to do so, thereby reaching a broad audience of middle-class Dutch citizens. I will analyse De Vries's pre-enlightenment projection of the northern world by taking a closer look at his translation strategy of expanding his sources by adding his own elucidations. From these additions it appears that De Vries propagated a traditional mythical image of the North, which increasingly was at odds with the observations and intentions of the authors he translated, but that still enjoyed an enduring popularity among the readers he targeted.

Margot Damiens

Les récits de voyage sur l'île de Rügen autour de 1800 / Travelogues on Rügen around 1800

At the turn of the 19th century, the island of Rügen in Swedish Pomerania, which had long remained at the margins of the Holy Roman Empire, suddenly becomes an object of interest and a travel destination for the cultured elite. Between 1797 and 1805, four travelogues on Rügen were published, coinciding with Caspar David Friedrich's first works including the island's landscapes as a motive. These travelogues are at the centre of our article, which studies the key role these texts played in establishing the island of Rügen as a place set deeply the German imaginary. Drawing from the many contributions of local authors who worked throughout the 18th century to promote Rügen's history, geography and landscapes, these travelogues made their content accessible to a wider public and drew attention to specific aspects of the island, following the tastes and interests of the time period: its baths, its picturesque landscapes, its ancient ruins, its sublime cliffs. In this context, tensions arose between the travelogues of the local elite, who wished to keep control of Rügen's image, and the travelogues written from the perspective of outsiders whom the local elite itself had drawn here with their promotional work. Through these interactions between different perspectives, between texts and images, the island of Rügen gained a spot in the German mental geography—a spot that it has kept to this day.

Francesca Fabbri

Adele Schopenhauer. La communauté danoise à Rome et les paysages du Nord / Adele Schopenhauer, the Danish Community in Rome and the Landscapes of the North

The work of Adele Schopenhauer (1797–1849), the philosopher's sister, is little known, but his artistic, critical and literary works deserve to be rediscovered. In 1848, she published *Eine dänische Geschichte* (A Danish Story), a story set in Lolland, which also presents exhaustive descriptions of the landscapes of extreme northern Denmark and Iceland. The author, however, was familiar with the Baltic Sea, having been born in Danzig. She might have never travelled to the areas she describes, but she had a profound knowledge of historical, literary and geological texts related to them. She has also undoubtedly been in contact with the Danish colony in Rome and, more particularly, the sculptor Jens Adolph Jerichau and the painter Thorald Lasso, whom she had met in the Papal State's capital between 1845 and 1847. The Nordic landscape that she imagines, and that she lets her readers imagine, forms the backdrop of the novel, while becoming the setting of the inexorable revolution of individuals at the end of the 18th century.

Jean-François Laplénie

Petite cartographie d'un lieu qui n'existe pas. Vineta entre archéologie, mythe et littérisation / A Little Cartography of a Non-Existing Place. Vineta Between Archaeology, Myth and Literarisation

The sunken city of Vineta occupies a special place among the lost cities whose archaeological and imaginary traces punctuate the North Sea and the Baltic coasts. Its name refers both to a vague historical reality, a very important Slavic Baltic merchant port, probably founded between the 5th and 9th centuries and destroyed in the 11th century, and to the local basis of the European mytheme of the proud city sunk as a punishment for its sins, the model of which is ancient Atlantis. When it comes to locating Vineta, the main difficulty lies in the imprecision of the archival sources. The hypothesis of a single city in Wolin (in present-day Poland) eventually superseded the others when the excavations of the site in the 20th century uncovered an important port complex that had been in contact with Europe and Asia. However, minority hypotheses continue to be defended. In any case, Vineta appears to be one of the Slavic cities erased from the coastal geography—through outright destruction or a change of location or name—as part of a confrontation between pagans and Christians, as well as between Germans, Danes and Slavs. The abundance of catastrophic storm floods gives those coastal landscapes a constant natural reconfiguration: blurred, intermediate and moving places which, in the German geographical imagination, are opposed to the mountainous landscape of Middle Germany, well represented in romantic natural poetry. The legend of Vineta and its uncertain geography lent itself particularly well to diverse national resemantisations in modern times. The existence of an ancient Slavic metropolis of European relevance/dimensions could be seen as a proof of the greatness of these peoples, especially at a time (18th–19th centuries) when they were fighting for their autonomy or independence: this was the case with Johann Gottfried Herder, Pavel Jozef Šafárik, Juliusz Slowacki, Jaroslav Vrchlický or Feliks Nowowiejski. On the German side, nationalists have also tried to reclaim the Vineta legend to illustrate their cause, from Ludolf Wienbarg to the 'ariosophical' colony of "Neu-Vineta" in the 1940s. However, Romanticism also proceeded to detach the motif from its local background and elevate it to the status of a myth that evokes loss and remembrance of the past. From the 19th century onwards (Wilhelm Müller, Heinrich Heine), Vineta has abstracted itself from its geographical and national component and has come to signify, in a more universal and intimate way, either the return of the repressed (in the Freudian Wilhelm Stekel), the German Jewish world submerged in the flood of history (in Robert Schindel) or even the disappearance of the identity of the former GDR (in Uwe Kolbe).

