

**N** **Imaginaire Nord**  
Pour fins de recherche  
privée seulement



Stockholm  
University

ACTA UNIVERSITATIS STOCKHOLMIENSIS  
Romanica Stockholmiensia 25

# Couleurs et lumières du Nord

Actes du colloque international en littérature,  
cinéma, arts plastiques et visuels  
Stockholm 20-23 avril 2006

édités par

Daniel Chartier et  
Maria Walecka-Garbalińska

ACTA UNIVERSITATIS STOCKHOLMIENSIS

Romanica Stockholmiensia

25

# **Couleurs et lumières du Nord**

**Actes du colloque international en  
littérature, cinéma,  
arts plastiques et visuels**

**Stockholm 20-23 avril 2006**

**édités par**

**Daniel Chartier et  
Maria Walecka-Garbalińska**



**COULEURS ET LUMIÈRES DU NORD**

**Actes du colloque international en littérature, cinéma,  
arts plastiques et visuels, Stockholm 20–23 avril 2006  
édités par Daniel Chartier et Maria Walecka-Garbalińska**

**©Les auteurs et Acta Universitatis Stockholmiensis 2008**

**ISSN 0557-2657**

**ISBN 978-91-86071-01-1**

**Imprimerie : Davidsons Tryckeri AB, Växjö 2008**

**Distributeur : eddy.se ab, Visby, Suède**

# TABLE DES MATIÈRES

Daniel Chartier et Maria Walecka-Garbalińska	Avant-propos	9
---	--------------	---

## I Perspectives sur le Nord

Jack Warwick	Le Nord polyvalent, un projet de synthèse	15
Daniel Chartier	Couleurs, lumières, vacuité et autres éléments discursifs. La couleur blanche, signe du Nord	22
Zsuzsa Simonffy	Entre chien et loup. Pour une apologie de la continuité dans le système de connaissances inuit	31
Gilles Fumey	Manger au Nord. Les couleurs de la cuisine scandinave	43
Dominique Perron	Le Nord noir : représentations promotionnelles des activités pétrolières dans le Nord de l'Alberta	50

## II Les couleurs et les lumières du Nord littéraire

### La littérature du Québec

Natasha Nobell	Nelligan, <i>Neige noire</i> et « la nouvelle Norvège » : une mélancolie nordique	63
Denise Brassard	Quand l'augure parle depuis le cercle polaire. Le paysage palimpseste dans <i>La mort vive</i> de Fernand Ouellette	73
Carmen Mata Barreiro	Du Nord québécois au Nord européen : le regard de Nicole Brossard	85
Élise Salaün	Nord infini, intime et industriel. Sémantiques du Nord dans le triptyque abitibien de Louise Desjardins	96

Laura I. Hetel	Nordicité, chromatisme et installation littéraire dans <i>Les aurores montréalaises</i> de Monique Proulx	109
Voichita-Maria Sasu	Rencontre avec l'ineffable : le Grand Nord dans <i>La montagne secrète</i> de Gabrielle Roy	117
Lidia González Menéndez	Le Sud dans le Nord : <i>La rivière sans repos</i> de Gabrielle Roy	123

### **Les littératures scandinaves**

Asdis R. Magnusdottir	La peur du noir et la lumière défaillante du Nord dans les sagas et les contes islandais	137
Kajsa Andersson	Une triade de couleurs dans l'œuvre de Selma Lagerlöf : blanc, bleu et rouge	146
Dorthe Vangsgaard Nielsen	Melancholia lux. Couleurs et lumière dans <i>Melancholia I</i> de Jon Fosse	161

### **Les voyages vers le Nord**

Loredana Trovato	Voyageurs italiens et français en Scandinavie : la découverte des lumières et des couleurs du Nord	171
Daniel Claustre	Contre la science. La description des phénomènes optiques du Nord dans les récits des voyageurs britanniques et américains au dix-neuvième siècle	185

### **L'inspiration du Nord**

Arnaud Huftier	Des couleurs changeantes. Les éclairages français et néerlandais de Johan Bojer (P.G. La Chesnais, D. Logeman-van der Willigen, John Flanders)	205
Dimitri Roboly	Reflets de la mélancolie nordique dans <i>Pêcheur d'Islande</i> de Pierre Loti	218
Iris Gruber-La Sala	Le côté sombre de la neige blanche. Couleurs hivernales dans <i>Gel</i> de Thomas Bernhard et <i>Neige noire</i> de Hubert Aquin	229

Maria Walecka-Garbańska	« Un jour le temps tournera la tête et montrera sa face blanche » : couleur-lumière du Nord chez Mohammed Dib	242
-------------------------	---	-----

### **L'écriture inspirée du Nord**

Aimée Laberge	L'écriture <i>in situ</i> : en voyage sur la mer de glace	255
Élise Turcotte	Le voyage en Alaska	265
Lise Tremblay	Le Nord comme état de conscience	270
Jean Désy	Éblouissement nordique	275
Jean Morisset	Quand s'éteint la lune de la nuit arctique	280

### **III Visions cinématographiques**

John Kristian Sanaker	Tache noire dans un paysage de neige. Une étude sur <i>La Sarrasine</i> de Paul Tana	285
Johanne Villeneuve	L'invention de la lumière. La fantasmagorie nordique d'André Forcier	292
Tristan Grünberg	Le diaphane et les ténèbres. Corps de lumière dans <i>La charrette fantôme</i> de Victor Sjöström	300

### **IV Représentations picturales**

Laurier Lacroix	La construction picturale du Nord. La contribution des artistes canadiens au tournant du vingtième siècle	313
Valérie Bernier	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	322
Colin Lemoine	Le kaléidoscope de l'« École du Nord » chez Henri Focillon. Neige bleue, japonisme et intimité : lumière de la couleur et couleur de lumière	333

Jan Blanc	Allaert van Everdingen (1621-1673) et la fabrication visuelle du « Nord » dans la peinture hollandaise du dix-septième siècle	346
Guénola Stork	Pluralité des lumières de Skagen. Traductions picturales de P. S. Krøyer et Anna Ancher	363
Daniel Arsenaault	Entre le blanc et le bleu, le gris... Entre l'ombre et la lumière, la roche ! Observations poétiques d'un chercheur d'art... rupestre	376

## V Le Nord au carrefour des arts

Thomas Schlessler	Le Nord sur le « vide papier que la blancheur défend ». L'incipit achromatique de <i>La grande traversée</i> de Goscinny et Uderzo	395
David Jauzion-Graverolles	« L'arbre des formes sur le désert blanc » : le Nord visible et illisible de Christian Dotremont	404
Eve Roy	<i>Silence and (nordic) light</i> . Présences et lumières du Nord dans l'œuvre construite, écrite et dessinée de Louis Kahn	417
Isabelle Hersant	Noir et blanc photo-filmique, jour et nuit nordiques : une allégorie. La couleur du temps aveugle dans l'œuvre de S&P Stanikas	430
Sophie Bouffard	L'art de Lawren Harris, une source d'inspiration pour certains compositeurs canadiens : « Blue Mountain » de Harry Freedman et « <i>Au Nord du lac Supérieur</i> » de Michel Longtin	440

## Avant-propos

Cet ouvrage réunit, sous forme d'articles, les communications présentées lors du colloque international en littérature, cinéma, arts plastiques et visuels, co-organisé par l'Université de Stockholm et l'Université du Québec à Montréal (UQAM) et tenu à Stockholm en avril 2006. Résultat de la collaboration scientifique entre le Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord, installé à l'UQAM, et le Département du français, d'italien et de langues classiques à l'Université de Stockholm, il se situe dans la série de rencontres scientifiques internationales qui, depuis 2004, explorent le Nord comme espace discursif, imaginaire, idéologique et esthétique. Après la pluralité des Nord(s), qui a été au centre de la réflexion lors du premier colloque, *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*<sup>1</sup>, tenu au Centre culturel suédois de Paris, ce sont deux *lieux communs* de l'imaginaire du Nord : son (a)chromatisme et ses phénomènes lumineux, qui sont ici revisités dans une quarantaine de contributions de chercheurs provenant d'une quinzaine de pays. Les représentants d'orientations de recherche et de création différentes explorent les couleurs et les lumières du Nord qui ont donné et continuent à donner *lieu* au déploiement des réseaux de significations dont participent de multiples territoires et cultures. À partir de ces deux lieux communs, on découvre ainsi la complexité et la richesse de l'imaginaire du Nord, conçu comme un tout pluriculturel, multilingue et pluridisciplinaire.

Une première partie, intitulée *Perspectives sur le Nord*, réunit les articles qui, dans un double mouvement de synthèse et de mise en question, donnent la mesure de l'actualité renouvelée de la problématique. D'une part, J. Warwick montre le potentiel du Nord en tant que mythe littéraire où le roman postmoderne trouve son compte aujourd'hui et D. Chartier envisage le « blanc » comme le signe même de l'épaisseur discursive de l'imaginaire du Nord dans sa dimension circumpolaire. D'autre part, la cohérence des représentations traditionnelles, dominées par la dichotomie saisonnière, lumineuse et chromatique, est mise à mal par la confrontation au système de connaissances inuit (Z. Simonffy) ou au foisonnement des couleurs du « manger » scandinave (G. Fumey). D. Perron, de son côté, analyse la mise à contribution de ces représentations par la rhétorique promotionnelle face aux enjeux environnementaux de l'exploitation pétrolière.

---

<sup>1</sup> Daniel Chartier [dir.], *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*, Montréal, Imaginaire | Nord, coll. « Droit au pôle », 2008.

La deuxième partie, *Les couleurs et les lumières du Nord littéraire*, comprend plusieurs sections. Après celle consacrée à *La littérature du Québec*, représentée par des auteurs comme Émile Nelligan (N. Nobell), Gabrielle Roy (V.-M. Sasu et L. González Menéndez), Fernand Ouellette (D. Brassard), Nicole Brossard (C. Mata Barreiro), Louise Desjardins (É. Salaün) et Monique Proulx (L.I. Hetel), les exemples relatifs aux *Littératures scandinaves* illustrent l'importance sémantique de la lumière ou de son absence, aussi bien dans les sagas islandaises (A.R. Magnusdottir) que chez un auteur norvégien contemporain comme Jon Fosse (D. Vangsgaard Nielsen). L'univers romanesque de Selma Lagerlöf se révèle dominé par un système des couleurs sans rapport direct avec l'imaginaire nordique stéréotypé (K. Andersson).

La section sur *Les voyages vers le Nord* vise à montrer les enjeux des notations des couleurs et des phénomènes optiques dans les récits de voyage italiens et français (L. Trovato), aussi bien qu'anglais et américains (D. Claustre).

Dans une perspective souvent comparatiste, la section *L'inspiration du Nord* illustre la diversité des formes et des significations auxquelles peut donner lieu la référence à la luminosité et à la gamme chromatique associées au Nord dans l'imaginaire occidental. Ainsi, la transmission d'un système de couleurs romanesque par la traduction peut se montrer décisive pour la vision de l'étranger (A. Huftier). La contribution originale de Pierre Loti à la fabrication du mythe de l'Islande prolonge et enrichit par des éléments nouveaux la conception romantique du paysage nordique (D. Roboly). La dimension politique d'un texte autrichien et d'un texte québécois peut reposer sur une structuration analogue des mondes imaginaires par la dialectique des couleurs hivernales (I. Gruber-La Sala). Et l'oxymore de la neige noire, titre du roman de Hubert Aquin, ressurgit chez Mohammed Dib qui installe au cœur de la nordicité un questionnement identitaire et philosophique marqué par une spiritualité synchrétique (M. Walecka-Garbalińska).

Selon la tradition des travaux du Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord, nous avons invité lors du colloque des écrivains et il nous a paru opportun de laisser ces derniers clore la partie « littéraire » du volume. C'est pourquoi nous sommes particulièrement heureux de pouvoir, dans la section *L'écriture inspirée du Nord*, présenter cinq textes inédits d'auteurs québécois contemporains (Aimée Laberge, Élise Turcotte, Lise Tremblay, Jean Désy et Jean Morisset) pour qui le Nord — et l'hiver — sont une expérience de l'écriture, du voyage, un état de conscience, une identité et parfois même, un éblouissement.

## Avant-propos

Dans la troisième partie, consacrée aux *Visions cinématographiques*, les films québécois et suédois sont sollicités. J.K. Sanaker propose une interprétation de *La Sarrasine* de Claude Tana selon laquelle l'utilisation des couleurs dans la mise en images filmique véhicule une réflexion sur la rencontre des cultures. La problématique identitaire est également présente dans *Au clair de la lune* d'André Forcier, où une mise en scène fantasmagorique de la lumière fait de la nordicité l'objet d'un renversement carnavalesque (J. Villeneuve). La romancière suédoise Selma Lagerlöf est à nouveau évoquée, maintenant dans le contexte cinématographique, par T. Grünberg qui étudie l'adaptation à l'écran de son roman *La charrette fantôme*, où le traitement novateur de la lumière par la caméra de Victor Sjöström ouvre la voie au film fantastique.

Les articles relevant de l'histoire de l'art sont regroupés dans la quatrième partie, *Les représentations picturales*, dans laquelle les auteurs étudient les composantes chromatiques et lumineuses qui, du dix-septième au vingtième siècle, ont été essentielles dans la construction visuelle du Nord, qu'il soit scandinave ou canadien, autochtone ou étranger. Ainsi, L. Lacroix examine la contribution des artistes canadiens à la construction picturale du Nord, alors que V. Bernier compare de ce point de vue l'art canadien et scandinave. C. Lemoine analyse l'idée de la lumière chez Henri Focillon, J. Blanc la fabrication visuelle du « Nord » chez Allaert van Everdingen et G. Stork la pluralité des lumières d'un lieu pictural mythique, Skagen. Enfin, D. Arsenault réfléchit aux jeux d'ombre et de lumière qui transforment l'art rupestre du Nunavik.

Dans la dernière partie, *Le Nord surgit au carrefour des arts* où, par ses multiples aspects esthétiques et éthiques, il participe à l'invention et au renouvellement des formes d'expression dans l'art moderne et contemporain. La bande dessinée (T. Schlessler), les logogrammes de Christian Dotremont (D. Jauzion-Graverolles), l'architecture de Louis Kahn (E. Roy), les dispositifs d'installation de S&P Stanikas (I. Hersant), la musique de Freedman et Longtin (S. Bouffard) en témoignent.

La pluralité des disciplines, la variété des auteurs et artistes étudiés, la multiplicité des perspectives esthétiques, critiques et historiques qui sont convoquées dans cet ouvrage trouvent leur cohérence dans une réflexion sur deux composantes fondamentales du système de représentation du Nord : la couleur et la lumière. Les articles ici rassemblés démontrent éloquemment qu'il n'est ni envisageable, ni souhaitable d'aborder l'idée du « Nord » d'un unique point de vue national ou disciplinaire et qu'il est nécessaire d'en déconstruire les différents aspects pour arriver à en saisir toute la complexité.

## Avant-propos

La réalisation du colloque et la publication de ce volume n'auraient pas été possibles sans le généreux soutien de la Fondation Henrik Granholm à l'Université de Stockholm, de l'Université du Québec à Montréal, de la Fondation Lars Hiertas Minne, de la mairie de Stockholm, des ambassades du Canada et du Danemark, de l'Association internationale des études québécoises, de l'Institut d'études canadiennes à l'Université de Stockholm, du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises et du Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire. Qu'ils trouvent ici l'expression de notre gratitude.

Nous remercions chaleureusement Catherine Vaudry pour son assistance lors de la rédaction, de la révision et de l'édition du volume et Anna Karin Haspe pour son aide et ses conseils techniques.

Stockholm et Montréal, octobre 2008

*Maria Walecka-Garbalińska*

Université de Stockholm

*Daniel Chartier*

Université du Québec à Montréal

**I**

**PERSPECTIVES SUR LE NORD**

## Le Nord polyvalent, un projet de synthèse

Jack Warwick (Université de Rouen)

### Résumé

Le mythe du Nord au Canada se reconnaît dans un grand éventail d'expressions : littératures, historiographie, peinture, musique, tourisme, et encore. Il a pu véhiculer différentes idéologies, notamment nationalistes ou, plus souvent, contestataires, et il se trouve dans les patrimoines culturels français, anglais et indigène. Outre sa valeur symbolique nationale et sa référence géographique évidente, le Nord canadien rejoint celui d'autres pays, comme on a pu le constater surtout dans la peinture comparée. En plus, d'autres mythes s'agglutinent facilement au Nord : la forêt, le voyage aventureux, le Sauvage... Sans prétendre cerner la totalité de ce mythe tentaculaire, nous essayons de dégager ses traits essentiels.

Le Nord a eu des hauts et des bas comme sujet littéraire, mais trois exemples récents confirment qu'il a su s'adapter à chaque nouveau style de fiction. *Le jardin des délices*<sup>1</sup> de Roch Carrier nous plonge dans une histoire rocambolesque où un orignal mort, transporté sur le toit d'une Cadillac blanche, fait rêver les habitants d'un village des Laurentides. C'est le fort alliage de deux symboles archi-connus : la voiture américaine la plus convoitée et la chasse la plus prestigieuse de la forêt boréale. Le lecteur canadien ne saurait rester indifférent à cette parodie de la culture populaire. Imaginons, par ailleurs, un concours de raquette dont le vainqueur, un beau spécimen du pays, s'avère être un New-yorkais tellement saturé de littérature du Nord qu'il se prend pour un Indien. Ce héros comique de *Gone Indian*<sup>2</sup> de Robert Kroetsch fait d'ailleurs sa thèse sur Grey Owl, le célèbre Anglais qui passait jusqu'à sa mort pour un Indien Cri. Tomson Highway, en revanche, est un vrai Cri du nord du Manitoba et l'auteur de *Kiss of the Fur Queen*<sup>3</sup>, roman où le conte amérindien et la mythologie crie recourent l'exubérant récit post-moderne.

Sans pouvoir aborder, ici, les questions théoriques concernant le concept de mythe littéraire, nous adoptons péremptoirement un schéma de cinq éléments par lesquels le Nord se manifeste dans la littérature traditionnelle, avant de revenir à ces trois exemples.

---

<sup>1</sup> Roch Carrier, *Le jardin des délices*, Montréal, Éditions de la Presse, 1975.

<sup>2</sup> Robert Kroetsch, *Gone Indian*, Nanaimo, Theytus Books, 1973.

<sup>3</sup> Tomson Highway, *Kiss of the Fur Queen*, Toronto, Doubleday Canada, 1998.

## Un récit traditionnel

S'il n'y a pas un modèle unique du récit du Nord, on peut cependant y constater certains motifs très fréquemment répétés. Très typique est le voyage solitaire vers un inconnu périlleux, avec ou sans le retour du héros. La mort de François Paradis, dans *Maria Chapdelaine*<sup>4</sup>, peut être considérée comme la version classique, entourée de versions similaires. Telles sont les innombrables biographies de missionnaires héroïquement partis à la chasse d'âmes dans la toundra. Ces récits peuvent se charger de dimensions et de nuances très considérables. Dans *Le temps des hommes*<sup>5</sup>, André Langevin fait mourir dans un blizzard un prêtre qui a osé chercher dans sa religion un sens plus satisfaisant que les formules rigidement canoniques. Le héros éponyme d'*Alexandre Chenevert*<sup>6</sup> fait un voyage plutôt banal à nos yeux, mais merveilleux pour lui à cause de l'aventure morale. Certaines héroïnes de Marian Engel ou de Margaret Atwood reviennent de leur voyage dans le Nord, elles aussi, avec une idée assainie d'elles-mêmes ou de leur monde. Ces exemples, allant du fatal au banal, du cosmique au psychologique, du complexe au simple, viennent confirmer une observation généralement admise sur le mythe littéraire : le récit est traditionnel, mais il supporte de grandes variations. Remontant à la culture populaire ou littéraire, il se revêt d'une certaine autorité, comme un récit sacré. Louis Hémon lui-même confirme que dans ses veillées à Péribonka, il avait écouté des histoires de garçons « égarés » dans la forêt comme François Paradis. Dans d'autres cas, il est plus difficile de tracer l'influence réciproque du littéraire et de l'oral. Des histoires de combat avec un ours ou un autre animal se répètent comme des exploits circonstanciés dans les récits attribués par les folkloristes aux voyageurs historiques. C'est un motif narratif qui peut aller loin à l'état de fiction symbolique, témoin l'Agaguk d'Yves Thériault<sup>7</sup>, qui est défiguré et transformé par un combat avec un ours polaire. Citons aussi le chasseur de Jean-Yves Soucy<sup>8</sup>, dont les rapports sexuels avec une ourse qu'il vient d'abattre consolident son appartenance à la forêt. Même si, nous l'avons dit, on ne peut pas ramener toutes les histoires du Nord à un unique *mythos* de base, on voit clairement un faisceau homogène d'éléments narratifs qu'il convient d'appeler « mythèmes ».

---

<sup>4</sup> Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, Montréal, J.-A. LeFebvre, coll. du « Nénuphar », 1916.

<sup>5</sup> André Langevin, *Le temps des hommes*, Montréal, Le cercle du livre de France, 1956.

<sup>6</sup> Gabrielle Roy, *Alexandre Chenevert*, Montréal, Beauchemin, coll. « Québec 10/10 », 1954.

<sup>7</sup> Yves Thériault, *Agaguk*, Québec, Institut littéraire, 1958.

<sup>8</sup> Jean-Yves Soucy, *Un dieu chasseur*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1976.

### **Le héros surhumain**

Le héros de ces récits se conforme aussi à un modèle constant. Chasseur, bûcheron, chercheur d'or, meneur de canot ou de traîneau, inventif et égal à toutes les circonstances, il est, selon les mots d'Alfred DesRochers, d'une « race surhumaine, / Race de violents, de forts, de hasardeux<sup>9</sup> ». Encore mieux, dans les poèmes de Robert Service, les hommes du Yukon sont « strong and [...] sane », « men girt for the combat, men who are grit to the core<sup>10</sup> ». Mais c'est DesRochers qui révèle le sens du mythe : le poète qui s'inspire de ces êtres surhumains est le « fils déchu » de cette race nordique et forestière. On ne pourra jamais égaler les hardis fondateurs du pays ; c'est par la poésie que l'on s'identifie à eux. Gabrielle Roy, à plus forte raison, cherche une identité spirituelle avec le Nord, dans *La montagne secrète*<sup>11</sup>, où un peintre poursuit le sublime avec la constance d'un chasseur de caribou.

### **Le support référentiel**

La référence historique et/ou géographique n'est jamais absente de ces évocations du Nord. Elle est, certes, extrêmement variable, allant du cliché du « petit Nord » jusqu'à des images de l'Arctique dignes du *National Geographic*, en passant par des forêts plus ou moins spécifiques et surtout par le Bouclier précambrien ou les glaces de l'Arctique. Le lecteur, se trouvant ainsi sur des lieux légendaires, comme les escales des *voyageurs* des temps de la formation du pays, peut avoir le sentiment de se promener à côté de ces êtres à la fois historiques et fabuleux comme les guerriers de la Sparte antique. Ou bien, il peut reconnaître avec tendresse une villégiature comme Saint-Donat, où le citadin en vacances affronte la forêt sauvage. Le Nord-Ouest est très souvent l'annexe naturelle du Nord. Cela ne présente aucune anomalie pour ceux qui ont connu ces longitudes. Ce sont les romans de Maurice Constantin-Weyer, presque tous situés dans l'Ouest canadien, qui ont fait connaître aux lecteurs de France nos quelques arpents de neige profonde. Les voyageurs du Nord-Ouest y accédaient longtemps par des voies fluviales, donnant lieu à la forte légende historique des pays d'en haut, c'est-à-dire en amont des grandes rivières dans une région sans bornes, facilement assimilée au Grand Nord. Les techniques employées au voyage, à la chasse, à la construction de maisons ou à la fabrication de vêtements sont

---

<sup>9</sup> Alfred DesRochers, poème liminaire du recueil, *À l'ombre de l'Orford* (1929), édition critique de Roland Giguère, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1993, p. 155-156.

<sup>10</sup> « forts et [...] sains [...] des hommes ceints pour le combat, des hommes résistants jusqu'au centre ». Robert Service, « The Law of the Yukon », *Songs of a Sourdough*, Toronto, W. Briggs, 1907, p. 7 ; je traduis.

<sup>11</sup> Gabrielle Roy, *La montagne secrète*, Montréal, Beauchemin, 1961.

très souvent présentées avec plus ou moins d'exactitude documentaire, pour mieux s'incruster dans une tradition culturelle nationale comme des gestes véridiquement héroïques. Les conséquences de cette technique littéraire mènent parfois à controverse, témoin les « Esquimaux » d'Yves Thériault<sup>12</sup> qui scandalisent les ethnographes sérieux. Mais le mythe et l'ethnographie peuvent se soutenir réciproquement ; on lit *La vie traditionnelle du coureur de bois aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*<sup>13</sup> de Normand Lafleur avec le même plaisir qu'un roman régionaliste.

### Un message de conséquence générale

Les messages suggérés par les récits du Nord concernent l'identité du peuple, les relations de l'homme avec Dieu ou avec la Nature primordiale, ce qui semble revenir au même, comme dans un mythe primitif. Et c'est le *mythos* qui les supporte plutôt que le *logos* ; là-dessus, tous les analystes modernes reconnaissent l'autorité d'Aristote. Les récits étant de source traditionnelle, avec variantes, le message, loin de donner dans un didactisme univoque, nous confronte à une problématique à résoudre. Nous avons donc plusieurs versions du coureur de bois traditionnel, obligé de s'éloigner de la société établie dont il est pourtant le porte-drapeau. Les historiens nationalistes ont beaucoup réfléchi sur l'ambivalence de cette catégorie sociale, mais c'est surtout par les romanciers qu'on peut approfondir la question. Ainsi, dans *La terre paternelle*<sup>14</sup> de Patrice Lacombe, la famille sédentaire pleure comme un déshonneur le départ d'un fils pour le Nord-Ouest, mais à la fin, c'est lui qui vient réintégrer sa famille dans la ferme qu'elle a perdue. Dans *L'élan d'Amérique*<sup>15</sup> d'André Langevin, la magie n'est plus efficace ; le roi des orignaux est tué par un propriétaire américain et toute la vie traditionnelle tombe avec cet animal ; ce roman est un cri de désespoir collectif. Chez Jean-Yves Soucy, par contre, le même motif est porteur d'espoir ; les qualités essentielles du chasseur dérangé par l'avance de la vie sédentaire vont rajeunir au contact des Indiens plus loin au Nord. Cependant, dans l'un et l'autre cas, le mythe appelle une nouvelle prise de conscience des valeurs collectives.

Le sens vulgaire du mot *mythe* renvoie surtout au dogmatisme fallacieux, ou encore à l'idéologie. En effet, le mythe peut être réduit à un simple dogme ou à un slogan publicitaire. L'hymne national du Canada,

---

<sup>12</sup> Dans *Agaguk*, *op. cit.*

<sup>13</sup> Normand Lafleur, *La vie traditionnelle de coureur de bois aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, Montréal, Léméac, 1973.

<sup>14</sup> Patrice Lacombe, *La terre paternelle*, Montréal, Revue littéraire, 1846.

<sup>15</sup> André Langevin, *L'élan d'Amérique*, Montréal, Le cercle du livre de France, 1972.

dans sa version anglaise, est une apostrophe à « The true North strong and free », dont les attributs sont partagés sans l'ombre d'un doute par ses citoyens. Les très nombreuses biographies de missionnaires, déjà évoquées, soutiennent l'idée d'un fort rayonnement spirituel de par les peuples dominants vers les Autochtones, sans discussion de son effet bénéfique. Cette image, aujourd'hui contestée, constituait longtemps un regard possessif sur de vastes régions. Citons, sans élaborer, *Sous le soleil de minuit*<sup>16</sup>, par Lucien Delalande ; le titre emblématique de cette biographie pieuse a l'effet d'une croix plantée dans l'Arctique. Le *Dictionnaire historique des Canadiens et des Métis français de l'Ouest*<sup>17</sup>, par A.-G. Morice établit, plus sobrement, les droits des laïcs à une reconnaissance similaire. Mais ces œuvres sont très peu connues aujourd'hui ; leur dogmatisme, justement, les exclut de la magie du mythe au sens fort.

De ces juxtapositions il ressort que le mythe du Nord sert éminemment de lieu de débat sur certaines valeurs collectives. Mais cela peut aller bien plus loin que l'identité nationale dont le Nord serait la métonymie. Parmi les exemples déjà cités, on a vu que la question de nos rapports à la Terre, ou à la Nature sauvage ou à Dieu est sous-entendue ou même parfois explicite. Les vastes étendues de terre stérile ou en friche offrent leurs puissantes ressources symboliques à l'auteur canadien, comme aussi à nos peintres, notamment ceux du Groupe de Sept. Un paysage « not written on by history, empty as paper<sup>18</sup> » permet d'évoquer le commencement du monde. Peut-on rattacher ce volet de la littérature canadienne au Chaos primordial ou à Gaia, au mythe grec de la Création ? Si on ne trouve pas ce rapport dans chaque roman individuel, le patron du mythe ancien nous semble bien présent dans l'ensemble des évocations du Nord trouvées dans ce corpus de littérature moderne. L'ombre ambiguë de la Terre-Mère se trouve d'ailleurs dans tant de mythologies que nous sommes tentés d'y voir l'effet d'une réaction universelle de l'homme à son univers. On suppose que les vierges mères, communes à plusieurs religions, reflètent le caractère alternativement stérile et fertile de la terre : les inondations et les retraits du Nil, les saisons de la végétation, etc. Eh bien, notre Terre-Mère à nous ressort de cette synthèse plus sévère que les autres et les enfants qu'elle engendre sont formés par des épreuves plus dures. En temps de faiblesse, ils reviennent auprès d'Elle pour retrouver la santé ou la mort (digne). Le mythe littéraire cherche des références, nous l'avons vu, dans l'histoire et la géographie réelles, mais il vit des archétypes hérités d'un monde plus ancien.

---

<sup>16</sup> Lucien Delalande, *Sous le soleil de minuit*, Montréal, Rayonnement, 1958.

<sup>17</sup> A.-G. Morice, *Dictionnaire historique des Canadiens et des Métis français de l'Ouest*, Québec, Laflamme et Proulx, 1908.

<sup>18</sup> « sur lequel l'histoire n'a pas écrit », Frank Scott, « Laurentian Shield », *Collected Poems*, Toronto, McClelland & Stewart, 1981, p. 58 ; je traduis.

## Des assemblages de mythèmes

Le Nord, nous l'avons vu, peut être signalé par la forêt boréale ou par les terres stériles au-delà de la ligne des arbres, par les Autochtones vivant leur vie traditionnelle, ou par leurs usurpateurs, les premiers Européens. La trame du récit est presque toujours un voyage, héroïque, modeste, réussi, tragique, collectif, individuel, ancien, moderne, ou encore. Chaque composition littéraire fait son assemblage d'un choix de mythèmes, dont certains participent d'autres mythes connus : le fondateur, la forêt, le primitivisme, etc. Il y aurait donc une nébuleuse de symboles et d'archétypes dans laquelle chaque auteur va chercher son butin pour en faire sa propre construction. La capacité d'agglutination d'un mythe à l'autre ressemble à la construction syntaxique, à tel point qu'on a pu parler d'une grammaire du mythe. Des échos de la mythologie classique ou autre ne sont pas exclus. Malgré ses couleurs souvent nationales, le mythe du Nord rejoint spontanément un univers trans-national. Dans l'histoire de la peinture particulièrement, on a bien trouvé les rapports entre le Groupe De Sept et *The Mystic North*<sup>19</sup> des peintres scandinaves.

Les exemples parodiques cités au début de notre exposé n'abrogent pas cette continuité. Le Nord de Robert Kroetsch, une mise en abyme totale, n'en est pas moins la scène et la substance d'une quête de soi : réel ou mythique, le pays forme les personnages. Le jeune héros se réalise enfin dans ses rapports sexuels avec une ourse polaire. Par la suite, il paraît que cette ourse est une femme en costume, identifiée à la Terre-Mère et à la mère freudienne, ce qui en fait un vrai cocktail de mythologies croisées. Roch Carrier, lui aussi, sert un cocktail carnavalesque à base de paysage stérile, village québécois reculé, chasse à l'orignal, recherche d'or, peinture de Jérôme Bosch, visions de l'enfer et du paradis et une vierge sortant intacte de l'église embrasée comme au temps des saints martyrs. Le mélange proposé par *Kiss of the Fur Queen* diffère principalement du fait qu'il propose un projet explicite de syncrétisme culturel. La Miss Fourrure éponyme, déesse de notre culture publicitaire, révèle à la fin du roman qu'elle est une incarnation de la figure mythologique *Weesageechak*, le Tricheur connu dans toutes les cultures de la famille crie. L'auteur préconise une culture métissée, seul moyen d'existence pour lui, mais aussi, faut-il inférer, pour son peuple, voire pour le Canada. Son héros, après maintes tribulations portant atteinte à sa culture héréditaire, réussit comme musicien concertiste en s'inspirant de ses souvenirs d'enfance. Le paysage, le folklore et la mythologie des Autochtones viennent à la rencontre du mythe occidental du génie artistique. L'idéal d'un alliage des cultures amérindienne et européenne s'agglutine ainsi au pittoresque du Nord. Au-delà des grandes

---

<sup>19</sup> Roald Nasgaard, *The Mystic North*, Toronto, University of Toronto Press, 1984.

différences d'un roman à l'autre, ces trois versions du Nord littéraire se recourent par leur implication dans un mythe traditionnel par l'entremise duquel les lecteurs du Canada sont habitués à chercher leur authenticité.

\* \* \*

Les très nombreuses allusions littéraires au Nord sont variées au point de paraître tout à fait disparates. Le Nord peut être n'importe où, sa présence dans l'œuvre peut être centrale ou aléatoire, le traitement peut être didactique ou imaginaire. Pour chercher un fond commun dans cet ensemble fragile, nous avons eu recours au concept du mythe, concept, lui aussi, aux définitions variées. En confrontant notre hypothèse de travail à un choix de matières, nous avons trouvé, plutôt qu'un fil central et unique, une nébuleuse de mythes dans laquelle se trouve pourtant un nombre restreint de schémas communs : des récits et des héros traditionnels, une certaine insistance sur les lieux référentiels, la remise en cause ou la réaffirmation de valeurs collectives, l'écho distant de mythes très généralisés comme le Chaos primordial ou la Terre-Mère. Cela nous permet d'avoir une idée cohérente du Nord imaginaire et en même temps une définition plus précise du mythe littéraire, mettant en relief les très grandes possibilités exploitées à partir des images convenues du Nord. Certes, cette approche n'établit pas une jauge pour séparer les œuvres géniales des clichés ou idéologies. Elle n'explique pas, non plus, la parenté ostensible entre le mythe littéraire, essentiellement moderne, et les mythes archaïques. Il faut approfondir ces questions, comme aussi la comparaison de notre schéma avec les mythes du Nord élaborés dans d'autres pays. En attendant, nous avons pu constater la vie tenace des images du Nord et une réelle cohérence dans leur constitution en mythe.

## **Couleurs, lumières, vacuité et autres éléments discursifs. La couleur blanche, signe du Nord\***

Daniel Chartier (Université du Québec à Montréal)

### **Résumé**

L'imaginaire du Nord renvoie à une série de figures, couleurs, éléments et caractéristiques transmises par des récits, romans, poèmes, films, tableaux et publicités qui en ont tissé un riche mais complexe réseau de significations symboliques. Le « Nord » est d'abord et avant tout un réseau discursif, dont on peut retracer historiquement les constituants. Il a le mérite, d'une part, d'être variable selon la position du locuteur, d'autre part, d'avoir des caractéristiques communes, « circumpolaires », comme l'a démontré le géographe et linguiste Louis-Edmond Hamelin par ses concepts féconds de « nordicité » et d'« hivernité ». En somme, on doit parler du « Nord » comme de « l'idée du Nord ». Dans ce contexte, les « couleurs » et les « lumières » du Nord doivent être comprises comme des éléments qui transcendent les formes culturelles et qui peuvent être définies de manière synthétique et symbolique.

Il nous dira ce qu'il voit et nous aimerions l'entendre  
parler du blanc et du silence<sup>1</sup>.

Pierre Gobeil, *Dessins et cartes du territoire*

Dans le cadre des études culturelles, nous définissons l'imaginaire du Nord comme une série de figures, couleurs, éléments et caractéristiques transmises par des récits, romans, poèmes, films, tableaux et publicités qui, depuis le mythe de Thulé jusqu'aux représentations populaires contemporaines, en ont tissé un riche mais complexe réseau de significations symboliques. Par la convention géographique qui le situe tout en haut de la représentation du monde, dans des terres inaccessibles, glacées et encore en partie inexplorées, le Nord et son point de convergence, le pôle Nord, atteint à l'universel et pose pour l'étude de l'imaginaire une problématique exceptionnelle, faite de différentes couches discursives et historiques, de reprises et d'utilisations dans différents courants esthétiques, d'inquiétudes

---

\* Une version de cet article, traduit en anglais par Elaine Kennedy, a été publiée sous le titre « Colours, Lights, Emptiness and other Discursive Elements — The Colour White, A Sign of the North », *Arctic & Antarctic. The International Journal of Circumpolar Sociocultural Issues*, Université de Buenos Aires (Argentine), vol. 1, n° 1, 2007 [2008], p. 39-53.

<sup>1</sup> Pierre Gobeil, *Dessins et cartes du territoire*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Fictions », 1993, p. 25.

environnementales et scientifiques, de tardives remises en question postcoloniales, tout en étant alimenté de puissantes et populaires œuvres littéraires, filmiques, d'arts visuels et de récits de voyage (d'explorateurs, de missionnaires, de scientifiques). Ce territoire, plus souvent imaginé que visité, a conduit à la cristallisation d'une « grammaire du Nord » qui en édicte les modes de représentation sémiotique, tout en n'évacuant jamais entièrement l'exigence du réel (du froid, de la distance et des peuples qui y vivent). Ainsi, les représentations du « Nord » se découvrent comme autant de couches de discours, provenant de différentes cultures, parfois déposées en parallèle : gréco-latine, viking et scandinave, européenne, américaine, autochtone, reprises et travaillées par différents courants : le romantisme, le discours populaire et médiatique, le symbolisme et enfin, le postcolonialisme.

À la suite d'autres analyses contemporaines issues de l'Europe, de la Scandinavie, du Canada anglais et récemment, du Québec, nous comprenons donc le « Nord » d'abord et avant tout comme un réseau discursif, dont on peut retracer historiquement les constituants, les formes privilégiés, les figures, les personnages, les schémas narratifs, les couleurs et les sonorités. Il a le mérite, d'une part, d'être variable selon la position du locuteur (comme l'ont bien posé Jean-Marc Moura et Monique Dubar<sup>2</sup>), d'autre part, d'avoir des caractéristiques communes, « circumpolaires », comme l'a méthodologiquement démontré le géographe et linguiste Louis-Edmond Hamelin par ses concepts féconds de « nordicité » et d'« hivernité ». En somme, on doit parler du « Nord » comme de « l'idée du Nord », pour emprunter le titre de l'excellente synthèse de Sherrill E. Grace, *Canada and the Idea of North*<sup>3</sup>, qui elle-même l'emprunte au titre de l'essai radiophonique de 1967 du musicien canadien Glenn Gould, *The Idea of North*.

Ainsi posé, le Nord est pour nous un réseau discursif, appliqué par convention à un territoire donné, dont on peut définir les formes, les figures et l'histoire, réseau partagé par un ensemble de cultures et de traditions artistiques et littéraires, mais dont chacune peut se réclamer<sup>4</sup>. En matière de littérature, la lecture et l'analyse de quelques centaines d'œuvres, au sein

---

<sup>2</sup> Jean-Marc Moura et Monique Dubar [éd.], *Le Nord, latitudes imaginaires*, Villeneuve-d'Ascq, Presses de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, coll. « UL3 travaux et recherches », 2000.

<sup>3</sup> Sherrill E. Grace, *Canada and the Idea of North*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2002.

<sup>4</sup> Voir les définitions que je propose dans « Au Nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives », Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [éd.], *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires et Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », 2004, p. 9-26.

d'un projet collectif en cours à Montréal sur l'imaginaire du Nord<sup>5</sup>, nous ont permis de repérer un certain nombre de figures, de constituants, de comparaisons et de schémas narratifs récurrents aux œuvres de fiction qui portent sur le « Nord » et le définissent. Notamment, les figures de l'Inuit, du colon, du Scandinave, du Viking, de l'Amérindien, du chercheur d'or, du marchand, du missionnaire et de l'explorateur servent dans les récits à « nordifier » la narration. Par exemple, pour accentuer le caractère nordique de leurs œuvres, des romanciers (c'est le cas de Gabrielle Roy ou de Maurice Constantin-Weyer) y placeront un personnage scandinave. Pareillement, les éléments tels que l'iceberg, l'ours polaire, le froid, les aurores boréales, l'absence de repères, la désolation, la solitude, les lieux éloignés, le nomadisme, le refuge, l'insistance sur les couleurs bleue et blanche, la neige, l'absence d'arbres permettront de construire un décor nordique. Des comparaisons avec le désert, la mer ou le monde biblique s'ajoutent souvent à ces constituants. Enfin, des schémas narratifs, comme l'impossibilité de l'inaction, le parcours qui se voit modifié par un phénomène climatique ou encore l'exploration physique qui se transforme en quête spirituelle, sont récurrents.

Aussi, les « Nord » de la littérature se multiplient selon les époques et les perspectives. Lorsqu'on observe l'ensemble des œuvres de fiction qui peuvent répondre, d'une manière ou d'une autre, aux concepts de « nordicité » et d'« hivernité » proposés par Hamelin, on tisse une trame historique qui reprend celle des esthétiques et des genres de la littérature, mais qui particularise chacun des corpus dans son utilisation intensive de l'imaginaire du Nord. Ces œuvres vont des récits des explorateurs et des missionnaires, à l'utilisation esthétique et symbolique du Nord en poésie, à son utilisation romanesque et psychologique, aux récits de la colonisation, qui manifestent toujours une poussée vers le Nord, aux romans d'écrivains émigrés et migrants et jusqu'aux représentations des Autochtones et à leur prise de parole.

