

Aspects visuels de la nordicité : l'usage des couleurs et la luminosité dans les œuvres d'artistes canadiens et scandinaves au début du vingtième siècle

Valérie Bernier (Université du Québec à Montréal)

Résumé

Suite à la visite d'une importante exposition d'art scandinave à Buffalo en 1913, deux membres fondateurs du Groupe des Sept, impressionnés par la facture des artistes, auraient voulu transposer cette vision au paysage canadien. Pourtant, les œuvres des deux groupes d'artistes s'inscrivent dans des courants artistiques différents et, s'ils traitent de sujets témoignant d'une nordicité, ils n'exploitent pas les mêmes thèmes ni n'en font le même traitement formel. À partir de la définition qu'en donne Louis-Edmond Hamelin, l'auteure tente d'établir quels sont les signes et les mécanismes de production de sens qui sont associés à la nordicité dans les œuvres visuelles, notamment en ce qui a trait à la représentation des couleurs et de la luminosité nordiques.

En janvier 1913, Lawren Harris et James Edward Macdonald se rendent à la Buffalo's Albright's Gallery¹ pour visiter la première exposition d'art scandinave d'envergure à être tenue en Amérique². En visitant ce qui était présenté comme l'avant-garde de l'art scandinave, ils auraient été touchés par la capacité des artistes exposés à saisir l'essence des paysages, impressionnés par la facture de leurs œuvres, et ils auraient voulu transposer cette vision au paysage canadien. Par conséquent, la visite de cette exposition aurait été déterminante dans les orientations qui seront données ultérieurement au Groupe des Sept, fondé en 1920. Harris a d'ailleurs écrit que nombre de ces œuvres corroboraient les idées du Groupe à propos de la représentation du territoire nordique : lui-même y aurait trouvé la confirmation d'une expérience physique et spirituelle du territoire d'appartenance. L'exemple scandinave aurait donc procuré à Harris et Macdonald une source d'inspiration : sur le plan idéologique, ils partagent la volonté de constituer un art national distinctif ; sur le plan du contenu, leurs œuvres sont consacrées à l'évocation des sujets nordiques ; sur le plan

¹ Ce musée, rebaptisé Albright-Knox Art Gallery en 1962, se spécialise dans l'exposition et la conservation de l'art moderne et contemporain.

² Christian Brinton, Karl Madsen, Jens Thiis et Carl G. Laurin, *Exhibition of Contemporary Scandinavian Art Held Under the Auspices of the American-Scandinavian Society*, New York, Redfield Brothers, 1912, 176 p. L'exposition a été inaugurée à New York en 1912 pour être ensuite présentée à Buffalo, Toledo, Chicago et Boston. L'American-Scandinavian Society a été fondée peu de temps avant la tenue de cet événement, soit en 1910 par l'Américain d'origine danoise Niels Poulsen.

formel, les stratégies de représentation de l'environnement leur proposent un modèle qui correspond aux contraintes de leur milieu géographique. Toutefois, cette influence n'est pas si manifeste qu'on a bien voulu l'affirmer, et se limite au choix des sujets et à l'expression d'une certaine nordicité. À cet égard, on peut se demander quels sont les mécanismes de production de sens qui sont associés à la nordicité et comment celle-ci constitue une posture identitaire impliquant une dimension culturelle, nationale, géographique et artistique. Quelles sont les stratégies de représentation de la nordicité, sur le plan des composantes plastiques et iconiques des œuvres, plus particulièrement en ce qui a trait aux couleurs et à la luminosité ? Quels sont les sujets, les lieux et les temporalités associés à l'imaginaire du Nord et en quoi les œuvres produites par les artistes canadiens et scandinaves se distinguent-elles les unes des autres ? En ce sens, nous croyons que la représentation des espaces nordiques se démarque des autres types de paysages, puisque ces espaces évoquent des sensorialités dont nous pouvons d'emblée qualifier les effets de désagréables, que ce soit à cause de leur surabondance ou de leur intensité. Parmi les aspects visuels de la nordicité, on doit souligner l'importance des éléments qui précisent le lieu et la temporalité de l'œuvre, puisque l'imaginaire du Nord se développe sur cette trame. Enfin, les deux dimensions des œuvres, soit les plans du contenu et de l'expression, affirment des sensorialités sur lesquelles se construisent l'expérience individuelle en premier lieu, puis une nordicité vécue collectivement en second lieu.