Yohann Guffroy

Reconstituer un paysage sonore par la littérature ? Étude du son dans des récits de voyages français en Laponie (1840-1900) / Reconstructing a Soundscape through Literature? Study of Sound in French Travelogues on Lapland (1840-1900)

In 1977, Raymond Murray Schafer developed the concept of “soundscape”, which was translated into French by “paysage sonore”. Even though Murray Schafer has not been the first to be interested in the sound environment, his conceptualisation has opened a whole field of research, soon adopted by acousticians, ethnologists, geographers, but also historians. Beyond the visual dimension attached to the geographical notion of landscape, Murray Schafer wonders why certain sound characteristics are attached to landscapes. Sounds are likely, as much as visual elements, to evoke a landscape, which the listener sometimes transcribes into images and words, thus feeding a whole regime of imagination based on his cultural background. The historian working on the times preceding the invention of sound recording depends on these transcriptions being made by the witnesses, which are also interpretations. This obliges him to consider them as clues to gain access to a certain cultural sensitivity on the receiving side as much as traces of the emitted sound itself. In this paper, we propose to study the references to the sounds of Lapland through a series of French travel stories published between 1840 and 1900. Based on sound categories defined by the researchers in this field, we will identify the various mentions related to the sounds picked up by travellers. We will then show how the selection of sounds and their memorization can be part of a cycle of the imaginary, in the sense that the philosopher Gilbert Simondon gives to this notion. Finally, we will show that beyond the categories previously mentioned sound is a vector of memories and reveries that indirectly mirror the condition of otherness in which the traveller, far from home, finds himself.

Alexandre Simon-Ekeland

La plaque commémorative du «Latham 47» à Tromsø. Pratiques touristiques et journalistiques / The Commemorative Plaque of the «Latham 47» in Tromsø. Touristic and Media Representation

This article discusses the imagined geography of Northern Europe in the 1930 from the story of a commemorative plaque located in Tromsø, Norway. The plaque, which commemorates the disappearance of an airplane with a Franco-Norwegian crew in 1928, is the product of a desire to create specific touristic spatial practices: it is one of the places on the route of an annual cruise to the North Cape, organized by the Stella Polaris company and the newspaper *Le Temps*. It is installed on a location offered by the city of Tromsø and has been financed by *Le Temps* and the cruise company. The analysis of the memorial ceremonies organized around this plaque and the articles published in *Le Temps* to promote the cruise allows to highlight the willingness shared by all the partners involved to strengthen the representations of Tromsø as an arctic city.

Thomas Beaufile

Les costumes traditionnels de Marken. Un assemblage de pièces de tissu d'origines géographiques variées / The Traditional Costumes of Marken. An Assemblage of Textiles with Various Geographical Origins

Travelers to the island of Marken, in the Netherlands, have often considered the inhabitants of this village to be similar in appearance to Scandinavians. Hasty conclusions integrate the Netherlands into the “Germanic” world. At the same time, the traditional costumes of Marken tell a very different story. Textiles sewn onto these costumes have multiple origins, including Spanish, Indian or Indonesian for example. We discover a whole geography made of multiple textile pieces. This assemblage tends to prove that cultural transfers have been numerous on this island.