Les importants travaux de Louis-Edmond Hamelin au tournant des années 1970 servent de base théorique pour concevoir les implications géographiques et culturelles de « l'idée du Nord ». Dans de premiers essais, *Le Québec nordique*<sup>6</sup> en 1968, puis *Le Nord canadien comme espace*<sup>7</sup> en

---

<sup>5</sup> Il s'agit du projet du « Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord », réalisé à l'Université du Québec à Montréal. Voir à ce sujet : <http://www.imaginairedunord.uqam.ca>.

<sup>6</sup> Louis-Edmond Hamelin, *Le Québec nordique*, Montréal, Éditions du Renouveau pédagogique, coll. « Géographie contemporaine », 1968.

<sup>7</sup> Louis-Edmond Hamelin, *Le Nord canadien comme espace*, Québec, Université Laval et Centre d'études nordiques, 1971.

1971, mais surtout dans *Nordicité canadienne*<sup>8</sup> en 1975, Hamelin développe son principe de « nordicité », lancé en 1965 et défini de manière pluridisciplinaire, en lien avec la totalité de l'espace circumpolaire. Pour Hamelin, les « nord » ne se définissent pas exclusivement à l'intérieur des frontières nationales, ce qui n'en élimine pas toute spécificité. Pour lui, le « niveau polaire » d'un lieu est aussi celui des mentalités et des productions identitaires et culturelles : la « nordicité » (qui se décline aussi en « hivernité », soit une nordicité saisonnière) se veut ainsi « l'état ou niveau de "nord", réel ou perçu » qui s'applique « au Monde nordique en général, à chacune de ses parties, de même qu'aux choses et aux personnes<sup>9</sup> ». Les travaux de Hamelin, qui culminent en 1986 dans un essai intitulé *Écho des pays froids*<sup>10</sup>, ont suscité de nombreuses applications et suites critiques.

En développant les concepts de « nordicité » et d'« hivernité », nous pouvons ainsi considérer le « Nord » et ses constituants comme un code sémiotique, ou un système discursif, ce qui a l'avantage de dégager des contraintes géographiques « l'idée du Nord » pour étudier cette dernière tant en termes de représentations que de discours culturel, littéraire et symbolique. Aussi, « nordicité » et « hivernité » définissent les frontières d'un corpus qui, quoique divers et comprenant des récits d'expédition et de missionnaires, des romans d'aventures, des récits pour la jeunesse, des films, des publicités, des raisons sociales, de la poésie, des arts visuels et de la photographie, trouve sa cohérence dans un ensemble de figures, d'éléments comparatifs, de schémas narratifs, de sonorités, de couleurs et de lumières qui transcendent les différentes formes littéraires et culturelles. Quand on isole les œuvres littéraires de cet ensemble et qu'on réfléchit aux phénomènes lumineux – aurores boréales, manque et surabondance de lumière solaire, aveuglement causé par la neige, nuit éternelle, soleil de minuit et étoile polaire – ainsi qu'aux couleurs qui représentent le Nord dans cet univers, rapidement on constate que le « Nord » procède d'une réduction chromatique, d'une simplification du décor et des paysages, ainsi que d'une concentration autour de quelques couleurs – les pastels, le bleu, l'orange qui signifie la présence de l'homme –, mais surtout d'une forte symbolique du blanc, qui déstabilise les repères et menace d'absorber tout ce qui l'entoure dans le néant qu'il représente.

---

<sup>8</sup> Louis-Edmond Hamelin, *Nordicité canadienne*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Cahiers du Québec. Géographie », 1975, traduit en anglais sous *Canadian Nordicity. It's Your North, Too*, Montréal, Harvest House, 1979.

<sup>9</sup> Louis-Edmond Hamelin, *Le Nord canadien et ses référents conceptuels/The Canadian North and Its Conceptual Referents*, Ottawa, Secrétariat d'État du Canada, coll. « Réalités canadiennes », 1988, p. 41.

<sup>10</sup> Louis-Edmond Hamelin, *Écho des pays froids*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1996.

Dans son roman *Je m'en vais*, Jean Echenoz fait état de manière ironique de la simplification en trois termes des paysages arctiques, alors que son personnage parisien parvient avec nonchalance et très peu d'observation de la nature, écrit-il, « à se faire une petite idée du coin : très loin, très blanc, très froid<sup>11</sup> ». Quand on y pense, plusieurs des animaux et grandes figures qui définissent le Nord traduisent aussi cette fascination simplificatrice pour le blanc : le harfang des neiges, l'ours blanc, le blanchon, le béluga, mais aussi la blanche « reine des neiges » de Hans Christian Andersen<sup>12</sup>, qui vivent tous dans ce que les récits et romans décrivent comme « l'immensité », « l'enfer » ou le « désert » blancs. Explorateurs, écrivains et héros de romans témoignent de leur fascination pour la pureté, le vide et parfois le vertige que provoque cet espace dégagé de tout élément. Ainsi lit-on dans un roman populaire, *Drame dans la toundra*, un passage exemplaire qu'on pourrait aussi retrouver dans bien d'autres œuvres :

De Long était fasciné par l'Arctique. Comme beaucoup d'autres avant lui, il était victime de cette fascination si puissante – que la raison n'explique guère – qui émane de l'éclat glacial des icebergs bleus dressés au-dessus de la mer, de la blancheur silencieuse des champs de neige sans fin et de la lumière froide des mers boréales. Elle avait pénétré dans son sang comme une drogue enivrante et avait rempli son cœur, pour toujours, d'un désir insatiable<sup>13</sup>.

D'autres couleurs pourtant – les bruns, le bleu, les noirs et les pastels – servent à peindre le décor littéraire nordique (et à l'opposé : l'orange qui y désigne la présence de l'homme), mais le blanc, qui tend le plus souvent vers un « blanc bleuâtre<sup>14</sup> », comme l'écrit Jean Désy, en concentre la symbolique. Barry Lopez écrit dans *Rêves arctiques* « qu'à première vue, il semblerait qu'en dehors de quelques semaines en automne, l'Arctique n'ait pas de couleurs<sup>15</sup> » ou du moins que « les couleurs vives ne sont le plus souvent que des points, lors d'une saison particulière, et non des coups de pinceaux, et [encore] la structure plus pâle de l'ensemble les absorbe<sup>16</sup> ». Cette absorption par le blanc des couleurs, mais aussi des repères, des villes et des personnages, constituerait l'une des originalités du système discursif

---

<sup>11</sup> Jean Echenoz, *Je m'en vais*, suivi de *Dans l'atelier de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Double », 1999, p. 68.

<sup>12</sup> « [...] c'était une dame, grande, svelte, d'une blancheur éclatante, c'était la reine des neiges. » (Hans Christian Andersen, *La reine des neiges*, Paris, Gallimard, coll. « Folio junior », 1977 [1844], p. 20-21.)

<sup>13</sup> Kurt Lütgen, *Drame dans la toundra*, Paris, Éditions G.P., coll. « Super 1000 », 1972 [1970], p. 12-13.

<sup>14</sup> Jean Désy, *Voyage au nord du Nord*, Québec, Le Loup de gouttière, 1993, p. 81.

<sup>15</sup> Barry Lopez, *Rêves arctiques. Imagination et désir dans un paysage nordique*, Paris, Albin Michel, 1987 [1986], p. 208-209.

<sup>16</sup> *Ibid.*

et de représentation du « Nord » ; elle fait cependant une exception : le ciel, « où l'on trouve, écrit toujours Lopez, les couleurs les plus surprenantes<sup>17</sup> ».

Dans les œuvres littéraires, l'utilisation discursive de la blancheur arctique et hivernale rejoint cette symbolique. Dans les récits urbains hivernaux, par exemple, la nordicité éphémère de la neige couvre la ville de blanc et donne l'impression d'une pureté perdue. Le narrateur du roman *La forteresse* de Francis Bossus décrit ainsi l'effet d'une tempête : « Tout s'était estompé : les immeubles, les clochers, les arbres et l'horizon. La ville baignait dans une buée opaque, bruits éteints, couleurs effacées, rues et boulevards recouverts [de blanc]. [...] Le ciel et la terre se confondaient<sup>18</sup>. » Cet état de grâce ne peut toutefois pas durer, puisque dans ce système symbolique, la présence de l'homme menace en tout temps la pureté des espaces : « [Ç]a restera pas blanc longtemps, écrit un personnage de Jasmine Dubé. Les hommes salissent tout. Ils ne savent pas comment vivre<sup>19</sup>. » Quoique le blanc – celui de la neige qui couvre l'urbanité ou celui des plaines de glace de l'Arctique – puisse aussi évoquer l'égarement, le vide et le vertige, il apporte dans un premier temps la paix et un sentiment de calme aux personnages romanesques. « En hiver, écrit Jean Désy dans *Le coureur de froid*, mon âme s'apaise. Le blanc donne de la force<sup>20</sup>. »

Le blanc peut aussi prendre valeur de révélateur et il incite alors à la vérité, par un curieux effet de miroir de la conscience. « La blancheur corrode les apparences, lit-on dans *L'homme de la Manic*, démasque les pensées, déshabille l'âme. On y est à nu. [...] On ne ment pas dans ces étendues immaculées<sup>21</sup>. » L'absence de couleur, ou l'alternance du blanc et du noir, provoque une simplification du paysage et sa réduction à quelques rares éléments, ce qui marque la façon dont les personnages se conçoivent : l'héroïne des *Voyageurs malgré eux* constate ainsi que le « paysage noir et blanc de l'hiver, simplifié à l'essentiel [...] la réduisait, elle aussi, à son essence<sup>22</sup> ».

Cette réduction chromatique provoque un effacement des signes usuels qui permettent à l'homme de se retrouver, ce qui induit un sentiment d'égarement et, en fin de compte, une perte des repères qui donne l'impression d'un avalement dans le néant. L'étendue du paysage, « blanche

---

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> Francis Bossus, *La forteresse*, Montréal, Cercle du livre de France, 1971, p. 21-22.

<sup>19</sup> Jasmine Dubé, *Le pingouin*, Outremont, Lanctôt, coll. « Théâtre », 2002, p. 65.

<sup>20</sup> Jean Désy, *Le coureur de froid*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Romanichels », 2001, p. 21.

<sup>21</sup> Marcel Mélançon, *L'homme de la Manic, ou La terre de Caïn*, Saint-Lambert, Romelan, 1974, p. 54.

<sup>22</sup> Élisabeth Vonarburg, *Les voyageurs malgré eux*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Sextant », 1994, p. 34.

et plate : une lieue de craie, le désert de neige<sup>23</sup> » apparaît comme un vide géographique<sup>24</sup> qui ne se révèle que difficilement à lire au profane, incapable de distinguer entre les teintes de blanc, entre les textures de la neige, entre les épaisseurs de la glace. Dans *Un dieu chasseur*, la tempête élimine les repères : « Rien que du blanc, devant, derrière, à gauche, à droite, par terre et en l'air [...] l'impression d'avancer dans le néant ; rien où accrocher son regard<sup>25</sup>. » Cette illisibilité du paysage et du territoire atteint d'abord la vision, puis ce sont les sens en entier qui sont menacés. La blancheur éclatante plonge l'homme dans un état proche de la cécité : « Tous les objets se confondent ; les différents plans s'effacent, les contours disparaissent<sup>26</sup>. » La paix première fait place à un sentiment d'effacement, puis à la peur de se sentir soi-même « avalé » par la blancheur du paysage. Pierre Gobeil écrit dans *Dessins et cartes du territoire* : « La blancheur avait tout avalé. Il n'y avait plus de ciel, plus de route, plus de relief. Il n'y avait plus ni forêts, ni animaux, ni rivières<sup>27</sup>. »

Il résulte donc de l'envahissement de la couleur blanche une impression d'avalement et de dissolution du monde qui provoque l'angoisse. Ce sont d'abord les choses matérielles qui s'effacent, puis s'y ajoutent les cris et les voix, puis « comme si le vent même s'était congelé<sup>28</sup> », le temps lui-même, dans un mouvement transcendant qui induit l'idée de fusion du sujet avec ce qui l'entoure, dans une lumière incandescente qui absorbe tout. « De haut, écrit André Major, [les choses] risquaient de se dissoudre dans la blancheur démesurée<sup>29</sup>. » « Tout ce blanc couvert de blanc jusqu'à l'infini encore plus blanc. Du blanc à rendre aveugle sur du blanc, ensoleillé cristallisé de blancheur brûlante<sup>30</sup> », écrit à son tour Jean Morisset. Les explorateurs arctiques traduisent particulièrement bien ce mouvement d'éblouissement nordique et de dissolution dans la blancheur de la neige et de la glace qui, faisant se dissoudre un à un les signes lisibles du monde,

---

<sup>23</sup> Knut Hamsun, *Un vagabond joue en sourdine*, Paris, Calmann-Lévy et Opéra Mundi, coll. « Traduit de », 1979 [1909], p. 197.

<sup>24</sup> On lit dans *L'Impératrice de l'Ungava* d'Alexandre Huot : « l'Ungava inexploré et mystérieux qui ne forme sur la carte géographique qu'une immensité blanche coupée seulement par les lignes de longitude et de latitude » (Montréal, Édouard Garand, coll. « Le roman canadien », 1927, p. 47).

<sup>25</sup> Jean-Yves Soucy, *Un dieu chasseur*, Montréal, Typo, 1997 [1976], p. 112.

<sup>26</sup> E. Lesbazeilles, *Les merveilles du monde polaire*, Paris, Hachette, coll. « Bibliothèque des merveilles », 1881, p. 284-285.

<sup>27</sup> Pierre Gobeil, *op. cit.*, p. 114.

<sup>28</sup> Marguerite Primeau, *Dans le muskeg*, Montréal et Paris, Fides, coll. « La gerbe d'or », 1960, p. 113.

<sup>29</sup> André Major, *Histoires de déserteurs*. Tome 2 : *L'épidémie*, Montréal, Stanké, coll. « Québec 10/10 », 1981 [1975], p. 99.

<sup>30</sup> Jean Morisset, *Récits de la terre première*, Montréal, Leméac, 2000, p. 67.

conduisent l'homme à la perte graduelle de ses repères, de ses sens et, finalement, à sa propre disparition. Lesbazeilles écrit à ce sujet :

[O]n n'aperçoit qu'une seule forme, ou plutôt que l'absence de toute forme, une seule couleur, qui est un perpétuel éblouissement ; on est en présence d'un seul et unique élément, qui a vaincu et fait disparaître tous les autres, et qui, si nous restons dans son empire, si nous laissons durer ce dangereux tête-à-tête, va nous absorber et nous détruire nous-mêmes<sup>31</sup>.

Le monde uniforme de l'Arctique, tout comme celui d'une tempête hivernale, décrits comme un désert et un enfer, « paysage d'une beauté monstrueuse, un enfer de blancheur et de silence<sup>32</sup> », inquiète à égale mesure que la noirceur et effraie comme toute vacuité. Le rapprochement avec la nuit – cette fois, blanche – donne le vertige au héros du roman de Maurice Constantin-Weyer, *Un homme se penche sur son passé* : « Autour de mes yeux, écrit-il, c'était les ténèbres, mais des ténèbres blanches, qui tourbillonnaient. Oui, des points de lumière dansaient, jusqu'à faire la nuit. Et cela était vertigineux<sup>33</sup>. »

La neige et le froid, qui engourdissent les sens<sup>34</sup> et ralentissent le temps<sup>35</sup>, forment dans l'esprit un écran blanc halluciné, lieu d'angoisse et de mort, sur lequel les éléments se voient personnifiés, comme cette poudrière chez Pierre Chatillon qui devient un serpent blanc qui « s'infiltrer sous [les] vêtements, se colle sur la peau, lacère, veut faire éclater les veines sous ses serres de froid<sup>36</sup> ». Chez Knut Hamsun, comme dans les récits des explorateurs, en science-fiction et dans les récits pour la jeunesse, la trop grande blancheur des paysages hypnotise et angoisse les personnages jusqu'aux hallucinations, formes qui se dessinent, « translucides, trop rapides pour être vues<sup>37</sup> » sur la neige. Le blanc, qui a absorbé toute couleur, tout élément, tout repère, se transforme ainsi en théâtre où ressurgit un monde inventé et, au bout du compte, le désir de la couleur. « L'uniforme et éclatante blancheur du paysage » est telle, selon Lesbazeilles, que « le regard, affaibli par une tension continuelle, ne distingue plus rien » et en vient à souhaiter retrouver les couleurs qui ont disparues : « Quelquefois, écrit-il, on a imaginé de peindre de couleurs variées les par-dessus [...] que

---

<sup>31</sup> E. Lesbazeilles, *op. cit.*, p. 7-8.

<sup>32</sup> Hubert Aquin, *Neige noire*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1997 [1974], p. 189.

<sup>33</sup> Maurice Constantin-Weyer, *Un homme se penche sur son passé*, Paris, Rieder, coll. « Prosateurs français contemporains », 1928, p. 91 ; Constantin-Weyer souligne.

<sup>34</sup> « La mort c'est l'hiver, un linceul blanc qui couvre tout et le froid qui engourdit. » (Hélène Le Beau, *Lettres gelées*, Paris, Plon, 2002, p. 73.)

<sup>35</sup> « La blancheur contracte l'espace et le froid ralentit le temps. » (Jean Echenoz, *op. cit.*, p. 36.)

<sup>36</sup> Pierre Chatillon, *Philéodor Beausoleil*, Montréal, Libre Expression, 1985, p. 164.

<sup>37</sup> Elisabeth Vonarburg, *op. cit.*, p. 333.

portent les hommes [...], afin qu'ils puissent reposer leurs yeux sur le dos bariolé de leurs camarades<sup>38</sup>. »

De l'invention de formes mouvantes sur le paysage trop uniforme, de la blancheur angoissante du sol, du ciel et des éléments, des personnages de roman « aveuglé[s] par la blancheur<sup>39</sup> » éclatante aux missionnaires qui se « brûl[ent] les yeux à l'éclat des neiges<sup>40</sup> », aux enfants fascinés par la ville apaisée par un masque blanc qui en recouvre la laideur, dans les récits et fictions de la nordicité et de l'hivernité, la notion même de « blancheur » renvoie à tout un système symbolique qui s'appuie sur l'observation du réel, mais qui est déterminé par de multiples couches discursives qui forment un ensemble cohérent, qui transcende les formes et qui constitue, dans l'imaginaire, par ses multiples éléments, couleurs et figures, l'idée du « Nord ». Ici, le « blanc », écran de l'imaginaire et masque qui couvre la laideur, porte des valeurs éthiques et esthétiques qui simplifient le monde tout en accentuant l'angoisse et la radicalité. Le « blanc » concentre la complexité et l'épaisseur discursive de l'imaginaire du Nord en un signe de la vacuité qui dissout tout élément qui viendrait en corrompre l'uniformité.

---

<sup>38</sup> E. Lesbazeilles, *op. cit.*, p. 284-285.

<sup>39</sup> Bernard Assiniwi, *Le bras coupé*, Montréal, Leméac, coll. « Roman québécois », 1976, p. 78.

<sup>40</sup> Joseph Thérol, *Martyrs des neiges*, Paris, Les publications techniques et artistiques, 1945, p. 127.

## **Entre chien et loup. Pour une apologie de la continuité dans le système de connaissances inuit**

Zsuzsa Simonffy (Université de Pécs)

### **Résumé**

Dans cet article, l'auteure propose une réflexion susceptible de conduire à une perception affinée du Nord. À la suite des travaux effectués par Marcel Mauss, les sociétés boréales sont traditionnellement considérées comme celles qui « incarnent » la dichotomie suprême et peuvent être abordées en termes d'oppositions. La double morphologie des saisons impliquerait deux systèmes d'organisation : communal et individuel. À l'opposé de cette vision, l'auteure envisage une analyse conceptuelle qui mènera à l'idée selon laquelle dans le système de connaissances des Inuits, la continuité l'emporterait sur la rupture. Si l'alternance des saisons détermine les pratiques sociales, l'hiver est loin d'être considéré comme un bloc de temps d'une profonde obscurité auquel devrait succéder un bloc de temps caractérisé exclusivement par des phénomènes de luminosité.

Si l'homme est numériquement rare sur la toundra [...] il ne se sent pourtant pas isolé car, dans son appréhension du milieu, il privilégie ce qui unit les diverses formes du vivant et non ce qui les sépare<sup>1</sup>.

Béatrice Collignon, *Les Inuit, la nature et les Uumajuit*, « *Ceux qui sont vivants* »

Dans le cadre de cet article, je me concentrerai sur quelques éléments de lumière sous leurs différents angles tels qu'ils apparaissent dans la mythologie et dans la cosmogonie inuites, ainsi que sur leurs corollaires, le jour et la nuit, dans la dénomination des saisons et des mois. À travers cette réflexion, je pense pouvoir mettre en valeur de manière plus systématique l'idée de la continuité dans la représentation des connaissances des Inuits, continuité qui ne pourrait pas être réduite ni au cycle des saisons ni à un certain mouvement circulaire.

Avant de passer aux mythes, je me permets cependant d'insister sur un point d'ordre méthodologique : dans mon approche, la lumière en tant qu'objet d'étude n'est pas considérée comme un phénomène naturel – dans

---

<sup>1</sup> Béatrice Collignon, *Les Inuit, la nature et les Uumajuit*, « *Ceux qui sont vivants* », [http://fig-st-die.education.fr/actes/actes\\_99/default.htm](http://fig-st-die.education.fr/actes/actes_99/default.htm), consulté le 30 janvier 2000. L'intérêt des travaux menés en matière de catégorisation, à laquelle appartient également la recherche de Collignon, consiste à *renforcer* l'idée de la proximité entre tous les vivants en montrant que les êtres vivants sont susceptibles de subir de multiples métamorphoses, animales et humaines. Leur statut, étant incertain, reste toujours à renégocier.

le cas des aurores boréales non plus –, mais comme un phénomène culturel. Plus précisément, la lumière étant construite comme fait de culture permet d'affiner la manière dont la vision du monde des Inuits pourrait être abordée en général, et leur représentation des connaissances en particulier.

Mon intérêt pour cette société nordique consiste à entrevoir un apport cognitif des civilisations boréales différent de la pensée dichotomique, apport qui se révèle de plus en plus important de nos jours dans le domaine des sciences cognitives<sup>2</sup>. Des recherches effectuées parmi les Inuits<sup>3</sup>, imprégnées d'une orientation ethnographique, on passe de nos jours à une exploration d'ordre fondamentalement anthropologique<sup>4</sup>, visant les aspects symboliques de la culture. Nous assistons à une exploration qui s'efforce de tenir compte des savoirs et de la mémoire sociale des Autochtones. Cependant, nous n'avons accès qu'à une série de constructions culturelles : mythes, récits, contes, légendes, rituels, etc., qui, malgré leurs origines diverses, partagent cependant une caractéristique commune : elles sont toutes d'ordre discursif.

Dans un premier temps, la lumière sera envisagée en tant qu'attribut sous toutes ses formes. D'abord, elle sera liée aux corps célestes et à la parole. Ensuite, elle apparaîtra dans sa fonction de guidage et de clairvoyance. Enfin, elle sera traitée à travers toute sa spécificité dans le contexte arctique sous forme d'aurore. C'est dans un second temps que je passerai à son opposé, l'obscurité, qui accompagne par ailleurs implicitement le développement de la première grande partie.

### Éléments de lumière dans les mythes

En l'absence de travaux de terrain, une première question se pose concernant la méthode : si je n'ai pas de contacts directs qui permettraient communautés inuites, dans quelles perspectives particulières mon travail pourrait-il se présenter ? Premièrement, ce n'est pas une entrave à une analyse proprement conceptuelle. Deuxièmement, privée de connaissances

---

<sup>2</sup> Je rappelle ici la conception de la représentation *prototypique*, le principe de la *robustesse* et la conception de l'*approximation*, qui se développent à l'encontre de la pensée dichotomique.

<sup>3</sup> Je renvoie ici tout particulièrement aux travaux suivants : Franz Boas, *The Central Eskimo*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1967 [1888] ; Knud Rasmussen, *The Netsilik Eskimos, Social Life and Spiritual Culture*, Copenhagen, Gyldendall, 1931 ; Jean Malaurie [éd.], *Ethnologie et anthropogéographie arctiques*, Paris, Éditions du CNRS, 1986 ; David Damas, « From ethnography and history to ethnohistory in the Central Arctic », *Arctic Anthropology*, vol. 35, n° 2, 1998, p. 166-176.

<sup>4</sup> On voit de nouvelles théories émerger, celles qui s'appuient souvent sur l'exemple des Inuits : Claude Meillassoux, *Mythes et limites de l'anthropologie. Le sang et les mots*, Lausanne, Éditions Page Deux, 2001 ; Maurice Godelier, *Métamorphoses de la parenté*, Paris, Fayard, 2004.

empiriques, je m'en remets à des sources accessibles dans la littérature secondaire et je me limiterai à l'étude des observations explicitées non seulement par les textes fondateurs<sup>5</sup>, mais aussi par les recherches les plus récentes<sup>6</sup>.

Il n'est peut-être pas inutile de rappeler la catégorisation classique des mythes. Parmi les trois types qui caractérisent en général les croyances des Inuits, le premier englobe les mythes relatifs à la création, traitant de l'origine du cosmos. Le deuxième fait intervenir comme nouvel élément les circonstances de cette création même, notamment le recours à la ruse. Certains récits racontent la manière dont la lumière et le feu ont été obtenus par la ruse pour être ainsi mis au service de la création du monde. Le troisième annonce les mythes relatifs à un héros culturel<sup>7</sup>. Si le monde est amené à son état actuel, c'est grâce à ses exploits héroïques. Sous les traits d'un être humain, il est doté non seulement de qualités extraordinaires, mais aussi de pouvoirs surnaturels.

Dans le premier type, de nombreux mythes décrivent en effet l'origine de la lune, du soleil et des étoiles. Dans le mythe inuit de la Lune et du Soleil, ces corps célestes apparaissent comme frère et sœur condamnés à la séparation éternelle pour avoir eu des rapports incestueux durant leur vie humaine. Dans ces récits, il existe habituellement une tension relationnelle entre les corps célestes. La fraîcheur de la lune est en effet en contraste inconciliable avec la chaleur du soleil. Ce contraste permettra de justifier le dualisme saisonnier qui est, selon Bernard Saladin d'Anglure<sup>8</sup>, ancré dans la cosmologie inuite. Aux latitudes arctiques, en effet, l'opposition qui s'établit entre le soleil et la lune est plus que patente. On compose avec un soleil permanent au solstice d'été et avec une pleine lune invisible ; au solstice

---

<sup>5</sup> Voir la liste en note 3, à laquelle j'ajouterais Marcel Mauss, (collaboration de Henri Beuchat), « Essai sur les variations saisonnières des sociétés Eskimos : Étude de morphologie sociale », *L'Année sociologique*, vol. 9, 1906, [1904], p. 39-132.

<sup>6</sup> Je pense ici particulièrement à une étude originale des mythes menée par Frédéric Laugrand. Il s'agit d'un processus de sélection au cours duquel la remémoration ne restitue jamais à l'identique l'objet de mémorisation. La reconfiguration d'éléments connus entraîne toute une transformation à la suite de laquelle les éléments qui semblent incompatibles disparaissent. Pour plus de détails, voir Frédéric Laugrand, « Le mythe comme instrument de mémoire. Remémoration et interprétation d'un extrait de la Genèse par un aîné inuit de la Terre de Baffin », *Études/Inuit/Studies*, vol. 23, n<sup>os</sup> 1-2, 1999, p. 91-116.

<sup>7</sup> On pourrait citer le héros prototypique, Kiviuiq. S'il réussit en tant qu'individu, c'est parce qu'il surmonte toutes les difficultés et arrive à survivre grâce à ses dons chamaniques après avoir quitté sa communauté. Sa préoccupation première n'est pas tant de servir les membres de sa communauté, que de faire du trafic avec des non-humains. Voir Jarich G. Oosten, « Kiviuiq une épopée en devenir ? », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 26, n<sup>os</sup> 2-3, 2002, p. 71-91.

<sup>8</sup> Bernard Saladin d'Anglure, « Mauss et l'anthropologie des Inuit », *Sociologie et sociétés*, vol. 36, n<sup>o</sup> 2, 2004, p. 91-130.

d'hiver, inversement, avec la pleine lune permanente<sup>9</sup> et avec le soleil invisible. Il y aurait donc un état du monde dans lequel l'un des deux serait complètement disparu et un autre état du monde dans lequel ce serait à l'autre d'être complètement absent.

Le contraste entre la lune et le soleil exprime quelque chose de l'opposition qui caractérise en général les termes exclusifs. D'un côté, c'est parce que la Lune court derrière le Soleil sans jamais l'attraper, de sorte qu'ils occupent le ciel à tour de rôle. D'un autre côté, c'est parce que le mythe présente la Lune comme une exclue, par analogie avec le sort réservé à l'inuttuniq, « le mangeur d'homme<sup>10</sup> ». Si l'on prend au sérieux cette image de la course des astres qui se suivent sans jamais pouvoir se rattraper, on pourrait la faire correspondre à la double morphologie saisonnière dans la mesure où le Soleil renvoyant au don de soi semble fortement motiver la représentation de la vie sociale en termes de circularité<sup>11</sup>. D'une part, la vie sociale est rythmée suivant l'alternance des saisons et, d'autre part, le principe selon lequel plus on donne, plus on est obligé de donner prend le statut organisateur de l'échange social.

Or, il est aussi à noter que si les corps célestes participent à la création, c'est pour permettre de rendre compte non seulement de l'origine du cosmos, mais aussi de la corrélation entre tous les éléments qui peuplent le cosmos. Dans ses travaux<sup>12</sup> Saladin d'Anglure révèle, d'une part, l'importance des considérations de ces deux corps célestes dans un même système : considération physique de la lune et considération religieuse du soleil. C'est une contribution nouvelle à l'idée de Marcel Mauss sur le dualisme saisonnier de la vie sociale inuite, dans la mesure où il arrive à faire ressortir la portée sociale et religieuse des rites luni-solaires et chamaniques au moment du solstice d'hiver. D'autre part, il relève aussi l'idée selon laquelle dans les représentations inuites, le Soleil et la Lune ont un sexe social distinct et complémentaire, marqué par l'androgynie, notion du troisième sexe social.

---

<sup>9</sup> Pour cette question voir Bernard Saladin d'Anglure, « Au clair de la lune circumpolaire, la cosmologie des Inuit », *Interface*, vol. 13, n° 5, 1992, p. 14-28.

<sup>10</sup> À côté de l'inceste, on reconnaît aussi l'élément du cannibalisme dans le fait que la sœur se donne en nourriture et son frère la prendra. Mais ce n'est pas pertinent ici pour mon propos.

<sup>11</sup> Il serait aussi intéressant de voir comment le mythe de l'origine des astres met en avant l'obligation de donner et permet d'attirer l'attention sur la double fondation d'un ordre socio-cosmique. Sur ces rapports, voir Xavier Blaisel, « La logique du don dans le mythe de la lune et du soleil », *Religiologiques*, n° 10, 1994, p. 111-141.

<sup>12</sup> Bernard Saladin d'Anglure, « Du fœtus au chamane : la construction d'un "troisième sexe" inuit », *Études/Inuit/Studies*, vol. 10, n°s 1-2, 1986, p. 25-113 et « Penser le "féminin" chamanique ou le "tiers-sexe" des chamanes inuit », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 18, n°s 2-3, 1988, p. 19-50.

Pour mes réflexions, de ces travaux je retiendrai l'idée de l'intelligence (Sila)<sup>13</sup> qui se dégage du principe cosmique donnant sens à l'univers. Si ces deux astres combinent leur action dans une unité des contraires, ils risquent de se fondre en intelligence. C'est ce caractère absorbant du principe cosmique qui tend à corroborer une vision non dichotomique.

### **La lumière issue de la parole**

Au lieu de m'attarder sur les rapports entre l'origine des astres et l'obligation de donner, je continue par une observation bien pertinente au sujet de la lumière. Dans la mythologie inuite, la présence du soleil et celle de la lumière du jour ne sont pas vues dans une relation de cause à effet. Comme le remarque à juste titre Jarich G. Oosten<sup>14</sup>, la création du Soleil et celle de la Lune sont postérieures à celle du jour. En effet, dans la tradition orale inuite, avant la création du jour et de la lumière, règne une obscurité primordiale au sens où elle représente la première de toutes les expériences<sup>15</sup>. De même, on peut développer un parallélisme : avant le renouvellement de la vie, il faut présupposer l'existence antérieure de la mort. C'est la fin de l'immortalité qui permettra aussi aux âmes de se mettre en place et de circuler.

Suivant la classification proposée par Michèle Therrien<sup>16</sup>, on peut rendre compte de trois catégories différentes : nuit mythique, nuit chamanique et nuit pratique (au sens de l'expérience personnelle). La nuit mythique se réfère à un état primordial de l'univers où le monde est plongé dans l'obscurité permanente. Ce qui caractérise alors non seulement la terre, mais aussi l'humanité, c'est l'obscurité. La lumière du jour n'apparaît que par la suite, grâce à la force créatrice de la parole.

Les protagonistes de l'apparition du jour varient en fonction des différentes versions de la cosmogénèse, et ils utilisent soit une matière, soit la parole pour faire venir le jour. Dans le premier cas, un oiseau aquatique prête son aide au créateur. Selon le mythe du Plongeur terrestre, le Grand Esprit ordonne aux animaux de plonger dans des eaux originelles pour en

---

<sup>13</sup> Bernard Saladin d'Anglure, « Frère-lune (Taqiq), sœur-soleil (Siqiniq) et l'intelligence du Monde (Sila). Cosmologie inuit, cosmographie arctique et espace-temps chamanique », *Études/Inuit/Studies*, vol. 14, n<sup>os</sup> 1-2, 1990, p. 75-139.

<sup>14</sup> Jarich, G. Oosten, « The Incest of Sun and Moon : An Examination of the symbolism of Time and Space in Two Iglulik Myths », *Études/Inuit/Studies*, vol. 7, n<sup>o</sup> 1, 1983, p. 143-151.

<sup>15</sup> Xavier Blaisel, *op. cit.* p. 125-127.

<sup>16</sup> Présentée dans Guy Bordin, « La nuit inuit. Éléments de réflexion », *Études/Inuit/Studies*, vol. 26, n<sup>o</sup> 1, 2002, p. 45-70.

retirer de la boue. Il peut ainsi fabriquer la Terre. Voilà un extrait d'un mythe de l'origine du monde :

[...] il y a bien longtemps, il n'y avait rien d'autre que de l'eau ; pas de terre du tout. Cela commençait à tracasser le corbeau. Alors, il aperçut les racines de quelques touffes d'herbe qui flottaient et il se mit en chasse. Il s'approcha en pagayant, tout contre une touffe, la piqua de son épieu, l'entoura de sa ligne et la traîna jusqu'à la côte. Puis, il reprit son kayak et continua de chasser et piquer les racines d'herbe et de les entasser. Et c'est ainsi que la Terre fut, et c'est ainsi que tout autour ce fut la Terre. Et quand il eut fait assez de terre, le corbeau rassembla les hommes et leur dit : « voilà ! vous avez maintenant une terre pour vivre »<sup>17</sup>.

Dans le deuxième cas, dans les mythes de la création issue de la parole, l'apparition de la lumière est réalisée par des animaux qui varient en fonction des différentes versions. Par exemple, dans un des récits que Knud Rasmussen<sup>18</sup> note, le dialogue a lieu entre un renard et un lièvre, mais on trouve aussi des versions dans lesquelles c'est plutôt d'un dialogue entre un corbeau et un renard qu'auraient jailli le jour et la nuit :

Among the earliest living beings were the raven and the fox. One day they met, and fell into talk, as follows : let us keep the dark and be without daylight, said the fox. But the raven answered : maybe the light come and daylight alternate with the dark of the night. The raven kept on shrieking qaurng, qaurng ! (Thus the Eskimos interpret the cry of the raven, qaurng, roughly as qauq, which means dawn and light. The raven is thus born calling for night). And at the raven's cry, light came and day began to alternate with night<sup>19</sup>.

Il existe une autre version<sup>20</sup> très semblable à celle-ci. Un jour, le corbeau, fatigué de toujours buter contre les falaises en rejoignant son nid, dit : « kraurudlorpok, kraumalauli : qu'il y ait de la lumière ». Le renard, qui ne chasse que durant la nuit, lui répond : « unnuartuinar, unnuartuinar : non, rien que la nuit, rien que la nuit ». Alors le corbeau rétorque : « kraulerlilu, tarlerlilu, qu'il y ait lumière puis nuit ». Étant donné que la parole du

---

<sup>17</sup> Dans la préface de Jean Malaurie à J.-L. Giddings, *10 000 ans d'histoire arctique*, Paris, Fayard, 1973, p. 7.

<sup>18</sup> Knud Rasmussen, *op. cit.*, p. 208-209.

<sup>19</sup> « Autrefois, parmi les premières créatures du monde se trouvaient le corbeau et le renard. Un jour ils se rencontrèrent et entrèrent en conversation comme suit. Gardons l'obscurité et restons sans lumière du jour, dit le renard. Mais le corbeau lui a répondu : peut-être la lumière viendra pour alterner la lumière du jour avec le noir de la nuit. Et il s'écria qaurng, qaurng! (Les Inuit interprètent le cri du corbeau comme qauq, qui signifie l'aube, l'aurore, la lumière. Le corbeau est né faisant appel à la nuit.) Au cri du corbeau la lumière apparut et le jour commença à alterner avec la nuit. » Knud Rasmussen, *Intellectual Culture of the Iglulik Eskimos*, Copenhagen, Gyldendall, 1929, p. 255 ; je traduis.

<sup>20</sup> Citée dans Frédéric Laugrand, *op. cit.*, p. 95.

corbeau a plus d'efficacité, il commence à y avoir des jours et des nuits. Les aspects fondamentaux de la cosmologie permettent de relever le rôle positif de la lumière et de la parole créatrice, et suggèrent un rapport non hiérarchique entre humains et animaux semblant aller dans la direction d'une vision non dichotomique.

### **La lumière comme guide**

Dans certains récits qui parlent des rencontres avec les non-humains<sup>21</sup> la lumière sert de guide. On comprend que la lumière, métaphore du bon conseil, indique le chemin pour que celui qui est perdu puisse rentrer chez lui. En voici un récit :

C'était à l'époque où les Inuit possédaient déjà des motoneiges. L'homme qui s'était perdu était au bord de la banquise lorsqu'il a vu un tuurngaq. L'homme était incapable de regagner la rive jusqu'à ce qu'il aperçoive un faisceau lumineux. Quelqu'un l'aidait à rejoindre la rive. Celui qui l'aidait, c'était un tuurngaq, puisqu'il n'y avait là personne. L'homme a suivi la lumière sans se soucier de la glace qui était couverte de bosses parce que la lumière le menait vers la terre ferme, même si personne n'était là. Lorsque l'homme a atteint la berge, la lumière a disparu<sup>22</sup>.

Ces êtres viennent donc volontiers en aide aux Inuits au moment de grandes difficultés de l'expérience humaine. Même s'ils partagent avec eux le même environnement, ils ne se classent pas facilement dans une seule catégorie, parce qu'ils sont issus de mondes bien différents. Ces êtres non humains possèdent des pouvoirs surnaturels, notamment une grande force, l'invisibilité et l'immortalité. Leurs attributs physiques les distinguent des humains, certes. Cela n'empêche pas pour autant que les frontières entre les êtres humains et les êtres non humains, ou encore, entre le visible et l'invisible, soient perméables. Par exemple, si les collines, éléments visibles du monde des humains, servent d'habitation aux êtres non humains, leurs portes restent invisibles aux humains<sup>23</sup>.

Si l'existence de ces êtres fondée sur les relations avec l'environnement et aussi sur la notion de personne, peut servir d'argument

---

<sup>21</sup> Ces êtres non humains restent jusqu'à nos jours dans la sphère sociale et culturelle. Voir Nathalie Ouellette, « Les tuurngait dans le Nunavik occidental contemporain », *Études/Inuit/Studies*, vol. 26, n° 2, 2002, p. 107-131.

<sup>22</sup> Nathalie Ouellette, « Tuurngait et chamanes inuit dans le Nunavik occidental contemporain », mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, f. 105 ; traduction de l'auteure.

<sup>23</sup> Récemment, cette problématique a fait l'objet d'un colloque, « "La nature des esprits" : humains et non-humains dans les cosmologies autochtones des Amériques », du 29 avril au 1<sup>er</sup> mai 2004, organisé par Frédéric Laugrand et Jarish Oosten, Université Laval, Québec.

en faveur des frontières floues entre catégories, la lumière apparaît comme un attribut suscitant un comportement bienveillant vis-à-vis des humains.

### **La lumière comme clairvoyance**

L'attribut principal du chaman est celui de la vision. Cette lumière chamanique donne accès à la connaissance la plus profonde des choses et des êtres. Si malgré tout, le chaman est associé à l'obscurité, c'est parce qu'il a besoin de la nuit pour le bon déroulement de ses différents types d'interventions, à savoir pour pouvoir produire le contraire de l'obscurité : la lumière.

La vision, conduisant au savoir chamanique – tout savoir sur tout –, est désignée par un terme (qaumaniq) qui semble être relié à la lumière du jour (qau). Au cours de la nuit, cette vision est issue des rayons lumineux de la lune, diffusés à travers les nuages. Ces rapports peuvent nous conduire à des associations pour faire correspondre la notion de vision à celle de lumière diffuse et réfléchie, sans parler d'affiliations intéressantes : une affiliation entre l'obscurité et le chaman, une autre entre la lumière, créée par la parole, et les savoirs.

### **La lumière comme aurore**

L'aurore boréale en tant que phénomène naturel serait produite par des électrons qui se heurtent à l'atmosphère terrestre à une très grande vitesse. C'est ce qui donne lieu à des jeux de lumières dans un Nord également susceptible de plonger dans l'obscurité. Les aurores boréales tracent dans le ciel des arcs ondulés verts, qui virent au pourpre ou au violacé, entre autres couleurs. Or, suivant les principes annoncés dans mon introduction, ils demeurent un phénomène d'ordre discursif pour mon propos.