L'art scandinave au tournant du vingtième siècle

Le tournant du vingtième siècle constitue un moment-clé de l'histoire de l'art canadien et scandinave. À ce moment, on considère la nature nordique comme étant brute, sauvage et impropre à la représentation, ses couleurs criardes et son relief accidenté n'ayant rien de pittoresque. L'environnement est alors perçu négativement – comme un dérangement à la fois pour l'œil et pour l'esprit³ – à cause de sa nordicité, mais il sera démontré que c'est précisément sur cette qualité que les artistes ont misé. Cette discrimination de la part de la critique est étonnante, si l'on considère le mouvement romantique ayant eu cours en Allemagne au dix-neuvième siècle, qui misait sur la dimension sublime de la nature, mais la prépondérance du mouvement réaliste peut expliquer ce rejet. Afin de constituer un art qui reflète leurs préoccupations et leurs caractéristiques nationales, les artistes canadiens et scandinaves ont procédé à une synthèse

³ Kirk Varnedoe [éd.], *Northern Light. Realism and Symbolism in Scandinavian Painting 1880-1910*, New York, The Brooklyn Museum, 1982, p. 68-69.

entre les techniques apprises durant leurs séjours à Paris et les particularités du relief, des couleurs et de la luminosité nordiques. Leur retour à la représentation des sujets nordiques marque donc le rejet du réalisme français au profit de styles leur permettant d'imprégner leurs œuvres d'une subjectivité accrue, notamment par une dénaturation des couleurs et une épuration des formes associées au symbolisme. Ainsi, les artistes scandinaves ont reproché au Sud exactement le contraire de ce qu'on a reproché du Nord, soit d'avoir des couleurs trop douces et une uniformité ne permettant pas de rendre compte des caractéristiques du paysage nordique, ce qui les a conduits à développer leur propre vocabulaire formel.

La constitution d'un art national canadien

Dans les étapes conduisant à la constitution d'un art national canadien, les artistes ne se sont pas préoccupés d'adoucir les traits de la nature ni de la rendre plus conciliante. De la même façon que les artistes de l'exposition de l'American-Scandinavian Society sont parmi les premiers à être reconnus en Europe et en Amérique, les artistes du Groupe des Sept constituent la première génération d'artistes nés au Canada anglais. Ils sont toujours formés en Europe, principalement en France, en Angleterre et en Allemagne, mais leurs familles sont établies ici depuis quelques générations et ils ne se perçoivent plus en tant que colons européens. Les artistes du Groupe des Sept sont définitivement mûs par une volonté de changement, et Harris y va d'une critique plutôt acerbe à l'endroit des artistes privilégiés par le Musée des beaux-arts d'Ottawa – qu'il présente comme des artistes étrangers de second rang – et affirme ainsi son engagement face à l'art moderne⁴. Lors de son apprentissage à Berlin, Harris aurait d'ailleurs eu l'occasion de voir les œuvres de certains artistes scandinaves qui exposeront plus tard dans l'exposition de Buffalo, dont Edvard Munch. Ainsi, le développement de l'art scandinave tout comme celui de l'art canadien a évolué en fonction de la volonté des artistes de créer un art national répondant à leurs prérogatives et de lui tailler une place enviable sur la scène internationale. À l'égard de l'expression d'une nordicité visuelle, leurs œuvres ne présentent pas une vision idéalisée du paysage canadien, mais, au contraire, les aspects les plus rebutants du froid, de l'hiver, de la météorologie capricieuse. Ces traits participent à l'élaboration d'un vocabulaire formel propre à illustrer les divers aspects de l'imaginaire du Nord. Pour les Canadiens anglais, le Nord devient l'endroit où l'homme peut retrouver un espace vierge, puisque le Sud est délimité par la frontière américaine. Adeptes de la théosophie, une doctrine à laquelle adhère également l'artiste suédois Gustav Fjaestad, Harris

⁴ Peter Larisey, *Light for a Cold Land. Lawren Harris's work and life : an interpretation*, Toronto, Dundurn Press, c.1993, p. 30.

lui attribue la qualité d'être un lieu d'où émane un influx spirituel agissant sur la production artistique des pays nordiques :

It seems that the top of the continent is a source of spiritual flow that will ever shed clarity into the growing race of America, and we Canadians, being closest to this source seem destined to produce an art somewhat different from our southern fellows, an art more spacious, of a greater living quiet, perhaps of a certain conviction of eternal values. We were not placed between the southern teeming of men and the ample, replenishing North for nothing⁵.