Maria Hansson

Rêve du Nord et désir d'émancipation. En sommarsaga d'Anne Charlotte Leffler / Dreams about the North and Desire for Emancipation. En sommarsaga by Anne Charlotte Leffler

In this article, I seek to understand what the North, and more specifically Sweden, represents for the reader of the 1880s by highlighting various references to the Northern imaginary in a novel by Anne Charlotte Leffler, *En sommarsaga* (1886). My hypothesis is that Leffler, through folklore, does not intend to describe a real geographic territory, but rather an imaginary geography fabricated throughout the novel. Indeed, it is around the themes of nature, folklore and women's emancipation that the North takes form through the heroine's dreams of her homeland after spending many years in Italy. Using the outside look of the stranger, therefore, Leffler creates both a novel of feminine questioning and a poetic journey through which the author describes the mysterious landscapes of the Swedish summer and creates a new space, in which Utopias are not only allowed, but also put to the test of reality. Finally, the imagination of the North seems to be a means for the heroine to understand her own situation and her desire for emancipation.

Anders Ljödström

Espace géographique et espace de poésie. Le territoire de l'écriture dans Baltiques de Tomas Tranströmer / Geographical Space and Poetical Space. Writing Territory in Tomas Tranströmer's Östersjöar

The website of the Swedish publishing house Bonniers presents Tomas Tranströmer as “one of the most genuinely Swedish poets, masterful in his visions of interior and exterior coldness and barrenness”. An acclaimed master of the short poem, Tranströmer's 1974 *Östersjöar* (*Baltics*, in the English translation) is his most ambitious attempt to write a long poem. It is also the only one of his books in which he names and thematises a precise geographical reality. This article offers a reading of *Baltics* that shows how the geographical space of the Baltic sea contributes to the construction of a deeply personal poetical territory of which it becomes an essential part. The form Tranströmer gives to his longest poem is intimately linked to the themes which it develops while making of *Baltics* a central book in the author's poetical production as a whole.

Albert Gielen

The Architect as Creator of the Cité in Christiaan Weijts's Euforie

The architect is not only the creator of space but also the one who designs the space. As a character, therefore, the architect is a rewarding object of research since it is through the description of space that characters are defined—explicitly or implicitly. In the novel *Euforie* (*Euphoria*, 2012) of Christiaan Weijts, the reader deals with architect Johannes Vermeer as the main character. As a consequence, the reflections made by Vermeer are a contribution to the meaning of the story: they not only reveal the character, but also contribute to the overall meaning of the novel. The architect as an actor and a character is responsible for the novel's ideological and aesthetic (architectural) views and forms of the world around him. I analyse the ideological aspects associated with his architectural views by examining how they have taken shape in the text and how the protagonist will come to design a special place in the city (*cité*—a concept drawn from a comparison with Richard Sennett's *Building and Dwelling. Ethics for the City*) after a terrorist attack. Vermeer is, in fact, also (and above all) criticising a very Dutch concept of *maakbaarheid* of society (a form of social engineering), which combines well with the idea of modernity as the “machines’ era” since it supposes human beings are programmable, just like machines.

Davide Finco

Acting as a Never Visited Country's Promoter, Friend, Patient, Competitor: Erlend Loe's Fakta om Finland (2001)

Only a part of what we know and perceive depends on direct experiences, and we often have (or are forced) to integrate our knowledge with our deduction, imagination or hearsay, sometimes drawing inspiration from widespread prejudices. Erlend Loe's protagonist has been commissioned a brochure on Finland for Norwegian tourists and wants to fulfil this task, even though he has never been there and he knows very little about the country. By collecting all the features he has heard of or read about (we could say all the mythemes) on Finland, he realizes that he already has of a great deal of ideas he can work on. Moreover, the accomplishment of this mission is constantly entwined with his psychological development and his facing of his inner troubles, from his fear of water—which always implies change—to his relationship with people and even natural space, in the town of Oslo, where the novel is set. In long, lively and very ironical monologues, which make up one unique discourse through the whole book, the construction of a suitable image of Finland for potential tourists develops in parallel with the protagonist's awareness of his own situation, by passing through check points of reference, providential intuitions and unforeseen crises. Finland is built up with the help of a complex, unusual and questioned set of features, occasionally by transfiguring events which have just happened to the protagonist in such a way that offers him even temporary solutions to his troubles. Eventually, in spite of itself, this imagined country turns out to be not only a place to sell with all its attractions, but also a kind of alter-ego, a friend to rely on, a therapeutic course to escape one's own frailties, as well as a threatening presence for this thirty-year-old, methodical, awkward, naïve and funny brochure writer. This paper aims to reconstruct the development of these different courses and highlight the multifaceted image of Finland conveyed by the novel, together with the multiplicity of purposes for which the idea of this country in the protagonist's mind is used.