Les croyances qui y sont attachées sont nombreuses et variées ; j'en énumère quelques-unes, dans une liste non exhaustive. Dans certains cas, les aurores boréales enlèvent les enfants qui traînent. Selon une croyance chez certaines tribus, observer les aurores boréales trop longtemps peut mener à la folie, tandis que selon une autre, des chamans inuits effectuent des voyages spirituels au sein des aurores pour y puiser des conseils. Dans d'autres cas, elles sont les esprits du ciel qui dansent dans les ténèbres de l'hiver, ou encore, les âmes d'ancêtre jouant au ballon dans le paradis. Chez les Inuits de la baie d'Hudson, la terre est une surface surplombée d'un monde supérieur prenant la forme d'un dôme et la lumière habite à l'extérieur. Si ce dôme est troué, c'est pour laisser voir la lumière et par ces trous, les esprits des morts peuvent passer dans les régions célestes. Les esprits qui sont déjà

là allument des torches pour guider les nouveaux venus, et ces torches sont les aurores.

### **La nuit est-elle privée de lumière ?**

En prenant la nuit comme objet anthropologique, Guy Bordin<sup>24</sup> en montre plusieurs dimensions qui dépassent largement la vision qui mettrait la longue nuit hivernale en opposition avec le bref été lumineux<sup>25</sup>. Il est intéressant ici de rappeler que Marcel Mauss ne fait pas mention de la nuit dans ses travaux<sup>26</sup>. Dans son approche, l'année est divisée en deux grandes saisons : l'été et l'hiver. Elles sont présentées comme des entités opposées non seulement en termes de température, mais aussi en termes d'abondance et de concentration du gibier. Il conclut sur l'idée de deux pôles censés déterminer entièrement le système de connaissances des Inuits.

Cela dit, la mise en rapport de la présence ou l'absence de lumière nous conduira à remarquer que, si en hiver le soleil reste au-dessous de l'horizon, l'hiver n'égalé pas cependant une profonde obscurité. Cela s'explique par la luminosité de plusieurs heures, chaque jour, résultant de la réverbération de la neige, et aussi par la présence de la lune deux semaines par mois. Les relations entre les saisons et la nuit, l'obscurité et le jour sont transparentes dans la dénomination des saisons chez les Inuits. Comme le remarque Bordin, les Inuits distinguent six ou huit « saisons », et douze ou treize mois luni-solaires selon les régions. Ce qui ressort des dénominations, c'est l'absence totale de référence à l'obscurité ou à la lumière. De même, la longue nuit hivernale et la lumière continue de l'été n'apparaissent pas dans les discours ni dans les récits des aînés. Les paramètres descriptifs des principales saisons sont les critères climatiques, notamment la chaleur, le froid, le gel, le dégel, l'enneigement, la fonte des neiges sans parler des mouvements des êtres vivants. Le manque de référence à la présence ou à l'absence de la nuit, observé dans le mode de nomination des saisons, se retrouve également dans la désignation des douze ou treize « mois » de l'année inuite. Les critères pour nommer ces périodes concernent les cycles de la vie animale ou végétale, l'intensité du froid, la position du soleil et les

---

<sup>24</sup> Guy Bordin, *op. cit.*, p. 45-70.

<sup>25</sup> La nuit n'est pas pour autant objet d'étude tout à fait neuf. Voir Jocelyn Létourneau (collaboration de Jacinthe Ruel), « Le thème de la nuit : sa présence et son exploitation dans l'imaginaire franco-canadien et universel. Recherche exploratoire menée dans certains corpus de légendes et de contes ainsi que dans différents index, dictionnaires et fichiers », Québec, Musée de la civilisation, décembre 1992.

<sup>26</sup> Marcel Mauss, *op. cit.*

activités humaines. Au Nunavik<sup>27</sup>, sept mois sont désignés par des références au monde animal (par exemple : *tirighuliut*, le « temps de la naissance des phoques barbus ») ; deux au monde végétal (par exemple : *paurngaliut*, le « temps des aîlles »), deux par des caractéristiques climatiques et un seul par l'évocation du soleil (*naliqqaituq*, « le soleil a fini de se cacher dans une moufle »). À Igloolik, suivant John MacDonald<sup>28</sup>, huit périodes sont désignées suivant les cycles de la faune, deux en fonction des positions du soleil (par exemple : *siqinnaarut*, le « temps du soleil possible » [janvier-février]), une en fonction de la vie sociale (*tusaqtuut*, « la période où les nouvelles s'échangent » [novembre-décembre]). On ne trouve qu'une seule référence à l'obscurité (*tauwigjuaq*, « la grande noirceur » [décembre-janvier]). On reconnaît ici l'idée selon laquelle la continuité au détriment d'oppositions et de ruptures – l'obscur hiver arctique *versus* le lumineux été – est assurée par les critères climatiques et fauniques suivant une succession d'états cycliques.

J'ai essayé de mettre en valeur l'idée de la continuité<sup>29</sup> dans la culture inuite, tout particulièrement à partir de la cosmogonie. Or, quelques résultats de la recherche en ethnolinguistique semblent aussi rejoindre cette idée. Premièrement, les toponymes inuits nous rappellent plus un continuum qu'une classification bien tranchée. Le territoire est conçu comme un ensemble de relations : lieux mis en relations par des itinéraires, relations entre formes naturelles et usages sociaux. Si la toponymie ne reflète pas une opposition binaire, mais une continuité reliant toutes les catégories, c'est parce que les toponymes « sont comme un commentaire sur le territoire habité<sup>30</sup> ». Un lieu est souvent désigné en référence à un observateur, même imaginaire, et donc à un point d'observation. La toponymie est liée à une fonction intellectuelle, un savoir-comprendre et non pas à celle, pratique, du déplacement et de l'orientation, un savoir-faire. Deuxièmement, quant aux zonymes, la perception analogique de la faune, fondée sur le repérage des traits caractéristiques communs, transcende les frontières entre les catégories englobantes<sup>31</sup>. La référence au comportement n'est pas absente non plus,

---

<sup>27</sup> Béatrice Collignon, *Les Inuit, ce qu'ils savent du territoire*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 81.

<sup>28</sup> John MacDonald, *The Arctic Sky. Inuit Astronomy, Star Lore, and Legend*, Toronto et Iqaluit, Royal Ontario Museum et Nunavut Research Institute, 1998, p. 196-198.

<sup>29</sup> On peut renvoyer aux travaux qui tendent à dépasser l'analyse en termes de contrastes, notamment Louis-Jacques Dorais, « Pratiques et sentiments religieux à Quaqtaq : continuité et modernité », *Études/Inuit/Studies*, vol. 21, n<sup>os</sup> 1-2, 1997, p. 255-267 ; et aussi Carl Buijs [éd.], *Continuity and Discontinuity in Arctic Cultures*, CNWS Publications, n<sup>o</sup> 15, Leyde, Centre of Non-Western Studies, 1993.

<sup>30</sup> Béatrice Collignon, *Les Inuit, ce qu'ils savent du territoire*, *op. cit.*, p. 116.

<sup>31</sup> Pour en savoir plus on se référera à Vladimir Randa, « Différencier pour mieux rapprocher, conceptualisation de la faune chez les Iglulingmiut », Nicole Tersis *et al.* [éd.], *La dynamique dans la langue et la culture inuit*, Paris, Peeters, 1996, p. 95-118.

mais c'est sur le critère de la ressemblance morphologique que les animaux différents sont nommés :

Loin d'être composée de termes isolés, la nomenclature zoologique se caractérise par de nombreuses connexions lexicales : celles-ci impliquent bien entendu en priorité des animaux faisant partie des mêmes taxa mais aussi des animaux appartenant à des catégories différentes. En règle générale, c'est la ressemblance morphologique qui est à l'origine de ces mises en relation qui se réalisent par le biais de la dérivation lexicale<sup>32</sup>.

Troisièmement, la catégorie de la personne montre la manière dont un attribut peut être partagé par de nombreuses entités faisant partie d'un même environnement. Ainsi animaux, végétaux et minéraux se retrouvent ensemble. Cette catégorie de la personne permet aussi de mettre l'accent sur l'idée de la perméabilité des frontières au sein d'un univers conçu comme vivant et doté de toute intentionnalité. Le passage d'un ordre de réalité à un autre constitue aussi la base narrative des récits, légendes ou mythes. En dehors de la catégorie de la personne, le nom et son système d'attribution sont encore des indicateurs de la perméabilité des frontières entre les réalités.

Pour conclure, je me propose de reprendre le titre de mon étude. L'expression *entre chien et loup* une lumière incertaine qui apparaît à l'aube ou au crépuscule, favorisant la chasse<sup>33</sup>. Elle renvoie de façon approximative à la réalité visée qui se situe dans l'entre-deux, vu le continuum de la réalité extralinguistique<sup>34</sup>. L'approximation, étant une question de frontières, souligne le conflit entre les signes discrets par nature et la réalité non discrète par nature. Cette réflexion invite à l'adoption d'une perspective visant à rendre compte de certains aspects qui semblent ne pas coïncider avec une conception traditionnelle concernant la culture inuite. Notamment, parmi ces aspects, j'ai essayé de dégager – par le biais de l'objet discursif, la lumière – l'androgynie, Sila, les non-humains, la nuit, les rapports non hiérarchiques entre humains et animaux.

---

<sup>32</sup> Vladimir Randa, « "Qui se ressemble s'assemble". Logique de construction et d'organisation des zonymes en langue inuit », *Études/Inuit/Studies*, vol. 26, n° 1, 2002, p. 71-108.

<sup>33</sup> Il n'est pas inutile de rappeler l'importance de l'acte de chasse dans toute organisation sociale, quelle que soit l'aire culturelle considérée, parce que des systèmes de représentation régissent les rapports entre l'homme et les animaux. Quant à ces deux animaux, ils apparaissent souvent dans les légendes et les contes avec une axiologie variée. Il est à noter qu'on retrouve le plus fréquemment l'ensemble des caractères positifs du loup.

<sup>34</sup> Une expression est utilisée dans son usage approximatif « pour renvoyer à un référent auquel elle ne s'applique que de façon limitée, du fait du continuum de la réalité extralinguistique ». (Catherine Fuchs, *Les ambiguïtés du français*, Paris, Ophrys, 1996, p. 17.) Une dénomination s'applique de façon indiscutable dans le cas des référents typiques, mais les propriétés éloignées d'autres référents nous font hésiter dans l'application de la dénomination.

Tout en élaborant un parallèle entre la conception du monde des Inuits et l'approche de l'observateur, je filerais la métaphore suggérée par l'expression *entre chien et loup*. Dans un sens strict du terme, la mise en considération de l'oscillation prime sur celle de l'opposition des extrêmes. C'est ce qui permet par ailleurs de mettre en valeur le monde des Inuits, avec des passages entre le naturel et l'humain dont témoignent les attributs des tuurngait. Dans un sens large du terme, du point de vue de l'observateur extérieur à cette culture, ces aspects représentent de véritables points d'appui pour remettre en question des idées reçues sur les Inuits et sur le Nord.

## Manger au Nord. Les couleurs de la cuisine scandinave

Gilles Fumey (Université Paris-IV Sorbonne)

### Résumé

Manger à table n'est pas un acte banal. Partout dans le monde, le repas est un moment de sociabilité et de convivialité qui prend assise dans un cadre visuel bien défini. On aurait tort de croire que les cultures nordiques ignorent le superlatif du repas : le *smörgasbord* suédois – et ses autres déclinaisons scandinaves – est plus qu'une manière de mettre en scène l'alimentation. Il puise loin dans le temps cette manière d'intégrer les banquets aux temps forts par les mythes : celui de la lumière, célébré le 13 décembre et à Noël. Le chatoiement des couleurs sur les écailles d'argent du hareng ou dans la chair orangée du saumon, sur les citrons et dans les branches d'aneth, dans les rouges foncés de la tomate qui orne le nid d'oiseau, les couleurs terriennes et sombres du *vinbärskräk*, du *knäckebröd* ou du *gudbrandsdalsost* au goût de caramel, le blanc des œufs qui recueille le caviar danois, le jaune pâle de la moutarde pour le *gravlax*, le doré de la tentation de Jansson, les lueurs des bougies à travers l'aquavit ou les œufs de poisson du *paistettu mätiä* finlandais, tout sollicite à l'excès les sens et donne à voir, sur la table, la palette de la nature qu'on a réussi à piéger là, devant soi.

On a souvent l'idée qu'une cuisine est savoureuse au goût, que les plats s'apprécient en mangeant, que des mets sont appétissants en bouche. On formule ici une hypothèse : l'idée qu'avec l'image – et en particulier, la photographie et le cinéma – jamais les cuisines, les plats et les mets n'ont été autant regardés qu'aujourd'hui. Les succès de librairie et l'impact d'une histoire comme *Le dîner de Babette* (1960) de la Danoise Karen Blixen porté au cinéma (*Le festin de Babette*, 1987) par un autre Danois, Gabriel Axel, tout comme les scènes de repas chez le Suédois Ingmar Bergman, nous indiquent une piste à suivre : la cuisine, les plats, les mets, cela se regarde autant que cela se mange. Et la table scandinave pourrait être l'un des plus fabuleux endroits pour mettre en scène la lumière et les couleurs du Nord. Comme dans les tableaux.

Mais cette mise en scène n'est pas unique à la Scandinavie. Par exemple, dans le temps de Pâques, on peut mentionner les grandes villes russes et scandinaves qui offrent dans les vitrines une mise en appétit sucrée avec le *tittägg*, les « œufs paysages » en cristal de sucre : regardons dans l'œuf à travers le hublot vitré et découvrez une scène de chasse, un skieur dans un paysage de montagne... Voici une gourmandise qui est ce qu'on pourrait appeler un jouet de fascination. Pas de référence à un quelconque moment où l'on mangera l'œuf. Triste moment d'ailleurs, comme on peut le vivre avec des enfants inhibés devant l'obligation à casser leur lapin en

chocolat pour le manger. Il existe des nourritures qui se regardent sans obligation de consommation.

La Scandinavie appartient à une aire culturelle où la sociabilité à table pour des repas n'a pas autant été mise en valeur que dans le monde latin. Non pas que les lieux de rencontre n'existent pas, mais les bistrot, les bars et les pubs – inventions anglaises – y suppléent avec des types de consommation plutôt liquides. En revanche, les rencontres peuvent se faire autour d'un buffet, sans trop de conventions sociales. Sans manières ? Voire.

### **Le sens de la multitude**

En Scandinavie suédoise, le « plat » le plus emblématique est le *smörgåsbord* qui est, en réalité, plutôt une forme de repas. Pour ceux qui ne connaissent pas ce buffet froid, il faut rappeler qu'il appartient à toute une famille de buffets en Scandinavie. On lit parfois que le mot est intraduisible. Mais dans la réalisation et les principes, le *smörgåsbord* peut être comparé à la *sakouska* russe.

Que voit-on dans un *smörgåsbord* ? Beaucoup de choses, c'est-à-dire, à la fois, tout et rien. Mais, rapidement, une sensation d'abondance discrète émerge. Cette abondance n'a rien à voir avec les tables aristocratiques de la Russie ou de la France dont les monarchies ont commandé l'éclat pour tenir la dragée haute aux nobles et aux invités des rois. C'est une abondance bourgeoise, de bon aloi, une satisfaction tout juste nécessaire mais sans épate. Tout est là, et il n'y a rien d'autre. Mais il peut y avoir cinq services, c'est-à-dire cinq types d'assiettes à composer successivement, selon sa faim.

Pourtant, le regard exercé distingue des classes de plats et d'aliments. Une approche « thermique » des couleurs sur le buffet donne des alliances froid/chaud qui sont très fortes. Chaque plat apporte une touche, une couleur à la palette d'ensemble : éclats d'argent des harengs et chair orangée des saumons, rayons solaires des citrons et brindilles vert foncé des branches d'aneth. Un subtil mélange de références forestières avec des couleurs sombres (vert, bordeaux, marron) et marines (bleu, argent), des couleurs chaudes (saumon, tomates, agrumes, pommes de terre, pâtisseries). Cette palette est tout à fait repérable sur un plat comme la tentation de Jansson (des anchois dont les éclats d'argent scintillent sur l'édredon moelleux de la couleur jaune pâle des pommes de terre), tentation qui aurait été fatale à la gourmandise d'un prédicateur suédois de l'Illinois surpris dans la délectation de ce gratin, en 1920.

Un autre appui pour lire ces couleurs est de passer par les catégories salé/sucré, qui n'existe de manière rigoureuse qu'en France depuis le dix-huitième siècle, mais qui est pertinente ici, dans la mesure où certains points

du repas suédois, comme les desserts, viennent d'un modèle français de la fin du dix-neuvième siècle. Les mets les plus accessibles sont salés, ceux plus lointains pour le dessert, poussés en avant au fur et à mesure que les plats salés se vident, sont sucrés et construisent une notion de dessert qui annonce la fin du repas et les boissons chaudes.

L'origine du *smörgåsbord* remonte probablement à la lointaine époque des noces paysannes où les invités apportaient avec eux qui du poisson, qui des viandes, qui des desserts ou du lait. Les hôtes offraient les boissons, de la bière et de l'eau de vie. Le principe d'organisation de tout ce qui était apporté était probablement cette opposition entre chaud et froid, pas seulement thermique, mais aussi par les couleurs. Le *smörgåsbord* a connu son apogée vers 1880 grâce aux restaurants des villes. Sur une surface de table qui pouvait faire jusqu'à quinze mètres carrés, on trouvait sept sortes de hareng, des anchois marinés, des sardines, des huîtres, des homards, du caviar suédois, du porc, de l'anguille, des concombres, des betteraves, du fromage, des radis, du raifort, du fenouil, du céleri, des saucisses, des boulettes de viande, des biftecks hachés aux oignons et divers plats farcis. Les habitudes alimentaires ayant changé, le nombre de plats a diminué et les *smörgåsbord* sont devenus plus légers. Naturellement, le hareng continue d'occuper une place de choix, tout comme les poissons et les crustacés, le rosbif, le jambon, les côtes de porc, les pâtés et les boulettes de viande. Les salades et les légumes ont une plus grande place, et l'on fait toujours honneur aux omelettes, ragoût de légumes, saumon mariné, etc. Le festin se termine par des salades de fruits et un gâteau. On boit de la bière à table, on boit de plus en plus de vin – et de bon vin – sans oublier l'eau de vie qui accompagne le hareng, souvenir d'une lointaine pratique sur les bateaux de pêche.

Ce qu'on dit du *smörgåsbord* s'applique, bien sûr, au *smørrebrød* danois dont l'opulence visuelle est encore plus impressionnante qu'en Suède. Ce plat danois ne date que d'il y a un siècle. Il est garni de crevettes des fjords, de saumon fumé, de harengs marinés, de filets de harengs fumés surmontés d'un jaune d'œuf (le « soleil de Gudhjem », du nom d'un port), de radis et de ciboulette, de filets d'anguille fumée aux œufs brouillés, de tranches de rôti de porc au chou rouge et aux pruneaux, de pâtés de foie accompagnés de lamelles de concombres et de cornichons. Dans un cas comme dans l'autre, l'aspect visuel est d'une grande importance. Dans les différentes désignations danoises du *smørrebrød*, on trouve des expressions comme « le dîner du vétérinaire » (tartine au saindoux avec pâté de foie, oignon blanc), le « repas du lion » (tartare aux câpres, oignons, betteraves

rouges, raifort et jaune d'œuf cru), qui renseignent sur l'attente des consommateurs<sup>1</sup>.

### **Comment la table apprivoise la mer par les couleurs**

La table ne sert donc pas à manger, mais à présenter des plats, apprivoiser la nature, socialiser les individus et organiser le monde. La plupart de ses prises alimentaires ne sont pas à table. Mais dans la rue, devant la télévision, au café ou dans un lieu public, à la cantine, dans la nature, les trains, etc. Et dans les autres régions du monde, c'est partout cette même quête de liberté qui pousse à privilégier les prises individuelles. Mais on n'a pas abandonné les repas et ce n'est pas la fin de la civilisation. On a sacralisé le repas avec le mode de vie bourgeois, car le repas était vu comme un lieu d'éducation, de contrôle de soi<sup>2</sup>. Mais il est une parenthèse dans l'histoire de l'alimentation<sup>3</sup>.

Sur la table, donc, les poissons. Et parmi les poissons, les harengs et les saumons.

Il est frappant de voir que les harengs sont très souvent consommés fumés, donc jaunis, rougis par le passage en cheminée (ils sont alors appelés *böckling*), parfois frais en court bouillon. Mais la couleur argentée est toujours tempérée par des pommes, des oignons, des tomates, de la viande froide très rouge... Les saumons sont écaillés avant d'être cuits à la poêle (en Europe du Sud, on garde les écailles et on cuit au gros sel ou en darne qu'on grille). Mais leur chair rose fascine les Scandinaves et ils la font jouer par contrastes avec les fines herbes.

Il y a bien une perception thermique des couleurs : en Suède, une soupe au printemps signale la fin des « mois bleus ». Une soupe d'orties dont on pourrait imaginer qu'elle est foncée (comme la soupe de betteraves polonaise, le *barszcz*), alors qu'elle est « éclaircie » avec de la crème et du beurre.

---

<sup>1</sup> Voir les chapitres sur les cuisines scandinaves rédigés par Jørgen Fakstorp, A. Dominé, J. Römer, M. Ditter (éd.), *Culinaria. Spécialités européennes*, Cologne, Könemann, 1995, vol. 1.

<sup>2</sup> La « civilisation des mœurs », chère à Norbert Elias (*La civilisation des mœurs*, Paris, Pocket, 1974 [1973]).

<sup>3</sup> Voir à ce sujet A. Rowley, *Histoire mondiale de la table*, Paris, Odile Jacob, 2006.

## **Les couleurs chaudes – et continentales – dominant sur la table**

Avec les pains, les fromages, les baies, les écrevisses et les œufs de poisson, les Scandinaves « réchauffent » les plats marins.

### *Les pains*

Nous sommes dans l'aire de la viande et de cette consommation particulière de la viande sur un tranchoir. Ce tranchoir est resté dans toute l'Europe du Nord sous la forme de la tartine et de ses déclinaisons comme le sandwich, le hamburger. Ce qui distingue la Scandinavie des régions voisines est surtout le pain. Le pain suédois a une couleur de bois. Il est sculpté, si l'on peut dire, avec deux faces différentes : l'une courbe et lisse, l'autre rugueuse comme une râpe et qui se prête à toutes les garnitures, prises au piège de cette surface inégale. Les premières galettes de *knäckebröd* (du suédois *knäcka*, craquer) telles que nous les connaissons aujourd'hui ne sont cuites qu'il y a cinq cents ans, comme un pain de longue conservation. La pâte était abaissée pour former de fines galettes avec, au centre, un rond d'environ cinq centimètres de diamètre qui permet de sécher les galettes enfilées sur une perche. Cette technique du pain sans levure tient au hasard des guerres « nordiques » (1700-1715) opposant le roi Charles XII de Suède au tsar Pierre-le-Grand qui voulait mettre fin à l'hégémonie des Suédois en Baltique. Les cantines manquèrent de levure un hiver, la pâte à pain étant prête quand un jour une violente tempête de neige refroidit la pâte qui gela sur le feu et donna... un pain léger et craquant. Cette technique est reprise aujourd'hui par l'industrie qui refroidit les galettes avant de les cuire. Les trous dans les galettes ont une fonction technique précise : ils diffusent la chaleur dans la pâte pendant le temps de cuisson qui est très court : sept à huit minutes.

Le pain finlandais est, lui, toujours associé au seigle, il peut être donc noir, mais avec de l'orge et du froment, il est plus clair, ferme, dur (les céréales étant souvent récoltées vertes du fait de la brièveté de la saison végétative). Souvent plats comme des pizzas, ces pains sont coupés en parts de gâteau. S'ils doivent durer tout l'hiver, ils sont cuits deux fois pour être séchés. Aujourd'hui, on trouve toutes les variétés de pain (froment, orge, avoine, pain noir, pain de mie, etc.), mais la Finlande reste un pays à pain plutôt noir, de seigle.

### *Les fromages*

Ce sont tous des fromages de couleur jaune ou orangée qui dominent au Nord. En Norvège, les fromages d'alpage sont très prisés, avec un

système de production qui tire la qualité moyenne du reste de l'année vers le haut. Une production automatisée, toutefois, mais avec une matière première de très bonne qualité. Le fromage a toujours été un signe de civilisation dans le monde du lait. Mais aussi, il a une valeur marchande qu'apprécient tout particulièrement certains peuples. Ici, le *gamalost* est un produit cuit et pressé, avec un goût donné par le bois. Un fromage très particulier, le *gudbrandsdalsost*, fait de lait de chèvre et de vache, au léger goût de caramel, a une couleur orangée.

### *Les baies*

Toute la Scandinavie en ramasse, mais les Finlandais sont les champions de la cueillette de fruits rouges et noirs, les myrtilles, airelles, fraises des bois, et même des baies ne poussant que dans le Grand Nord, de la famille des rosiers. Le *lakka* donne des fruits jaune vif, tandis que les baies à miel sont rouges, avec des arômes très particuliers, liés probablement à la maturation en condition climatique extrême.

### *Les écrevisses et œufs de poisson : rouge et orangé*

Les écrevisses et les œufs de poisson sont des plats de pays chrétien, orthodoxe aussi, du fait des longues périodes de carême au cours desquelles ils permettaient des préparations raffinées. Aujourd'hui, les écrevisses viennent souvent de Turquie. Mais elles sont toujours présentées sur des tables décorées de couronnes, de bouquet d'aneth, des verres à bière et digestif, du pain grillé et du beurre. C'est un mets apprécié car on boit normalement un verre d'alcool après chaque écrevisse, ce qui atténue la bonne tenue de la table, fait monter le niveau sonore et peut se terminer dans le lac en sortant de table, sauf quand on boit du vin et qu'on tient mieux le coup. Les œufs de poisson (le *mäti*) sont très appréciés des Finlandais qui les mangent avec des oignons, de la crème aigre (*smetana*). Ces œufs se servent en apéritif, en garniture avec des plats de poisson ou pour affiner une sauce.

Ainsi, les tables se révèlent être de savantes compositions où l'art des couleurs est manié sur le registre des contraires, visant à créer une forme d'équilibre suggérant la plénitude, la satisfaction des plaisirs de la table. Sur l'ensemble de la Scandinavie, les cuisiniers et les mangeurs ont reconstruit les couleurs de l'environnement dans lequel ils vivent. À l'ouest de la Scandinavie et chez les peuples très « marins » comme les Danois ou les Norvégiens, elles sont métalliques, froides, brillantes au soleil couchant comme une lame. Plus on va vers l'est, plus elles se réchauffent. Les habitants sont plus terriens, les Suédois et Finlandais connaissent la Baltique

mais ont gardé un imaginaire très fort de la forêt, des terres. Du sud au nord, même phénomène : plus froides au sud, plus chaudes au nord.

Les tables, les plats, les mets sont les réductions du monde. Et si nous sommes ce que nous mangeons, comme aimait le dire Claude Lévi-Strauss, nous consommons bien volontiers les symboliques des couleurs qui sont celles de notre environnement. Plus que jamais donc, la cuisine et les gastronomies sont bien des éléments identitaires par lesquels les couleurs jouent un rôle de décryptage de sens.

## **Le Nord noir : représentations promotionnelles des activités pétrolières dans le Nord de l'Alberta**

Dominique Perron (Université de Calgary)

### **Résumé**

L'exploitation des sables bitumineux de l'Athabasca dans le nord de l'Alberta pose des problèmes environnementaux qui vont s'accroissant. L'admission maintenant générale de ces atteintes à l'environnement impose aux compagnies exploitantes d'avoir recours à une rhétorique particulière dans la production de leurs photographies publicitaires pour subsumer ces effets. On analysera ici quelques-unes de ces stratégies dans le discours de l'image : contiguïté, redondance, tautologie et euphémisme.

Que soient pleins d'allégresse désert et terre aride  
et que la steppe exulte et fleurisse.

Isaïe : 35 :1

Gardons à l'esprit cette promesse biblique pour aborder les questions relatives à la représentation d'une région nordique qui connaît en ce moment un essor industriel sans précédent dans l'histoire du Canada : les sables bitumineux de l'Athabasca, situés dans la région de Fort McMurray, et des bassins orientaux des rivières La Paix et Athabasca en Alberta. Si l'on en croit un récent rapport tripartite du Parkland Institute, du Polaris Institute et du Centre canadien des politiques alternatives, rapport au demeurant très critique de l'industrie pétrolière en Alberta, on peut se représenter les sables bitumineux albertains, selon la description suivante qui inaugure le rapport :

Enter the Athabasca tar sand of northern Alberta, the largest known hydrocarbon deposit ever discovered so far on the planet. It is estimated to contain between 175 and 200 billions barrels of recoverable oil using existing technologies. In total, however, the tar sands could contain as much as 2.5 trillions barrels of oil [...]<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> « C'est ici qu'entrent en scène les sables bitumineux du nord de l'Alberta, le plus vaste réservoir d'hydrocarbures découvert jusqu'à ce jour sur la planète. On estime qu'il contient entre 175 et 200 milliards de barils de pétrole récupérable en ayant recours aux technologies actuelles. Toutefois, il est possible que ces sables bitumineux puissent représenter au total quelque chose comme 2,5 trillions de barils [...]. » Hugh McCallum, *A Report on the Athabasca Tar Sands and US demands for Canada's Energy*. Rapport commandé par le Parkland Institute, Polaris Institute et le Centre Canadien des Politiques Alternatives, mars 2006, p. 10 ; je traduis.

Dans le contexte international actuel où les questions de pénurie de ressources énergétiques de toute nature et de la problématique de leur renouvellement se font de plus en plus pressantes, on comprend ce que de tels chiffres, encadrés dans le superlatif, peuvent représenter, d'une part, pour l'avenir de l'économie albertaine et, d'autre part, pour les compagnies pétrolières qui s'activent frénétiquement à l'exploitation de ces champs pétrolifères particuliers : Syncrude, Petro-Canada, Imperial Oil, Conoco-Phillips, Nexen, Shell, pour n'en nommer que quelques-unes. En Alberta, dans un contexte où le coût du baril de pétrole atteint soixante-dix dollars<sup>2</sup> comparé à dix dollars en 1990, tout tourne autour de la présence de ces exploitations pétrolières du Nord et de leur incidence sur la société. Les discours politiques, économiques sociétaux, stratégiques, prospectifs, éthiques, sont tous invariablement subsumés par la question de l'évolution des ressources pétrolières et des fluctuations des multiples aspects de leur fortune.

Plus encore, les médias électroniques, la télévision et la presse imprimée, au Québec comme au Canada anglais, diffusent massivement des représentations imagées de ces exploitations pétrolières, au sujet desquelles les reportages ne se comptent plus. Ainsi, dans le cadre du centième anniversaire de la création de la province de l'Alberta, en 2005, le journal local de Calgary, le *Calgary Herald*, avait publié un reportage spécial, abondamment illustré et à forte saveur promotionnelle sur les exploitations des sables bitumineux de Fort McMurray, reportage que l'on avait intitulé de ce titre définitif, compact et mythique : « Black Gold ». Doté d'un tel titre, ce reportage prenant la forme d'un magazine adjoint au quotidien calgaréen offrait à l'herméneutique différents axes d'interprétation du phénomène permettant subséquemment une évaluation plus distinctive non seulement de ses représentations photographiques, mais de la représentation mentale de cette activité particulière qu'est une exploitation pétrolière en région septentrionale. Ainsi nous est donnée l'occasion, peu exploitée en études littéraires ou discursives, d'analyser ou de commenter les signes visibles, et sélectifs, de l'exploitation de ce qu'on nomme, voire revendique, comme l'Or noir. Cette appellation, courante tout au cours du vingtième siècle en français et en anglais, sollicite deux récits qui se modulent selon le destinataire de la représentation, mais qui aussi trouvent leur légitimation respective et réciproque dans la refonte de cette double référence en une seule nomination. Je m'explique en séparant d'abord les deux référents.

---

<sup>2</sup> Ce coût est de mars 2006.

### **L'Or : Gold**

Dans la tradition mythique canadienne, toute référence à l'or est d'abord nordique. Pensons à la grande ruée vers l'or du fleuve Klondike, au Yukon, dont le nom est devenu emblématique du phénomène : The Gold Rush/La ruée vers l'or. Parce que justement, il y a ruée, ce phénomène singulier présuppose une abondance du précieux métal qui va justifier la précipitation en désordre vers cette ressource. Cette ruée est le point historiographique de la manifestation concrète de l'or présentée ou supposée comme cornucopienne, c'est-à-dire en quantité abondante. Qui plus est, les hasards de la géologie au Canada ont précisément fait que cet or a été identifié (dans la plupart des cas, mais il y a des exceptions) dans des régions septentrionales éloignées des centres de population. Dans cette tradition, l'or est donc associé au désert, et plus précisément au Canada, à la toundra présentée comme désertique. Ajoutons à la référence géographique particulière, une perception temporelle non négligeable : la ruée vers l'or est associée à l'urgence et à la précipitation, car l'abondance supposée du métal, même et surtout dans une perspective cornucopienne, est accompagnée paradoxalement de la certitude de sa finitude proche, de la menace de son tarissement, et du désir pressant de sa transformation rapide en richesse plus facilement comptabilisable. Il faut donc procéder avec rapidité pour contrer les fluctuations de la valeur d'échange du métal précieux, ce qui explique, outre l'épuisement rapide de la ressource par l'intensité de son exploitation, la très courte durée des ruées historiques vers l'or : deux ans pour le Klondike.

### **L'Or noir : Black Gold**

Dans les deux langues officielles du Canada, cette expression renvoie sans équivoque au pétrole, conventionnel ou non. À la couleur caractéristique du brut, à sa valeur d'échange cyclique, certes, mais toujours prometteuse, s'ajoutent aussi les autres attributs auxquels l'or fait allusion : association du lieu d'exploitation au désert, ce qui est bien sûr renforcé par le rapprochement pictural avec le pétrole saoudien, toute représentation culturelle du pétrole canadien étant encore au stade de la nouveauté relative. On notera cependant que, dans la foulée de la ruée pétrolière de 2005-2006, et du boom économique sans précédent qui s'ensuivit pour l'Alberta, les Albertains eux-mêmes, après avoir ressorti pour se désigner un surnom populaire des années 1970, « Blue-Eyed Arabs<sup>3</sup> », n'ont pas reculé non plus

---

<sup>3</sup> Pour établir l'historique de ce surnom, qui laissa sa marque dans l'histoire albertaine, on consultera l'ouvrage de Peter Foster, *The Blue-Eyed Sheiks. The Canadian Oil Establishment*, Toronto, Collins, 1979.

devant l'expression « Saoudi Alberta » pour désigner leur province. Le recours à une telle mythologie pour marquer un identitaire collectif et territorial a certes un impact contribuant à légitimer une perception, aussi diffuse puisse-t-elle être, du lieu d'exploitation pétrolier comme désert, et elle n'est pas sans conséquence pour un imaginaire de la nordicité en Alberta, comme pour les régions arctiques du Canada en général, que la matière exploitée soit le pétrole ou le gaz naturel. D'autre part, rappelons aussi la perception cornucopienne de la ressource pétrolière, qui a l'avantage sur l'or de pouvoir être mesurée, ou supposée avec sinon exactitude, du moins avec une comptabilisation plus éclairée qui amène plus de certitude sur la quantité exploitable. Pour le pétrole, les chiffres sont garants de la ruée, et la quantité garante de l'exploitation : pensons à la projection de 2,5 trillions de barils. On a calculé ainsi, dans cet emportement particulier souvent causé par une rhétorique de l'incommensurable, qu'au rythme d'une production quotidienne de 2,5 millions de barils, les sables bitumineux de l'Athabasca pourraient être exploités pendant 200 ans. Dernière dimension ajoutée à une telle représentation mentale du pétrole comme quantité colossale est celle encore une fois de l'urgence qui devient le facteur hégémonique à toute appréhension de son exploitation, et le paradigme majeur qui s'oppose d'ailleurs à tout discours environnemental voulant s'appliquer au phénomène de son exploitation.

C'est sur ce fond de triple historiographie mythologisée, mythe de l'histoire, mythe du territoire et mythe de la démesure, que va donc s'instaurer une représentation médiatisée du pétrole d'abord par les compagnies pétrolières elles-mêmes, le gouvernement albertain et la presse en général, publiée dans les principales revues économiques de l'Alberta : *Oilweek*, *Alberta venture*, *Oil and Gaz Magazine*, et, comme on l'a vu, dans le *Calgary Herald*. J'ai donc sélectionné au hasard de ces revues diverses photos que je commente ici dans un ordre qui suggère une téléologie qu'elles n'ont certes pas, mais qui permet d'illustrer les colorations singulières privilégiées par les discours promotionnels coutumiers des pétrolières albertaines depuis 2001-2002, et aussi comment beaucoup de ces illustrations photographiques proposent en fait une rhétorique précise visant à légitimer, ou dans d'autres cas, à censurer, tout le processus d'exploitation du pétrole nordique comme dilapidation environnementale elle aussi sans précédent<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Il est peut-être ici temps de préciser que les sables bitumineux de l'Alberta, comme territoire exploitable, recouvrent environ 23% de la surface de la province, une superficie égale à celle des provinces maritimes de l'est du Canada.

### Contiguïté et redondance

Une première photographie tirée de la revue *Alberta Oil* (décembre 2005), pourrait suggérer au départ une occurrence remarquablement rare au sein de ces photographies promotionnelles comme des illustrations de reportage : on proposerait sur cette image une représentation stéréotypée d'une nuit nordique magnifiée par une superbe aurore boréale. Un camaïeu de bleu-vert sur fond de neige bleutée illustre la sinuosité d'un pipeline recouvert de neige dont le tracé marqué de courbes s'élançe sans contraintes dans l'infini de la toundra graduellement assombrie. La disposition des éléments dans la photo fonctionne comme redondance serrée du sème de la boréalité, où la couleur de la neige nocturne est la même que celle du pipeline, dont la silhouette est de la sorte rendue ici à la fois éminemment visible mais aussi adoucie par l'opalescence environnante. D'autre part, on note l'espace prééminent accordé à l'aurore boréale qui domine le parcours du pipeline et dont les teintes se signalent éminemment comme couleurs contrastantes avec la neige : la pureté toute minérale et parfaite de cette aurore renvoie d'emblée à l'idée d'un Nord édénique. Mais on voit aussi que, dans l'immédiat, l'Éden a déjà été troublé par les sinuosités imposantes du pipeline qui, et je tiens ici à cette métaphore verbale, *serpente* littéralement dans le paysage, reconstituant par inadvertance le mythe du Paradis terrestre, mais représenté après la Chute.

Ce qui est remarquable, cependant, dans cette réinterprétation du mythe de l'Éden nordique, c'est que le Paradis représenté après la Chute, laquelle est incarnée par la présence du Serpent-Pipeline, est suggéré comme n'ayant pas été véritablement perturbé par l'irruption de l'exploitation gazéifière, en réalité très dommageable pour l'environnement. Car le pipeline est doublement naturalisé, d'une part, par sa forme qui reproduit les courbes de l'aurore boréale dont les couleurs rappellent ici inmanquablement et précisément les teintes bleu-vert d'une flamme de gaz et, d'autre part, par sa couleur blanche qui se fond subtilement avec celle de la neige. Ce double mimétisme, de la forme et des couleurs nordiques, vient à point nommé pour naturaliser l'activité industrielle et dissimuler ses dommages, surtout en ce qui concerne le permafrost, la végétation fragile de la toundra et la migration des caribous. Là où sous le pipeline et autour de sa base on verrait normalement de la boue, de la terre imprégnée d'huile ou de pétrole indélébile, la neige blanche, ou d'un bleu sombre, fonctionne comme recouvrement et comme contiguïté avec une boréalité immaculée et illimitée, toujours vierge. De même, l'aurore boréale très fortement contrastée fonctionne comme l'hyperbole de la naturalisation du pipeline dont elle suit les courbes tout en réitérant les couleurs de son contenu. De la sorte, elle s'active ainsi comme le sème d'une imperturbabilité originelle qui elle aussi confère à l'ensemble l'illusion d'une continuité que rien n'a

irréremédiablement endommagée. Dans ce cadre édénique, donc, on peut avancer que les couleurs boréales fonctionnent en fin de compte comme les vecteurs chromatiques d'une absorption efficace à toute déprédation du territoire. Le péché environnemental a été commis, certes, mais entièrement pardonné, ce qui justifie d'ailleurs sa visibilité subséquente, car le pipeline n'est pas dissimulé, ce sont ses effets qui le sont. La boréalité même s'en est chargée en recouvrant les conséquences délétères de son installation et de son fonctionnement.

### **Chaos originel et tautologie**

Passons maintenant à d'autres représentations certes plus brutales, tirées de « Black Gold », ce numéro spécial du *Calgary Herald* en 2005, représentations qui n'ont ici recours à aucun artifice de contiguïté pour masquer l'ampleur et les conséquences des activités d'exploitation des sables bitumineux. Car il faut rappeler que les photographies reproduites dans le magazine sont d'usage promotionnel et donc d'accès public, ne faisant ainsi nullement l'objet d'une censure. Cette absence de censure est précisément ce qui interpelle l'analyste soucieux d'identifier un discours sous-jacent à de telles représentations qui ne cherchent nullement à masquer ou même à diminuer l'impact environnemental des exploitations des sables bitumineux.

En parcourant les illustrations du magazine, on est au rapidement frappé par deux choses. D'abord, par l'immense machinerie, camions et convoyeurs, dont les photos ne permettent pas de donner une juste idée. Il s'agit en fait des plus gros transporteurs de roc au monde, qui fonctionnent en ce moment comme une représentation emblématique de l'Alberta elle-même, au Canada et même aux États-Unis. L'autre élément, c'est, bien sûr, les sables eux-mêmes, exploités *in situ* dans des mines à ciel ouvert, dont certaines peuvent avoir une vingtaine de kilomètres de diamètre. Si on a pu qualifier le pétrole d'Or noir, en fait, la véritable couleur des sables est brun foncé, couleur d'*espresso*, comme le soulignent plusieurs observateurs. Par ailleurs, les experts eux-mêmes utilisent le verbe *to brew*, infuser, pour qualifier le processus de séparation des sables et du bitume et le résultat, le brut synthétique non conventionnel, peut aisément se comparer à un fond sirupeux de marc de café.