La représentation des couleurs et de la luminosité du Nord

Parmi les différents mécanismes de production de sens, la représentation des couleurs et de la luminosité nous permet a priori de classer certaines œuvres comme étant des représentations témoignant de la nordicité. Ces deux aspects sont indissociables, puisque la lumière révèle les couleurs et que l'intensité lumineuse définit leur force expressive. Ainsi, la subjectivité des couleurs dépend du sujet de la représentation et du contexte culturel : concernant la nordicité, certaines couleurs comme le bleu ou le blanc sont fortement connotées, précisément parce qu'elles font référence aux repères nordiques de l'espace, l'un représentant le ciel et l'autre, le sol enneigé. On note à cet effet la prépondérance de ces couleurs, contrastées le plus souvent par des touches d'orangé, témoignant de l'épuration chromatique préconisée par les artistes. Parmi les œuvres à caractère nordique, on retiendra une variété de paysages, que ce soit en forêt, en montagne ou sur le bord d'un cours d'eau, de jour comme de nuit. Les scènes d'automne présentent un intérêt particulier à l'égard de la problématique, et la coloration jaune, orangée et rouge que prennent les arbres est un phénomène qui occupe une grande place dans les œuvres d'artistes canadiens. Chez les artistes scandinaves, l'utilisation de ces couleurs réfère le plus souvent à la présence humaine, notamment chez les Suédois dont les maisons sont souvent peintes en rouge. Enfin, les sports d'hiver et les fêtes de Noël impliquent l'utilisation d'autres couleurs, mais il s'agit d'un type de représentations moins fréquent dans l'art du début du vingtième siècle.

⁵ « Il semble que le sommet du continent soit la source d'un influx spirituel répandant sa clarté sur la race en devenir de l'Amérique, et nous, canadiens, étant plus proche de cette source semblons destinés à produire un art quelque peu différent de nos voisins du Sud, un art plus spacieux, d'une nature plus paisible, peut-être d'une certaine conviction de valeurs éternelles. Nous n'avons pas été placés entre le bassin démographique du Sud et le Nord vaste et ressourçant sans raison. » Peter Larisey, « Nationalist Aspects of Lawren S. Harris's Aesthetics », Bulletin 23, National Gallery of Canada, 1974, p. [2] ; je traduis.

Le traitement esthétique du gel et de la neige



Figure 1. Alexander Y. Jackson, *Grey Day, Laurentians*⁶, vers 1931, huile sur toile. Achat, fonds A. Sidney Dawes et legs Dr Francis J. Shepherd, coll. Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM), photo MBAM. Avec l'aimable permission de la Succession du feu Dr Naomi Jackson Groves.

La seconde catégorie de représentation des couleurs et de la lumière concerne les effets esthétiques attribués au gel et à la neige. Ce type de sujet est abordé dans les paysages illustrant la chute d'une première neige en octobre, le vent et les tempêtes du plein hiver, le dégel au début du printemps, ou encore les neiges éternelles des régions arctiques, des montagnes et des glaciers. Le blanc de la neige n'est jamais totalement blanc, mais révèle une multitude de teintes, et son intensité lumineuse peut aller jusqu'à causer un aveuglement momentané. La lumière agit donc sur l'aspect matériel de la neige et de la glace, jouant sur la réflexivité de ces éléments et décomposant leur blancheur et leur transparence respectives en un prisme coloré. Ces phénomènes, limités aux scènes hivernales, sont décelables dans les œuvres de Gustav Fjaestad et d'Akseli Gallen-Kallela, mais également dans celles d'artistes du Groupe des Sept. Toutefois, ce type de représentation ne se limite pas aux paysages, et un certain degré d'hivernité peut être exprimé dans des scènes urbaines, aux maisons bourgeoises ou délabrées, ainsi que dans les scènes rurales, qu'on y présente un village ou des granges abandonnées à la neige. Certaines scènes montrant

⁶ *Jour gris, Laurentides* ; traduction du MBAM.

des travailleurs de la construction, des usines, des chemins de fer ou d'autres éléments témoignant du progrès associé à la modernité, jouent également sur les effets esthétiques de la neige. Enfin, le seul type de scène illustrant une nordicité saisonnière où l'accent n'est pas mis sur la représentation de la neige englobe les scènes intérieures dont une fenêtre offre un accès à l'extérieur et indique la saison.