Laurent Di Filippo

Retrouver le Nord dans le multivers. Des récits médiévaux scandinaves à la cosmologie de Dungeons and Dragons / Find the North in the multiverse. From Scandinavian Medieval Tales to the Cosmology of Dungeons and Dragons

Since its launch in 1974, the role-playing game *Dungeons & Dragons* (D&D) contains many references to the “Scandinavian medieval narratives”. In addition to characters and monsters, these references are used for the construction of space in different game universes and even for the organization of the multiverse, which encompasses different levels of existence where deities live. Through an analysis of the content of different works on the game and more specifically of the campaign framework Planescape (1994), this contribution proposes to explore the ways in which the references to Scandinavian medieval stories are used by the game’s authors to construct the structure of D&D’s multiverse. The first references to Scandinavian medieval narratives within the multiverse have developed from the foundations laid by Gary Gygax, one of the creators of D&D, and have then evolved through the different editions and transformed over time. In addition to this, the deployed Nordic imaginary is associated with moral principles inspired by axiologies from the fantasy literature and in particular the novels of authors such as Poul Anderson and Michael Moorcock. It thus contributes to the “structuring procedures” of the games’ fictional space which situate the Scandinavian gods on different moral scales than Greek, Hindu, Native American and other deities. Hence, far from representing a travel back to the origins, these references always produce meanings that are always renewed and hybridized. Moreover, by observing the game more in detail, the observer sees that a specific games’ imagined geography is deployed within the D&D cosmology, one quite different from the usual representations of the concepts of “Borealism” and “Nordicity”. This genuinely mythical geography is inspired by the Eddas in order to give the planes of existence a truly mythical atmosphere in order to make them divine places, way beyond the physics of more classical universes.

Pierre-Brice Stahl

Entre recherche du savoir et joute d’énigme. Les motivations d’Óðinn dans le Vafþrúðnismál / Knowledge Acquisition or Riddling Contest? Óðinn’s Motivations in Vafþrúðnismál

The Old Norse poem *Vafþrúðnismál* presents the verbal duel between the god Óðinn and the giant Vafþrúðnir. The poem has generally been interpreted as a meeting that would allow Óðinn to acquire or confirm a knowledge held by the giant. The article proposes to analyze the text in order to determine the precise nature of this exchange between the two protagonists. A different interpretation emerges from this study: Óðinn does not meet Vafþrúðnir to acquire some new knowledge, but rather, as the text specifies, to test him and determine whether he is “wise” or “all wise”.

Manfred Oberlechner

The Dutch Tradition of Tolerance and Enlightenment, and Its Relationship to Religions in the Context of Critical Theory

This article explores the formative influence of religion on the historical Enlightenment in the Netherlands. The mainstream narratives of Enlightenment and religion do not necessarily have an antagonistic and mutually destructive relationship, where the annihilation of one formative narrative means the survival of the other—as formulated by Max Horkheimer (1895–1973) and Theodor W. Adorno (1903–1969) in the texts *Dialektik der Aufklärung* (first published in 1944) and *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft* (first published in 1947 under the title *Eclipse of Reason*), or as subsequently expressed in Jürgen Habermas’s concept of secularization in *Glauben und Wissen* (first published in 2001). In their thinking, however, the critical theorists mainly engaged with the German, English, and French Enlightenment traditions, leaving the Dutch tradition aside. While they saw the French Enlightenment as distinguished by its claim to universal validity, for example, or by the rigorous rejection of all aspects of religion, this article contends that it is the early appearance and its specific relationship to religion that characterizes the Enlightenment in the Netherlands. The practical relevance of critical theory or its theoretical conceptualization of the Enlightenment need, therefore, to be examined here. It appears that the critical thinkers, in their generalized thesis about the “Dialectic of Enlightenment”, restricted themselves to the German, French and Anglo-Saxon Enlightenment traditions, while unjustifiably disregarding the special Enlightenment tradition in the Netherlands, which was closely intertwined with an attitude of tolerance and humanism. In doing so, they overlooked the fact that Enlightenment can take different forms.