Mais nul stratagème n'est ici mis en place pour masquer l'impact réel de l'exploitation des sables sur l'environnement fragile du muskeg alterné de forêts de conifères qui caractérise la région de l'Athabaska. Sur les photos qui représentent au degré zéro ces exploitations, rien ne suggère une végétation précédente ni surtout la possibilité d'une végétation subséquente. Mieux encore, l'absence de couleurs définies (kaki, bruns, gris, vert de gris, anthracite) n'évoque aucune sympathie pour cette terre que l'on montre

surmontée d'étroites bandes de ciel décoloré et terne, ciel qui n'évoque aucune saison particulière. Toute référence à un territoire nordique, qui est en fait le lieu réel des exploitations, est éliminé même de par les variantes de cette couleur *espresso*, dont la prédominance sur les photographies renvoie à un « toujours-déjà » de l'exploitation, ou mieux encore au Chaos du premier jour de la Genèse, présentée comme éternelle, comme une continuité intemporelle. La plupart des photographies illustrant les sables bitumineux réussissent ce qui doit être considéré comme un tour de force monstatif dans l'environnement canadien : représenter un paysage de vaste échelle sans aucune référence à une saison précise ni d'ailleurs à un écosystème identifiable. Le Nord aurait toujours été en fait ce paysage brun foncé, jamais contrasté avec la neige, pourtant un élément attendu de la nordicité. Ce Nord est sans repères territorial et sans références géographiques discernables, immense terrain vague hors du temps et de l'espace : le Chaos tel que la Genèse a pu le dépeindre. Même le ciel livide suggère un épuisement antédiluvien indifférent aux activités d'en bas : cette terre n'est que boue et vide attendant cet homme-dieu qu'est l'ingénieur qui, en séparant l'or noir de la fange, lui attribuera enfin un sens et surtout une rentabilité.

Dès lors, l'exploitation des sables elle aussi est présentée dans une circularité qui justifie sa propre activité et ses conséquences : nous n'avons ici que désert et steppe aride, pour en revenir à Isaïe, et l'or noir caché dans les entrailles de ce désert n'est que la voie de son refleurissement exultant destiné à notre jouissance par décret divin. Les Albertains, à l'instar de la plupart des collectivités jouissant de vastes ressources naturelles et énergétiques devenues soudainement exploitables, n'utilisent-ils pas l'expression de *blessing* pour qualifier leur géodestinée particulière, autre expression qui renvoie à un déterminisme, qui, s'il est malaisément justifiable, n'en reste pas moins paradoxalement la base aporétique au processus de justification de la fortune albertaine. Mais ceci est une autre question. Pour en revenir à un plan plus argumentaire, il serait plausible de suggérer ici un recours iconographique à la tautologie – le sable remué n'est que le sable qui était là auparavant – comme légitimation de l'exploitation. Le Nord noir, arraché au temps et à l'espace, est ainsi présenté comme antécédent indéterminé d'une nécessaire intervention pour sortir du chaos des origines, chaos qui n'était bien sûr qu'une attente de sens que l'exploitation des sables lui confère enfin.

### **Steppe aride : euphémisme et renversement axiologique**

Une dernière photo publicitaire de la compagnie edmontonienne PTI viendra clore notre réflexion en nous faisant quitter le Nord noir pour nous

réinstaller cette fois dans le Nord blanc, mais celui-là non point tant édénique que représenté plutôt comme vide offert. Deux seules couleurs marquent cette photographie d'un paysage arctique représenté exactement ici comme steppe dans la splendeur de sa pureté blanche et bleue, dont le caractère absolu appelle aussi la stérilité éblouissante du désert. Cependant, il faut voir à quoi est promise cette hostilité boréale inscrite dans l'image étincelante d'une mer glacée surmontée de crêtes figées par un froid lui aussi intemporel. Sur cette image, qui pourtant suggère une pureté vide par l'intensité même du bleu du ciel qui repousse toute idée de dégradation future, se trouve un texte en surimpression qui annonce que ce lieu apparemment inviolable sera bientôt le site potentiel d'un futur camp pour les travailleurs du pétrole, dont on précise que le nombre peut s'échelonner entre vingt-cinq et cinq mille. Ce dernier chiffre, s'il est réaliste, implique en fait que l'on envisage ici la création quasi instantanée d'une petite ville, plus que d'un simple camp de travailleurs. Une telle installation, à même le permafrost, indique l'inéluctable réédition du Nord noir de l'exploitation pétrolière, c'est-à-dire la grisaille du camp, la boue d'huile gelée, les vapeurs ternes des tuyaux d'échappements, le délabrement général du cadre naturel, la perte même de l'intensité nordique par le brouillage réciproque de la terre et de l'air souillés par les résidus de l'or noir, toujours lui-même associé aux exploitations de gaz naturel qu'il est plus vraisemblable de voir sous ces latitudes. Mais quoi qu'il en soit, l'éventuel client de la compagnie responsable de telles installations est, dans un premier temps, rassuré par la solidité même des teintes intensifiées par la photographie, qui en ne montrant précisément pas cette dégradation, rejette la responsabilité directe de la destruction environnementale sur l'entreprise elle-même. Dans ce cas-ci, la couleur nordique est réquisitionnée comme illusoire absolution des déprédations à venir en un étrange euphémisme qui atténuerait en l'énonçant ce qu'elle prédit. Mais du même coup, l'annonce, en ne montrant pas ce qu'elle dit, c'est-à-dire les dommages environnementaux certains subséquents à l'installation de ce camp, et en lui substituant le paysage polaire encore intouché, n'en n'indique pas moins ce qui est *préférable* à ce paysage, qui est ainsi recadré dans toute sa négativité, où, pour citer Louis Hémon seule compte « la pureté égale du bleu et du blanc [...] également cruelle [qui] laiss[e] deviner le froid meurtrier<sup>5</sup> ».

Ainsi, ce message publicitaire vantant l'efficacité de l'entreprise dans la mise en place d'un camp de travailleurs, relance la promesse du paradoxal refleurissement du désert annoncé par Isaïe dans un ethos particulier qui renverse l'axiologie habituelle liée à la conception commune d'une exploitation industrielle. Les résultats de l'urgence liés à la perception cornucopienne de l'or noir assurent la préséance de son exploitation

---

<sup>5</sup> Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, Paris, Grasset, 1921, p. 118.

présentée ici comme éminemment souhaitable. Cette nécessité annule ainsi, par l'effet d'euphémisation produit par la pureté hyperbolique des couleurs arctiques, lesquelles sont directement représentées, l'admission des dommages inévitables à l'environnement comme la prise de conscience critique des conséquences de ces dommages. Ces atteintes sont ainsi déréalisées, puisqu'on aura réussi à les lire, sans les *voir*.

Cette image du Nord dans sa magnificence absolue, mais destinée à court terme à toutes les déchéances, voit ainsi sa splendeur pourtant actuelle repoussée dans une antériorité du futur qui reste peut-être le véritable statut à leur tour déréalisant des couleurs nordiques de l'Alberta et des territoires du Nord-Ouest canadien. Le Nord *aura été* bleu et blanc, mais nous ne nous en souvenons plus guère puisqu'il n'était là que pour être effacé. C'est ainsi que l'ethos lié à la possession de l'or noir invite à une autre jubilation dont la déontologie singulière pourrait se traduire par le discours suivant :

Que refleurisse donc le désert sous la forme adorée de l'Or noir. Que les couleurs de la neige et des aurores boréales nous confèrent l'illusion que l'Éden est intact, et que le Nord décoloré retrouve sa fertilité dans le brassage gigantesque des sables noirs et bruns, et que la stérilité hostile et gratuite des cieux arctiques trouve sa rédemption dans la productivité agitée et fourmillante des néo-goulag d'Exxon Mobile et de Shell.

## **II**

# **LES COULEURS ET LES LUMIÈRES DU NORD LITTÉRAIRE**

# *LA LITTÉRATURE DU QUÉBEC*

## Nelligan, *Neige noire* et « la nouvelle Norvège » : une mélancolie nordique

Natasha Nobell (Université de la Colombie-Britannique)

### Résumé

Le lyrisme hivernal évoqué par Émile Nelligan dans son poème « Soir d'hiver » s'appuie sur une opposition binaire au plan de la couleur souvent associée aux espaces nordiques : la noirceur d'un côté, et la lumière de l'autre. Les vers de Nelligan nous semblent même prophétiques lorsqu'on les retrouve cités dans le dernier roman de Hubert Aquin, *Neige noire*. Ce contrepoint intertextuel se faufile, piqué de couleurs et de lumières nordiques, entre un motif central de la poésie de Nelligan et le dernier roman d'Aquin : la mélancolie.

Je suis la nouvelle Norvège  
D'où les blonds ciels s'en sont allés<sup>1</sup>.

Émile Nelligan, « Soir d'hiver », *Poésies*

Entre 1896 et 1899, Émile Nelligan rédige son œuvre poétique dans laquelle, dit Réjean Beaudoin, « il est difficile de ne pas entendre l'expression d'une profonde détresse<sup>2</sup>. » Le poème « Soir d'hiver », de par son lexique hivernal littéral et métaphorique, et de par la domination du noir et du blanc dans le réseau métaphorique, évoque une opposition binaire au plan de la couleur souvent associée aux espaces nordiques : la noirceur d'un côté, et la lumière de l'autre. Le lyrisme hivernal dans ce poème nous semble même prophétique lorsqu'on retrouve cité, 75 ans plus tard, dans le roman *Neige noire* de Hubert Aquin, ce vers de Nelligan : « Je suis la nouvelle Norvège<sup>3</sup>... » Deux grandes figures de la littérature québécoise ayant acquis un statut mythique, Nelligan et Aquin, s'entrecroisent dans *Neige noire* à travers l'emploi d'une même palette de couleurs, ainsi que la représentation d'un même espace géographique, le Nord réel et imaginaire.

---

<sup>1</sup> Émile Nelligan, « Soir d'hiver », *Poésies*, Montréal, Les Éditions du Boréal, coll. « Compact », 1996 [1904], p. 100. Désormais, les références à ce poème seront indiquées par le sigle *SH*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

<sup>2</sup> Réjean Beaudoin, « Postface : La fortune littéraire d'Émile Nelligan », dans Émile Nelligan, *Poésies*, *op. cit.*, p. 217.

<sup>3</sup> Hubert Aquin, *Neige noire*, Montréal, Les Éditions La Presse, 1974, p. 183. Désormais, les références à ce roman seront indiquées par le sigle *NN*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Un « Soir d'hiver »

Ah ! comme la neige a neigé !  
Ma vitre est un jardin de givre.  
Ah ! comme la neige a neigé !  
Qu'est-ce que le spasme de vivre  
À la douleur que j'ai, que j'ai !

Tous les étangs gisent gelés,  
Mon âme est noire : où vis-je ? où vais-je ?  
Tous ses espoirs gisent gelés :  
Je suis la nouvelle Norvège  
D'où les blonds ciels s'en sont allés.

Pleurez, oiseaux de février,  
Au sinistre frisson des choses,  
Pleurez, oiseaux de février,  
Pleurez mes pleurs, pleurez mes roses,  
Aux branches du genévrier.

Ah ! comme la neige a neigé !  
Ma vitre est un jardin de givre.  
Ah ! comme la neige a neigé !  
Qu'est-ce que le spasme de vivre  
À tout l'ennui que j'ai, que j'ai !... (SH, 100)

« Soir d'hiver » est caractérisé par une forte redondance non seulement voulue mais structurante dans la construction tant rythmique que sémantique du poème. La profusion des répétitions lexicales, encadrées par la répétition des première et dernière strophes entières, renferme et immobilise le poème – qui se termine là où il a commencé – dans un cercle. Cette redondance majeure présage les autres effets de répétition à venir et sert de maquette en quelque sorte au poème entier. Le poète n'est-il pas lui aussi complètement immobile et renfermé, lorsqu'il dit que sa « vitre est un jardin de givre » (SH, 100) ? La vitre étant couverte d'une couche de givre, comment le regard du poète peut-il passer au travers ? Physiquement encerclé par la neige et le givre, son regard figé, le jeune poète reste immobilisé dans son propre poème. Selon Réjean Robidoux, ce « mouvement circulaire [...] sert à merveille le jeu de spirale de l'introspection<sup>4</sup> ». Intrinsèquement liée à l'état figé du poète est la question de la temporalité. La répétition de « Ah ! comme la neige a neigé ! » (SH, 100) non pas deux mais quatre fois, au début et à la fin du poème, suggère

---

<sup>4</sup> Réjean Robidoux, « Émile Nelligan, expérience et création », *Émile Nelligan : poésie rêvée et poésie vécue*, Jean Ethier-Blais [éd.], Ottawa, Le cercle du Livre de France, 1969, p. 138.

un gel temporel, comme si la neige avait arrêté le temps. La circularité du poème fixe le poète dans un espace et un temps particuliers, ceux de l'ennui.

Le célèbre « spasme de vivre » (*SH*, 100) de la dernière strophe semblerait mettre en valeur une certaine vigueur, laquelle pourrait faire opposition à l'immobilité hivernale. Au lieu de juxtaposer le « spasme » à la douleur une deuxième fois, il est comparé cette fois « À tout l'ennui » (*SH*, 100) du poète, avec l'adjectif « tout » mettant en lumière l'effet englobant de son ennui. L'emploi de la répétition dans « que j'ai, que j'ai » (*SH*, 100) souligne l'intériorisation chez le poète de sa « douleur » et de son « ennui », lesquels sont très présents pour lui. L'effet de cette double comparaison est d'aplatir ou d'anéantir la vigueur du « spasme de vivre », de taire en lui une joie de vivre, et de le réduire plutôt à un mouvement involontaire, nullement capable de rivaliser avec ce sentiment d'ennui qui, selon Paul Wyczynski, était « manifeste, obsédant et indélébile<sup>5</sup> » chez Nelligan.

La répétition parfaite, à l'exception d'un seul mot, du refrain répété au début et à la fin du poème a un effet plutôt déstabilisant. En échangeant « À la douleur » avec « À tout l'ennui » (*SH*, 100), Nelligan insiste finement sur le dernier, « l'ennui », et oblige le lecteur à relire sinon le poème entier, au moins la première strophe pour vérifier qu'il a bien vu le changement. Cette relecture exige une remémoration et entraîne peut-être une réinterprétation, ce qui nous ramène au « jeu de spirale de l'introspection<sup>6</sup> » proposé par Robidoux. Non seulement le poète, qui semble porté vers une révélation de son état d'âme grâce à la répétition, mais aussi le lecteur, porté à son tour vers une relecture révélatrice, jouent tous les deux un rôle dans ce jeu d'introspection. Comme le précise Robidoux, « le retour permet de découvrir le mal existentiel de *l'ennui*, ainsi mis en valeur<sup>7</sup> ».

Une modification subtile mais également importante dans la deuxième strophe – la substitution des « étangs » pour des « espoirs » (*SH*, 100) – soutient un changement d'horizon thématique, mis en valeur par le biais d'une rime. La question posée par le poète, « où vais-je ? » (*SH*, 100), trouve sa réponse et dans la sonorité de la rime « Norvège », et logiquement dans le nom « Norvège » (où vais-je ? en Norvège). Selon David Hayne, « [l]'exemple norvégien est doublement intéressant, d'abord à cause de son antiquité ([on] faisait rimer "neige" et "Norvège" dans un poème burlesque dès 1667) et ensuite parce qu'il est typique d'un assez grand nombre de

---

<sup>5</sup> Paul Wyczynski, *Émile Nelligan : sources et originalité de son œuvre*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1960, p. 244.

<sup>6</sup> Réjean Robidoux, *op. cit.*, p. 138.

<sup>7</sup> *Ibid.* ; Robidoux souligne.

noms propres placés à la fin des vers dans les poésies de Nelligan<sup>8</sup> ». Ajoutons que l'exemple norvégien est triplement intéressant une fois qu'on le découvre enchâssé dans *Neige noire*.

Au moyen de la rime, le poète, son âme et ses espoirs se mettent en opposition à « la nouvelle Norvège » (*SH*, 100), lieu hivernal mais aussi imaginaire, car Nelligan n'a jamais voyagé en Scandinavie. Néanmoins, la Norvège semble représenter un espace idéal où ses espoirs auraient libre cours, tel qu'indiqué par les « blonds ciels » (*SH*, 100) et le dynamisme du verbe *aller* à la fin du vers. La Norvège, pays hivernal mais imbibé d'une certaine fluidité ici, évoque le nord mythique et sacré de Thulé. Cet élan vers le lointain et l'imaginaire est rapidement renfermé par la redondance et la circularité du poème, mais sous-tend quand même un lien thématique entre la créativité et un espace blanc et doré, non souillé par la noirceur de la mélancolie.

### **L'état d'âme ou la mélancolie chez Nelligan**

Lorsque le poète passe du géographique, « les étangs », au métaphysique, « ses espoirs » (*SH*, 100), c'est par le biais de son état d'âme. Tout comme les étangs, son âme et ses espoirs sont noirs et gelés. L'invocation de son âme, symbole central et récurrent de l'œuvre nelliganienne, fait appel à l'introspection et introduit en même temps le thème de la mélancolie. Souvent comparée à l'œuvre des *poètes maudits* français du dix-neuvième siècle, la poésie de Nelligan est profondément caractérisée par les thèmes de l'ennui et de la mélancolie qui, en association avec sa triste biographie, ont contribué à l'élaboration de son image mythique. Pour citer Robidoux : « [I]a mélancolie marque tout, dans son œuvre et dans son être, même la paix, même la fantaisie, même la joie<sup>9</sup> ». L'état de son âme « noire », mise en opposition aux « blonds ciels » (*SH*, 100) quelques vers plus loin, prend toute son ampleur dans cette strophe et sert à ancrer le réseau thématique du poème dans l'opposition binaire noirceur/lumière.

Comme l'affirme Gérard Bessette, Nelligan « décrit ses états d'âme avec leurs “cadres d'horizons” réels, c'est-à-dire avec les lieux authentiques qui les provoquent<sup>10</sup> ». Dans le cas de « Soir d'hiver », le *lieu authentique*

---

<sup>8</sup> David Hayne, « Nelligan et la rime », Yolande Grisé, Réjean Robidoux et Paul Wyczynski [éd.], *Émile Nelligan (1879-1941) : cinquante ans après sa mort*, Montréal, Éditions Fides, 1993, p. 143.

<sup>9</sup> Réjean Robidoux, *op. cit.*, p. 136.

<sup>10</sup> Gérard Bessette, *Les images en poésie canadienne-française*, Montréal, Éditions Beauchemin, 1960, p. 218.

dont parle Bessette est en fait dissimulé par un effet d'hiver, le givre : « Ma vitre est un jardin de givre » (*SH*, 100). La vitre blanche reflète son âme noire, tout comme le « sinistre frisson » (*SH*, 100) évoque son état d'âme figé dans une tristesse ténébreuse. Le *lieu authentique* est donc la perte, la mort, la noirceur et le gel, qui, à cause de leur lien sémantique avec l'hiver, renforcent l'imagerie hivernale, tout en masquant le fait qu'ils sortent de l'imagination du poète et non de la réalité. Autrement dit, le *lieu authentique* mis en valeur dans le poème nelliganien en est un d'imagination et de rêve, car, comme l'exprime Beaudoin, « Nelligan ne connaît d'autre patrie que l'espace purement imaginaire de son aventure poétique<sup>11</sup> ».

À la suite de cette lecture du poème de Nelligan, il est impossible de relire *Neige noire* sans se demander quelle valeur attribuer à l'intertexte nelliganien. Comment se fait-il que Hubert Aquin ne cite, selon André Lamontagne, qu'« un seul écrivain québécois (Nelligan) à travers son œuvre, même s'il avait une connaissance très étendue de sa littérature nationale<sup>12</sup> » ? À la lumière de cette affirmation, les affinités qui rapprochent un poème du style romantique ou symboliste du dix-neuvième siècle d'un roman plutôt postmoderne du vingtième siècle, s'avèrent étonnamment nombreuses. À certains endroits, le lien est net entre la figure du poète maudit – le « je » des poèmes de Nelligan – et le protagoniste du roman d'Aquin, un acteur et scénariste – Nicolas : « Il respire difficilement ; c'est le milieu de la nuit. [...] Il ouvre le cahier noir [...] et se met à écrire sans s'interrompre. » (*NN*, 156) Hanté par quelque chose, entouré par la noirceur, et poussé à l'écriture ininterrompue, Nicolas incarnerait-il *l'écrivain maudit* ? En outre, il y a un lien davantage biographique, qui lie le mythe de Nelligan – jeune poète brillant mais névrosé qui fut interné dans une institution psychiatrique la durée de sa vie adulte – au mythe aquinien – écrivain brillant mais tourmenté qui s'est suicidé à l'âge de 47 ans.

Françoise Maccabée-Iqbal résume ainsi le lien entre Nelligan et Aquin dans son ouvrage sur la biographie d'Hubert Aquin : « Avec Nelligan, Aquin partageait l'ascendance paternelle irlandaise, l'École Olier et le Collège Sainte-Marie. Cependant, à la fin de sa vie, il partageait surtout l'hiver de l'âme accordé au paysage d'hiver que dépeint [le poème "Soir d'hiver"]<sup>13</sup>. » Le point de convergence intertextuel entre ces deux grandes figures littéraires est donc la citation du vers « Je suis la nouvelle Norvège... » (*NN*, 183) dans le dernier roman d'Aquin, *Neige noire*, publié en 1974. Était-ce le

---

<sup>11</sup> Réjean Beaudoin, *Une étude des poésies d'Émile Nelligan*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1997, p. 17.

<sup>12</sup> André Lamontagne, *Les mots des autres : la poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1992, p. 242.

<sup>13</sup> Françoise Maccabée-Iqbal, *Desafinado : Otobiographie de Hubert Aquin*, Montréal, VLB Éditeur, 1987, p. 438.

point de départ d'Aquin ? Sans aucune mention de Nelligan, Aquin décrit ainsi la genèse de son roman : « Je procède sur de longues, profondes et absolument terribles obsessions [...], soudain je ramasse la Norvège, la neige... et c'est le Québec. La Neige noire, c'est nous ! On vit dans la neige ; on est élevé dans la neige<sup>14</sup>. » Tout comme Nelligan, Aquin s'inspire de l'opposition binaire noirceur/lumière pour sous-tendre la palette de couleurs du décor romanesque.

La neige noire du titre du roman atteint pleinement sa signification en forme d'oxymore par le rappel constant de cette structure binaire tout au long du roman, et notamment lors des descriptions de la Norvège. Il importe de noter que la page couverture de l'édition originale du roman privilégiait d'ailleurs trois couleurs, le blanc, le noir et le rouge – le mot *Neige* était imprimé en noir et le mot *noire*, en rouge – et, comme le souligne Maccabée-Iqbal, « [il] est connu que Hubert Aquin attachait une grande importance aux pages couvertures de ses romans<sup>15</sup> ». Impossible donc de nier la mise en valeur par le romancier lui-même de sa palette bicolore, laquelle a pour fonction d'enrichir et de révéler le portrait psychologique des personnages. Pour sa part, Pierre-Yves Mocquais suggère que l'emploi de deux couleurs dominantes, le blanc et le noir, « contribu[e] ainsi à l'inhumanité du paysage et à l'étrangeté des événements<sup>16</sup> ». Ce schéma binaire noir/blanc contribue également à révéler l'inhumanité de l'acte meurtrier commis par Nicolas en soulignant sa vision manichéenne du monde.

*Neige noire* est la fusion de trois discours : le scénario d'un film en train d'être écrit par le personnage principal, Nicolas, les dialogues, et des réflexions et commentaires apportées par un narrateur anonyme. Enchâssé dans le tout, l'intertexte majeur et récurrent de *Hamlet* (1603) de William Shakespeare. Le scénario et les dialogues constituent la trame du récit, qui se résume ainsi : Nicolas Vanesse, acteur et scénariste, rédige le scénario d'un film autobiographique qui se déroulera dans un lieu nordique, la Norvège, où il compte tuer sa femme, Sylvie, lors de leur voyage de noces, parce qu'elle a commis un inceste. La blancheur virgineale normalement associée à une jeune mariée sera souillée et profanée par la révélation de la relation incestueuse entre Sylvie et son père, tout comme la blancheur hivernale et idéale de cette région polaire sera contaminée et entachée pour toujours par

---

<sup>14</sup> Hubert Aquin, dans une entrevue accordée à Gaëtan Dostie, citée par Françoise Maccabée-Iqbal, *op. cit.*, p. 325.

<sup>15</sup> Françoise Maccabée-Iqbal, « Inceste, onirisme et inversion : *Neige noire* et l'identité apocryphe », *Canadian Literature*, n° 104, 1985, p. 84.

<sup>16</sup> Pierre-Yves Mocquais, *Hubert Aquin ou la quête interrompue*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1985, p. 176.

le sang de Sylvie, qui « repose maintenant dans les neiges éternelles du Spitzbergen » (NN, 250).

### L'évocation de la mélancolie dans *Neige noire*

Dans la scène suivante, Nicolas et Sylvie regardent le paysage nordique par le hublot de l'avion, avant d'atterrir à Oslo :

SYLVIE

Regarde Nicolas. On survole la Norvège, je crois...  
Plans du couple à contre-jour : les profils sont incandescents sur un fond  
d'incandescence. [...]

[...]

NICOLAS

Vus de si haut, les massifs ne semblent pas avoir de relief ou si peu. Les sommets ne  
sont que des têtes d'épingle, les glaciers des flocons de neige cernés par des traits  
sombres...

SYLVIE

Regarde Nicolas, regarde par là...  
Mais il est perdu dans sa rêverie intérieure : il n'entend pas Sylvie.

NICOLAS

Sylvie, je ne sais pas pourquoi, mais j'ai la mort dans l'âme soudain... (NN, 47-48)

La présence de la fenêtre, de la rêverie intérieure et de l'évocation de son état d'âme noircie par l'ombre de la mort, nous renvoie directement à Nelligan. Pour reprendre la terminologie de Bessette, le *lieu authentique* qui provoque une description de l'état d'âme de Nicolas serait le voyage géographique au Nord. Autrement dit, c'est au moment où l'avion survole la Norvège pour la première fois et qu'il entre ainsi dans un territoire proprement dit nordique, dans « une dimension à la fois onirique et mythique<sup>17</sup> » d'après Mocquais, que Nicolas accède à cette révélation.

L'évocation de l'état d'âme de Nicolas introduit le thème de la mélancolie dans *Neige noire*. La mélancolie est un terme médical associé à la dépression, à un état pathologique caractérisé par une profonde tristesse. Dans le domaine littéraire, la mélancolie est étroitement liée, entre autres, aux poètes français du dix-neuvième siècle – les *poètes maudits* comme Gérard de Nerval, Alfred de Musset et Charles Baudelaire – et constitue un

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 181.

des fils conducteurs de leur poésie (comme le « spleen » de Baudelaire, par exemple). Aquin effectue un développement subtil de cette thématique à travers la répétition et la modification d'une même question tout au long du roman : « Comment dit-on les muscles du chagrin en norvégien ? » (NN, 78) À chaque reprise, la question est suivie par une action démonstrative, par exemple, « Nicolas actionne ses sourcils avec ses doigts » (NN, 78), ce qui a pour effet de créer un rapport entre le physique et le moral. Le fait d'insister sur la portée physionomique des muscles met l'emphase sur le mouvement corporel, tout en révélant l'importance du corps dans *Neige noire*.

NICOLAS

Comment dit-on chagrin en norvégien ?

[...]

EVA

En norvégien, on dit mélancolie...

[...]

NICOLAS

On dit mélancolie comme en français ?

EVA

Mélancolie comme en français...

NICOLAS

Dans ce cas Eva, vous n'avez pas de muscles du chagrin, mais des muscles de mélancolie...

EVA

C'est quoi, les muscles de mélancolie ?

Nicolas se tourne vers Eva, appuie deux doigts au milieu de son front et tire la peau vers le haut. Les sourcils d'Eva forment un accent circonflexe dont la pointe est au milieu du front.

NICOLAS

Sylvie avait des muscles du chagrin exceptionnels. Quand elle avait cette expression, j'en étais bouleversé. Elle éprouvait alors le mal de vivre. C'est l'image que je garde d'elle. (NN, 134-135)

La réponse lexicale à la question insistante de Nicolas – la mélancolie – mène directement à cette notion romantique et fataliste. Le scripteur trace le chemin à suivre, indiqué par la répétition de l'interrogation sur le chagrin. La redondance de cette question renforce sa valeur thématique tout en renfermant ce discours mélancolique dans un mouvement circulaire. Circulaire, parce que la mélancolie aquinienne est sans issue. La

connotation sexuelle lisible dans le célèbre vers nelliganien, « le spasme de vivre » (*SH*, 100), est renouvelée dans *Neige noire* par la description crue de la sexualité. Ce n'est pas avant la fin du roman que l'importance de l'érotisme est révélée : « Les quelques scènes nues, éparpillées tout au long du film, véhiculent une mélancolie qu'il est difficile de rendre autrement. » (*NN*, 233)

L'association entre la physionomie et la mélancolie est nettement établie lors de cet échange qui, en évoquant ce « mal de vivre », sert à annoncer la mort de Sylvie. Le toucher tendre et didactique de Nicolas dans cette scène est diamétralement opposé au contact sadique qu'il apporte à ces mêmes muscles dans la scène du supplice de Sylvie : « Rapidement cette fois, Nicolas exécute deux lignes obliques sur le front. Les muscles du chagrin. Avec ses doigts, il tire sur ces minces bandelettes, mais trop de sang jaillit de ces coupures. » (*NN*, 239) La manipulation artificielle des muscles de mélancolie suggère un désir de maîtriser le corps, d'anéantir les manifestations physiques de l'âme noire. Malgré cette violence, Nicolas est incapable de se tirer de la spirale mélancolique, car, après ce geste, il est « manifestement assombri ; il pleure lui aussi » (*NN*, 239). Figé dans le cercle vicieux de la mélancolie, comme l'était Nelligan d'ailleurs, Nicolas incarne l'*écrivain maudit* hanté par ce sentiment « indélébile<sup>18</sup> ».

### La mélancolie qui tue ?

Le voyage de noces de Nicolas et Sylvie dans la région arctique du Svalbard – un archipel norvégien dont le Spitzbergen est la plus grande des îles – suscite une dislocation géographique et temporelle majeure. La scène atroce du supplice de Sylvie est paradoxalement située dans un espace polaire caractérisé à plusieurs reprises par une lumière éblouissante, angoissante même : « Cette lumière qu'on ne peut jamais fuir, nulle part, à aucun moment, tout cela a quelque chose d'intolérable. » (*NN*, 101) Toutefois, cet éclat ne saura illuminer l'intérieur du refuge dans lequel aura lieu le meurtre : « La neige engendre une image de la réalité constituée autant par sa propre couleur que par l'absence même de toute couleur. » (*NN*, 107) L'obscurité du refuge et le rite sombre qui y aura lieu rappelle l'obscurité intérieure du poète de « Soir d'hiver », qui était, lui aussi, entouré par une blancheur hivernale diamétralement opposée à son état d'âme noire.

Pour Nicolas, le seul exutoire devient alors l'espace nordique où règne « le *tempus continuatus* de l'ancienne Thulé » (*NN*, 63) et où son crime demeurera dissimulé par un effet d'hiver, la neige : « L'an prochain, elle sera enfouie sous une couche plus épaisse et cela continue d'année en année. »

---

<sup>18</sup> Paul Wyczynski, *op. cit.*, p. 244.

(*NN*, 129) La dernière fois que nous voyons Nicolas, il vient de traîner le corps mutilé de Sylvie « sur une surface glacée » (*NN*, 240) pour ensuite le pousser dans un précipice, où le corps « glisse lentement et tombe dans le vide » (*NN*, 240). À la suite de ce geste, le scénario précise que Nicolas « est tout près du précipice. Fondu au noir » (*NN*, 240). Cette dernière indication cinématographique, « fondu au noir », résume, d'une manière concise et évocatrice, l'état de son âme, en rappelant la bile noire de la mélancolie. Notons qu'à la fin du roman, Nicolas sera effacé du récit non par la mort, mais par sa fuite vers une autre région polaire isolée et difficile d'accès, Repulse Bay, où il espère finalement tourner son film.

Pendant l'écriture de *Neige noire* et vers la fin de sa vie, Aquin avait commencé à douter du statut de l'écrivain et, selon Maccabée-Iqbal, « la foi en la valeur de l'écriture et en sa vocation d'écrivain se perd à jamais<sup>19</sup> ». Il est d'ailleurs significatif que la photo d'Aquin en quatrième de couverture de l'édition originale de *Neige noire* apparaît en négatif, comme si l'écrivain se dissimulait ou disparaissait. Dans le roman, l'état de la création littéraire et artistique est souligné par la présence récurrente du cahier noir de Nicolas – objet réel et évocateur de l'écriture qui reprend la palette bicolore : pages blanches, couvertes, petit à petit, par l'encre noire, le tout renfermé dans un cahier noir. L'écriture serait alors la *neige noire* du titre, une mise en abyme des couches de neige qui s'empilent, s'effacent et se recouvrent, chaque page ou couche enchâssée dans celle qui précède, tout comme *Neige noire* demeure enchâssée non seulement à l'œuvre aquinienne, mais, comme précise son narrateur, à « toutes les œuvres humaines » (*NN*, 254).

*Neige noire* œuvre dans un domaine sombre et pessimiste, voire mélancolique, le tout lié à un doute profond sur la valeur et la fonction de la création littéraire. Une relecture de ce roman dans l'optique du poème de Nelligan révèle un contrepoint intertextuel qui se faufile, piqué de couleurs et de lumières nordiques, entre un motif central partagé par les deux œuvres : la mélancolie. Pour reprendre Beaudoin, « il est difficile de ne pas entendre l'expression d'une profonde détresse<sup>20</sup> » non seulement chez Nelligan, mais aussi chez Aquin dans *Neige noire*. La thèse de ce roman – c'est-à-dire une recherche du sacré ou de l'absolu humain et artistique, qui ne se produit, paradoxalement, que par l'extinction de l'écrivain – reflète en fin de compte le *modus vivendi* d'Aquin lui-même. Et lorsque Robidoux décrit la névrose d'Émile Nelligan comme étant à la fois « créatrice d'art et destructrice d'homme<sup>21</sup> », il exprime parfaitement celle qui hantait Hubert Aquin.

---

<sup>19</sup> Françoise Maccabée-Iqbal, *Desafinado*, *op. cit.*, p. 377.

<sup>20</sup> Réjean Beaudoin, « Postface : la fortune littéraire d'Émile Nelligan », *op. cit.*, p. 217.

<sup>21</sup> Réjean Robidoux, *op. cit.*, p. 147.

## **Quand l'augure parle depuis le cercle polaire. Le paysage palimpseste dans *La mort vive* de Fernand Ouellette**

Denise Brassard (Université du Québec à Montréal)

### **Résumé**

Dans cet article, l'auteure propose une lecture du paysage nordique comme lieu de la parole frontalière, offrant une version du cercle de l'augure, motif central dans l'esthétique de l'écrivain québécois Fernand Ouellette. Par son pouvoir de retournement, le paysage acquiert une opacité qui favorise la réverbération, répondant à la structure de *La mort vive* (1992), construit comme un concert d'échos. Le Grand Nord y serait non seulement cette page blanche sur laquelle la fin rencontre les origines, l'Occident, l'Orient, mais le palimpseste où se surimposent tant les œuvres, figures et identités des personnages du roman, que celles de l'écrivain.

Qu'il adopte la posture de poète, de critique d'art ou de romancier, tout, dans l'œuvre de Fernand Ouellette, semble destiné à réfracter la lumière. Orient de l'être, la lumière génère également l'attraction des lointains. Caresse de l'esprit sur la matière, source de révélation et d'élévation, elle accomplit la fonction première de l'art, celle d'abolir le temps ou de le transformer en espace.

Dans sa pratique de la peinture abstraite, Jean, le protagoniste de *La mort vive*, vise précisément à dissoudre le temps dans l'espace du tableau. Son métier consiste, dit-il, à « traquer l'impossible<sup>1</sup> ». Peintre à mi-carrière, vivant au milieu d'artistes et d'intellectuels, il se trouve à la croisée des chemins, sur le plan tant amoureux que professionnel et spirituel. Sa recherche esthétique le mènera à la limite de la matière, jusqu'à tenter d'éliminer l'espace lui-même. Pour ce faire, il lui faut un espace pouvant absorber celui du tableau, capable à la fois de le figurer et de l'oblitérer, dans lequel la personne du peintre pourra se dissoudre et s'oublier. Cet espace, c'est l'horizon blanc, chauve de Povungnituk. C'est la figure du paysage nordique comme espace frontalier, offrant une version romanesque du cercle de l'augure, lieu de rencontre du regard et de la parole poétique, et motif central dans l'esthétique de Fernand Ouellette, que j'étudierai dans cet article.

---

<sup>1</sup> Fernand Ouellette, *La mort vive*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo », 1992, p. 166. Désormais, les références à ce roman seront indiquées par le sigle *MV*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Fernand Ouellette entretient un rapport complexe et parfois problématique avec les genres littéraires. Poésie, essai, roman, biographie et autobiographie sont dans un rapport de tension et de contamination réciproque, et cela contribue à dynamiser sa démarche. L'écrivain est venu assez tard à l'écriture romanesque<sup>2</sup>, qu'il croyait d'abord ne jamais pratiquer. Une première version de *La mort vive* paraît en 1980<sup>3</sup>, mais c'est la seconde version du roman, parue en 1992, que j'ai retenue pour cette étude ; écrite à la première personne, elle est beaucoup mieux réussie et plus convaincante que la première.

### La mémoire médiatrice

C'est en se nourrissant de l'expérience artistique – ce qu'attestent notamment les essais sur la peinture recueillis dans *Commencements*<sup>4</sup> – que Fernand Ouellette a trouvé son lieu de parole : le *templum* ou cercle de l'augure.

Au commencement de chaque œuvre, l'artiste trace un cercle pour s'y établir, se lancer vers [...]. Il fonde en quelque sorte son espace sacré, son temple, espace qui est antérieur à l'espace religieux proprement dit, espace d'amplification, de résonance, de nomination possible. Je choisis le mot « cercle » comme le lieu métaphysique (métaphorique) d'où naîtra le poème ou l'œuvre d'art<sup>5</sup>.

Étroitement lié à la figure de Dionysos, appelé aussi le dieu au masque, celui qui assure la médiation entre la mort et la vie, le passé et l'avenir, le *templum* est un espace de médiation et de relation : entre les sujets, les arts et les genres littéraires, mais aussi entre les pôles opposés de l'être, et pose un double mouvement, linéaire et circulaire<sup>6</sup>.

Dans *La mort vive*, la médiation est assurée par la mémoire, laquelle se donne comme lieu d'énonciation. L'architecture du roman repose sur un

---

<sup>2</sup> Son premier roman, *Tu regardais intensément Geneviève*, paraît en 1978 (Montréal, Éditions Quinze, coll. « Prose entière », 184 p.).

<sup>3</sup> Fernand Ouellette, *La mort vive*, Montréal, Éditions Quinze, coll. « Prose entière », 1980, 208 p. Malgré l'intérêt et la passion que l'auteur ne manque pas d'éprouver pour son sujet, le roman est un échec. Le récit donne l'impression d'être en porte-à-faux, menaçant de chuter dans les interstices qui séparent la réalité d'un personnage qui se cherche un *je*, et le *il* d'un narrateur extra-diégétique qui paraît lutter pour s'y tenir.

<sup>4</sup> Fernand Ouellette, *Commencements*, Montréal, L'Hexagone, 1992, 167 p.

<sup>5</sup> Fernand Ouellette, *En forme de trajet*, Montréal, Éditions du Noroît, 1996, p. 164-165.

<sup>6</sup> Sur la figure de Dionysos, déterminante dans l'esthétique de Ouellette, de même que sur la question de la polarisation du sujet (entre les figures dionysienne et apollinienne notamment), je renvoie le lecteur à mon essai : *Le souffle du passage. Poésie et essai chez Fernand Ouellette*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Les champs de la culture », 2007, 448 p.

processus de remémoration ; il se construit à la faveur d'un retour dans le passé sans coïncidence avec le moment de l'action. En effet, le narrateur recourt à un journal qu'il a rédigé non pas immédiatement après les événements qu'il relate, mais « assez longtemps après le départ de Diane » (*MV*, 49), ce qui fait prendre « conscience [à Jean] que ce travail de patiente remémoration [le] poussait à tout mettre à nu » (*MV*, 49). Il cite certaines parties de ce journal et en réécrit d'autres. C'est donc une suite de décalages ou de sauts temporels qui structure la trame du récit, créant en quelque sorte des couloirs ou des interstices d'où émerge la voix du sujet. Cela donne également à penser que la mémoire, comme la peinture, effectue sa remontée vers l'origine (du drame amoureux comme de la vie) par couches temporelles successives.

Si le changement de point de vue narratif assure le succès de la deuxième version, c'est que le roman, pour reprendre les mots d'André Belleau, est littéralement « mangé par l'essai<sup>7</sup> ». Or, chez Ouellette, pour qui le poème est invariablement à l'horizon de l'écriture, le *je* de l'essayiste est éminemment lyrique. Le sujet lyrique, comme on le sait, est un sujet d'énonciation ; son identité et sa vérité tiennent tout entiers dans l'acte énonciatif, dans le présent de l'énonciation. Cela est d'autant plus marqué dans *La mort vive* dont la trame se fonde sur une série d'analepses articulées à des citations tirées du journal du narrateur. Bien que le roman soit écrit au passé, cette stratégie fait du présent – le temps de la remémoration – le véritable temps de l'action. Une telle structure induit à penser que le récit se fait depuis le Nord du Québec, ce qui donne à ce dernier une signification débordant largement la place qu'il occupe dans le roman (un seul chapitre : le dernier). Il devient en quelque sorte le lieu qui illumine rétrospectivement tous les autres, qu'il polarise et finit par absorber, et sa lumière donne sens à la trajectoire de l'artiste.