Les équinoxes et leur portée symbolique



Figure 2. Anders Zorn, *Midsommardans*⁷, 1897, 140 x 98 cm, huile sur toile, Stockholm, Nationalmuseum. Avec l'aimable permission du Nationalmuseum.

Le troisième type de représentation de la luminosité et des couleurs réfère aux conditions particulières des équinoxes, évoquant un type de représentation qu'on ne retrouve que chez les artistes scandinaves. En ce sens, les thèmes reliés aux festivités et à la symbolique de l'équinoxe d'été ou d'hiver sont fortement connotés et constituent le sujet de prédilection de certains artistes norvégiens et suédois, comme Edvard Munch, Anders Zorn et Richard Berg. Ces œuvres jouent sur l'opposition entre ces saisons et si les scènes de *midwinter* sont désertes, la présence humaine est essentielle aux scènes de *midsummer*. Évidemment, on retrouve des paysages d'été chez

⁷ *Danse de l'équinoxe d'été*, que le Nationalmuseum de Stockholm traduit en anglais par *Midsummer Dance*.

les artistes canadiens, mais ceux-ci n'insistent pas sur le fait que la journée la plus longue de l'année constitue le sujet de l'œuvre. Si on y retrouve parfois des personnages, les œuvres ne représentent cependant jamais de scènes de festivités. Par conséquent, leur représentation ne constitue pas un sujet équivalent. La lumière, surabondante ou manquante selon le cycle des saisons, est déterminée par l'angle du soleil par rapport à la terre, et la localisation septentrionale des pays scandinaves donne lieu à des phénomènes lumineux comme l'heure bleue : « In the long Nordic midsummer evenings, the twilight forms what is known as the blue hour, roughly at 10 p.m., when the low sun dissolves the atmosphere into a blue haze⁸. » Kirk Varnedoe voit un équivalent à ce type de phénomène dans certaines œuvres de James Abbott McNeill Whistler et de Pierre Puvis de Chavanne.

Les aurores boréales, les étoiles et les constellation

Les phénomènes lumineux tels que les aurores boréales, les astres et les constellations apparaissent dans de nombreuses œuvres et on retrouve ce type de représentation autant chez les artistes canadiens que chez les Scandinaves. Ces phénomènes témoignent de la *nordicité* d'une œuvre puisqu'ils permettent de localiser la scène représentée dans l'hémisphère boréal. À partir de ces données et des indications qu'on a sur le contexte entourant la production d'une œuvre en particulier, on pourrait retracer la configuration astrale du ciel et l'endroit exact du motif constituant le sujet de l'œuvre. Une telle opération a d'ailleurs déjà été effectuée à partir d'une œuvre de Thomson dans laquelle on peut remarquer la constellation de Cassiopée. Certaines œuvres de cet artiste représentent des aurores boréales, et des éléments formels d'une œuvre de Bruno Liljefors laissent également présumer de la représentation de ce type de phénomène. Toutefois, la présence d'étoiles et de constellations est encore plus courante : *Starlit Night* de Edvard Munch était d'ailleurs exposée à Buffalo en 1913 sous le titre *Starry Night* et presque toutes les versions de *Winter Night in Rondane* du même artiste incluent la constellation de la Grande Ourse en haut à gauche. Enfin, force est de constater que toutes les œuvres témoignant d'une nordicité contiennent des éléments appartenant au moins à l'une ou l'autre des catégories de représentation des couleurs et de la luminosité présentées ci-dessus.

⁸ « Lors des longues soirées de l'été nordique, le crépuscule forme ce qui est connu comme étant l'heure bleue, vers vingt-deux heures, lorsque le soleil couchant dissout l'atmosphère en une brume bleutée. » Kirk Varnedoe [éd.], *Northern Light. Nordic Art at the Turn of the Century*, New Haven et London, Yale University Press, 1988, p. 161 ; je traduis.