Christian Bank Pedersen

Exécutions. Les corps de Christian VII dans la politique danoise, 1749-1808 / Executions. The Bodies of Christian VII in Danish Politics, 1749-1808

According to the famous study on royal transubstantiation by Ernst Kantorowicz, a king incarnates “two bodies”: the body natural and the body politic, the perishable body of the human individual and the eternal body of the institution. The obligation to personify this duality—which ideally forms a perfect unity—seems to be at the root of the misery felt by Christian VII during the entirety of his reign. King of Denmark-Norway from 1766 to 1808, the mentally unstable monarch considered himself profoundly out of place, being in his own eyes an impostor, an intruder, a “false” king. Consequently, he spent his whole life trying to escape his own role. Through a consideration of Christian VII’s relation to representation—theatrical and political—and of his strange need to physically and emotionally re-enact certain capital punishments officially carried out on his own orders, I examine the itinerary of this singularly unfree admirer of the Enlightenment’s thoughts on individual freedom; an itinerary that throws an interesting light on the institution of the Danish royalty at the end of the eighteenth century.

Auteurs

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

Thomas Beaufils
Maître de conférences
Université de Lille 3 – IRHiS, UMR 8529
thomas.beaufils@univ-lille3.fr

Hans Beelen
Lecteur de néerlandais
Institut für Niederlandistik
Carl von Ossietzky Universität
Oldenburg, Fak. III
DE-26111 Oldenburg
johannes.beelen@uol.de

Daniel Cunin
Traducteur littéraire
<http://flandres-hollande.hautetfort.com/>

Roberto Dagnino
Maître de conférences
Université de Strasbourg, UR 1341
dagnino@unistra.fr

Margot Damiens
Doctorante et ATER
Sorbonne Université (REIGENN) /
Universität Greifswald (IFZO)
Université de Bretagne Sud
margot.damiens@gmail.com

Laurent Di Filippo
Maître de conférences
Centre de recherche sur les médiations,
Université de Lorraine
laurent@di-filippo.fr

Francesca Fabbri
Boursière auprès de la fondation Klassik
Stiftung Weimar
francesca.fabbri@gmx.de

Davide Finco
Professeur associé ès Études Scandinaves
Université de Gênes
Davide.Finco@unige.it

Yohann Guffroy
Assistant-Doctorant
École Polytechnique Fédérale de Lausanne
(LHST/EPFL)
yohann.guffroy@gmail.com

Cyrille François
Maître d'enseignement et de recherche
Université de Lausanne
cyrille.francois@unil.ch

Albert Gielen
Univerzita Palackého v Olomouci
albertusjdominicus.gielen01@upol.cz

Maria Hansson
Docteure et lectrice de suédois
Sorbonne Université, REIGENN
maria.demeux@gmail.com

Jean-François Laplénie
Maître de conférences
Sorbonne Université/E.A. 3556 REIGENN
jean-francois.laplenie@sorbonne-
universite.fr

Anders Löjdstrom
Maître de conférences
Université de Lille
CECILLE, EA 4074
anders.lojdstrom@univ-lille.fr

Thomas Mohnike
Professeur
Université de Strasbourg, UR 1341
tmohnike@unistra.fr

Manfred Oberlechner
Professeur de Sociologie
Salzburg University of Education Stefan
Zweig
Manfred.Oberlechner@phsalzburg.at

Alexandre Simon-Ekeland
Doctorant
Université d'Oslo (IAKH)
alexandre.simon-ekeland@iakh.uio.no

Imprimerie et reprographie
Direction des affaires logistiques intérieures
Université de Strasbourg
Dépôt légal novembre 2020