D'une version à l'autre du roman, on passe de la fiction narrative à la diction romanesque<sup>8</sup>. C'est un roman d'essayiste pleinement assumé dans sa deuxième version, disert, bavard même, multipliant les détours, les

---

<sup>7</sup> André Belleau, *Surprendre les voix*, cité en quatrième de couverture de Fernand Ouellette, *La mort vive*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Typo », 1992.

<sup>8</sup> Compte tenu de la dynamique des genres propre à l'œuvre ouelletienne, le fait que le roman soit contaminé par l'essai, ce qui s'affirme davantage dans l'emploi de la première personne, contribue à rapprocher le roman du poème et donne à la parole narrative un caractère performatif, une valeur de parole vive. Michel Collot affirme que le poème fait passer de l'univers de la fiction (*mimésis*) à celui de la diction (*deixis*), de la description à l'évocation (« é-vocation »). C'est, écrit-il, un « effet de voix » qui nous donne à voir les paysages ; « l'« effet paysage » est garanti par la seule force de l'énonciation » (Michel Collot, « Pour une poétique du paysage », Adelaïde Russo et Simon Harel [éd.], *Lieux propices. L'énonciation des lieux/Le lieu de l'énonciation, dans les contextes francophones interculturels*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2005, p. 275-276).

précautions rhétoriques, les digressions, les parenthèses. Par exemple, à propos de la sensualité de son amante, Jean fait cette réflexion : « Si le lit n'était pas une scène où elle eût libéré ses personnages pervers ou ses fantasmes, il était tout de même, à cause de la nature sensible de Viviane, une œuvre, une expansion culturelle de son corps, de ses sens, de son imagination. » (*MV*, 121) Quelques pages plus loin, après avoir relaté une conversation avec Viviane autour de *La fiancée juive* de Rembrandt, il enchaîne ainsi : « Bien entendu, j'aurais pu déchiffrer d'autres signes. J'aurais pu m'attarder sur l'œil de l'homme, ou m'arrêter aux seuls tissus. Mais je me sentais impuissant à dire quoi que ce soit dès que j'essayais d'outrepasser la dimension parlée de l'œuvre. » (*MV*, 123) Ces considérations sur le commentaire de l'œuvre à partir d'une reproduction à l'air d'un justificatif, d'une *critique de sa critique*, comme si l'auteur était en porte-à-faux ou pratiquait une sorte de diplopie, se tenant à cheval entre les essais de *Commencements* et le roman qu'il est à réécrire. Il est d'ailleurs question, à la page suivante, à propos de l'œuvre d'Aimée, l'amie compositrice de Jean, d'un « commencement de la musique<sup>9</sup> » (*MV*, 124). Ainsi le récit se déploie en méandres ou en spirales, mettant à profit l'approche différentielle mise au point par l'essayiste et en particulier le critique d'art, qui ne parle jamais si bien de littérature que lorsqu'il parle de peinture ou de musique.

On pourrait voir dans ces digressions des détours inutiles, des longueurs, des excès discursifs. Mais ce serait sans compter avec la nécessité de combattre la fragmentation du temps et de l'être qui assaille Jean et n'épargne aucun personnage du roman. Tous les personnages féminins souffrent de dislocation. Diane, la première épouse de Jean, en raison de son métier d'actrice, éprouve une « sensation épuisante de dédoublement » (*MV*, 34). Aimée est présentée comme incarnant tous les pôles : « On eût dit qu'elle avait à la fois la magie de l'ange et la densité de la pierre. » (*MV*, 10) Comme Diane, Carmelle, connaissance de longue date et amante périodique, est « dissociée ». « Loin d'être dupe de ses désirs, elle se demandait si son intense appétit sexuel n'était pas un substitut de l'œuvre, de sa quête d'absolu. » (*MV*, 81) Quant à Viviane, la dernière compagne, elle s'attache à la peinture de Jean en vertu de ses qualités rassembleuses : « Je trouve dans cette œuvre-ci, par exemple, lui dit-elle dès leur première conversation, une force d'unification de ma propre personnalité. Nous sommes tous morcelés dans la vie, et votre peinture m'aide à me rassembler. » (*MV*, 110) La femme, en tant que symbole du désir, possède en outre un double idéal : le portrait, la femme peinte. « Je n'arrive pas toujours à dissocier la femme

---

<sup>9</sup> Peut-être s'agit-il d'une pure coïncidence. Néanmoins, compte tenu du nombre de renvois d'un livre à l'autre chez l'auteur, et de son habitude de commenter lui-même ses œuvres, on peut supposer que le choix du mot n'était pas innocent.

réelle de la femme rêvée », affirme Jean (*MV*, 75). Viviane même apparaît à ses yeux comme une beauté inaccessible : « Un meilleur maître que Titien t'a dessinée le cou et l'épaulé. L'harmonie de tes courbes est si lumineuse. Spirituelle à force de beauté paisible. [...] Je ne veux pas penser que les mains de ton mari te touchent encore. » (*MV*, 117) La femme, enfin, est le pôle opposé et le complément de l'homme ; une fois constitués en couple, les êtres trouvent leur unité : « Et lorsque je déployais mon désir, elle [Viviane] me répondait comme si elle avait été mon double. Nous étions l'androgynie ou les jumeaux parfaits dont rêve tout couple d'amants. » (*MV*, 121) Ainsi, Viviane réalise naturellement ce que l'art devrait accomplir : elle abolit le temps et permet à Jean de traverser le miroir<sup>10</sup>. Elle a le pouvoir de « suspendre le temps » et de condenser l'espace : elle fusionne en elle « l'ici et l'ailleurs » (*MV*, 116).

Jean, qui habite à la campagne depuis plusieurs années, se trouve forcé de déménager et de revenir à Montréal. Cela lui est difficile, particulièrement l'hiver où la grisaille remplace les reflets de la lumière sur le fleuve auxquels il s'était habitué. Mais Viviane atténue cette difficulté : « Pour une deuxième année consécutive, dit-il, je n'ai pas pris conscience du passage de l'hiver. » (*MV*, 118) Ce constat est suivi par la description du paysage hivernal qu'il pouvait observer depuis la fenêtre de sa maison à la campagne. Puis il ajoute : « Cet hiver-là, je n'ai rien vu de la ville ni des jours rapidement dévorés par le soir. Viviane était mon seul espace. » (*MV*, 119) Il précise enfin que s'il est généralement sédentaire et passif durant l'hiver, depuis l'arrivée de Viviane dans sa vie, il affronte « la température glaciale, les vents poudreux et dévastateurs » (*MV*, 119). La finesse du corps et l'harmonie des traits de Viviane semblent se poser tel un écran réfléchissant sur la grisaille de la ville, écran où se projette le souvenir du paysage de la campagne qui gagne à son tour un caractère idéal et inaccessible, voire une dimension mystique. C'est cette dimension mystique et mythique du paysage, de même que son pouvoir de condensation, que Jean trouvera dans le Grand Nord.

### La lumière comme rassembleur

Jean-Michel Maulpoix dit du sujet lyrique qu'il est un potentiel de figures, un « palimpseste de visages aimés<sup>11</sup> ». Cela rend très bien compte de la quête poursuivie par Jean, selon qui l'amitié est transformatrice et aurait

---

<sup>10</sup> « Depuis quelque temps, je contourne le temps. [...] J'ai la sensation que nous traversons le miroir. » (*MV*, 111)

<sup>11</sup> Jean-Michel Maulpoix, « La quatrième personne du singulier : esquisse de portrait du sujet lyrique moderne », Dominique Rabaté [éd.], *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1996, p. 160.

des propriétés alchimiques<sup>12</sup>. Ses amis forment une constellation identitaire, une sorte de famille spirituelle. Chacun lui renvoie son reflet et l'empêche de sombrer dans la dispersion. Gilles, l'ami poète, dont le portrait coïncide avec celui que Ouellette fait de lui-même dans ses essais autobiographiques, est présenté comme le double de Jean, alors qu'Aimée, compositrice, est donnée comme son antagoniste :

Cet homme [Gilles] mettait toute sa passion à se confronter à l'éternité. Son effort d'écriture consistait à faire oublier la durée, le temps fragmenté, défi par excellence que devait relever aussi Aimée dans la musique. Il y avait entre Gilles et moi une profonde parenté du regard. Nous tentions tous les deux peut-être une aventure hors du temps. Le poème, à ses yeux, se parcourt comme l'espace d'un tableau. Nous étions, d'une certaine façon, le miroir l'un de l'autre. (MV, 84-85)

La citation que je viens de donner, où il est question de temps fragmenté, termine un chapitre. Au tout début du chapitre suivant, Jean dit : « Rien ne me déleste davantage que cette sensation presque physique de palper la durée et l'espace. Je me retirais de la vie pour mieux l'atteindre. » (MV, 86) Il enchaîne en parlant du fleuve qui « *miroissait* ainsi qu'un *diamant* jeté sur terre par les dieux » (MV, 86 ; je souligne), pour enfin affirmer qu'« [i]l faut aimer le silence, devenir silence soi-même, pour que surgissent sur la toile les mouvements du cœur et de l'esprit, et qu'enfin le temps ne soit *plus fragmenté*, qu'un bref instant celui qui contemple se sache *ailleurs* » (MV, 86-87 ; je souligne). Cette avancée par sauts analogiques donne à entendre qu'il y aurait un lien entre le reflet du miroir, la glace (deux attributs du paysage nordique) et l'unité de l'être. Mais l'unification, telle qu'elle sera expérimentée dans le Nord, est autant une perte qu'un rassemblement, puisque le diamant éblouit, aveugle, et que le temps qui se dissipe dans l'ailleurs donne sur l'absence.

Ce paradoxe de l'unité qui préside à l'action du roman est au cœur du cheminement du protagoniste. L'action (ou plutôt le récit qu'il en fait) débute à Vérone pour se terminer à Povungnituk. Elle suit donc une trajectoire du sud vers le nord, à laquelle répond un mouvement allant de la fusion (à Vérone, Jean fait la connaissance de Diane, qui deviendra sa femme) à la séparation (il part dans le Grand Nord après la rupture avec Viviane). Sur le plan spatial, deux mouvements se superposent. D'une part, on suit Jean de la campagne, où il habite au début du roman, à la ville, où il se voit forcé de revenir. D'autre part, on passe d'une surcharge de culture

---

<sup>12</sup> « Ensemble nous pouvions jouter, dit-il à propos de Pierre. Je le poursuivais jusqu'à sa dernière parade. Nous arriverions peut-être ainsi à raffiner la matière encore rugueuse de nos âmes. Chacun baignant dans le creuset de l'autre. Nous savions tous deux que la véritable alchimie est la transmutation de l'âme. » (MV, 71)

accumulée au fil des siècles, la grande culture à laquelle Jean est très attaché, à la nature indomptée et indomptable du Grand Nord. « Vérone était une merveille, dit Jean. J'avais devant les yeux le paysage fait homme ou, mieux, l'homme fait paysage, tellement la terre est affinée par les actes des hommes quand il sait la rêver. Nous étions soudain devenus deux paysages de Chagall. » (MV, 34) Le souvenir de cette illumination, ce choc esthétique provoqué par la lumière si particulière de l'Italie le renvoie à ses ténèbres intérieures et le pousse à revisiter son passé en relisant son journal, pour renouer avec ce qu'il a vécu avant le départ de sa femme. Or, cette vision éblouissante et cette sensation de plénitude procurée par la fulgurance de la passion amoureuse n'auront d'équivalent que la blancheur du Nord. Et c'est cet homme fasciné par le Sud, détestant l'hiver urbain au point de succomber à l'angoisse dès les premiers froids de novembre<sup>13</sup>, qui songe depuis longtemps à partir pour le Nord, ainsi qu'il le laisse entendre dans sa dernière lettre à Viviane. En fait, il semble que Vérone contienne déjà, dans ses plis d'ombre, le paysage nordique, à la manière d'une présence en creux, comme la rupture est déjà contenue dans la rencontre amoureuse et la mort dans la naissance : « Vérone est "blanchement funèbre". Vérone est "noire" » (MV, 37), écrit Jean après avoir parlé de l'ardeur amoureuse qu'il éprouve auprès de Diane. « La nuit dans la peau. Une faim morbide, irréprouvable de la mort. On m'avait inoculé un venin. J'aurais voulu disparaître en Diane. M'abolir. Je m'étais engagé dans une quête d'absence absolue » (MV, 37), ajoute-t-il.

Cette quête d'absence absolue, c'est également celle du peintre. Les écarts réflexifs, les réfractions et les renvois mutuels qui marquent la relation entre les personnages et leurs œuvres respectives sont à l'image de la quête de l'artiste fasciné par Rembrandt – dont il admire tout particulièrement les autoportraits – et Vermeer – il considère la *Vue de Delft* comme un chef-d'œuvre insurpassable. D'un côté, donc, la figure humaine, les couleurs sombres (le noir) et la violence du clair-obscur ; de l'autre, le paysage, les couleurs claires (le bleu, le blanc) et la luminosité de la perle, associée à la naissance du jour, à l'origine, à l'Orient de l'être. Tout, chez Jean, commence par la lumière, par une qualité particulière du reflet du ciel sur l'eau du fleuve. Tous les êtres qui ont de l'importance à ses yeux, dit-il, l'ont foudroyé. L'eau et le ciel, naturellement liés à la lumière, lui sont indispensables<sup>14</sup>. Le roman s'ouvre sur une expérience d'illumination qui semble permettre à Jean de situer son cercle, son espace :

---

<sup>13</sup> « Quand l'hiver arrive, j'ai l'impression que le froid va sucer mes forces comme un vampire. » (MV, 151) « Décidément, nous ne nous sommes jamais acceptés comme nordiques. » (MV, 152)

<sup>14</sup> « Nous [Pierre et Jean] ne pouvions pas plus nous passer de l'eau que du ciel, car l'eau comme le ciel demeurent des voies privilégiées de la lumière. » (MV, 168)

J'allais hors de mon corps et de ma mémoire, autre témoin d'une lignée de peintres qui n'avait eu de démêlés qu'avec la lumière. J'entrais dans mon cercle, dans mon *lieu* : tout s'y jouerait, et avant tout le sens de ma peinture. (*MV*, 29 ; l'auteur souligne.)

Plus loin, il ajoute : « Cet après-midi-là, la lumière m'a dessillé les yeux avec l'incision vive de l'esprit. J'étais convaincu d'avoir trouvé ma voie, c'est-à-dire mon espace. » (*MV*, 57) La lumière provoque le vertige, l'ébranlement qui suscite la création. En entrant dans le tableau, elle permet de passer outre l'horizon. Par son action, le temps se condense jusqu'à disparaître dans l'espace du tableau<sup>15</sup>. Mais en même temps elle sème le doute, laissant un effet de mirage, si bien que Jean se demande s'il ne l'a pas hallucinée.

À la fulgurance du début fait pendant un constat de saleté, d'impureté, de dégradation, d'exil spirituel. Pour remonter jusqu'au moment de l'illumination, il faut épurer sa mémoire. Aussi la démarche artistique de Jean prend-elle la forme d'une ascèse. Peu à peu, sa peinture s'allège, passant d'abord de l'huile à l'acrylique<sup>16</sup>, pour gagner une grande économie de matière et de moyens, jusqu'à faire place aux blancs et à recourir à la pauvreté du trait de crayon<sup>17</sup>. Jean désigne les tableaux de sa dernière période comme des épiphanies. Il cherche à se défaire de la séduction pour aller « dans les parages du silence » (*MV*, 58). Cette recherche esthétique, cette « avancée dans le désert » (*MV*, 67) ou ces « années d'appauvrissement » (*MV*, 59) sont ponctuées de moments de passion amoureuse suivis de périodes de tristesse et de deuil (chacune des trois relations se solde par une rupture). La solitude aidant, la peinture finit par occuper toute la vie de Jean. Alors qu'il parvenait, quand il vivait à la campagne, à habiter l'espace et à y inscrire son regard jusqu'à y pressentir le signe du tableau<sup>18</sup>, le tableau finit par se substituer au paysage et à devenir le seul espace habitable. Est-ce là une façon d'ignorer ou de camoufler la grisaille urbaine ? Une façon de combler l'absence déchirante laissée par le départ de Viviane<sup>19</sup> ? Quoi qu'il en soit, cela ne suffit pas à freiner la nuit

---

<sup>15</sup> « De toute façon, le temps disparaissait si bien dans l'espace du tableau que personne n'aurait pu supposer qu'il m'avait fallu des jours, des semaines pour peindre. » (*MV*, 31)

<sup>16</sup> « Celui-ci [ce matériau : l'acrylique] permettrait le dépouillement extrême que je recherchais depuis le départ de Diane. Ma mémoire pourrait ainsi s'épurer. » (*MV*, 58)

<sup>17</sup> « Mon travail au crayon était une forme d'ascèse. [...] Dans ce refus se cachait peut-être une idée de dépassement spirituel. » (*MV*, 165)

<sup>18</sup> « Puis un matin, sous la puissance d'un soleil particulièrement efficace, je m'étais laissé entraîner par les oiseaux, parmi les arbres, au cœur du bleu. Une page mal écrite de ma vie était tournée. » (*MV*, 53)

<sup>19</sup> « La froideur d'une nuit étrange m'envahissait. [...] Une mort certaine, mais quelle mort, nous avait frappés tous les deux. » (*MV*, 139)

envahissante et provoque l'impuissance créatrice<sup>20</sup>. Car le cercle, lieu de médiation, qui se confond alors avec le cadre du tableau, suppose le maintien du rapport entre l'intérieur et l'extérieur. De même que le roman recourt aux stratégies essayistiques pour se déployer (stratégies qui impliquent une proximité dans la distance), de même le peintre a besoin d'entretenir un rapport dialectique avec le paysage afin d'être suffisamment investi dans le tableau, tout en étant en mesure de s'en extraire afin d'en mesurer la portée. Le peintre qui ne sait pas *voir le regard* se trouve exilé de la peinture :

Hors de son lieu imaginaire, que j'appelle le cercle, le poète [l'artiste] demeure en exil, qu'il se retrouve ou non au milieu des siens. Car ce n'est que dans le *templum* que le poète, masqué pour mieux voir tout signe, regarder tout regard, s'accorde à sa liberté native<sup>21</sup>.

C'est donc là, auprès de cette « membrane entre la mort et la lumière » (*MV*, 161), à cette mince frontière entre le passé et l'avenir, le noir et le blanc, l'origine et la fin, que le convie la peinture. Mais cette frontière est si ténue, cette membrane si mince, et commande un tel rapprochement entre les êtres qu'elle oblige à les superposer. Seul un infime décalage assure le mouvement et partant la relation, conservant à l'intérieur et à l'extérieur leur intégrité. Ainsi, à mesure qu'on avance dans le roman, les figures, à l'instar des lieux, vont se rapprochant, suivant une sorte de parcours asymptotique. Gilles ressemble de plus en plus à Jean, et sa démarche est de plus en plus révélatrice de celle de son ami, si bien que poésie et peinture s'unissent dans leurs visées<sup>22</sup>. De même les visages de Viviane et de Carmelle, toutes deux mortes (la première symboliquement, la seconde, suicidée) se superposent<sup>23</sup>. Il faut encore, à cette superposition, allier les rigueurs de l'ascèse et la recherche de la pureté lumineuse. Or, seul le paysage nordique, là où le jour et la nuit, le blanc et le noir se polarisent dans la tension la plus extrême et où, contrairement à ce qui se passe généralement chez Ouellette, ce n'est pas la nuit qui s'illumine, mais le jour qui, par son pouvoir d'aveuglement, devient nuit, semble désormais en mesure de faire pendant au tableau qui

---

<sup>20</sup> « Chère Aimée, il me semble que je peins à l'intérieur, dans une nuit absolue, que je peins avec mon cœur, avec mon désir, mais que rien n'émerge sur la toile, que tout demeure enfoui en moi, là où rôde une lumière qui précède la mort, frappe soudain comme la mort, écrit-il à son amie. » (*MV*, 128)

<sup>21</sup> Fernand Ouellette, *En forme de trajet*, op. cit., p. 147.

<sup>22</sup> « Par exemple, je ne peux pas imaginer un Gilles qui aurait le sens de l'actuel, un Gilles séducteur. Il a toujours réussi à s'attacher au primordial, aux signes, aux palimpsestes du monde. [...] Il cingle vers le Nord même si le froid le cravache. » (*MV*, 131)

<sup>23</sup> Lorsqu'il pense à la première, le souvenir de la seconde s'impose : « Alors j'ai pris conscience que ma rencontre avec Viviane coïncidait avec le suicide de Carmelle. La félicité que je connaissais avec Viviane était un don de Carmelle, sans doute, mais je devais le mériter d'une façon ou d'une autre. » (*MV*, 134)

viser la blancheur, bref de contenir le tableau et permettre ainsi au peintre de sortir de soi pour entrer dans le paysage.

### Le paysage palimpseste

Ce n'est pas par hasard que Ouellette s'attache à l'aspect symbolique<sup>24</sup> et à la dimension mythique du Grand Nord. Ce qui l'intéresse dans ce paysage, c'est non seulement sa rigueur et sa dimension ascétique, mais également son coefficient d'abstraction. Dans sa version mythique, le Nord n'est pourtant pas éloigné des récits d'explorateurs et de la documentation sur l'expérience de ses paysages. Dans les premières images du film *Atanarjuat : The fast runner*<sup>25</sup> de Zacharias Kunuk, un personnage avance dans un paysage désert à un moment du jour indéterminé où l'obscurité et la clarté semblent en parfait équilibre. Ces images sont saisissantes en ce qu'on n'arrive pas à distinguer le ciel de la terre. Le personnage semble littéralement marcher dans le ciel. Une telle scène induit à faire l'hypothèse que dans le Nord, les repères temporels ne seraient pas les seuls à être brouillés – ce qui pourrait déjà contribuer à enrayer la fragmentation : quand on ne sait plus quel jour on est, le temps apparaît continu, étale, voire arrêté. Des repères spatiaux aussi fondamentaux que le ciel et la terre, ou encore le ciel et l'eau (puisque la terre est recouverte de glace et de neige) le seraient aussi. En cédant à cette attraction ou cette polarisation du Grand Nord, c'est aussi bien la rencontre et le brouillage (par superposition) de l'Orient et de l'Occident que Jean favorise. Il en va de même pour le noir et le blanc, seuls à demeurer au terme de sa démarche artistique, et qui sont à la fois toutes les couleurs réunies et l'effacement des couleurs. Cette « membrane entre la mort et la lumière » (*MV*, 161) dont il a été question plus haut, c'est la nuit. La nuit novalisienne qui possède Jean et qui seule peut rendre la mort vive :

Si ça continue [dit Jean à ses amis lors de l'exposition qui précède son départ pour Povungnituk], je vais faire de la nuit avec du blanc. Un blanc où je me perdrais comme dans un gouffre impénétrable, où je ne pourrais m'atteindre qu'en devenant aveugle, avec des oreilles sensibles à la lumière. (*MV*, 193)

---

<sup>24</sup> Suivant les axes de l'hivernité proposés par Daniel Chartier, le décor déployé dans le roman correspondrait au Nord esthétique, lequel n'est pas « défini par ses caractéristiques géographiques, mais comme un univers de froid, de pureté, de glace, de mort, d'éternité, d'alternance de lumière, et de noirceur et de blancheur. » (Daniel Chartier, « Au nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives », Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [éd.], *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires et Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », 2004, p. 19.)

<sup>25</sup> Zacharias Kunuk, *Atanarjuat : The fast runner*, long métrage, fiction, Canada, Office national du film et Iglolik Isuma Productions, 2000, 2h52 min.

Novalis pensait que la nuit était double : l'une par éblouissement, l'autre par excès de lumière ; l'autre par manque ou insuffisance de lumière. C'est peut-être ce que je voulais dire quand je soutenais qu'il y a des noirs qui le sont par excès de lumière... L'œil du peintre s'éteint parfois sous l'éblouissement. Ou il n'arrive à peindre que la nuit pure. (*MV*, 193-194)

Il s'agit en somme d'atteindre la couleur telle que la conçoit Novalis, soit « [u]n état neutre entre la matière et la lumière, l'état neutre de l'une et l'autre » (*MV*, 193). Mais cette neutralité passe impérativement par l'oblitération de l'espace et avec lui de l'identité : le tableau absorbe l'identité de Jean et le paysage absorbe le tableau. Pour voir le regard, le peintre doit consentir à devenir aveugle, s'abstraire, s'effacer de lui-même et se laisser éblouir par le noir de la lumière.

Quel autre lieu que le paysage nordique pouvait offrir une résonance, mieux refléter l'intériorité du peintre, quel lieu se prêtait mieux à la fusion des contraires ? « Le paysage, écrit Michel Collot, est un lieu de rencontre fécond entre Orient et Occident, qui nous permet d'aller [...] au-delà du clivage entre le sujet et l'objet, en direction d'une "logique" qui les réunit<sup>26</sup>. » C'est on ne peut plus vrai du paysage de Puvungnituk décrit par Jean, d'autant que ce choix semble paradoxal de la part de quelqu'un qui fuit l'hiver et dit ne jamais avoir assumé sa nordicité. C'est dire que ce paysage conserve son étrangeté :

Voilà ce que je voulais. Un horizon blanc, sans arbres. Une ligne pure. Là est mon tableau, celui que je n'arriverai sans doute jamais à peindre. Je mettrai le « pied à l'intérieur » comme ce vieux peintre que Claudel a évoqué. Peut-être bien que cette toile sera mon dernier lieu. Si je suis assez volatil pour que la lumière enfin m'aspire. (*MV*, 213-214)

Voilà le cercle de nouveau situé, reconstitué, à l'intérieur duquel le peintre peut mettre *le pied*. Un seul en effet, car ce paysage est à la fois le support d'un autoportrait et l'horizon de la peinture. Ainsi l'absolu du tableau rencontre l'horizon, qui fuit à mesure que le sujet avance, se dérobe et se défile, à jamais inatteignable, impossible à embrasser du regard. D'où la nécessité d'*entendre* la lumière. Il faut se déplacer (à l'aveugle), maintenir l'écart (entre les sens) tout en accumulant les perspectives et les identités. Ce n'est pas par hasard que l'expérience du paysage jette Jean dans la fiction : celle du cinéma, d'abord, celle du rêve, ensuite, deux façon de vivre la mort appelée et pressentie sans toutefois y succomber :

J'ai en moi des images de film. Le héros marche, marche dans la neige vers la bien-aimée, et croule d'épuisement pour enfin s'endormir doucement sous

---

<sup>26</sup> Michel Collot, *op. cit.*, p. 273.

**l'aile de la mort... Je ne sais pas si je veux vraiment mourir... Mais quel don la vie me ferait en m'étreignant dans la blancheur ! (MV, 214)**

**J'ai rêvé que Viviane venait vers moi. Nous pouvions enfin monter aux limites du monde, avec une âme naissante qui illuminait le paysage. [...] La lumière devenait notre chair, notre espace. (MV, 214)**

**Ce tableau-paysage, œuvre ultime du peintre, est bien plus que « l'autoportrait d'un être intérieur » que ses amis voyaient dans ses dernières œuvres. Il est le paysage fait homme, l'homme fait paysage que Jean avait contemplé à Vérone et, du coup, complète le cycle des polarisations et des rencontres. En se donnant comme support de l'autoportrait et lieu de rassemblement, c'est aussi bien Vérone que contient et reflète le paysage nordique, et la brûlure du froid rencontre celle du soleil de la Méditerranée. Par son pouvoir de retournement, le paysage acquiert une opacité qui favorise la réverbération de la lumière, mais aussi des voix et des reflets, reprenant et répondant ainsi à la structure du roman, construit comme un concert d'échos. Ainsi le Grand Nord se présente comme un paysage palimpseste. Il est non seulement cette page blanche sur laquelle la fin rencontre les origines, l'Occident, l'Orient, mais, par la profondeur de la noirceur qu'il recouvre, le palimpseste où se touchent, se croisent et dialoguent tant les œuvres et les figures propres aux personnages du roman que celles de l'écrivain. En entrant dans le paysage nordique, le sujet endosse toutes les identités, ce qui veut aussi bien dire qu'il renonce à son identité et consent à l'effacement. En revanche, il retrouve le cercle et revêt le masque de l'augure (le masque de la fiction), ce qui lui permet de vivre la mort en différé, de l'appeler et de la maintenir à distance, de la jouer et de la rejouer, de garder, en somme, la mort vive et renaissante.**

## **Du Nord québécois au Nord européen : le regard de Nicole Brossard**

Carmen Mata Barreiro (Universidad Autónoma de Madrid)

### **Résumé**

L'écrivaine québécoise Nicole Brossard termine son essai *L'horizon du fragment* (2004) en énonçant : « Je suis là. Au bout du monde, [...]. Les pieds dans la boue de l'été lumineux de l'Arctique, je regarde devant moi. » Nous retrouvons dans ces mots des traits fonciers de son œuvre poétique et narrative, à savoir l'omniprésence du regard, des images visuelles, de la lumière. Après une analyse des sensations et des représentations associées à la nordicité chez Nicole Brossard, nous étudierons la place de la lumière et des images visuelles dans son œuvre : des images-paysages nordiques dont des paysages urbains (Montréal, Québec, Stockholm) et le Grand Nord sauvage. Des images du Nord européen et du Nord québécois, construites par le regard d'une écrivaine qui affirme : « J'écris avec mes yeux. »

Dans le cadre du symposium « Mythologie des lieux », organisé par l'artiste René Derouin à Saint-Jérôme en 1999, l'écrivaine Nicole Brossard a participé à une réflexion autour de la question : « Sommes-nous nordiques ? Mythes ou réalités ». Elle s'y posait une série de questions telles que « Comment penser la nordicité ? Comme une réalité géographique, climatique, sociologique ? », « À partir d'où serions-nous nordiques ? À partir de Saint-Jérôme, de Chicoutimi, de Clermont, de la baie James ou de la baie d'Ungava, ou à partir de novembre et des grands trous noirs qui entrent dans nos journées jusqu'au solstice d'hiver ? [...] À partir de quelle image, de quel désir, de quelle couleur dans l'âme serions-nous nordiques ?<sup>1</sup> » Et elle y exposait ses représentations de la nordicité en fonction de son identité, une identité « urbaine », un sentiment de faire partie des « latins du Nord<sup>2</sup> » et d'appartenir à une « génération » d'écrivains qui « ont concentré leur mythologie des lieux sur la ville ou *on the road*<sup>3</sup>, vers le Sud, associant la ville et la route du Sud à la modernité et très souvent à la transgression, à la liberté sexuelle. [...] Une génération qui aurait formé des amateurs d'Amériques au pluriel par contraste avec des amateurs du Nord, de l'Europe ou de l'Orient<sup>4</sup>. »

---

<sup>1</sup> Nicole Brossard, « Un visage au nord de tous les espoirs », René Derouin [éd.], *Pour une culture du territoire*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 2001, p. 186-187.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>3</sup> En italique dans le texte.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 187.

Elle y faisait également allusion à des sensations liées aux mots évoquant le Sud, « *Zocalo, Plaza, Campo, Piazza*<sup>5</sup> », qui s'opposent à ceux qui évoquent le Nord et qui dessinent « un monde rempli de bêtes et d'horizons troublants [...], comme *tuktu* (caribou), *umimmak* (bœuf musqué), *nanuq* (ours blanc), *mitiq* (canard eider), *amaruq* (loup blanc). Des noms comme Radissonie, Nunavik, terre de Baffin<sup>6</sup>. » Et elle s'y engageait à approfondir la nordicité, à écrire sur « notre [des Québécois] nordicité » dans la Laponie suédoise :

C'est promis, j'irai un jour passer une nuit ou deux dans cet hôtel de glace qu'on a construit en Laponie suédoise. De là, tenant dans ma main un verre sculpté dans la glace de la rivière Torne, appuyée au bar de l'hôtel Jukkusjärvi, émerveillée par le mobilier de glace et sa luminosité, de là, j'écrirai sur notre nordicité et le troublant silence dont toute création est porteuse<sup>7</sup>.

Nicole Brossard a par la suite poursuivi son approche du Nord dans ses différents champs d'écriture. Elle termine son dernier essai, *L'horizon du fragment*, en énonçant : « Je suis là. Au bout du monde, [...]. Les pieds dans la boue de l'été lumineux de l'Arctique, je regarde devant moi : une banquise, la mer et le glacier, plus près une sterne, un renne polaire et au ras du sol, toute la fragilité du monde résumée dans les pétales mauves d'un saxifrage<sup>8</sup>. » Et en 2005, elle a publié le long poème « Les passants du rêve », inspiré par les paysages de l'archipel du Svalbard, « le pôle Nord au nord de la Norvège<sup>9</sup> », qui fait partie du livre *Rien que l'Arctique – Svalbard – Arktisk Land*<sup>10</sup>, livre qui a été offert par la France à la Norvège à l'occasion du centenaire de l'indépendance de ce pays.

### Omniprésence du regard et de la lumière

L'un des traits caractéristiques de l'œuvre de Nicole Brossard est l'importance, l'omniprésence de l'œil, du regard : « J'écris avec mes yeux », écrit-elle<sup>11</sup>. La lumière – soleil, aube, éclairage – rayonne, envahit,

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>8</sup> Nicole Brossard, *L'horizon du fragment*, Paroisse Notre-Dame-des-Neiges (Québec), Éditions Trois-Pistoles, coll. « Écrire », 2004, p. 138.

<sup>9</sup> Nicole Brossard, courriel envoyé à l'auteure, le 15 avril 2004.

<sup>10</sup> Nicole Brossard, « Les passants du rêve », [Collectif], *Rien que l'Arctique – Svalbard – Arktisk Land*, Oslo, Centre culturel français, 2005, p. 69-79.

<sup>11</sup> Nicole Brossard, *Journal intime* suivi de *Œuvre de chair et métonymies*, Montréal, Les Herbes rouges, 1998 [1<sup>ère</sup> édition du *Journal intime*, 1984], p. 55.

métamorphose ses romans et ses recueils de poèmes<sup>12</sup>. Ainsi, dans le roman *Le désert mauve*, la lumière est perçue comme l'élément essentiel du roman à traduire :

Dans le désert, la lumière meurtrit la réalité, déchire en tous sens le tissu fin des couleurs, supprime la forme. [...] La lumière est crue. [...] Car c'est bien là l'histoire de ce livre. L'instant porté par un seul symbole : la lumière. La lumière écrasant toute perspective. La lumière tissant l'enjeu<sup>13</sup>.

Dans *Baroque d'aube*, l'aube introduit le roman : « D'abord l'aube. Puis la femme avait joui<sup>14</sup>. » Et l'aube configure le dernier passage du roman : « Montréal scintille, grand tatouage mauve entre la nuit et les premières lueurs de l'aube. [...] Un seul corps pour composer avec la jeune lumière du jour et la lueur des mots dans les yeux de la traductrice. La lumière jonche le ciel de rose<sup>15</sup>. »

Dans le roman *Hier*, malgré la présence de la « grisaille<sup>16</sup> » dans les paysages, la lumière s'impose de nouveau. Une page se dresse, verticale, dans l'espace-temps de la lecture, et répète, obsédante, un message de « regard », de désir et de « lumière » :

Elle me regarde avec une intensité qui me dissout dans la première lumière de l'aube. [...] les lèvres de la femme remuent comme une eau de vie qui lave de tout cliché, promet que chaque empreinte du regard sera sexuelle sera répétée et fluide aussi vive que la lumière du matin qui absorbe les pensées les plus intimes<sup>17</sup>.

La lumière apporte ainsi un rythme visuel à l'écriture de Nicole Brossard. La rencontre lumière-ombre crée un jeu qui détermine une esthétique baroque, comme nous pouvons l'observer dans son roman

---

<sup>12</sup> Voir Carmen Mata Barreiro, « Nicole Brossard : le regard, la voix, le corps, ou comment le génie d'une femme devient une référence », *Revue des Lettres et de Traduction*, 2000, n° 6, p. 351-362 ; « Femmes d'images et de mots : les images visuelles dans l'œuvre romanesque de Nicole Brossard, *Baroque d'aube* et *Hier* », *Revue des Lettres et de Traduction*, 2002, n° 8, p. 305-318 ; « Nicole Brossard : une écriture de passion, d'engagement et en recherche », Carmen Boustani [éd.], *Aux frontières des deux genres. En hommage à Andrée Chedid*, Paris, Éditions Karthala, 2003, p. 145-160.

<sup>13</sup> Nicole Brossard, *Le désert mauve*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1987, p. 154.

<sup>14</sup> Nicole Brossard, *Baroque d'aube*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1995, p. 13.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>16</sup> Nicole Brossard, *Hier*, Montréal, Québec Amérique, coll. « Mains libres », 2001, voir p. 29, 39 et 145.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 49, 89, 115, 135 et 187.

*Baroque d'aube* ou dans son recueil *Cahier de roses & de civilisation*<sup>18</sup>. La force de la lumière rend son écriture « héliotropique<sup>19</sup> ».

Dans son œuvre, la lumière apparaît non seulement comme source de sensations, mais aussi comme objet de réflexion. Cette réflexion touche les rapports entre lumière et fiction, lumière et lucidité, mais aussi les rapports entre lumière et couleur. Ainsi, le problème que pose le philosophe Ludwig Wittgenstein, « Das Licht ist farblos<sup>20</sup> » (« La lumière n'a pas de couleur »), est posé à nouveau dans *Baroque d'aube* : « La lumière [...] est un sujet sur lequel il est difficile de s'attarder, car dès le soleil levé, les couleurs prennent la relève, découpent la réalité en mille mots et objets<sup>21</sup>. » L'auteure réinterroge ainsi la vision et la lumière, et participe au travail de réflexion que mènent des philosophes et des écrivains tels que Maurice Merleau-Ponty<sup>22</sup> ou Paul Éluard<sup>23</sup>.

### Les images visuelles : images-paysages nordiques

Outre la lumière, les images visuelles constituent un élément-clé dans l'œuvre de Nicole Brossard. Nous pouvons y distinguer (comme nous l'avons fait dans plusieurs articles) les images-paysages – dont des « villes illuminées » –, les images-peinture, les images-science, les images-mirages, les images-corps.

Nous allons nous concentrer sur les images-paysages, et plus particulièrement sur les images-paysages nordiques en explorant les paysages urbains et la nature, la lumière et les couleurs.

---

<sup>18</sup> Nicole Brossard, *Cahier de roses & de civilisation*, Trois-Rivières, Éditions d'Art Le Sabord, 2003.

<sup>19</sup> Nous empruntons cet adjectif à Jacques Derrida : voir métaphores héliotropiques, tournées vers le soleil – comme un tournesol –, dans Jacques Derrida, « La mythologie blanche, la métaphore dans le texte philosophique », *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 247-324.

<sup>20</sup> Ludwig Wittgenstein, *Observaciones sobre los colores/Bemerkungen über die Farben*, Barcelona, México, Paidós Ibérica, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994 [1977], p. 7.

<sup>21</sup> Nicole Brossard, *Baroque d'aube*, *op. cit.*, p. 62-63. Dans ce roman, l'un des personnages, Cybil, dépose une pensée sauvage sur la tombe de Wittgenstein ; une citation du philosophe est exposée : « Soit dit en passant : les objets sont incolores. » (*Ibid.*, p. 106)

<sup>22</sup> Voir Maurice Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1964.

<sup>23</sup> Voir Paul Éluard, *Anthologie des écrits sur l'art*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 1987 [1952].

## Paysages urbains

Les villes, dont des villes nordiques telles que Montréal, Québec ou Stockholm, constituent des espaces essentiels dans l'œuvre de Nicole Brossard. Dans son œuvre de la décennie 1970, décennie où son engagement était prioritairement féministe, la ville, et particulièrement Montréal, est perçue, vécue et représentée comme un espace de transgression, de rupture avec les générations précédentes, qui la percevaient comme lieu de corruption et de déchéance. Son roman *French Kiss, étreinte/exploration*, se présente comme une « croisière urbaine<sup>24</sup> », comme une « narration du voyage intérieur dans la géographie montréalaise<sup>25</sup> » :

Montréal régnait au cœur de ce roman comme une géographie du corps, rayonnait comme un centre nerveux alimentant l'énergie et l'imagination de ses personnages. [...] Dans le dédale des métaphores, elle avait fait de Montréal une partenaire essentielle pour exprimer la dimension ludique et contemporaine de l'urbaine radicale, de la fille en combat qu'elle disait être dans la cité<sup>26</sup>.

À partir des années 1980, l'engagement de l'auteure devient pluriel et elle s'ouvre à des préoccupations et explorations nouvelles. Les villes sont perçues comme des espaces « qui abrite[nt] l'intensité<sup>27</sup> », associées à l'histoire et à la littérature :

[...] pour exister une ville doit pouvoir déployer en nous le vertige de l'histoire ou quelques flamboyantes lubies. [...] Aucune ville ne survit sans le commenté fébrile, l'appétit de vivre ou la mélancolie de ses écrivain/es. Littérature, voilà le fin mot qui fait exister une ville, qui nous fait revivre les passages à tout jamais soulignés dans notre mémoire d'enfance et de lecture<sup>28</sup>.

Et les villes règnent et respirent dans ses romans, dans des recueils tels que *Je m'en vais à Trieste*<sup>29</sup> ou *Musée de l'os et de l'eau*<sup>30</sup> et dans des essais tels que *Elle serait la première phrase de mon prochain roman*.

---

<sup>24</sup> Nicole Brossard, *French Kiss, étreinte/exploration*, Montréal, Les Quinze, éditeur, 1980 [1974], p. 15.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>26</sup> Nicole Brossard, *She would be the first sentence of my next novel/Elle serait la première phrase de mon prochain roman*, édition bilingue, traduction de Susanne de Lotbinière-Harwood, Toronto, The Mercury Press, 1998, p. 58.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Nicole Brossard, *Je m'en vais à Trieste*, Trois-Rivières/Echternach/Limoges, Écrits des Forges/Éditions PHI/Le bruit des autres, 2003.