Le concept de nordicité : pistes interprétatives

La définition que donne Louis-Edmond Hamelin de la nordicité permet de percevoir celle-ci comme une propriété liée au milieu géographique, que ce soit sur le plan de la luminosité ou d'autres phénomènes reliés à l'environnement, mais elle implique aussi une dimension culturelle, individuelle et esthétique pouvant être rendue opératoire dans un corpus d'œuvres visuelles : « Le terme de nordicité [...] exprime l'état, le degré, la conscience et la représentation d'une territorialité froide à l'intérieur de l'hémisphère boréal⁹. » À l'origine, la définition élaborée était d'ordre spatial et thématique, mais Hamelin a voulu qu'elle puisse rendre compte de l'ensemble des faits se rapportant aux régions froides de l'hémisphère nord. Il a donc identifié quatre champs de recherche : la nordicité thématique, la nordicité zonale, la nordicité mentale et la nordicité saisonnière¹⁰. À l'égard des représentations visuelles, les deux dernières catégories offrent les pistes interprétatives les plus riches. D'une part, la nordicité saisonnière est socioclimatique à cause du référent humain, de la relation que ce dernier entretient avec son environnement, et elle ne peut être réduite aux « conditions naturelles¹¹ ». D'autre part, la nordicité mentale se rapporte à l'individu, elle est intuitive et sensorielle, elle correspond à un cheminement intellectuel et elle est déduite à partir de modèles théoriques ou pratiques¹². À cet effet, le Nord n'est pas simplement un espace territorial et la configuration mentale que s'en fait l'individu est liée à un attachement sentimental, qu'il le perçoive comme familier ou comme lointain et dangereux. Ainsi, Hamelin traite des aspects sociaux et culturels du Nord, que ce soit sur le plan des habitudes de vie, gérées par les contraintes climatiques, ou par l'esthétisation que des artistes font de ces éléments. En ce sens, il y va d'une généralisation au sujet des couleurs et de la luminosité qui semble limitative, puisqu'elle n'englobe que les phénomènes de l'hivernité :

La luminosité caractéristique du paysage sera saisie par la pratique picturale. Le blanc rosé, le tout blanc, le pastel bleu, les gris légers essaient de rendre l'effet de la clarté sous un « ciel laiteux » ; le tapis nival et l'état des glaces reflètent de multiples tonalités qui ne me semblent pas encore toutes rendues. [...] En outre, des peintres, suivant les techniques de leur art, traitent incontestablement de ces sujets saisonniers¹³.

⁹ Louis-Edmond Hamelin, « Espaces touristiques en pays froids », *Téoros, revue de recherche en tourisme*, vol. 18, n° 2 (été), 1999, « La nordicité », p. 4. Dans *Écho des pays froids* (Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1996, p. 243), le terme « degré » est remplacé par « niveau », mais la définition demeure identique à celle donnée dans *Téoros* pour le reste.

¹⁰ Louis-Edmond Hamelin, *Écho des pays froids*, *op. cit.*, p. 247 à 253.

¹¹ *Ibid.*, p. 253.

¹² *Ibid.*, p. 252.

¹³ *Ibid.*, p. 228.

La nature encyclopédique du Nord

Sous le signe de la nordicité, les critères esthétiques changent et ce qui était perçu négativement est désormais recouvert d'une couche de sens supplémentaire. En effet, les idées reçues à propos du Nord veulent que celui-ci soit un endroit aride, aux conditions difficiles et aux couleurs agressives, le disqualifiant comme sujet de tableaux et niant ses qualités esthétiques. La perception du Nord, qu'elle soit positive ou négative, dépend des référents de ses interprétants. Ainsi, le Nord implique une connaissance encyclopédique, puisque le géologue n'en dira pas la même chose que le biologiste ou l'artiste¹⁴. En ce sens, le discours négatif prédominant sur le Nord est porté par des gens qui n'en ont pas la même expérience que les gens qui y vivent : ils doivent donc s'en tenir à une description de type linguistique, qui relève du dictionnaire, alors que les seconds ont une connaissance plus globale du monde nordique qui est de nature encyclopédique¹⁵. Umberto Eco donne l'exemple des Inuits et de la multitude de termes qu'ils possèdent pour décrire la neige, puisque leur survie dépend de l'identification de certains symptômes comme une glace trop mince ou l'approche d'une tempête¹⁶. L'interprétant du signe /Nord/ est donc une unité culturelle qui agit dans un système sémantique global¹⁷. Si cet interprétant est nordique, sa conception du Nord sera nécessairement différente de celle du sudiste, puisqu'il effectuera un découpage des unités élémentaires, des phénomènes naturels, des valeurs et des idées du système sémantique global en fonction du système idéologique auquel il appartient¹⁸. Ainsi, les artistes canadiens et scandinaves, par leur bagage culturel nordique, possèdent une meilleure connaissance du Nord et de l'imaginaire qui lui est relié, ce qui les rend aptes à représenter l'environnement nordique, décrié comme impropre à la représentation par des artistes qui n'en avait qu'une connaissance subjective et partielle. Encore faut-il ajouter que la connaissance de chacun de ces groupes d'artistes demeure liée aux conditions prévalant dans leur pays, ce qui explique que les artistes du Groupe des Sept n'abordent pas de thèmes liés aux équinoxes alors qu'il s'agit d'un sujet particulièrement important chez les artistes suédois et norvégiens.