<sup>30</sup> Nicole Brossard, *Musée de l'os et de l'eau*, Saint-Hippolyte (Québec), Éditions du Noroît/Cadex Éditions, 1999.

## Montréal, Québec, Stockholm

Dans son essai *Elle serait la première phrase de mon prochain roman*, qui fait référence à un roman en gestation devenu *Baroque d'aube*, et où « je » et « elle » convergent ou même rivalisent dans la réflexion sur la création, le « je » introduit et témoigne (« oui, je l'avoue<sup>31</sup> ») de la façon dont « elle », écrivaine, se laisse entraîner dans le processus narratif. Et « elle » avoue sa fascination pour Montréal :

Elle parlait sans tarir de sa ville, de son île en forme d'amande au milieu du fleuve, de son Montréal qu'elle qualifiait de terrain symbolique vierge car, à son avis, Montréal n'était pas encore suffisamment ancrée dans l'imaginaire comme un espace désirable. Bien sûr, les quartiers de Saint-Henri et du plateau Mont-Royal rayonnaient de toute leur imagerie grâce aux romans de Gabrielle Roy et de Michel Tremblay, mais cela n'était pas suffisant. Elle aurait voulu que Montréal scintille comme un bijou nordique dans les consciences voyageuses qui de par le monde rêvent d'un ailleurs<sup>32</sup>.

Dans le roman *Baroque d'aube*, Cybil Noland, romancière londonienne qui avait toujours été attirée par les villes, explore Montréal où elle est arrivée pour assister au lancement de la traduction d'un de ses romans. Préalablement, elle écoute les avis sur le Québec et sur ses villes qu'énoncent deux personnages qu'elle rencontre, aux États-Unis et en Argentine : « la province française du Canada, le pays au nord des États-Unis, pays de neiges et de novembres sombres<sup>33</sup> », dit Sixtine, jeune femme rencontrée à Los Angeles ; « En général, il fait froid là-bas, n'est-ce pas ? », dit James Warland, qui « s'interrompt un instant pour faire remarquer qu'en hiver le Saint-Laurent ressemble à un fantôme de conte nordique<sup>34</sup> ». Dans le parcours de Cybil à travers Montréal, les vues panoramiques, en plongée et contre-plongée – telles que la vue du « Vieux-Port », perçue du dix-septième étage de son « hôtel au cœur du Vieux-Montréal<sup>35</sup> », ou celle de Montréal, perçue d'un « bateau à aubes<sup>36</sup> » –, et les plans moyens et les scènes d'intérieur se succèdent, de même que les vues diurnes et les vues nocturnes, ou les images de Montréal saisies à des vitesses différentes, à pied, en taxi ou en bateau. Le fleuve – « ce grand fleuve<sup>37</sup> » – impose sa présence. Et

---

<sup>31</sup> Nicole Brossard, *She would be the first sentence of my next novel*, op. cit., p. 28 ; en italique dans le texte.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>33</sup> Nicole Brossard, *Baroque d'aube*, op. cit., p. 29.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>36</sup> *Ibid.*, 251.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 205.

Montréal « séduit » la romancière : « Montréal me séduit du crâne aux orteils<sup>38</sup>. »

Dans le roman *Hier*, le regard de Nicole Brossard se pose sur Montréal, Québec et Stockholm. Les trois villes sont perçues à travers l'expérience de la narratrice et de trois personnages féminins, expériences auxquelles se superposent leur mémoire affective et la mémoire de l'histoire. Ainsi, le Montréal d'Axelle, jeune généticienne, est celui de son laboratoire, qui fait partie des « grands laboratoires » qui sont « pour la plupart situés le long des autoroutes à l'ouest de Montréal [...] [dans des] édifices [...] rectangulaires, [...] blocs de ciment froid ou grands panneaux de verre teinté dans lesquels passent de gros nuages blancs comme ceux de Magritte et de petites voitures rouges qui, à toute vitesse, ont l'air de longs poissons rouges<sup>39</sup> » ; mais c'est aussi le Montréal de la rue Sainte-Catherine de la génération de ses parents, qui allaient au « Continental [...], entourés de leurs amis jeunes et de vieux poètes, préparer la révolution et se rouler quelques joints<sup>40</sup> ».

La ville de Québec de Simone Lambert, c'est le Musée de la civilisation, dont elle est directrice, et aussi la ville du dix-septième siècle, la ville de Marie de l'Incarnation<sup>41</sup>. Lorsque Axelle voyage pour la première fois à Québec, elle marche dans la ville et est attirée par une « sculpture [qui] rappelle une rencontre de l'après-guerre entre Churchill et Roosevelt » : « Que l'événement ait pu se produire ici dans une petite ville de province nordique l'étonne. Puis à bien y penser, elle se dit que Québec n'avait rien à envier à des villes comme Oslo, Copenhague, Helsinki ou Stockholm, qu'elle avait récemment visitée à l'occasion d'un congrès sur la fécondité des femmes en temps de guerre<sup>42</sup>. »

Et la ville de Stockholm de Carla Carlson, romancière de Saskatoon, de passage à Québec pour terminer un manuscrit, est celle de ses parents, celle que son père arpentait – « il marche dans Gamla Stan<sup>43</sup> », « il descend les petits escaliers de Mårten Trotzigs Gränd, [...] récite en tremblant un poème de Gunnar Ekelöf<sup>44</sup> » – et celle du récit que raconte sa mère concernant la mort de René Descartes à la cour de la reine Christine<sup>45</sup>.

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 211.

<sup>39</sup> Nicole Brossard, *Hier*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>41</sup> Voir *ibid.*, p. 91 et 167-168.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 195-196.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>45</sup> Voir *ibid.*, p. 80, 93-94, 111-112 et 231.

## Couleurs, lumière

À l'intérieur du recueil de poèmes *Au présent des veines*, dans le poème « Quotidien neige et sud », le regard vers le nord et le sud rencontre des univers chromatiques opposés :

toute la ville est immense  
[...]  
on se trompe rarement  
à regarder vers le nord  
la neige fondante  
au sud la couleur des oiseaux<sup>46</sup>

Dans les paysages urbains nordiques du roman *Hier*, le gris allié au brouillard, à la neige ou à la pluie s'accroche souvent au paysage. La narratrice évoque sa première année de son arrivée à Québec : « je n'arrivais pas à comprendre comment la neige pouvait rester là si longtemps, parfois jusqu'en mai. J'étais transie de gris<sup>47</sup>. » Stockholm apparaît associée à « la pénombre<sup>48</sup> », au « brouillard » et à la pluie<sup>49</sup>, même si le plaisir y est éveillé par la « lumière du petit matin » : « Papa aimait la lumière du petit matin à Stockholm, blafarde et pleine d'une vibration qui transformait ses joies de jeune homme en questions majeures *about the meaning of life*<sup>50</sup>. »

Le bleu et le vert sont représentés dans ce roman comme objets de désir, comme moteurs d'émotion attendus pendant de longs mois : « Il fait une journée splendide. Un ciel de mai comme on passe des mois d'hiver à les désirer<sup>51</sup> », « un ciel bleu à soulever les meilleures passions<sup>52</sup> », dit la narratrice. L'irruption de ces couleurs dans le paysage déclenche des images de paysages rêvés qui dépaysent : « Devant le Parlement, l'herbe est d'un vert tropical qui donne envie d'être ailleurs et de lectures particulières<sup>53</sup>. »

À Montréal et à Québec dans *Hier*, de même qu'à Rimouski dans *Baroque d'aube*, le Saint-Laurent, « le fleuve », qui hante les différents personnages, s'avère capable de métamorphoser le paysage, de provoquer la fascination. Il est présenté comme un fleuve où s'engage la lutte entre le gris et les couleurs vives – « en chacune des vagues de ce fleuve scintille un gris ancien, gris de Normandie, coloris du nord qui engloutit vite toute velléité de

---

<sup>46</sup> Nicole Brossard, *Au présent des veines*, Trois Rivières/Herborn/La Réunion, Écrits des Forges/Phi/Grand Océan, 1999, p. 57.

<sup>47</sup> Nicole Brossard, *Hier*, *op. cit.*, p. 145.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 79 ; en italique dans le texte.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 127.

couleurs vives<sup>54</sup> » –, lutte qui aboutit parfois au triomphe d'un « bleu versatile<sup>55</sup> », capable de se muer en « bleu presque méditerranéen<sup>56</sup> ».

### **Le grand Nord : le Svalbard, « le lointain toujours »**

Dans son poème « Les passants du rêve », Nicole Brossard pose son regard sur la Norvège arctique, sur l'archipel du Svalbard, le pays que d'anciennes sources islandaises situaient « au nord du bout de la mer » ou, comme a dit Léonie d'Aunet, qui y est allée au dix-neuvième siècle, cette « île bien véritablement placée aux confins du monde<sup>57</sup> ».

Plusieurs perspectives sont dessinées, « de l'avion<sup>58</sup> » ou « du bateau<sup>59</sup> ». Dès le début du poème, au regard s'impose l'immensité de l'espace et du temps, face à laquelle le « nous » prend conscience de l'infime place qu'il occupe :

les glaciers vont dans le temps  
souches folles d'éternité  
leurs fragments sombrant  
le temps d'un éclair  
vacarme d'alphabet et de genèse  
[...]  
nous sommes cette fraction de seconde  
en allée<sup>60</sup>

La nature s'y montre hostile, dans la terre et dans la mer, et la lutte entre la vie et la mort rend les couleurs violentes, « troublantes » :

du bateau, la mer étale sa lame d'horizon  
roule un collier de gris  
autour de rocs ardents géants  
toutes griffes enfoncées dans le temps  
aride ou glaciale où donc est passée la vie<sup>61</sup>

sur le Cap Linné, les saxifrages en fleur sont troublantes  
avec leur rose et mauve d'instinct de vie surgi  
au milieu des cadavres de rennes

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>57</sup> Léonie d'Aunet, citée dans Daniel Baillon, « Préface », *Rien que l'Arctique – Svalbard – Arktisk Land*, *op. cit.*, p. 11-12.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>60</sup> Nicole Brossard, « Les passants du rêve », *op. cit.*, p. 69.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 71.

des bois flottants et des cornes blanchies qui tournent  
dans les pensées comme des œuvres et des outils<sup>62</sup>

Contrairement aux paysages urbains nordiques, dans ce grand Nord  
sauvage, les traces de la mémoire de l'histoire humaine sont rares :

alors tu dérives entre le gris le brun  
et une mousse rousse crâneuse  
au loin dans la montagne  
les ruines de la mine 2 dessinent  
à l'encre noire un paragraphe d'histoire  
à l'encre rouille  
de vieilles blessures trouées de solitude<sup>63</sup>

Le « nous » manque de repères dans l'approche de la lumière et de son  
rythme, et prend surtout conscience de l'espace frontière, de la limite, de  
l'« abîme », d'« un lointain », et les « peurs intimes » surgissent :

bien au-delà de la ligne  
des solidarités et de l'été  
tous les jours les mythes refont un pont  
au-dessus de l'abîme et de nos questions  
mais ici nuit ne se prononce pas  
ne se touche pas  
alors j'écris  
archipel Arctique et abîme encore  
d'un même élan encerclant  
ce bleu turquoise d'infini  
fin de tendresse et de vacarme  
qui ravive la présence<sup>64</sup>

nous sommes dans le lointain toujours  
dans un lointain de glace nous sommes  
dans l'inaccessible du regard  
dans le vertige de la répétition et de l'oubli  
le *je suis* de chacun envolé sans trace d'aube  
dans la transparence  
des glaciers aux larmes turquoises<sup>65</sup>

Ainsi, dans ce voyage aux paysages du Nord et du Grand Nord sur  
lesquels se pose le regard de Nicole Brossard, nous retrouvons deux formes

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 75 ; en italique dans le texte.

ou dimensions du voyage dans son œuvre, à savoir le « *là-bas*<sup>66</sup> », des espaces urbains où son regard réinterprète la réalité et les effets de fiction et de culture qui en découlent, et « l'horizon », l'inédit, le lointain, « cet espace où l'esprit effleure un temps encore plus ancien que celui qui vit apparaître la vieille humanité galopant comme un troupeau fou d'instinct. Cet espace de l'ailleurs je l'associe à une forme d'expérience du silence<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> Nicole Brossard, *L'horizon du fragment*, *op. cit.*, p. 131 ; en italique dans le texte.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 130.

# Nord infini, intime et industriel. Sémantiques du Nord dans le triptyque abitibien de Louise Desjardins

Élise Salaün (Université de Sherbrooke)

## Résumé

Les romans de la Québécoise Louise Desjardins présentent la construction narrative d'un Nord dont les couleurs chaudes irradient les souvenirs subjectifs de l'enfance à Rouyn-Noranda (Nord intime), alors que la lumière faite de couleurs froides brouille les frontières objectives du ciel et de la terre, de l'Amérique et de l'Europe, en créant ainsi un effet d'immensité et d'universalité (Nord infini). Cette dialectique (subjectif-objectif) cache pourtant une vision pessimiste et désillusionnée d'un Nord finalement sans beauté fait de « mines, de roc et de dureté », où l'hiver laisse apercevoir le « désastre des coupes à blanc » (Nord industriel). Dans cet article, l'auteure décrit l'interaction entre le Nord infini et le Nord intime, mais, surtout, examine la dimension écologique présente dans la construction du Nord industriel, sans doute le plus réel et le plus actuel.

    sapins blancs sapins rouges concolores et gracieux  
    sapins grandissimes sapins de Babel coiffeurs des saisons  
        pilotis des villes fantasques locomotives gercées  
            toit des mines sapin bougie des enfances  
                j'écris arbre arbre pour l'arbre<sup>1</sup>

Paul-Marie Lapointe, *Arbres*

Dans l'imaginaire populaire occidental, le Nord est encore souvent perçu comme un immense camaïeu de blanc, de bleu et d'argenté, couleurs irisées par une lumière froide qui abolit toutes les frontières pour ne laisser place qu'au vide et au vent glacial. Dans son texte « Au nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives », Daniel Chartier nomme cette conception le « Nord esthétique<sup>2</sup> ». Les éléments qui construisent ce Nord sont puisés à même un réservoir commun de stéréotypes et de clichés qui en font un espace immuable, objectif, existant comme en dehors de toute pensée personnelle. Michel Onfray témoigne aussi de cette vision dans *Esthétique du pôle Nord* : « Dans ce monde apparemment immobile, stable et

---

<sup>1</sup> Paul-Marie Lapointe, « Arbres », *Le réel absolu. Poèmes 1948-1965*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1971 [1960], p. 172.

<sup>2</sup> Daniel Chartier, « Au Nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives », Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [éd.], *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature et en arts visuels*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires et Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », 2004, p. 19.

silencieux, la puissance parle, celle de la nature radicale et amoral, tellurique et primitive, inhumaine et majestueuse<sup>3</sup>. » À l'opposé, lorsqu'un individu décrit sa conception personnelle du Nord, il apparaît souvent des couleurs et une lumière beaucoup plus chaudes. En fait, le Nord cesse alors d'être uniquement un espace pour se transformer en milieu de vie, en expérience intime. Somme toute, il devient une figure informée par le discours. Comme le dit encore Daniel Chartier : « Déterminé par un système discursif et non plus comme une description, le Nord se déploie dans son épaisseur historique [...] ». Or, le discours entraîne une nécessaire et logique conséquence : la subjectivité.

Les trois romans de Louise Desjardins, *La love* (1993), *Darling* (1998) et *So long* (2005)<sup>5</sup>, illustrent particulièrement bien cette dialectique d'un Nord comme temps subjectif qui se superpose à un Nord comme espace objectif. Par l'entremise de trois héroïnes autodiégétiques qui entretiennent une relation passionnée avec l'Abitibi, au nord-ouest du Québec, se détermine un Nord étonnamment contrasté. D'une part, il y a le Nord qu'on pourrait qualifier d'infini, construit de couleurs froides et de lumière franche, qui détruit toute frontière et qui sert surtout à évoquer l'immensité des espaces nordiques, dans lesquels la subjectivité ne peut que se perdre. En contrepartie, dans tous les récits de Desjardins, il existe un Nord intime, dont les couleurs et la lumière chaude enveloppent et font chatoyer les souvenirs de l'enfance disparue. La subjectivité y est à son apogée, limitant la perception du monde au regard des personnages alors qu'ils étaient enfants.

Entre ces deux opposés, se profile un autre Nord, plus fugace celui-là, que l'on pourrait appeler le Nord industriel, et qui se définit par une conjonction particulière du temps et de l'espace. Il possède une importante composante historique d'abord, dans la mesure où l'Abitibi est un territoire d'habitation créé de toutes pièces par une entreprise gouvernementale de colonisation dans les années 1920 et 1930, qui a permis l'installation de la grande industrie, minière et forestière, quelques années plus tard. L'espace du Nord industriel est composé des marques de la présence de l'industrie dans le paysage abitibien, que ce soit par les rejets de la mine : « La moque sent la rouille sous nos pieds. La rouille ou les égouts. Mon père, qui sait tout, dit que les déchets de la mine forment une croûte épaisse<sup>6</sup>. » (*LL*, 11), ou encore par l'exploitation de la forêt boréale : « Souvent elle avait ainsi suivi son père, Arthur des bois, qui lui avait légué cette terre entourée de

---

<sup>3</sup> Michel Onfray, *Esthétique du pôle Nord*, Paris, Grasset, 2002, p. 19.

<sup>4</sup> Daniel Chartier, *op. cit.*, p. 10.

<sup>5</sup> Les trois romans ont été publiés à Montréal, par Leméac éditeur. Désormais, les références à ces romans seront indiquées par un sigle (respectivement *LL*, *D* et *SL*), suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

<sup>6</sup> Le terme francisé *moque* renvoie au mot anglais *muck*, qui veut dire « boue », « gadoue ».

forêt coupée à blanc. » (*D*, 104) Dans les romans de Louise Desjardins, l'Abitibi, cette région nordique post-colonisation, porte diverses empreintes industrielles qu'il faut considérer, puisqu'elles s'impriment dans l'expérience et la conscience des personnages. Le Nord industriel balaie à la fois la pureté du Nord infini et l'enchantement du Nord intime, pour s'imposer comme un environnement pollué, menacé et menaçant non seulement pour la population humaine, mais pour toute la vie qui l'habite.

Il semble que la dimension industrielle – de pollution – contenue dans les romans soutienne l'idée de perdition et de non-avenir des sociétés qui y sont représentées. En ce sens, l'œuvre romanesque de Louise Desjardins appartient au courant de la littérature québécoise moderne, dont parle Pierre Nepveu dans *L'écologie du réel*, tant par son américanité bien affirmée qui évoque des enjeux postmodernes de « fin du monde », que par sa passion à recréer une vie au cœur de l'espace menacé, tellement aimé :

La conscience de la « fin du monde », déterminée dans le discours contemporain par la peur du nucléaire et par la conscience écologique, se trouve au Québec, surdéterminée par la fragilité existentielle de la communauté elle-même. Nous pensons l'être dans un rapport particulièrement angoissé avec la mort (possible, imminente, crainte, fantasmée). Mais par un curieux retournement, c'est précisément cette dimension apocalyptique ou catastrophique qui donne à la littérature moderne l'essentiel de sa force<sup>7</sup>.

Les diverses constructions narratives du Nord – infini, intime, industriel – interagissent au gré des événements vécus et racontés par les personnages pour laisser filtrer l'impression d'une fragilité nordique, contrairement à la force indomptable et sauvage que le mythe a longtemps laissé planer dans les zones urbanisées de l'Amérique du Nord. Mais, avant d'aborder ces constructions narratives, il importe de bien le situer géographiquement, ce Nord niché au cœur d'un espace frontalier, un de ces bouts-du-monde si caractéristiques de la littérature américaine.

### **Le *far west* nordique**

« Je suggérerais qu'il existe de ces petites villes d'« extrême-frontière » (titre d'un recueil du poète Gérard Leblanc) qui disent toutes un point de contact du Québec (ou de l'ancien Canada-français) avec l'espace réel ou mythique américain [...]»<sup>8</sup> : cette suggestion de Pierre Nepveu convient

---

<sup>7</sup> Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999 [1988], p. 88-89.

<sup>8</sup> Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau-Monde. Essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1998, p. 270-271.

très bien à la ville de Rouyn-Noranda décrite dans tous les romans de Louise Desjardins. On pourrait ajouter qu'elle convient à l'ensemble de la région abitibienne, située à la frontière nord-ouest du Québec. Bornée à l'ouest par l'Ontario, c'est-à-dire par la société anglophone, et au nord par les contrées amérindiennes, l'Abitibi constitue les limites de la culture francophone et acquiert de ce fait les caractéristiques d'un *far west* nordique, un endroit où se rencontrent les avancées de la colonisation dans la quête d'un eldorado.

Dans les trois romans de Louise Desjardins, le Nord est tout à fait relatif. L'Abitibi ne prend sa qualité nordique que lorsqu'elle est envisagée par une position sudiste de la narration. Les épisodes consacrés à l'enfance présentent l'Abitibi comme le lieu fondamental, d'où toute l'histoire et l'identité émergent. Ainsi, dans *La love*, Claude Éthier, une jeune femme de treize ans au début du roman, raconte sa vie sur une période de plus ou moins dix ans, alors qu'elle quitte Rouyn-Noranda, sa ville natale, pour aller vivre « dans le sud », à Montréal. Pauline Cloutier, l'héroïne de *Darling*, une mère de famille dans la mi-trentaine, vit à Montréal ; elle quitte sa famille et part se ressourcer en compagnie de son amant dans la maison que son père lui a léguée à Cléricy, un petit village près de Rouyn-Noranda. Finalement, dans *So long*, Katie MacLeod fête son cinquantième anniversaire en compagnie de ses filles. Ce moment charnière de sa vie sera l'occasion pour elle d'explorer ses souvenirs d'enfance à Arntfield, une ville-frontière entre l'Abitibi et l'Ontario, et aussi d'apprendre qu'elle sera grand-mère puisque sa fille Sandra lui annonce qu'elle est enceinte.

Même à travers ces résumés trop rapides, il est facile de constater que chacun des trois romans représente l'Abitibi comme le Nord vu de Montréal, et que l'éloignement en est une caractéristique importante. D'ailleurs, pour le signifier, *La love* et *Darling* décrivent de longs trajets d'autobus ou de voiture tandis que dans *So long*, l'éloignement se matérialise dans une conversation que Katie MacLeod entretient avec deux esthéticiennes à propos de sa région natale :

J'habite à Montréal, mais j'ai passé mon enfance à Arntfield. Djémila et Olga ont relevé la tête à l'unisson. Où est cette ville ? Tu la connais toi, Olga ? Non, Djémila, je ne connais pas. J'ai dit, Ce n'est pas une ville, c'est un petit village de deux cents habitants, tout au nord, près de Rouyn-Noranda. Djémila a sourcillé. Et Rouyn-Noranda, c'est où ? J'ai laissé tomber, En Abitibi. Elles n'ont pas osé aller plus loin. Le mot Abitibi ne leur disait rien, c'était évident. (*SL*, 111)

En réalité, l'Abitibi prend figure d'un Ailleurs éloigné, à la limite de l'inconnu. Pierre Nepveu a bien vu la fonction de cet espace lointain, typique de l'exploration du territoire américain : « Bout du monde, fond des choses :

ces mots suggèrent à la fois une limite et la révélation possible d'une vérité essentielle sur le Nouveau-Monde<sup>9</sup>. » La limite se trouve bien sûr dans la situation géographique de l'Abitibi aux confins nord-ouest du Québec, mais aussi dans l'enfance, comme limite temporelle des origines de l'existence. Quelle pourrait être alors la révélation essentielle sur le Nouveau-Monde dans les romans de Louise Desjardins ? En fait, on pourrait parler de révélation actuelle plus qu'essentielle, dans la mesure où le Nord industriel agit dans le présent de la narration, entre les descriptions ontologiques du Nord infini et celles, existentialistes, du Nord intime, et livre un regard réaliste sur la destruction de la nature de l'Abitibi, ainsi qu'une vision apocalyptique de la mort annoncée de cette région dans un désastre économique-écologique.

### **Le Nord infini**

Pour bien comprendre l'interaction et les fonctions des trois constructions narratives du Nord dans l'œuvre romanesque de Louise Desjardins, examinons d'abord le Nord infini. Il est composé, comme son nom l'indique, d'une absence de frontière, ce qui en fait un espace plus qu'immense. Il est sans fin. Pour exprimer ce caractère illimité du Nord, la narration abolit rien de moins que l'horizon par toutes sortes de métaphores créant un trait d'union non équivoque entre le ciel et la terre. Parmi celles-ci, on compte les « pins blancs égarés dans le ciel des lacs gelés » (*LL*, 57), « le ciel du nord parsemé de nuages qui ont l'air de sortir tout droit de la terre » (*LL*, 132) ou encore : « On dirait qu'au bout, [la route] entre dans le ciel. » (*LL*, 156) Cette réunion du ciel et de la terre en un espace gigantesque a pour effet de réduire, sinon d'anéantir, la présence d'une quelconque subjectivité en son sein. D'ailleurs, il arrive même que l'infini nordique soit décrit comme la trajectoire sans fin d'un être humain désemparé : « elle resta cramponnée au volant, interdite, montant vers le nord comme on monte au ciel une fois qu'on est mort » (*D*, 94).

De cette dernière image ressort l'idée que le Nord se trouve quelque part « en haut », que pour l'atteindre, il faut accomplir une montée. Jean Morency a déjà démontré, dans *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique*, que cette perception est cartographique, donc éminemment objective en cela qu'elle provient d'une connaissance des cartes géographiques « et de la conception de l'espace qui en découle, [qui] associe la hauteur souveraine à la nordicité : ainsi on “ monte ” vers le nord comme on gravit une montagne, ou alors on vit “ deux pouces *en haut* de la carte”.

---

<sup>9</sup> Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau-Monde*, op. cit., p. 270.

L'imagination du nord impose donc l'idée d'une montée<sup>10</sup>. » Dans les romans de Louise Desjardins, l'infini du Nord se crée ainsi par l'annulation de la frontière horizontale à travers une montée verticale incessante vers un Nord qui s'abîme finalement dans le ciel.

Non seulement la frontière horizontale se trouve niée par le Nord infini, mais la frontière longitudinale aussi dans ce sens que l'immensité des paysages abitibiens se voit sans cesse comparée au nord de l'Europe. Dans *La love*, Claude décrit ainsi la Méditerranée qu'elle découvre à l'occasion d'un voyage : « Je ne la trouve pas vraiment plus grande que le lac Ontario. La lumière si bleue dans les pins blancs me rappelle celle du lac Vaudray quand, en plein milieu du mois de juillet, ma mère dit que la journée est parfaite. » (LL, 142-143) Dans *Darling*, le Nord de l'Italie répond à l'Abitibi et dans *So long*, le ciel d'Aberdeen en Écosse s'associe à celui de Rouyn-Noranda. De toute façon, pour Pauline, l'héroïne de *Darling*, il n'y a pas de mystère : « La montagne, la mer, la steppe, c'étaient les mêmes grands espaces de ciel. Tous les nords du monde devaient se ressembler : le nord de la France, le nord de l'Angleterre, le nord de l'Italie. Des mines, du roc, une certaine dureté. » (D, 150) Une lumière qualifiée de « crue » à une dizaine de reprises au fil des trois récits illumine ce Nord d'un infini total, autant horizontal que longitudinal. Il s'agit d'une lumière forte et brillante qui rejoint profondément les esprits, comme en témoigne avec jubilation la narratrice de *Darling* : « Quand elle se réveilla, ses idées étaient claires comme un ciel d'Abitibi en plein cœur du mois de janvier. » (D, 183)

Les couleurs froides comme le blanc, le bleu, le gris, l'argent participent aussi de la création de ce Nord infini. Le blanc de la neige surtout contribue à la confusion des sens et à l'abolition de toutes frontières, entre le ciel et la terre, mais aussi entre les objets. La petite Claude Éthier de *La Love* reste un peu désemparée devant sa ville qu'elle a du mal à reconnaître après une tempête de neige : « Les maisons sont figées, les fenêtres givrées. On dirait des rangées d'iglous. Sans contours dans la neige, elles s'alignent devant les trottoirs tout blancs. Comme si les nuages s'étaient solidifiés sous nos pieds. » (LL, 55)

Mis à part l'originalité de certaines images – surtout celles unissant la terre et le ciel –, l'idée d'un Nord infini dans l'œuvre de Louise Desjardins puise à même un réservoir d'éléments convenus : l'immensité de l'espace et la clarté de la lumière qui illumine ses couleurs froides. En synthétisant encore plus, on pourrait parler de représentation simplifiée et collective du Nord comme désert blanc, image canonique s'il en est, qui est d'ailleurs convoquée à quelques reprises dans l'œuvre. Cette manière de représenter le

---

<sup>10</sup> Jean Morency, *Le mythe américain dans les fictions d'Amérique. De Washinton Irving à Jacques Poulin*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1994, p. 132.

Nord rattache d'emblée les romans de Louise Desjardins à une tradition typiquement américaine de récréation du paysage, dont Alain Suberchicot dit dans *Littérature américaine et écologie* qu'il n'a « [p]as de particularité géographique. La terre américaine est d'une simplicité extrême<sup>11</sup> ». La subjectivité semble alors être le seul moyen de s'introduire dans ces lieux dépouillés.

### Le Nord intime

Ainsi, le Nord intime, beaucoup plus original celui-là, se couple au Nord infini. Il s'agit de la région habitée et aimée par les personnages dans leur enfance. Toujours la même Abitibi, mais pas du tout les mêmes contours ni la même lumière. Dans ce Nord règne l'émotion et les relations humaines proches, familiales ou amoureuses. Les frontières se resserrent autour de chacun des personnages principaux des trois intrigues, c'est-à-dire toujours une femme amoureuse, à différentes étapes de sa vie. Les trois femmes possèdent une conception mythique de l'espace, transmise par leur père, un coureur des bois dans les trois histoires, qui est arrivé à Rouyn-Noranda pour la première fois en canot. À ce sujet, il est difficile de passer sous silence cette observation de Pierre Nepveu : « Rien n'est plus typique de la modernité québécoise que cette manière d'accéder au monde moderne par le non-moderne, l'archaïque, le primitif, le "naturel"<sup>12</sup>. » En fait, le père ouvre le pays à la modernité, à l'industrie et à la société. Il est un pionnier du Nord, au sens que les Américains ont donné au mot *pionner* dans leur épopée de l'Ouest.

D'ailleurs, dans *Darling*, le père a enseigné les noms latins des arbres à sa fille quand elle était petite et une fois grande, celle-ci lui récite le poème *Arbres* de Paul-Marie Lapointe<sup>13</sup>, auquel il réagit avec émotion puisqu'il découvre que la poésie peut enchâsser sa prosaïque réalité de bûcheron. La référence à Paul-Marie Lapointe appuie ce thème de l'invention d'un réel en même temps que de son imaginaire. Avec le père et le poète, la forêt et la littérature s'allient dans la description de ce lieu d'habitation, l'Abitibi, dans lequel un nouveau monde peut s'établir. L'amour viscéral de la région découverte et colonisée est manifeste dans les trois romans. Le père et ses enfants connaissent l'Abitibi et son environnement nordique sauvage, et l'aiment passionnément. Claude Éthier, la jeune adolescente bouillonnante de *La love*, a retenu que « dans le bois, on peut se cacher pour s'embrasser

---

<sup>11</sup> Alain Suberchicot, *Littérature américaine et écologie*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 106.

<sup>12</sup> Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, op. cit., p. 88-89.

<sup>13</sup> Paul-Marie Lapointe, *Choix de poèmes. Arbres*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. « Les Matinaux », 1960.

en pleine liberté. On ne peut cerner la forêt. Dans la forêt, tout peut arriver, le soir surtout. Pourtant, mon père dit toujours que le bois est moins dangereux que la ville<sup>14</sup>. » (LL, 24) Pauline, de *Darling*, se réfugie aussi dans la forêt de Cléricy pour vivre la meilleure part de son histoire d'amour illicite. Cet espace, malgré ses limites indiscernables, abrite et libère les amours des êtres qui y dévoilent leur intimité sans crainte des conventions et des jugements. Ayant préservé beaucoup de son caractère sauvage, la forêt nordique se réactualise en tant que « lieu de l'errance érotique<sup>15</sup> », qu'elle a longtemps symbolisé en Occident avant d'être soumise au contrôle humain et à sa loi de la hache.

La lumière du Nord intime est le plus souvent tamisée par le soleil couchant. Jamais une lumière crue ou froide n'éclaire les paysages évoqués lors des moments d'amour, de réflexion ou de nostalgie. Si d'aventure une scène d'amour se produit pendant le jour, la lumière directe sera métaphorisée par la chaleur comme dans « [l]e soleil de midi lui brûlait le visage » (D, 104) ou « ce soleil de feu qui fend le froid » (D, 104). Une palette de couleurs chaudes, l'orange, le rouge, le rose, le jaune, l'or, le violet, le saumon font impression sur les héroïnes alors qu'elles vivent différents événements marquants de leur existence. Contrairement aux couleurs du Nord infini qui ne s'appréhendaient que par la vue dans les descriptions, les couleurs chaudes du Nord intime imprègnent presque physiquement les personnages. L'extrait suivant, qui raconte une soirée d'été dans les bois, exprime bien cette rhétorique du Nord intime faisant appel à plusieurs sens chez Claude Éthier de *La love* :

Quand Momo est bien propre, en pyjama, on sort sur la galerie regarder le soleil qui n'en finit plus de se coucher. Rose, vert, mauve. La seule chose vraiment belle sur ce lac, c'est le soleil qui flambe au-dessus d'une bande d'épinettes bien noires et bien tassées. Le chalet, dans l'ensemble, c'est plat à mort, mais à bien y penser, rien ne vaut la douceur de l'eau quand on se baigne l'après-midi. Une petite écume se forme à la surface quand on nage. Je plonge et je plonge comme un canard huppé, je vois jusqu'au fond et je cueille des huîtres d'eau douce. L'eau est jaune et claire comme la lumière du soleil qui nous chauffe la peau. Je pense que la seule place où je voudrais passer mon éternité, c'est dans les joncs de ce lac moelleux, à flâner avec les brochets, à deviner les couleurs du coucher de soleil, à entendre les huarts la nuit, à me faire bercer par les moutons de la vague. L'hiver, je serais bien à l'abri sous des tonnes de glace et les dorés viendraient me rendre visite. Ah oui, ce serait le meilleur paradis de la terre. (LL, 79-80)

---

<sup>14</sup> Louise Desjardins, *La love*, op. cit., p. 24.

<sup>15</sup> Robert Harrison, *Forêts. Essai sur l'imaginaire occidental*, traduit de l'anglais par Florence Naugrette, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1992, p. 148.

Non seulement, les couleurs chatoyantes du coucher de soleil se donnent à la vue, mais l'eau lumineuse (jaune) caresse et berce le corps de l'adolescente ; elle s'imagine que, même pendant l'hiver, l'eau la protégerait et l'illuminerait de ses poissons si bien nommés *dorés*. Quelques lignes plus loin, il est question des framboises mûries par la lumière chaude dont le sucre saoule les taons qui s'en gavent. Ainsi, le Nord intime existe à travers les sens des personnages, la vue, le toucher, le goût. Il est appréhendé subjectivement et rendu comme tel dans la remémoration de l'enfance. Évidemment, contrairement au Nord infini, le Nord intime voit ses frontières limitées à la subjectivité de l'individu qui l'évoque. Or, plutôt que d'invalider le réel par l'unicité du point de vue, la subjectivité pourrait bien le faire accéder à une existence plus précise, mieux connue et, du même coup, révéler les ravages que lui fait subir la grande industrie. Comme l'écrit Barry Lopez, un écrivain de l'environnement majeur aux États-Unis, qui revendique la connaissance individuelle et personnelle de la nature : « The geographies of North America, the myriad of small landscapes that make up the national fabric, are threatned – by ignorance of what make them unique, by utilitarian attitudes, by failure to include them in the moral universe, and by brutal disregard<sup>16</sup>. » Ainsi, dans l'imaginaire collectif, une certaine ignorance a fait de l'Abitibi un espace immense, indifférencié, aux ressources naturelles infinies, tant sur la terre (la forêt) que sous la terre (les mines). Pourtant, le regard subjectif des personnages de Louise Desjardins laisse paraître certaines menaces qui pèsent sur ce qui est en définitive un *small landscape* de l'Amérique du Nord, unique, particulier et, maintenant, fragile.

### **Le Nord industriel**

Le Nord infini et le Nord intime sont les deux représentations dominantes de l'univers romanesque de Louise Desjardins. Cependant, ils ne font pas écran à un autre Nord, marqué celui-là par l'industrie, comme en témoigne la première page de *La love* qui s'ouvre sur ces lignes : « Certains jours, le gaz de la mine envahit le ciel de Noranda et nous fait tousser. Une odeur âcre nous arrive dans le nez et nous donne envie de vomir. » (*LL*, 9) En plus de franchir les frontières corporelles des personnages par tous les sens, le Nord industriel brouille l'horizon du Nord infini : « Les cheminées de la mine crachaient des nuages mordorés qui sabotaient le bleu limpide du

---

<sup>16</sup> Barry Lopez, *About this life : Journeys of the Threshold of Memory*, New York, Random House, 1998, p. 141-142. « Les géographies nord-américaines, la multitude de paysages qui constituent l'espace national, sont menacées – par l'ignorance de ce qui les rend uniques, par des interventions utilitaristes, par l'échec à les inclure dans la morale générale et par une indifférence brutale. » ; je traduis.

ciel. » (LL, 152) Même chose pour les coupes à blanc qui, tentant de se dérober à la vue par ce que les ingénieurs forestiers appellent des bandes de protection, ne laissent pas dupe la Pauline Cloutier de *Darling* :

Elle pouvait prévoir quels seraient le prochain lac et la prochaine rivière, seuls points de repère dans la monotonie des épinettes et des sapins en bordure. Cela, elle le savait, n'était qu'un rideau esthétique. L'été, la touffeur des arbres camouflait le désastre des coupes à blanc, mais l'hiver, on pouvait apercevoir le vide à travers la bande « de protection » d'épinettes clairsemées.

Comment avait-on pu abattre autant d'arbres impunément ? La pêche et la chasse étaient réglementées, mais pas la coupe du bois. Comment la faune pouvait-elle survivre sans la flore ? Cette question, son père l'avait souvent posée. (D, 82-83)

Il n'y a pas de réponses à ces questions dans le roman, elles signifient plutôt le désarroi des personnages devant les pratiques industrielles qui changent profondément l'écosystème de la région et en perturbent l'évolution. L'empreinte industrielle sur le paysage est non seulement un fait observable de loin, mais un phénomène de proximité pour les personnages qui vivent de longs moments de leur vie tout près des rejets toxiques, que ce soit à la maison : « Chez nous, on ne voit pas le lac, on est plutôt collés sur les cheminées de la mine et le trassel<sup>17</sup> » (LL, 29), ou à l'école : « Le couvent du Saint-Esprit, où je fais mes quatre premières années de classique, est une sorte de vieille maison au toit en déclive située à Rouyn, en face des cheminées de la mine, juste au bord du lac Osisko, bien vert et bien puant. » (LL, 37)

Toutes ces descriptions des résidus toxiques font penser à ce que Pierre Nepveu appelle le « texte dépotoir » en parlant de *French kiss* (1974) de Nicole Brossard :

Texte-dépotoir, où ne surgira pas par hasard la notion de « recyclage », qui appartient nettement au registre écologique, un des aboutissements désormais réalisés de la modernité et des idéologies qui s'y rattachent. L'écologie est l'au-delà du non-sens moderne, la reprise de celui-ci à même la vision d'un système complexe de forces, d'une organisation de ressources vitales<sup>18</sup>.

Dans *La love*, *Darling* et *So long*, malgré la présence abondante des déchets, la notion de recyclage est absente. En aucun cas, les résidus ne sont transformés et renvoyés dans le cycle naturel. En fait, les rejets de l'industrie minière et les dévastations de l'industrie forestière constituent des atteintes

---

<sup>17</sup> *Trassel*, francisation du terme anglais *trestle*, renvoie, dans le contexte, à un pont de chemin de fer.

<sup>18</sup> Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, op. cit., p. 151.

quasi permanentes à l'intégrité de l'habitat d'une société implantée à l'origine dans un espace vierge. Autant les souvenirs de l'arrivée du père et de l'enfance des héroïnes – en somme le récit de l'arrivée de la modernité – sont colorés et irisés de lumière chaude, autant les déchets toxiques s'imposent d'eux-mêmes aux personnages et ne font que polluer ; ils agissent en définitive comme le poison multicolore d'une modernité aboutie dans l'exploitation irraisonnée et définitive des ressources naturelles. La présence de la pollution pose en elle-même la question de la pérennité des sociétés établies dans ce Nord juste assez éloigné pour susciter l'indifférence et le détachement d'une masse critique de la population. C'est précisément ce qu'écrit Cinthia Deitering dans « The postnatural novel. Toxic consciousness in fiction of the 1980s » : « toxic waste seems to function in recent fiction both as cultural metaphor for a society's most general fears about its collective future and as expression of an ontological rupture in its perception of the Real<sup>19</sup> ».

Dans *So long*, dont il n'a pas été beaucoup question jusqu'ici, l'exploitation minière est au cœur de la société représentée. Le père de Katie MacLeod est venu d'Écosse pour profiter de la manne économique des mines d'or. Dans les années 1950, toute une société s'est établie au nord-ouest de l'Abitibi, société servant surtout de main-d'œuvre aux patrons des mines qui « savaient que, pour que l'or jaillisse de la terre, il fallait fournir aux mineurs de l'alcool, de la musique et des femmes » (*SL*, 15). Cet or pourtant ne jaillit pas si facilement. Une à une, les mines ferment, laissant les travailleurs dans le désœuvrement et une pauvreté grandissante. Les villages se vident de leurs habitants. Le père de Katie MacLeod, quant à lui, s'avère un incorrigible rêveur qui espère toujours trouver l'or, sa lumière. Plusieurs fois, en anglais dans le texte puisque ce personnage est Écossais, il exprime la certitude de la proximité de l'or : « *I'll never leave, we're walking on gold here* » (*SL*, 17) ou encore « *we sit on gold* » (*SL*, 113). Bien que sa femme et ses enfants cherchent à le convaincre de quitter la région, le père refuse avec entêtement. Il perd le sens du réel. Pour lui, la frontière de l'écorce terrestre qui le sépare de l'or tant convoité n'est pas infranchissable. Les conditions économiques désastreuses pour la population abitibienne, provoquées par la fermeture des mines, transforment pourtant peu à peu la réalité de l'or en illusion, en toc qui fait le désespoir des gens, dont la mère de Katie qui ne voit aucun avenir pour sa famille dans une Abitibi dévastée. Elle écrit à son fils :

---

<sup>19</sup> Cinthia Deitering, « The postnatural novel. Toxic consciousness in fiction of the 1980s », Cheryl Glolfelty and Harold Fromm [éd.], *The Ecocriticism reader*, Athens and London, The University of Georgia Press, 1996, p. 197. « [...] les déchets toxiques semblent agir, dans l'imaginaire récent, à la fois comme une métaphore des peurs les plus répandues de la société actuelle ainsi que comme l'expression d'une rupture fondamentale dans sa conception du réel » ; je traduis.

## Élise Salaün

*Je veux déménager à Montréal, mais James ne veut rien entendre. Il pense toujours que le prix de l'or va remonter, que le village va revivre. Je ne le changerai pas, il s'illusionne depuis qu'il a mis les pieds à Arntfield. Le village ne vivra jamais, la région mourra de sa belle mort quand les compagnies auront extrait tout le minerai, auront coupé tous les arbres, auront pollué tous nos lacs. Nous serons alors forcés de partir. Ou bien nous crèverons d'ennui. (SL, 147 ; en italique dans le texte)*

Maintenant âgée de cinquante ans, Katie MacLeod se souvient de la douleur de sa mère de vivre d'espoir dans un environnement dominé par des pratiques économique-industrielles sauvages : « les fondateurs [de la mine Aldermac], deux Torontois, ont raflé l'or avant de tout fermer » (SL, 114). Katie, vivant elle-même dorénavant à Montréal, apprend que sa fille Sandra est enceinte. Or, SandraNord, plus au nord encore que l'Abitibi, est décrit par la protagoniste comme : « un espace si grand qu'[elle] avait l'impression de flotter dans une autre planète » (SL, 87). Pourtant, cette autre planète encore plus nordique rejoint bien vite le Nord industriel, socialisé, quand Katie remarque : « À l'intérieur du cottage, c'était exactement comme dans nos maisons du Sud. Même micro-ondes, même téléviseur. » (SL, 87)

Les trois romans de Louise Desjardins contiennent chacun trois représentations signifiantes du Nord. Le Nord infini en appelle aux éléments de l'imaginaire collectif dans sa construction traditionnelle faite d'immensité et de lumière froide. Le Nord intime fait référence à l'expérience émotive et subjective dans l'évocation d'un milieu de vie naturel, sauvage et sensuel. Finalement, le Nord industriel surgit dans les narrations avec ses conséquences environnementales et sociales négatives. Ainsi, les deux premières formes de nordicité émanent des personnages, proviennent de leur appréciation des paysages ou de leurs sensations en milieu naturel. La troisième forme, industrielle, se manifeste d'elle-même aux sens humains. La vue des coupes à blanc et des nuages toxiques, le goût acide et les odeurs âcres des émanations, le bruit des sirènes de la mine pour avertir du danger d'un coup de grisou, tout cela heurte les personnages. Ainsi, les Nord infini et intime sont finalement télescopés par le Nord industriel qui transforme la nature au point de compromettre l'avenir des êtres qui l'habitent ou l'habiteront.

L'étrange souhait de Katie le soir de ses cinquante ans se formule donc ainsi : « J'ai souhaité l'impossible : Que mes filles arrivent à aimer et à se sentir libres en même temps ! Que le bébé de Sandra respire de l'air pur, boive de l'eau claire ! » (SL, 126) Même tout au nord, pour la grand-mère, il semble impossible que l'enfant à naître vive dans un environnement non contaminé.

boive de l'eau claire ! » (*SL*, 126) Même tout au nord, pour la grand-mère, il semble impossible que l'enfant à naître vive dans un environnement non contaminé.

L'analyse du triptyque abitibien de Louise Desjardins se termine sur une note assez pessimiste, même si aucun des trois textes ne se fait alarmiste. Le Nord, tel que représenté dans l'œuvre romanesque de Desjardins, peut s'apparenter à une scène de théâtre dans laquelle les personnages se trouvent confrontés à des enjeux existentiels. D'abord soumis au mythe des grands espaces qui offrent la liberté, ils sont libres de toutes les jouissances, dont celle d'exploiter les ressources naturelles pour en retirer des bénéfices économiques. Pourtant, l'attrait de ces bénéfices entraîne à son tour un coût pour la nature autant que pour les humains qui l'habitent : la pollution. Dans cette perspective, il devient difficile de considérer que, pour une part, le mythe du coureur des bois, mi-homme, mi-canot, qui explore, découvre et s'approprie l'Abitibi est noble et que, d'autre part, le mythe de l'Eldorado qui a mené des hommes d'affaires et des ouvriers à creuser des mines et à polluer des lacs pour s'enrichir, ne l'est pas. C'est pourquoi *La love, Darling* et *So long* témoignent chacun, sans la dénoncer cependant, de la présence industrielle par l'empreinte des résidus toxiques et des coupes à blanc qu'elle laisse sur le paysage abitibien. Le Nord de Louise Desjardins, situé entre la région très urbanisée du Sud du Québec et celle encore presque inhabitée du Nunavik, n'est donc pas épargné par la dévastation ; il s'y joue un innocent drame romantique d'amour filial et humain, sur un fond de tragédie naturelle annoncée.

## **Nordicité, chromatisme et installation littéraire dans *Les aurores montréalaises* de Monique Proulx**

Laura I. Hetel (The Ohio State University)

### **Résumé**

Dans cet article, l'auteure propose une analyse des *Aurores montréalaises* (1996) de l'écrivaine québécoise Monique Proulx en tant qu'œuvre d'installation littéraire qui opère une synthèse entre la nordicité géographique et climatique de la ville de Montréal et le chromatisme humain de cet espace urbain. Cette synthèse, que nous appellerons NordiCité, naît de l'emploi des nouvelles « en couleur » comme brisures textuelles situées à mi-chemin entre manipulation calligraphique et écriture colorée.

[...] de petites fleurs poussent tout au fond des yeux des hommes. Quand les yeux se ferment pour de bon, les fleurs s'envolent dans le ciel et deviennent des aurores boréales<sup>1</sup>.

Ailo Gaup, *Le tambour du chamane*

Dans *Les aurores montréalaises*, l'intention première de Monique Proulx était de mettre en mots la « couleur locale » de Montréal, de donner le sentiment au lecteur, la sensation même, de l'atmosphère de Montréal, tels qu'elle les a acquis à force de vivre dans cette ville. L'importance de la nordicité et du chromatisme dans ce recueil de nouvelles s'annonce déjà dans trois éléments péritextuels : le titre du recueil, la photographie de la couverture ainsi que l'extrait de presse qui accompagne le livre.

Situé entre le texte proprement dit et le hors-texte, un titre agit comme « frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute lecture<sup>2</sup> ». Alliant séduction, ambiguïté et néologie, le titre du recueil de Proulx est un mot-valise ingénieux né de l'union de deux réalités à connotations nordiques : le phénomène lumineux des aurores boréales et la ville de Montréal. Cette fusion entre ciel et terre, entre nature et culture, entre non humain et humain, incite à une interprétation de la nordicité en tant qu'état d'esprit associé à une ville nordique, en tant que nordicité. La photographie de couverture présente une prise de vue aérienne d'un quartier montréalais. Dominée par le gris, elle comporte de petites taches de couleurs. Qu'il s'agisse d'un toit, d'un mur ou d'une fenêtre, ces éclats de lumière symbolisent la présence

---

<sup>1</sup> Ailo Gaup, *Le tambour du chamane*, Rouen, Le Reflet, 1988, p. 184.

<sup>2</sup> Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 45.

humaine qui illumine la nordicité de la ville, idée que l'on retrouve dans l'extrait de presse figurant sur la quatrième de couverture :

Le livre se compare à une petite mosaïque de pierres multicolores. Chacune conserve sa couleur rare et la forme unique de sa froide minéralité. L'ensemble n'en constitue pas moins un vivant portrait de Montréal, une effrayante collection de spécimens humains, un tableau prodigieux de cacophonie et de tristesse nordique<sup>3</sup>.

## Nordicité

Né dans le domaine de la peinture vers 1699<sup>4</sup>, le terme « couleur locale » est employé dans les études littéraires à partir du dix-huitième siècle pour faire référence à « l'art de marquer tous les sujets d'une teinte particulière qui avertit toujours le spectateur du lieu où le transporte l'illusion dramatique<sup>5</sup> ». Cette technique privilégie l'emploi des stéréotypes et du lieu commun, mais aussi du marginal et de l'exotique pour aboutir à une unité imagologique. Monique Proulx invite au dépassement et à la déconstruction de la notion de « couleur locale », qui ne saurait pas rendre compte de la diversité de Montréal et de la complexité des rapports humains qui s'y établissent. Elle propose un retour aux origines picturales du terme et essaie d'identifier, dans un premier temps, les couleurs qui dominent le paysage physique de Montréal, couleurs qui constituent le titre de la première nouvelle du recueil, « *Gris et blanc* ».

Dans « *Gris et blanc* », la ville de Montréal nous est présentée à travers le regard d'un enfant costaricain qui la définit comme « un endroit nordique [...]. Le mot nordique veut dire qu'il fait froid comme tu ne peux pas imaginer même si c'est seulement novembre<sup>6</sup>. » Se souvenant avec nostalgie des plages de Puerto Quepos, l'enfant avoue que « ce qui me dérange le plus, c'est le côté nordique de la ville, et le gris, qui est la couleur nationale<sup>7</sup> ». Le gris apparaît donc comme une conséquence de l'emplacement climatique de Montréal, mais aussi comme une empreinte de l'urbanisation. Si dans « *Gris et blanc* », l'œil du personnage enregistre des détails comme « l'école grise avec une cour en asphalte grise<sup>8</sup> » et les rues

---

<sup>3</sup> Réjean Beaudoin, cité sur la quatrième de couverture de Monique Proulx, *Les aurores montréalaises*, Montréal, Boréal, 1997 [1996]. Cette deuxième édition des *Aurores montréalaises* inclut cet extrait d'un article de Réjean Beaudoin paru dans la revue *Liberté*.

<sup>4</sup> Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française des origines à 1900*, Paris, A. Colin, 1905-, tome VI, p. 738.

<sup>5</sup> Jean-François de la Harpe, *Éloge de Racine*, Amsterdam et Paris, 1772, p. 33.

<sup>6</sup> Monique Proulx, « *Gris et blanc* », *Les aurores montréalaises*, op. cit., p. 7.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>8</sup> *Ibid.*

avec « beaucoup d'asphalte et de maisons grises<sup>9</sup> », dans « Baby », la vue panoramique du Plateau Mont-Royal permet à une jeune Québécoise « d'embrasser d'un regard lucide la grisaille de Montréal<sup>10</sup> ». Les personnages qui vivent dans cette atmosphère et certaines nuances de leur caractère s'expliquent par cette couleur qui les recouvre plus ou moins. Par exemple, la femme de ménage dans la nouvelle « La classe laborieuse » « se confond avec le store, muette et plutôt grise<sup>11</sup> » et dans « Jouer avec un chat », la fille de Pierrot « se consume et menace de s'effondrer sous le poids de ses cendres intimes [...]. Elle est de nouveau dans les décombres fouillant à quatre pattes parmi les débris calcinés<sup>12</sup>. » De même, dans « Dépaysement », Jeanne déplore « la petite vie grisâtre qu'elle se ménage péniblement avec Claude sur le béton de Montréal<sup>13</sup> ». Monique Proulx ne peint pas la nordicité de Montréal pour elle-même, mais parce que celle-ci enveloppe constamment ses personnages enracinés – dès leur naissance ou à la suite de l'immigration – au même sol. Ce cadre gris donne donc à leurs actes et à leurs sentiments une physionomie particulière.

Les connotations du blanc diffèrent selon l'espace décrit. Décrivant l'intérieur des habitations, lieux de la solitude, il devient symbole de la difficulté du contact humain pourtant ardemment désiré. Assis sur « le sofa blanc qui disparaît dans l'immaculé du salon<sup>14</sup> » de sa fille et baigné dans la lumière intimidante des halogènes, Pierrot se sent prisonnier dans un désert blanc. Dans « Le futile et l'essentiel », la mère de Martine décrit l'appartement de son enfant comme « un désert immense et blanc, ANORMALEMENT immense et blanc<sup>15</sup> ». Dans le paysage extérieur, espace public où l'on côtoie les autres, le blanc évoque la neige, « la beauté blanche qui tombait à plein ciel, absolument blanche partout où c'était le gris<sup>16</sup> » et, comme l'observe un personnage d'origine haïtienne, « dans la neige, frère, c'est vrai que la couleur devient importante. Quand la neige est brune, la vie est dégueulasse. Mais quand la neige est blanche, Montréal a l'air d'une jeune mariée<sup>17</sup>. » Cette dernière citation suggère que Montréal n'est pas une ville monochrome. Elle ne se dévoile pas à partir du gris réducteur du paysage, mais à partir d'un blanc inclusif qui est celui de la neige ou – sur le plan de la création littéraire – celui de la page d'écriture. Synthèse de toutes les couleurs possibles, le blanc défie le réductionnisme,

---

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Monique Proulx, « Baby », *Les aurores montréalaises*, *op. cit.*, p. 86.

<sup>11</sup> Monique Proulx, « La classe laborieuse », *ibid.*, p. 154.

<sup>12</sup> Monique Proulx, « Jouer avec un chat », *ibid.*, p. 28-29.

<sup>13</sup> Monique Proulx, « Dépaysement », *ibid.*, p. 150.

<sup>14</sup> Monique Proulx, « Jouer avec un chat », *ibid.*, p. 28.

<sup>15</sup> Monique Proulx, « Le futile et l'essentiel », *ibid.*, p. 41 ; en majuscules dans le texte.

<sup>16</sup> Monique Proulx, « *Gris et blanc* », *ibid.*, p. 7.

<sup>17</sup> Monique Proulx, « *Noir et blanc* », *ibid.*, p. 143.

invite à la pluralité et renferme la promesse d'un « mariage », d'une nouvelle relation intime avec cette ville nordique et ses habitants. Une fois le niveau monochromatique dépassé, il s'agit pour Monique Proulx de nous présenter non pas LA couleur de Montréal, mais – comme le pluriel sémantique et grammatical du titre l'indique – LES couleurs de cette ville.

### Chromatisme

Les vingt-sept nouvelles des *Aurores montréalaises* forment un livre étonnement cohérent. Cette cohésion est le produit d'une structure chromatique formelle et signifiante qui sous-tend le volume et qui est centrée sur le mot « blanc ». Au fil de la lecture, cette couleur sert de symbole monochrome de la nordicité, toile de fond où la différence devient visible et, finalement, union harmonieuse de toutes les couleurs qui donne une vision humaine de la nordicité montréalaise.

Afin de rendre les couleurs de la ville visibles, le blanc nordique est filtré à travers le regard de l'écrivaine, prisme subjectif qui révèle une richesse de couleurs insoupçonnée. Dans une très belle mise en abyme, on retrouve la description de ce processus dans la nouvelle « Les aurores montréalaises », où Laurent, jeune francophone qui se donne la mission de défendre le Montréal français contre les immigrants « *Envahisseurs*<sup>18</sup> », dresse un inventaire de leurs méfaits dans son cahier :

La lumière bouge sur le papier vierge et allume, s'il la regarde longtemps sans ciller, des ombres colorées qui ressemblent à des aurores boréales. Tout à coup, le titre de son livre lui apparaît sur la page blanche. *Les aurores montréalaises*. Son livre s'appellera *Les aurores montréalaises*, parce que, s'entend-il commenter [...], parce que Montréal est une ville qui n'arrête pas de changer [...], qui additionne tellement les nouveaux visages que l'on perd toujours celui que l'on croyait enfin connaître<sup>19</sup>.

Ce moment de la décomposition du blanc est crucial, car il est lié aux six nouvelles du recueil dont les titres « en couleurs » (*Gris et blanc*, *Jaune et blanc*, *Rose et blanc*, *Noir et Blanc*, *Rouge et blanc*, *Blanc*) sont imprimés en italique<sup>20</sup> dans la table des matières. Comme le suggère Anne de Vaucher, « la charpente du recueil est chevillée par ces récits en couleurs comme l'est la société de Montréal par toutes les ethnies qui la composent, comme l'est

---

<sup>18</sup> Monique Proulx, « Les aurores montréalaises », *ibid* ; en italique dans le texte. Par synecdoque, le recueil reçoit comme titre une de ses parties.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>20</sup> Dans le recueil proprement dit, le texte entier de ces nouvelles est également en italique.

la société québécoise par l'apport des écrivains d'origine étrangère<sup>21</sup> ». Ce graphisme à part ne fait donc qu'accentuer sur le plan formel ce qui est déjà visible sur le plan du contenu : il s'agit ici d'un discours de la différence appartenant à des personnages qui viennent de l'« extra muros » : un enfant costaricain dans « *Gris et blanc* », une jeune Chinoise dans « *Jaune et blanc* », une étudiante québécoise d'origine italienne dans « *Rose et blanc* », un Haïtien dans « *Noir et blanc* », une Amérindienne dans « *Rouge et blanc* » et une Québécoise auto-exilée dans « *Blanc* ». Ce type de nouvelles inaugure et conclut le récit tout en divisant les vingt-deux nouvelles dont les personnages sont des Québécois de souche en cinq parties. La conjonction « et » dans les titres qui unit couleur allophone et blancheur nordique suggère la possibilité d'une réunion, d'une rencontre sans acculturation.

### **NordiCité et installation littéraire**

Au Québec, le genre de la nouvelle connaît une explosion à partir de 1980 et, face à cette prolifération, les auteurs essaient de se créer un style à part en travaillant la forme de leurs textes. Dans ce contexte, une question comme celle que suggère Gaëtan Brulotte s'impose :

Les nouvelliers actuels (puisqu'il faudrait désormais les nommer ainsi) [...] ont de plus en plus le souci des problèmes formels. Ce raffinement formaliste représente-t-il un danger pour le genre (comme celui de s'enfermer dans l'exercice de style ou dans l'art pour l'art) ou sera-t-il au contraire la source même de son renouvellement<sup>22</sup> ?

Monique Proulx partage ce souci de la forme surtout quand il s'agit de mettre en relation les différentes parties de son recueil et d'utiliser à son profit la dimension fragmentaire qui est inhérente à ce genre. Le défi est alors de créer une vision synthétique et dynamique à partir des perceptions fragmentées du monde qui ait la même intensité artistique. Selon l'écrivaine,

[p]arce que le lecteur est constamment face à cet état de « brisure » devant un recueil de nouvelles, il faut s'efforcer de s'investir encore plus. Il faut plus d'âme et d'intensité. Souvent dans un roman, les différentes parties peuvent se répondre. Le sujet central est étoffé, par toutes ses composantes, ses digressions. Tandis que la nouvelle est implacable, t'as dix pages pour raconter ton histoire, parfois moins. Pour moi, ce n'est pas plus facile. Quand

---

<sup>21</sup> Anne de Vaucher, « Une ville, des mémoires. *Les aurores montréalaises* de Monique Proulx », *Palimpsesti culturali : gli apporti della immigrazione alla letteratura del Canada*, Udine, Forum, 1999, p. 117.

<sup>22</sup> Gaëtan Brulotte, « Une décennie de nouvelles québécoises : 1980-1990 », *The French Review*, vol. 65, n° 5, 1992, p. 12.

tu répètes l'expérience vingt-sept fois, il faut vraiment avoir quelque chose à dire<sup>23</sup>.

Si cette « brisure » est une caractéristique inhérente à un recueil de nouvelles, et parfois même dangereuse, Monique Proulx la transforme en principe formel à valeur différentielle et pourtant unificatrice. En effet, on devrait interpréter les titres « en couleurs » comme brisures textuelles dans le double sens du mot que Roger Lapointe conseille à Jacques Derrida pour sa *Grammatologie*. D'une part, la brisure fait référence à une partie brisée, casée, à un fragment séparé de l'ensemble ; d'autre part, elle renvoie à l'articulation par charnière de deux parties (par exemple, dans un ouvrage de menuiserie)<sup>24</sup>.

Il existe deux possibilités qui sont à la portée des auteurs recherchant une amplification de la signification de leurs textes à travers la manipulation de la calligraphie et de la typographie. D'une part, on peut varier la forme des lettres, leur aspect et leur taille (procédés typiques pour la bande dessinée) ou bien changer la disposition typographique habituelle du texte basée sur la linéarité (technique que Guillaume Apollinaire emploie dans ses calligrammes). D'autre part, on pourrait utiliser une « écriture colorée » telle qu'elle a été conçue par Albert Memmi<sup>25</sup>, c'est-à-dire un système de signes supplémentaire en littérature qui opère une différence entre types de discours en employant plusieurs couleurs d'encre dans l'impression de l'ouvrage<sup>26</sup>. Le choix des brisures colorées par Monique Proulx se situe à mi-chemin entre ces deux possibilités, car, dans *Les aurores montréalaises*, l'emploi de l'italique s'allie à la référence chromatique non marquée typographiquement. Les brisures textuelles permettent non seulement une répartition optique des titres « en couleurs » afin d'aider la lecture, mais, en même temps, elles constituent un système différentiel qui sépare et unit « intra muros » montréalais et « extra muros » immigré.

Comme beaucoup d'auteurs de sa génération, Monique Proulx choisit le genre de la nouvelle parce que le sujet de son livre – la ville de Montréal –

---

<sup>23</sup> Monique Proulx, citée par Pascale Navarro dans « Monique Proulx. Poussières d'étoiles », *Voir*, 21-27 mars 1996.

<sup>24</sup> Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1967, p. 96 ; en italique dans le texte. Derrida utilise la notion de brisure afin d'illustrer l'articulation de la chaîne graphique et de la chaîne parlée.

<sup>25</sup> Albert Memmi, *L'écriture colorée ou je vous aime en rouge. Essai sur une dimension nouvelle de l'écriture, la couleur*, Paris, Périple, 1986.

<sup>26</sup> Memmi distingue entre cinq variétés de langage et assigne une couleur à chacune d'entre elles : le noir pour le langage de la vérité, celui qui exprime objectivement le réel, qui constate et formule la vérité objective ; le jaune pour le langage analogique, qui est une transposition indirecte de la vérité ; le vert pour le langage du vœu, qui est normatif et orienté vers le futur ; le bleu pour le langage de la fiction, un langage qui se débarrasse des contraintes de la vérité, des lois de la rationalité ; et le rouge pour le langage de l'émotion.

lui semble trop complexe, trop changeant pour se laisser enfermer dans la rigueur structurelle que demanderait un roman. Jean-Pierre Boucher exprime bien cet état de fait :

Le recueil de nouvelles permet [au nouvelliste] de traduire sa perception fragmentaire d'un monde en perpétuel changement, lui permet surtout de rendre compte des limites, de l'impossibilité ou du refus d'une vision du monde unifiée, synthétique. Éclatement, relativité, mouvement, morcellement, discontinuité, instabilité, rupture, questionnement, inquiétude, incertitude, voilà autant d'aspects de la sensibilité contemporaine que le recueil exprime peut-être mieux qu'un roman suivi. Au monolithe, on préfère le fragment<sup>27</sup>.

Pourtant, le concept unitaire des *Aurores montréalaises* risque d'être occulté par la fragmentation formelle qui lui est intrinsèque et par le fait que la plupart des nouvelles ont été publiées dans différents revues et recueils collectifs au Québec et à l'étranger, et adaptées pour le cinéma avant d'être réunies dans un recueil. Pour renforcer la vision unitaire qu'elle veut transmettre au public, l'écrivaine choisit d'intervenir directement dans son texte à l'aide d'une postface. Si par son emplacement, « la postface ne peut espérer exercer qu'une fonction curative ou correctrice<sup>28</sup> », Monique Proulx s'en sert afin de rassurer son public « que cette dispersion effaroucherait [...] que ce livre est, et a toujours été, la destination première des textes qui le composent<sup>29</sup> ». Une fois lue, la postface incite le lecteur à consulter les deux dernières pages du recueil – la table des matières – où la disposition stratégique des titres en italique renforce l'impression d'ensemble cohérent.

Cette technique de l'unité dans la fragmentation est propre à l'art d'installation et *Les aurores montréalaises* semblent transposer sur le plan littéraire les contraintes et les innovations architecturales de ce genre d'art moderne. Un des points forts de l'art canadien, l'installation est une œuvre « faite de fragments parfaitement détachables auxquels on confère des propriétés synergiques [...], la concentration d'une œuvre dans un espace donné pendant une durée fixe, espace dont elle modifie radicalement la symbolique<sup>30</sup> ». En 1985, une exposition intitulée *Aurora Borealis* réunissait trente œuvres d'installation dans l'espace d'un centre commercial situé dans le complexe de la Place du Parc à Montréal. Les artistes y avaient installé leurs œuvres en couleurs sur la toile de fond d'un béton grisâtre à connotation nordique, contraste qui inspire d'ailleurs le titre de l'exposition.

---

<sup>27</sup> J. P. Boucher, *Le recueil de nouvelles. Études sur un genre littéraire dit mineur*, Montréal, Fides, 1992, p. 21.

<sup>28</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 220.

<sup>29</sup> Monique Proulx, « Les aurores montréalaises », *op. cit.*, p. 241.

<sup>30</sup> René Blouin, « Aurora borealis », *Aurora borealis*, Montréal, Centre international d'art contemporain, 1985, p. 8.

Cette démarche rappelle la structuration des vingt-sept nouvelles de Monique Proulx, où la présence de fragments « colorés » oriente la représentation et la lecture de la nordicité.

Le recueil comporte d'autres ressemblances frappantes avec l'installation. Premièrement, qu'il s'agisse de transformer un espace quelconque en œuvre d'art ou de produire une représentation littéraire d'une ville, la notion de site – salle d'exposition ou ville-référent – reste une préoccupation constante et une valeur formelle et narrative. Deuxièmement, l'espace de l'installation ainsi que la ville à représenter sont des espaces du passage, du transitoire, du multiple et du fragmentaire. Troisièmement, *Les aurores montréalaises* comme l'installation naissent de la mise en corrélation de plusieurs éléments hétéroclites, privilégient les polarisations et les réverbérations à l'intérieur de l'œuvre et produisent une signification qui naît de l'entrelacement par interaction de plusieurs niveaux de référence. Finalement, les deux se caractérisent par leur inévitable fragmentation, car chaque partie est conçue indépendamment à mesure que se précise la vision de l'auteure/artiste et elle peut être facilement retirée de l'ensemble une fois l'œuvre achevée.

*Les aurores montréalaises* doivent donc être lues en tant qu'œuvre d'installation littéraire qui permet une transformation réussie de la fragmentation formelle et thématique des nouvelles en cohésion d'un ensemble. Mais, surtout, l'architecture originale du recueil montre qu'à une époque où l'on pense avoir atteint les limites de la description réaliste, on peut toujours nier et dépasser ces limites par un renouvellement et un enrichissement des techniques littéraires.

## Rencontre avec l'ineffable : le Grand Nord dans *La montagne secrète* de Gabrielle Roy

Voichita-Maria Sasu (Université « Babes-Bolyai » à Cluj-Napoca)

### Résumé

Pour Pierre Cadorai, le peintre trappeur du roman *La montagne secrète* (1961) de Gabrielle Roy, double indubitable de René Richard, atteindre le Grand Nord se veut la quête de cette montagne « secrète » qui l'habite et qui lui permettra de « retrouver [...] l'élan primitif de l'âme ». Le Grand Nord, dans son immensité, devient lieu de ressourcement, de révélation, d'illumination et sa « montagne secrète » se convertit en un idéal que l'on ne peut atteindre que partiellement, car Pierre, empêché par la mort (à la différence de René Richard), ne pourra partager son rêve avec les autres.

[...] toute doctrine de l'imaginaire est  
obligatoirement une philosophie du trop.  
Toute image a un destin de  
grandissement<sup>1</sup>.

Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*

Ce n'est pas par hasard que Gabrielle Roy entreprend l'écriture de *La Montagne secrète* (1961) pour rendre hommage au peintre René Richard, qui lui a fait connaître, par ses peintures et par ses récits enthousiastes, le Grand Nord, le pays de l'Ungava. Il ne faut pas aller plus loin que les *Annexes* du roman pour trouver les paroles de Gabrielle Roy et de voir que le prototype de Pierre Cadorai, trappeur et peintre, héros du roman, n'est pas Gabrielle Roy (comme l'affirme Marie-Lyne<sup>2</sup>), mais le peintre et ami de celle-là, René Richard :

Comme à tant d'entre nous, il *lui* a fallu l'éloignement de la sombre peine du dépaysement pour découvrir pleinement ce qu'il porte en lui. Or, ce qu'il porte et chérit d'un tel amour, ce sont les images de la création sous son aspect souvent le plus dénué et le plus hostile<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrigue/Presses universitaires de France, 1984, p. 190.

<sup>2</sup> Marie-Lyne Piccione, « *La montagne secrète* ou la peinture inachevée : un échec de Gabrielle Roy », Jean-Michel Lacroix et al. [éd.], *Image et récit. Littérature(s) et arts visuels du Canada*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993, p. 341-354.

<sup>3</sup> Gabrielle Roy, *La montagne secrète*, Montréal, Boréal, 1994 [1961], p. 177 ; je souligne. Désormais, les références à ce roman seront placées entre parenthèses dans le texte.

Et plus explicitement encore, il semble à Gabrielle Roy « que chez René Richard, une dimension spirituelle le fait de plus en plus ressembler à Pierre Cadorai, en quête d'absolu et de vérité<sup>4</sup> ».

*La montagne secrète* a suscité des interprétations contradictoires de la part des chercheurs, de l'intuition d'un dessein profond de l'auteure (recherche créative mais aussi recherche de soi<sup>5</sup>) à l'effort de faire entrer les données, pourtant évidentes, dans le cadre étroit d'une interprétation faussée :

Et le caractère oxymorique du titre qui juxtapose, en un flagrant contraste, la présence de la montagne et l'absence, le silence, le retrait inclus dans l'épithète « secrète », n'est-il pas le signe même de l'abîme qui sépare l'inspiration de la réalisation<sup>6</sup> ?

Il n'y a pourtant rien d'oxymorique dans le titre, la montagne, même secrète, est présente, non pas absente ; difficile à atteindre, certes, mais il s'agit d'une entreprise d'autant plus incitante que sa découverte, au bout d'une longue quête, a lieu.

Dans cet article, nous montrerons ce que nous pensons être l'intention de Gabrielle Roy dans ce roman poétique et profond qui a pour cadre (en grande partie) le Grand Nord, quête, exploration et refuge, sur le plan simplement géographique ; mais ressourcement, révélation, illumination, sur le plan spirituel.

Ce que le Grand Nord représente chez les écrivains québécois, avec ses saisons et surtout son froid, avec sa lumière et sa blancheur, avec sa solitude et son immensité, pose, par conséquent, et « de manière originale, la problématique des liens entre un référent territorial et l'imaginaire<sup>7</sup> » où s'imposent trois motifs : l'exploration, le refuge et la dérive<sup>8</sup>.

La description du pays de l'Ungava, dans *La montagne secrète*, est picturale : la rivière (12), « l'épinette et le petit bouleau blanc » (19), « des

---

<sup>4</sup> Gabrielle Roy, citée dans Alain Houle, « René Richard et Gabrielle Roy : le Nord fascinant », *La Presse*, 31 décembre 1976, p. C-17-18.

<sup>5</sup> Voir Antoine Sirois, « Le mythe du Nord », *Revue de l'Université de Sherbrooke*, vol. 4, n° 1, 1963, et Daniel Chartier, « Au nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives », Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [éd.], *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires et Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », 2004, p. 9-26

<sup>6</sup> Marie-Lyne Piccione, *op. cit.*, p. 343.

<sup>7</sup> Daniel Chartier, *op. cit.*, p. 10.

<sup>8</sup> Voir Michel Nareau, « Le Nord indéterminé et intertextuel dans les œuvres de Lise Tremblay, Élise Turcotte et Pierre Gobeil », Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [éd.], *op. cit.*, p. 41-58.

fleurs inconnues ailleurs, s'étendant en nappes comme une bruyère rousse » (24), « ces forêts malingres » (33), mais possède aussi des connotations spirituelles : « Le reste était sauvagerie, silence, ciel démesuré » (12). Voici, *in extenso*, la description pleine d'authenticité qui révèle l'auteure de reportages en Roy :

À l'extrémité septentrionale du Québec est un pays fait comme sous l'empire d'hallucinations : l'Ungava. Bordé à l'Ouest par la baie d'Hudson, à l'est par le Labrador, voisinant au nord avec les îles boréales, dans le sud seulement à peu près habitable, c'est une steppe rocailleuse – semée, il est vrai, de petits lacs, mais presque tous figés, sans liens entre eux – l'inhumaine et stérile toundra qui ne produit pour ainsi dire que des lichens et, entre autres, à l'infini, cette monotone toison rase, la mousse de caribou. Par places, tentent malgré tout de s'implanter ça et là, réduits à la taille d'arbrisseaux, des arbres du Sud, comme les hommes acharnés à gagner sur le Nord, à en défier l'absurde dureté. À perte de vue, en été, le ciel regarde cette terre vide, et la terre vide regarde ce ciel si curieusement plein de clarté.

Mais l'Ungava c'est encore, soudain, de hauts plateaux rocaillieux qui s'achèvent en pics étincelants, des gorges profondes, de fougueuses rivières aux longues cascades ; et, se dressant sur leurs côtés, d'étonnantes montagnes chauves, de gneiss ou de schiste qui, par leur coloration intense, la lumière qu'elles réfléchissent, nulle part au monde n'ont sans doute leurs égales en splendeur. (69)

L'errance et la découverte de la montagne secrète, dans le roman de Gabrielle Roy, représentent une quête et une découverte de l'identité, l'atteinte, même si elle reste partielle, d'un idéal : « seul, affamé, brûlant de fièvre » (76), « amoureux fou de soleil et de liberté » (76-77), il cherche « son chemin solitaire » (139). Pierre Cadourai sait tout cela, comme il sait qu'il n'est pas le seul de sa race entraîné dans cette quête :

Tous, désespérément, pour aboutir cependant au lieu de rencontre, cherchaient, comme dans une forêt, un endroit non battu, une brèche à soi. Que cela pouvait-il signifier ? On tendait vers un grand carrefour clair, aisé, plein de lumière mais *chacun par son chemin écarté*. (139-140 ; je souligne)

Ce « lieu de rencontre » est soi-même ; dans tout ce que l'artiste crée, c'est soi-même qu'il cherche. Et chaque quête est inimitable et privée. Pierre Cadourai, cet « homme libre, un homme allié à l'univers » (145) cherche *sa* montagne secrète, aspiration et idéal, et le parallèle entre la quête de la montagne (extérieure, matérielle) et la quête de soi-même (intérieure, spirituelle) s'impose avec évidence :

Pierre, au pied de la montagne, la regardant, avait oublié la faim, la fatigue, les déboires, l'ennui et l'angoisse.

Ainsi donc, se disait-il, ne nous trahissant pas, nos grands rêves mystérieux d'amour et de beauté. Ce n'est pas pour se jouer de nous qu'ils nous appellent de si loin et conservent sur nos âmes leur emprise infinie. (82)

Ou encore : « Voici que l'œuvre de Pierre était un peu comme avait été la montagne avant qu'il ne la contemplât, belle peut-être, mais qui le savait, qui la connaissait ? » (90)

Pierre nous offre, dans son œuvre, ce qu'il resserre jalousement dans son cœur, le reflet de son âme ; pour être comprise, celle-ci doit être découverte et contemplée. En faisant de la montagne secrète mais retrouvée « *sa montagne, en vérité* » (170 ; en italique dans le texte), en saisissant sa propre nature, il en devient conscient : « Pierre comprenait tout à coup qu'il avait fait plus que peindre par étapes la haute montagne glorieuse. Du même coup il avait atteint autre chose, de vaste, de spacieux, où il était un oiseau à travers l'espace. » (90)

Libre, fière, solitaire, telle apparaît, dans toute sa gloire, *sa montagne* qui se révèle à lui et, du coup, le voile de son *moi* se lève aussi :

À sa base, nourrie par un sol meilleur à cause sans doute des alluvions et de l'eau proche, elle portait une ceinture de petits bouleaux fragiles, qui frémissaient en cette fin de jour dans un bruit de ruisseau – leurs feuilles rebroussées par le vent avaient du reste l'éclat furtif d'une eau qui court au soleil. Ensuite jusqu'à mi-hauteur, elle apparaissait fleurie de lichens flamboyants, comme si sa propre couleur, de roc fauve par endroits, ailleurs rouille, ou encore d'un bleu de nuit étrange, n'eût pas suffi à éblouir. Puis, se dépouillant de toute végétation, elle montait, se resserrant en un pic géant de teinte plus sombre mais plus rare encore. Presque parmi les nuages, elle se terminait dans une pointe de neige et de glace qui étincelait comme un joyau. De sa base à ce joyau la couronnant, elle se mirait toute dans un petit lac à ses pieds, qui semblait l'aimer, sans fin la contempler, se tenant lui-même dans une parfaite immobilité d'eau turquoise, ourlée sur ses bords d'une épaisse mousse de caribou. Plus loin, dans une petite prairie, auprès de si puissante montagne, s'agitaient dans leur naïve beauté d'un jour des pavots de l'Arctique. (81-82)

Cette longue description faisant voir la sensibilité artistique de Gabrielle Roy est là non seulement pour marquer le talent du peintre ravi par ce tableau de la nature, ou pour justifier le titre du roman, mais pour marquer la signification profonde que l'auteure veut lui donner : « Mais quand on aura dit cela et plus encore, aura-t-on rien dit de ce que la montagne était pour Pierre, comment il la voyait, ce qu'elle devenait dans son âme : ce qu'ils étaient l'un pour l'autre. » (82) Ce qui l'avait poussé à la recherche de sa montagne, c'était « l'appel d'une beauté qui n'existait pas encore, mais qui, s'il en atteignait la révélation, le comblerait d'un bonheur sans pareil. » (23)

La perspective de la montagne transfigure ses sentiments en joie, en jouissance, elle devient prétexte pour l'expression du moi (plus que d'une réalité géographique). Et paradoxalement, la richesse même des repères concrets se convertit en ambiguïté de l'expression ; non pas point de référence, mais « mise en abyme » de l'être dont l'image est renvoyée par la montagne.

La montagne se mue en objet de vénération qui fait qu'on se sent dépouillé et seul devant soi-même, en dialogue avec soi-même. L'homme et la montagne existaient l'un pour l'autre, la montagne avec le mythe de sa beauté et sa gloire nichée dans son cœur, pressentie avant d'être vue. Bachelard le voyait bien en disant : « Il est une volonté plus grande : celle de voir avant la vision, celle d'animer toute l'âme par *une volonté de voir*<sup>9</sup>. »

La contemplation agrandit l'immensité des deux espaces en présence : celui du monde environnant et celui, profond, de l'intimité, et leur consonance devient identité sous l'emprise de la solitude<sup>10</sup>. Le propre du créateur, la solitude, se transforme en significations : « Il aspirait surtout à vivre, à poser son regard sur le plus de choses possible, à parcourir cette terre étonnante, à goûter, à savourer les merveilles de ce que l'homme appelle solitude et qui à ses yeux éclatait de sens, de douleurs, de découvertes. » (117)

La solitude est, surtout, un état d'esprit dont Pierre Cadorai devient conscient à Paris : « Cette taïga canadienne, cette Sibérie sans fin de notre pays, qu'était-ce en vérité, auprès de cette autre solitude vers laquelle il allait, la si mystérieuse solitude des rues emplies de monde, de pas et de lumière ! » (109) Une question de casuistique pourrait nous effleurer parce que suggérée : laquelle en est la plus affreuse ? Ou bien, une pensée à Montaigne pourrait nous rassurer, l'homme n'étant jamais seul s'il a soi-même.

Le témoignage de René Richard lui-même peut aussi nous éclairer :

Nous avons enchaîné en demandant à Richard quelles avaient été ses plus grandes joies [...] Et de répondre : « Quand j'ai connu le Nord, l'expression de la liberté et de la beauté de la vie. Cette existence où j'ai préféré me donner les coups de pied moi-même, pour expérimenter toujours davantage le sens du mot liberté [...] ». « La liberté est une couronne d'épines sur la tête », rétorque Gabrielle Roy. Les hommes ont de moins en moins le courage de l'assumer... *D'assumer leur Nord*<sup>11</sup>...

---

<sup>9</sup> Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 1974, p. 183 ; je souligne.

<sup>10</sup> Voir Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 181-186.

<sup>11</sup> Alain Houle, op. cit. ; en italique dans le texte.

Car le Nord, selon Gabrielle Roy, « c'est une vue sur l'idéal [...]. Un dépassement de la vie quotidienne [...] »<sup>12</sup> ; texte et prétexte, ajouterais-je.

Le Nord est aussi une mentalité. Gabrielle Roy construit *La montagne secrète*, espèce de grand point d'interrogation sur le sens de la vie de l'artiste en quête d'absolu : solitude et solidarité, comme elle se plaît à le répéter avec Albert Camus<sup>13</sup>.