¹⁴ Umberto Eco, *Le signe*, traduction de l'italien par Jean-Marie Klinkenberg, Bruxelles, Éditions Labor, 1988 [1973], p. 149.

¹⁵ *Ibid.*, p. 144.

¹⁶ *Ibid.*, p. 152.

¹⁷ *Ibid.*, p. 159-161.

¹⁸ *Ibid.*, p. 162.

Signes et conventions picturales de la nordicité

Eco nous rappelle que dans les représentations visuelles, la coordination des stimuli perçus – les couleurs, les rapports spatiaux, la luminosité, etc. – permet de définir la structure spatiale. Il souligne le problème de la production de sens, c'est-à-dire ce qui fait qu'un signe peut être perçu comme équivalent à la chose qu'il représente¹⁹. Cette préoccupation recoupe notre problématique, cherchant à déterminer quels sont les mécanismes de production de sens et les signes associés à la nordicité et comment ceux-ci s'élaborent à partir du discours tenu par les artistes. Parmi ces mécanismes, les données des sens contribuent certainement à forger un imaginaire du Nord chez les artistes canadiens et scandinaves puisque, dans les deux cas, leurs représentations picturales sont issues des données de leur expérience physique et spirituelle du territoire auquel ils s'identifient. Si les artistes canadiens ont foncièrement insisté sur les aspects qu'on qualifiait de désagréables, c'est en quelque sorte pour affirmer leur propre résistance, à l'égard des conditions *sine qua non* de l'adaptation humaine au territoire. Dans les œuvres, les caractéristiques du lieu réel sont suscitées indirectement par le relais visuel, ce qui laisse une place importante à l'intersubjectivité sensorielle, puisque le regard peut faire intervenir le souvenir de sensations reliées à d'autres sens : on évoque à cet effet la valeur thermique des couleurs. Seule l'expérience individuelle permet de témoigner du froid intense et de la sensation de déplaisir tactile associée au lieu réel, de l'odeur sèche et piquante de cette froideur, du silence apparent masqué par le bruit sourd de pas dans la neige, mais certaines œuvres peuvent en être des signes indiciels. La nordicité semble donc caractérisée par une surdétermination de certaines sensorialités qui est à son paroxysme dans un lieu marqué par l'absence de repères.

De nombreux auteurs²⁰ ont souligné l'influence des artistes scandinaves sur les artistes canadiens, mais au niveau formel, celle-ci ne nous apparaît pas aussi manifeste que ce qu'on a laissé entendre. Il y a en effet une corrélation entre les sujets abordés par ces artistes et la référence à une certaine nordicité est récurrente : celle-ci constitue le point commun sur lequel se base leur identité nationale. De par les styles, les sujets abordés et les courants esthétiques dans lesquels elles s'inscrivent, on peut affirmer que

¹⁹ Umberto Eco, *La structure absente*, traduit de l'italien par Uccio Esposito-Torrigiani, Paris, Mercure de France, 1972, p. 175-177.

²⁰ Nous retiendrons principalement Peter Larisey et sa monographie intitulée *Light for a Cold Land* (*op. cit.*) sur Lawren Harris, ainsi que Kirk Varnedoe et ses ouvrages sur l'art scandinave au tournant du vingtième siècle cités plus haut, dans lesquels il cite Roald Nasgaard, qui a agit à titre de commissaire d'une exposition d'art symboliste nord-américaine et nord-européenne qui s'est tenue à la Art Gallery of Ontario en 1984 intitulée *The Mystic North*.

les œuvres portent les marques d'une expérience collective du territoire pour lequel les artistes scandinaves entre eux n'ont pas la même interprétation et qui est encore plus éloignée de celle des artistes canadiens, même s'ils partagent un référent commun – le Nord. Si la nordicité constitue une approche discursive applicable au paysage et qu'elle ne se limite pas à un courant artistique en particulier, elle demeure l'apanage d'artistes préoccupés par la création d'un art national basé sur les caractéristiques territoriales, climatiques et géographiques de leur pays.