La montagne existe depuis toujours en nous, c'est en quelque sorte le dogme de notre existence, il s'agit tout simplement d'entreprendre sa quête. La montagne incarne le mystère de notre être, nos utopies, les rêves auxquels il s'agit de nous confronter : le « cri » du silence, l'exaltation de la lumière, la joie que provoque l'immensité de l'espace et, conséquemment, l'ivresse de la liberté :

La montagne de son imagination n'avait presque plus rien de la montagne de l'Ungava. Ou du moins, ce qu'il en avait pu prendre, il l'avait, à son propre feu intérieur, coulé, fondu, pour ensuite le mouler à son gré en une matière qui n'était désormais plus qu'humaine, infiniment poignante. Et sans doute ne s'agissait-il plus de savoir qui avait le mieux réussi sa montagne, Dieu ou Pierre, mais que lui aussi avait fait œuvre de créateur. (170)

Nous ne pouvons donc que repousser l'idée de *La montagne secrète* comme « symbole même de l'incertitude et de la finitude humaines<sup>14</sup> » ou celle d'un *échec* de Gabrielle Roy, et, par conséquent, nous ne pouvons qu'affirmer l'intention claire de l'auteure d'illustrer le sens de la recherche créative, sphinx attendant sa réponse et le cheminement (véritable chemin de croix) vers l'idéal et vers la connaissance de soi.

---

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Marie-Lyne Piccione, *op. cit.*, p. 345.

## **Le Sud dans le Nord : *La rivière sans repos* de Gabrielle Roy**

Lidia González Menéndez (Université d'Oviedo)

### **Résumé**

L'estompage du primitivisme nordique sous la pression d'un Sud menaçant traduit la fragilité du territoire dans *La rivière sans repos* (1970), œuvre de Gabrielle Roy. Plus que le Nord, c'est le Sud dans le Nord qui semble s'inscrire dans ces récits. Par ailleurs, le va-et-vient des personnages, leurs voyages réels ou imaginaires entre la civilisation méridionale et les latitudes arctiques font émerger leur vulnérabilité, surtout dans le cas d'Elsa qui, anéantie par l'ébranlement identitaire, sombre dans l'aliénation.

Publié en 1970, le septième livre de Gabrielle Roy reste une création négligée par la critique. Sa place marginale au sein de l'œuvre royenne ne doit pas néanmoins empêcher d'y porter attention, étant donné la présence en son sein de questions tout à fait actuelles, car la narration vise directement la déstabilisation des identités culturelles et individuelles. En effet, les diverses manifestations du progrès introduites dans la vie des Inuits tout au long des quatre récits du volume génèrent peu à peu une perte de références et une inadaptation notoire, aboutissant à la déchéance de la protagoniste qui sombre dans la folie. *La rivière sans repos*<sup>1</sup> se présente divisée en « Trois nouvelles esquimaudes » : « Les satellites », « Le téléphone » et « Le fauteuil roulant », suivies par la narration éponyme de l'ouvrage, qui clôt le livre. « Les satellites » met au premier plan, avec l'histoire de Deborah, l'attitude des « Esquimaux » devant la mort, assumée calmement, et leur désarroi face aux tentatives des Blancs pour prolonger la vie. Le mirage de la technologie qui masque une expropriation identitaire se matérialise avec les mésaventures de Barnaby dans « Le téléphone », et il en est de même dans la troisième nouvelle, « Le fauteuil roulant », car l'objet évoqué dans le titre semble libérer Isaac des handicaps tout en l'emprisonnant subrepticement. Éblouie par la culture blanche, l'héroïne de « La rivière sans repos » finit par succomber au conflit de civilisations qui se profile dans les histoires précédentes. Elsa Kumachuck aime le progrès parce qu'il procède du monde blanc d'où vient son enfant Jimmy, fruit du viol commis par un soldat américain. Le Sud la séduit, l'éloigne de son mode de vie traditionnel et la dépossède de son identité jusqu'aux dernières conséquences, l'effondrement et physique et mental, lorsque son fils l'abandonne et s'enfuit vers le Sud.

---

<sup>1</sup> Gabrielle Roy, *La rivière sans repos*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1995 [1970].

Les contours mythiques encadrant *La montagne secrète* (une réflexion allégorique sur l'art, à travers les vicissitudes d'un peintre voyageant du Grand Nord canadien jusqu'à Paris, publiée par Roy quelques années auparavant, en 1961) se désagrègent jusqu'à la disparition dans *La rivière sans repos*. Bien que l'action des deux œuvres ait lieu dans le Grand Nord, il ne s'agit plus ici d'une épopée septentrionale où espaces grandioses et éléments naturels rapetissent les personnages, les sommant à prendre conscience de leurs limitations. Loin du primitivisme boréal, dans le roman inuit, le territoire de l'Ungava assume les traits d'un endroit menacé, et l'immensité, la désolation des latitudes arctiques ne s'imposent pas ; bien au contraire, elles subissent la pression d'un Sud envahissant qui triomphe sur l'isolement nordique. Et le Nord et le Sud configurent tous deux un espace conflictuel où l'un ne saurait exister sans le concours de l'autre. Oscillant entre ces deux mondes qui s'avèrent irréconciliables, le carrousel de péripéties d'Elsa l'amène à la folie.

### **Deux univers en conflit**

La trame de *La rivière sans repos* se situe dans un pays façonné par l'homme qui y a laissé son empreinte. Le primitivisme de l'Ungava s'évanouit et, malgré sa vastitude, la toundra revêt dans la narration toute sa vulnérabilité ; aux confins de l'Arctique, le progrès porte atteinte au territoire et la civilisation des Blancs met en danger l'équilibre précaire d'un environnement aussi grandiose que fragile. L'évocation paysagère dans la triade des « Nouvelles esquimaudes » et dans le récit éponyme final se présente régulièrement ponctuée par la prolifération de déchets, des pneumatiques ou des bidons rouillés, des amoncellements de ferraille et d'ordures. La dégradation des habitations inuites ne le cède en rien à celle des espaces ouverts : la tente en peau de phoque ou l'igloo d'antan, parfaitement intégrés dans l'environnement et adaptés au mode de vie, sont relégués au profit de cabanes en planches ou de huttes Quonset<sup>2</sup>, qui se dressent à présent aussi bien dans le village blanc que dans le village inuit. À l'intérieur des cahutes, les couvertures de laine achetées au magasin de La Baie d'Hudson ont remplacé les peaux tannées artisanalement, le plastique foisonne et les objets de rebut recyclés font office de mobilier, tels le grabat fait de banquettes d'auto sur lequel gît Deborah dans « Les satellites » ou les caisses de bois qui tiennent lieu d'armoires, de chaises ou de tables pour Elsa dans le récit final. L'entichement pour les vêtements des Blancs, bien plus

---

<sup>2</sup> Structure semi-circulaire préfabriquée, construite en tôle ondulée, dont le dessin s'est inspiré de la remise Nissen développée en Grande-Bretagne pendant la Seconde Guerre mondiale. La construction prend son nom de l'endroit où se trouvait sa première usine, Quonset Point, au Rhode Island.

banals et inadaptés au milieu, a quasiment banni parkas et bottes en peau de phoque, tenue traditionnelle utilisée depuis toujours par les Inuits. Ces derniers, chasseurs et pêcheurs depuis la nuit des temps, se nourrissaient de la mer et fréquentaient l'intérieur des terres de manière saisonnière afin de compléter leur approvisionnement en denrées. La Compagnie de la Baie d'Hudson modifie complètement les habitudes alimentaires des Inuits en introduisant notamment le thé et la farine, des produits qui constituent en grande partie le ravitaillement de la population locale. Plus le phoque cru, le poisson ou le *bannock*, leur pain sans levure, deviennent rares dans l'alimentation quotidienne, plus l'assimilation au style de vie américain leur impose le bœuf haché et le pain blanc. Pour la communauté de *La rivière sans repos*, la nature ne représente plus la manne nourricière qui rythme leur existence ; au contraire, ce sont des histoires cinématographiques invraisemblables, venues du Sud, qui peuplent la fantaisie des habitants de ce pays reculé. Comme en réponse à l'appel du départ, orchestré autrefois par les cycles naturels les contraignant à partir pour leurs chasses lointaines, les Inuits se fondent dans le spectacle et se laissent emporter loin, ensorcelés par le cinéma, immergés dans la vie méridionale projetée sur l'écran. Enfin, l'armée américaine avec sa base aérienne et ses radars installés dans le Nord est un élément déstabilisateur fort visible dans le livre. C'est également une présence cruciale pour les vicissitudes d'Elsa dans « La rivière sans repos ».

La représentation du Sud constitue ici bel et bien une menace qui plane sur la population inuite, car du début à la fin de la narration, l'ébranlement de l'identité collective et individuelle des Inuits est fruit de leur contact avec le mode de vie méridional. Ce danger s'étale tout au long des « Nouvelles esquimaudes », pour atteindre son climax dramatique dans l'histoire éponyme de clôture. Les personnages de *La rivière sans repos* se montrent, pour utiliser une formulation de François Ricard, « non seulement divisés, mais dépossédés, incapables de se rassembler intérieurement ou de coïncider avec eux-mêmes, et comme perpétuellement en exil<sup>3</sup> ». Exilés d'eux-mêmes, Deborah, Barnaby, Isaac ou Elsa sont aussi les otages d'un espace qui, à force de leur être étranger, leur devient hostile.

L'ici et l'ailleurs de *La rivière sans repos*, le Nord et le Sud en l'occurrence, sont foncièrement liés dans une relation conflictuelle, faite à la fois de contiguïté et d'éloignement. Toutes proportions gardées, le Grand Nord inscrit dans le livre est en proie à l'urbanisation et à l'américanisation qui bouleversent les enclaves citadines du Sud. À preuve, les éléments typiquement urbains qui foisonnent dans l'Iguvik de « Les satellites » ou dans « Le fauteuil roulant », mais qui sont plus abondants dans la

---

<sup>3</sup> François Ricard, *Introduction à l'œuvre de Gabrielle Roy (1945-1975)*, Québec, Nota bene, coll. « Visées critiques », 2001, p. 158.

communauté de Fort-Chimo, dans « Le téléphone » ou « La rivière sans repos ». Sur la rive opposée de la rivière Koksoak, le vieux Fort-Chimo n'échappe guère à l'invasion du Sud. L'exode de ses habitants vers le nouveau Fort-Chimo, provoqué par l'implantation de la base militaire américaine, accélère l'abandon de la vieille bourgade, et il devient impossible aux anciens ressortissants de cette enclave mourante de se reconnaître dans l'environnement inhospitalier du village déserté, tant il représente la misère et le dénuement des années révolues.

Or, de part et d'autre de la Koksoak abondent des vestiges soi-disant cosmopolites dont la proximité rend encore plus visible la distance qui les sépare, traduisant ainsi le conflit spatial qui configure l'enclave. Les maisons, la chapelle, le magasin ou le poste de La Baie d'Hudson désaffectés rendent compte de cette problématique dans le vieux Fort-Chimo. Pour ce qui est du nouveau Fort-Chimo, l'aperçu inaugural du village dans « La rivière sans repos » s'arrête sur la « promenade », la route pavée entre les baraquements de l'armée américaine et la piste d'atterrissage, et décrit son effet extraordinaire dans l'entourage :

[...] la large route goudronnée que l'Armée venait de construire pour relier ses baraquements à la piste d'atterrissage. Il n'y en avait pas long, un peu plus d'un mille seulement, après quoi c'était le rude sol raboteux de toujours où, à marcher par les mêmes endroits depuis des années, on n'était pas encore parvenu à marquer sous ses pas ce qui aurait pu avoir l'air d'un sentier mais, sans doute parce que très courte, cette surface lisse était d'un effet extraordinaire. Tout d'un coup, on avait l'impression d'être ailleurs, pour ainsi dire dans une ville. [...] Ainsi l'endroit était-il devenu en quelque sorte la « promenade » de Fort-Chimo<sup>4</sup>.

En plein cœur du désert arctique, une route ; au milieu de l'immense pays nu, une agglomération urbaine... À cela s'ajoute la dénomination « ville », entre guillemets, souvent appliquée, soit au village blanc de Fort-Chimo ou à Fort-Chimo dans son ensemble, ces guillemets soulignant la distance ironique établie par la narration entre le Nord et le Sud. Si dans *La montagne secrète* la description liminaire de l'Ungava présentait un territoire sauvage et surhumain, *La rivière sans repos* met l'accent sur la fragilité du territoire, un pays qui se débat entre le primitivisme nordique et le progrès méridional.

Le cloisonnement spatial des personnages, qui sont tenus d'évoluer dans le cadre qui leur est assigné sans possibilité aucune de s'en sortir, n'est qu'un autre versant du conflit qui oppose le Nord et le Sud. Séparé par la

---

<sup>4</sup> Gabrielle Roy, « La rivière sans repos », *op. cit.*, p. 95. Désormais, les références à cette nouvelle seront indiquées par le sigle *RR*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

Koksoak, le nouveau Fort-Chimo, destination inévitable de l'exode qui avait dépeuplé la population voisine, se dresse face au nouveau Fort-Chimo, habité par les plus réfractaires au progrès, les « irréductibles » (RR, 66). À l'intérieur du nouveau village, le « village esquimau » (RR, 97), au bord de l'eau, se présente clairement délimité à l'égard du « village des Blancs » (RR, 93), situé un peu plus en amont, sa localisation plus élevée tenant à souligner le rôle dominateur de la civilisation méridionale ; c'est dans le village inuit de ses premières années que retourne Elsa, vaincue par la vie, après s'être établie pendant un certain temps dans le village des Blancs. Quant à la mission catholique et au temple anglican, chacune des deux confessions envisage différemment l'activité pastorale envers ses ouailles et rayonne dans des milieux divers, sinon opposés : l'ici du père Eugène, toujours proche, toujours disponible dans le village, et l'ailleurs du révérend Hugh Paterson, en perpétuelle tournée d'évangélisation à travers la toundra.

Non moins important que le cloisonnement spatial, le cloisonnement temporel assiège aussi les personnages. Dans *La rivière sans repos*, le passé est révolu et le futur s'avère incertain ; il ne reste que le présent, lui aussi confus, plein de contradictions. Les Inuits, à présent sédentaires, s'adonnent fréquemment à des évocations de leur mode de vie du passé, de leur nomadisme arpentant en long et en large la toundra ; les Blancs, eux, sont habités par un constant souci de l'avenir. Ainsi la communauté inuite balance entre l'enracinement nostalgique et récalcitrant dans sa culture millénaire, et la séduction et le déchirement face à la technique et le confort venus du Sud. C'est surtout chez Elsa que s'incarne cet écartèlement sans issue : ni tournée vers le passé ni soucieuse de l'avenir, la protagoniste ne parvient pas à donner sens à son existence.

La narration offre deux exceptions, deux lieux affranchis de cette problématique spatio-temporelle : le jardin du père Eugène, évoqué dans « Le téléphone », et le cimetière du vieux Fort-Chimo du dernier récit. Tous les deux offrent un territoire de rencontre et d'intégration à la communauté inuite et à la communauté blanche. Le jardin est un ouvrage collectif, créé avec de la terre venue de France mélangée à la terre locale. Entre le délire de pierre, d'eau et de glace qu'est l'Ungava, cette espèce de lopin alluvial du Sud introduit la force et la beauté fertile de la terre, élément rare dans le monde arctique. L'ici et l'ailleurs, le présent et le temps révolu se donnent la main dans le jardin du père Eugène : « Ainsi s'était constituée la merveille de Fort-Chimo, comme autrefois il y avait eu, à ce que disait le grand Livre pieux, les jardins suspendus de Babylone<sup>5</sup>. » Après un passé commun de misère, le cimetière abandonné du vieux Fort-Chimo accueille quant à lui les défunts blancs et inuits sans distinction, à tel point que le parage est

---

<sup>5</sup> Gabrielle Roy, « Le téléphone », *op. cit.*, p. 63.

imprégné d'entente, de « fraternel accord » (RR, 157) entre ces deux mondes par ailleurs irréconciliables. Dans la nécropole abandonnée, protégée de l'intempérie et parsemée d'arbres, Elsa trouve un endroit paisible où s'abstraire de la division qui bouleverse sa vie. Ce n'est que la mort qui résout le conflit de la jeune femme, son tiraillement entre le Nord et le Sud.

### **Le Sud dans le Nord**

Le Nord, le Sud, deux mondes antinomiques, deux pôles d'attraction, la destination des voyages, oniriques ou physiques, des personnages. Et pourtant il ne serait pas tout à fait exact de les considérer comme des compartiments étanches, dans la mesure où la présence narrative du Nord ne tiendrait pas sans le concours du Sud. Plus précisément, c'est le Sud dans le Nord qui configure l'univers nordique de *La rivière sans repos*. Le récit du voyage d'Elsa avec son fils Jimmy et son oncle Ian vers la Terre de Baffin livre une vision grandiose de l'espace boréal, pur et illimité, la « vraie toundra », le « vrai pays des Esquimaux » :

Dès qu'ils eurent quitté la côte, ils plongèrent dans une plaine blanche illimitée et rase. C'en était fini du pays de roc, rigoureux et dénudé, qui avait pourtant eu ses courbes et ses creux dans lesquels de petits arbres parvenaient à vivre. À présent c'était le visage décharné de la création au point où il n'est pas possible de l'être davantage. De la neige, à l'infini, n'émergeaient même pas de pauvres herbes. C'était ici la vraie toundra, [...] recouverte de rien d'autre que de sa rude toison végétale, le vrai pays des Esquimaux. En sa voix résonnait de la tendresse, comme s'il présentait un pays des plus accueillants. (RR, 181)

Considérant le Nord comme « un pays des plus accueillants », la description semble mieux s'adapter à l'image habituellement réservée au Sud. Accueillant malgré la rudesse paysagère, amène malgré son austérité, hospitalier malgré l'emprise des éléments naturels et, la nuit venue, à l'intérieur de l'iglou, chaleureux et isolant de la rigueur hivernale, le Nord s'approprie les attributs du Sud. En plein milieu de la toundra, l'immense pays nu devient une habitation colossale pour les voyageurs du Septentrion ; la chaleur de la maison de glace, parfaitement intégrée dans le paysage, les stimule pour maîtriser l'espace qui avait toujours été le leur, pour reprendre et s'approprier les coutumes ancestrales. À l'aller, pendant qu'ils mettent le cap sur le Nord, la nature concourt, avec une météorologie favorable, à l'allégresse des expéditionnaires, ravis de leur communion avec le ciel et la terre. En revanche, quand ils décident de rebrousser chemin vers le Sud pour faire soigner Jimmy à Fort-Chimo, la furie des éléments se déchaîne dans une tempête qui met à rude épreuve l'endurance des expéditionnaires, et la narration du périple méridional rejoint le ton d'une odyssee. D'alliée qu'elle avait été dans le Nord, la nature mute en leur pire ennemie dans le Sud.

Prisonnière des espaces de liberté, tel est le paradoxe apparent de la relation d'Elizabeth Beaulieu avec le Nord, mais qui s'explique dans la mesure où, dans son Nord, le Sud est omniprésent. Créature urbaine parfaitement adaptée à la promiscuité des villes, les immenses espaces vides de la toundra accentuent sa solitude et accroissent son exil. Colifichets, lectures, musique, et jusqu'au confort et au raffinement du Sud mis en scène dans la récréation du cadre mondain de ses thés, tout s'avère inefficace pour conjurer la captivité de l'épouse dépressive du policier de Fort-Chimo. La vastitude nordique l'intimide, et elle se sent observée, jugée et même ridiculisée par le ciel boréal. Les latitudes arctiques déploient leur caractère le plus sauvage et l'horizon infini du Grand Nord atteint les proportions démesurées de *La montagne secrète* dans la perception propre à la dame du Sud. Son Septentrion atteint la cruauté et la rigueur extrêmes du milieu arctique qui lançait son défi à Pierre Cadourai : « le pays nu aux horizons lointains » (RR, 120), « la formidable emprise du pays solitaire » (RR, 123), « l'immense paysage nu » (RR, 147), « ce désert du ciel et de la terre » (RR, 146), « stérile et impitoyable étendue » (RR, 118), « neige [...] livide » (RR, 147), « le ciel rigoureux » (RR, 123), « l'air coupant » (RR, 146), « le morne horizon glacial » (RR, 146), « l'infinie misère de l'Arctique » (RR, 147), « cette extrémité du monde, pour elle barbare » (RR, 118)... Terre hostile et dépouillée, stérile et pauvre, le Nord de madame Beaulieu se manifeste comme une horizontalité interminable et intimidante, une immense étendue enneigée de laquelle émergent, telles des îles, quelques crêtes rocheuses, composant « une sorte de mer pétrifiée » (RR, 147). Rien de plus éloigné de l'immobilité sous-jacente dans la dernière image que la vision de la ville pour la citadine qu'est Elizabeth Beaulieu : « des rues animées, des magasins grouillants, le va-et-vient rassurant des villes » (RR, 147). Il n'en reste pas moins que la désolation du pays exerce sur elle une certaine attraction, et le récit la situe souvent à la baie panoramique de sa maison, ouverte sur tout ce paysage vide. À l'instar du héros de *La montagne secrète*, le Nord fascine la dame du Sud, mais tandis que le peintre croît intérieurement en assimilant la beauté des grands espaces arctiques comme un défi, Elizabeth Beaulieu sombre, abattue par la mélancolie. Dans le Nord, le Sud engendre un double exil : l'exil géographique, l'éloignement à l'égard des territoires méridionaux familiers, doublé d'un exil personnel, le repli sur soi, l'immersion dans ses propres distances intérieures.

Bien qu'on emprunte la voie du Nord, c'est le Sud qui paraît s'imposer pour le cheminement de Barnaby, Deborah, Isaac ou Ian. Désabusés après une expérience amère avec les latitudes méridionales, leur décision de faire route vers le Nord suppose en réalité une fuite du Sud. Tel est le cas de Barnaby, désenchanté des leurre de la civilisation, qui décide de quitter le nouveau Fort-Chimo afin de s'installer de l'autre côté de la rivière Koksoak, à la rencontre de l'authenticité primitive. Quant au périple

de Deborah vers l'hôpital méridional où elle est traitée pour sa maladie, il ne fait qu'aiguiser sa nostalgie nordique ; une fois de retour dans les latitudes boréales, l'empreinte du Sud creuse un éloignement infranchissable par rapport à son Nord natal, dans lequel la femme ne s'identifie plus. Cet écart déclenchera chez Deborah le départ, définitif et irréversible cette fois, son dernier voyage vers le Nord, vers la banquise, à la rencontre de la mort, à l'exemple de son ancêtre, la Vieille, souvenir qui hante la mémoire collective de la communauté. Après son suicide manqué, Isaac vise le Nord avec le regard, l'océan Glacial déjà atteint par sa fille Deborah pour mourir à la manière inuite. On inflige la vie au vieil Inuit emprisonné dans son fauteuil roulant, on lui impose la loi du Sud, à laquelle il cherche à échapper. Quittant définitivement le nouveau Fort-Chimo, Ian tourne le dos à la promiscuité de la bourgade, mais sa marche vers le Nord n'en est pas moins un geste de libération par rapport à tout le cortège d'avancements introduits par les Blancs qui, sournoisement, selon lui, engendrent une entrave à la liberté et une dépossession de soi. L'estompement du Sud n'est qu'apparent.

La fragilité et la vulnérabilité du Nord s'inscrivent dans *La rivière sans repos* dans la même proportion que l'on montre la « fausse douceur » (RR, 176) du Sud perçue par le policier Roch Beaulieu et qui obnubile Elsa. Traversant la Koksoak, la protagoniste entreprend bien plus qu'un voyage dans l'espace, puisque dans son aventure nordique, la dimension géographique va de concert avec une dimension temporelle : la période dans son village natal, le vieux Fort-Chimo, constitue essentiellement un retour aux origines, où tout échappe aux règles des Blancs, le logement, la nourriture et jusqu'à la sexualité – l'inceste. L'odyssée nordique de Jimmy préfigure pour l'enfant le paradis perdu qu'il essaiera de trouver plus tard dans le Sud. De la main de son oncle, le séjour dans le vieux Fort-Chimo suppose une découverte ravissante de la vie inuite traditionnelle, les coutumes, la pêche, et une initiation à l'aventure viatique, explicite dans le petit traîneau construit par Ian à son intention et où « [l'enfant] partait seul pour des semblants de randonnées » (RR, 165). Toutefois, le périple nordique se solde par un échec : voulant contourner les contraintes de la civilisation, la scolarisation obligatoire en l'occurrence, la fugitive Elsa se heurte aux limites des savoirs traditionnels, insuffisants pour guérir son fils, et elle doit le confier à la médecine des Blancs. En réalité, avec son expédition vers le Nord, Jimmy entame son départ définitif vers le Sud ; d'ailleurs, le retour vers le rivage méridional de la Koksoak, le nouveau Fort-Chimo, signale une étape intermédiaire pour sa fuite vers le Sud. C'est prostré dans son lit d'hôpital, entouré des soins d'une infirmière blonde aux yeux gris, que Jimmy commence à s'écarter de sa mère, à l'égard de laquelle il perçoit pour la première fois la différence raciale.

Empruntant la voie des airs pour entreprendre son périple méridional, fuguant vers les grandes villes des Blancs, Jimmy entreprend la recherche du

paradis perdu, non plus dans le primitivisme nordique ébauché dans la fuite avec sa mère et son oncle, mais dans le progrès méridional représenté par le pays paternel, les États-Unis. Son retour à Fort-Chimo, aérien également, confirme que ce n'est pas le paradis qu'il a rencontré là-bas, mais l'enfer de la guerre du Vietnam. Pour sa part, retournant s'établir dans le village blanc de Fort-Chimo, Elsa plonge dans le monde des Blancs, ce qui entraîne inévitablement une séparation des siens et, à la longue, une immersion dans ses propres distances intérieures. De retour dans le village inuit de Fort-Chimo, dépendante de la bière et de la cigarette, nomade comme naguère Winnie, sa mère, Elsa erre inlassablement sur les bords de la rivière Koksoak. Ni la Terre de Baffin ni les États-Unis ne se présentent dans *La rivière sans repos* comme des espaces favorables à la réinvention de soi ou à la quête identitaire, devenant plutôt des enclaves conflictuelles. Quoique Elsa se penche vers le Nord ou vers le Sud, quoiqu'elle cherche à perpétuer l'expérience séculaire de ses ancêtres inuits avec son périple nordique, le séjour dans le vieux Fort-Chimo ou la fuite vers la Terre de Baffin, quoiqu'elle se démène pour s'assimiler aux Blancs avec son retour vers des latitudes plus méridionales, ses tentatives d'échapper à son destin échouent. Chaque voie qu'elle entreprend s'oppose à la précédente et l'amène à un cul-de-sac.

Le Sud aussi bien que le Nord configure l'espace problématique de *La rivière sans repos*, où aucun des deux points cardinaux ne saurait exister sans l'autre. Il s'agit de deux forces qui attirent et perturbent également les personnages, et qui se manifestent avec une acuité dramatique chez Elsa, dont la maternité tourmentée reflète le choc de ces deux mondes en tension. À la manière de la route pavée de l'armée américaine, le trajet vital de cette femme ne conduit nulle part. Ou, plutôt, le voyage intérieur entrepris par Elsa l'amène loin, l'éloigne d'elle-même.

### Trajet vers l'aliénation

Les personnages de *La rivière sans repos* sont atteints par ce que Dominique Fortier appelle une « double aliénation » car, d'une part, ils se montrent « étrangers à un progrès qu'ils ne maîtrisent ni ne comprennent tout à fait » et, d'autre part, « ils sont pareillement étrangers au mode de vie qui a toujours été le leur et qu'ils ont abandonné au profit de ce progrès auquel ils n'arrivent pas à s'acclimater<sup>6</sup> ». Plus que nul autre des personnages royens, la protagoniste de l'histoire de clôture sombre dans l'aliénation. La dépossession de soi qui accable cette femme, loin d'être

---

<sup>6</sup> Dominique Fortier, « L'écriture comme paradoxe : étude de l'œuvre de Gabrielle Roy », thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 2003, f. 206.

symbolique, se concrétise par une déchéance progressive, de corps et d'esprit. L'œuvre retrace les étapes du cheminement de l'héroïne jusqu'au dénouement inexorable, la folie, au gré de son va-et-vient entre la culture blanche et la civilisation inuite traditionnelle. Par son voyage vers le Nord, son seul périple réel, ou par ses errances sans but aux bords de la Koksoak comme par sa tendance innée à la rêverie, qui configure d'innombrables parcours imaginaires, la jeune femme se présente toujours en marche, s'éloignant de plus en plus d'elle-même.

L'aliénation d'Elsa suit un trajet dans lequel il est aisé de repérer quatre étapes, étroitement liées au mouvement. L'étape liminaire, qui correspond avec la première partie du récit (chapitres 1 à 7), démarre avec la jeune fille en marche, réalisant aisément le transit entre ces deux mondes en tension, le Sud et le Nord, en l'occurrence les histoires cinématographiques dont elle cherche à élucider le sens avec ses amies et son chez soi inuit, vers lequel elle retourne, enjouée. Premier jalon dans son éloignement de la réalité, l'épisode du viol<sup>7</sup> s'insère dans une atmosphère également éloignée de la réalité, à mi-chemin entre les fantaisies filmiques méridionales et la quotidienneté inuite. La maternité, bouleversante, amorce son écartèlement entre ces deux univers antinomiques ; la dissemblance physique entre la mère et son fils ne fait que serrer les liens entre les deux, mais en même temps, au nom de cette singularité, elle renonce à ses repères identitaires et s'empêtre dans la spirale de la consommation. Pour entourer son garçon des biens étalés dans la vitrine de La Baie d'Hudson, elle travaille comme femme de ménage chez madame Beaulieu. La perplexité d'Elsa devant la mélancolie de sa patronne, comblée d'affection et de bien-être matériel, montre à quel point l'Inuite reste étrangère à un progrès qui lui échappe. Il n'en reste pas moins qu'Elsa se tient également à l'écart du mode de vie qui a toujours été le sien et, par le biais du refus de la figure maternelle, elle rejette son appartenance. Les deux versants de l'aliénation d'Elsa, son asservissement aveugle au progrès tout comme son éloignement identitaire d'avec le monde inuit, tous les deux se traduisent par une constante course, son va-et-vient frénétique défiant la force des éléments, de la hutte familiale à la maison des Blancs ; cette marche effrénée montre Elsa comme à la merci de son écartèlement entre le progrès et sa propre identité. Le mouvement s'esquisse aussi dans la figuration avec laquelle la jeune femme se représente le refus de sa culture inuite: « la marche qu'elle poursuivait vers un but d'ailleurs sans cesse se dérochant » (RR, 127).

Le départ de la jeune mère vers la rive sauvage de la Koksoak et son installation dans le vieux Fort-Chimo pour y vivre à la manière ancestrale en

---

<sup>7</sup> La présentation narrative particulière de l'épisode du viol est analysée par Dominique Fortier, *op. cit.*, p. 210-214 et par Alain Roy, *Gabrielle Roy : l'idylle et le désir fantôme*, Montréal, Boréal, coll. « Cahiers Gabrielle Roy », 2004, p. 118-127.

compagnie de son oncle Ian inaugure une deuxième étape (la deuxième partie du récit, chapitres 8 à 12). Elsa croit répondre à un appel confus vers un autre mode de vie et, de la sorte, parer aux risques du progrès. Ses parcours au bord de l'eau ou ses promenades dans le cimetière du vieux Fort-Chimo sont autant de tentatives pour se réinventer soi-même en se penchant vers son propre passé. S'adonnant à l'écriture par les lettres à sa mère et à madame Beaulieu, Elsa aperçoit une voie pour s'exprimer et pour transmettre ses impressions à autrui. Cependant, c'est son penchant naturel pour la rêverie et la flânerie qui l'emporte, et elle fléchit devant l'effort mental, et même physique, requis par la tâche scripturale et explicite, encore une fois, dans la marche : « Suivre ses pensées comme on suit la course des nuages, ou encore, indéfiniment, le fil de l'eau, était une chose ; courir après, les traquer, les enfermer en des mots, en était une autre. » (RR, 171)

Dans la troisième étape (chapitres 13 et 14), de retour dans la nouvelle bourgade, la mère et le fils ne retournent pas habiter en compagnie de leur parenté ; s'installant dans le « village blanc » de Fort-Chimo, Elsa vit en marge des Inuits et embrasse tout à fait les coutumes de la communauté blanche, sans pour autant s'y intégrer. Les exigences grandissantes de Jimmy intensifient l'esclavage d'Elsa, travaillant d'arrache-pied dans la fabrication de souvenirs « esquimaux », des recreations artificielles du passé. Isolée des siens, coincée entre le passé et l'avenir, elle perçoit l'éloignement d'elle-même opéré par ce but qui se dérobe sans cesse, son reniement identitaire. Enfermée dans son logis, la femme vit enchaînée à son présent ; le mouvement circulaire de la machine à coudre remplace la rêverie erratique ou le contact avec la Koksoak de jadis.

La dépossession filiale amorce l'étape finale dans l'aliénation du personnage (les quatre derniers chapitres de « La rivière sans repos »). La singularité physique de l'adolescent l'amène à se questionner sur son identité, et à éprouver à l'égard de sa mère le même mépris que celle-ci éprouvait envers la sienne. Mère et fils sont étrangers l'un pour l'autre, et Elsa cherche réponse à sa confusion auprès de la rivière. Jimmy fugue une première fois vers Roberval, est ramené à Fort-Chimo, puis il s'enfuit pour de bon vers le Sud, vers le pays de son père. Son fils parti, Elsa se laisse aller dans la rêverie et la fainéantise, et retourne s'établir, écartée de tous, dans le village inuit. Libérée de son travail, de ses possessions et de son apprêt vestimentaire, elle se crée un nouveau besoin, la bière, « le bon poison » (RR, 229), qui nourrit ses rêves et l'éloigne de la réalité. Anéantie par l'ébranlement identitaire qui lui a arraché son fils, malade et prématurément vieillie, enfoncée dans sa dépendance à l'alcool et au tabac, été comme hiver Elsa arpente les bords de la sauvage Koksoak, son effondrement physique la rapprochant de plus en plus de sa mère Winnie. Devenue une « incorrigible nomade » (RR, 240), ses constantes allées et venues au bord de l'eau sont autant de déplacements compulsifs propres d'un esprit détraqué.

Physiquement délabrée, éloignée d'elle-même, Elsa succombe au conflit de civilisations qui l'a tirillée toute sa vie durant. Il n'en est pas moins vrai que la déchéance du personnage se montre sous un angle favorable, car sa perplexité initiale devant le progrès cède le devant de la scène à sa perception, clairvoyante malgré l'aliénation, des risques de la civilisation blanche à travers le malheur de son fils devenu *G.I.* comme son père. La folie ne lui ôte en rien son extraordinaire sensibilité envers la nature, et sa capacité de s'émouvoir devant la beauté reste intacte :

Au crépuscule, il lui arrivait de suspendre son interminable marche. Elle s'attardait. Elle regardait encore longuement le monde à l'heure de son enchantement. Puis elle se penchait pour ramasser des riens : un galet au reflet bleuté ; un œuf d'oiseau ; ou de ces filaments de plante, fins, blonds et soyeux comme des cheveux d'enfants, qui sont faits pour porter au loin des graines voyageuses.

Elle les détachait brin à brin et soufflait dessus, son visage abîmé tout souriant de les voir monter et se répandre dans le soir. (*RR*, 240)

Le retour aérien de Jimmy répare une fois pour toutes son départ. L'absence filiale n'en est pas une. Dans le monde d'Elsa, il reste présent ; perdu en chair et en os, son fils lui revient dans son univers onirique. La naissance de son rejeton lui donne vie à deux reprises, quand sa mère le met au monde biologiquement et quand Jimmy retourne à sa mère pour s'intégrer dans ses rêves. Après une vie marquée par la souffrance, le sourire qui se dessine sur le visage d'Elsa clôt le récit sur un ton d'espoir.

Se recherchant soi-même, Elsa s'égare dans les méandres de la folie. Refusant le modèle maternel, la fille aboutit à être son double ; le cheminement du personnage constitue un voyage de retour au point de départ, un retour à la mère. La vie de l'Inuite est un branle-bas permanent se voulant un éloignement de Winnie, mais qui bientôt se transforme en un rapprochement à la génitrice. À son insu, Elsa réussit à s'établir dans le territoire primitif préalable au départ, troquant ainsi l'échec de son périple nordique en un triomphe au-delà de la réalité.

# ***LES LITTÉRATURES SCANDINAVES***

# La peur du noir et la lumière défaillante du Nord dans les sagas et les contes islandais

Asdis R. Magnusdottir (Université d'Islande)

## Résumé

La *Saga de Grettir* met en scène un personnage censé être l'homme le plus fort d'Islande à son époque. Ce héros a pourtant une grande faiblesse : la peur du noir. C'est la rencontre violente avec un revenant dans une ferme isolée à l'arrivée de l'hiver qui a déclenché chez Grettir cette frayeur épouvantable. Les revenants font partie des créatures imaginaires qui peuplent l'obscurité dans les contes islandais. Dans cet article, nous nous interrogerons sur le rôle de la lumière défaillante de la saison sombre dans les croyances folkloriques en Islande, notamment telles qu'elles apparaissent dans les contes populaires et les sagas.

Parfois l'hiver passé  
le vent fouettait la fenêtre ;  
on aurait dit des fois qu'un fantôme  
se cachait dans chaque ombre ?  
Alors que le printemps attendait ;  
le printemps qui console<sup>1</sup>.

Halldor Laxness, « Berceuse islandaise »

Depuis longtemps, les enfants islandais s'endorment au son doux et caressant de berceuses mélancoliques évoquant le mauvais temps et les menaces qui faisaient partie intégrante de l'hiver nordique autrefois. Si les conditions de vie ont radicalement changé au cours du vingtième siècle, le printemps tardif est toujours attendu avec grande impatience, non seulement à cause du renouveau, mais aussi et surtout à cause de la lumière qui chasse peu à peu l'obscurité hivernale. Le printemps annonce l'été lumineux, les journées sans fin et les nuits blanches où le soleil se couche à peine et le temps semble s'être arrêté. Il est vrai que pendant l'été, les gens du Nord baignent dans une lumière douce et généreuse qui tend à effacer l'empreinte de la longue nuit hivernale, mais comme le note Peter Davidson, l'hiver cède lentement devant cette fête de lumière que le mot « brièveté » décrit le mieux<sup>2</sup>. Recommence alors la descente au cœur de l'hiver, au cœur de la nuit et de l'obscurité. La nuit l'emporte à nouveau sur le jour et au solstice d'hiver – où le soleil se lève vers midi dans le nord de l'Islande –, des guirlandes électriques scintillent à chaque coin de fenêtre et les bougies brûlent à longueur de journée, en souvenir d'une époque où l'obscurité

---

<sup>1</sup> Halldor Laxness, *Kvaedakver*, Reykjavik, Helgafell, 1956 [1930], p. 62 ; je traduis.

<sup>2</sup> Peter Davidson, *The Idea of North*, London, Reaktion Books, 2005, p. 121.

nourrissait les histoires les plus effrayantes. Les contes populaires islandais témoignent de l'impact de la lumière défaillante de l'hiver sur l'imaginaire des gens et l'on remarque qu'un grand nombre de croyances folkloriques, que l'on peut difficilement dissocier de l'obscurité ambiante, gravitent autour de la période la plus sombre de l'année<sup>3</sup>.

### **Les créatures de l'obscurité hivernale : les revenants, les elfes et les trolls**

Depuis l'arrivée des premiers colons dans la deuxième moitié du onzième siècle, les Islandais craignent la présence de créatures invisibles sur l'île, si l'on en croit les auteurs médiévaux islandais. On le voit, par exemple, dans des œuvres comme *Le livre de la colonisation de l'Islande* et *Histoire du roi Olaf Fils Tryggvi* de Snorri Sturluson<sup>4</sup>. Le monde invisible se confond avec le monde visible et là où les hommes ne voient que des buttes, des falaises et des montagnes rocheuses, se situent en effet les résidences des génies, des elfes et des trolls (géants) qui supportent mal la présence des êtres humains. Dans le folklore islandais, on trouve de nombreux récits des rencontres entre les habitants des deux mondes. On remarque rapidement que ces rencontres ont souvent lieu vers Noël ou le jour de l'An, temps fort du calendrier où la frontière de l'Autre Monde s'efface temporairement et où les êtres qui l'habitent se manifestent d'une façon ou d'une autre aux hommes<sup>5</sup>. Cette période sombre devient alors le théâtre de la peur par excellence. Cette peur s'incarne dans des êtres surnaturels plus ou moins terribles qui se manifestent tous, de préférence, lorsqu'il fait nuit.

Alors que la fête de Noël est censée rappeler la naissance de l'enfant divin, avant la conversion au christianisme, les Scandinaves célébraient une

---

<sup>3</sup> Sur la peur du noir ou de la nuit en général, voir Jean Delumeau, *La peur en Occident, XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Fayard, 1978, p. 119-131.

<sup>4</sup> *Le livre de la colonisation de l'Islande*, introduction, traduction, notes et commentaire de Régis Boyer, Paris, Mouton, 1973 ; Snorri Sturluson, *Histoire du roi Olaf Fils Tryggvi*, ch. 33, dans *Histoire des rois de Norvège*, traduit du vieil islandais, introduit et annoté par François-Xavier Dillmann, Paris, Gallimard, coll. « L'aube des peuples », 2000, ch. 33.

<sup>5</sup> Le jour de l'An n'a pas toujours été célébré au même moment de l'année. En Islande, pendant des siècles, la nouvelle année commençait le jour de Noël, ce qui explique pourquoi les mêmes croyances sont rattachées à ces deux dates ; voir Arni Björnsson, *Saga daganna*, Reykjavik, Mal og menning, 1993, p. 394. Aussi, les apparitions des êtres surnaturels aux moments des solstices et/ou à la fin de l'année ne sont pas propres au folklore islandais. Chez les Celtes, lors de la fête de la nouvelle année (Samain), célébrée le 1<sup>er</sup> novembre et qui ouvrait la saison sombre, les hommes avaient accès à l'Autre Monde. On trouve des traces de cette ancienne fête dans la fête des morts, la Toussaint et Halloween ; voir, entre autres, Françoise Le Roux et Christian-J. Guyonvarc'h, *Les fêtes celtiques*, Rennes, Editions Ouest-France, coll. « De mémoire d'homme : l'histoire », 1995, p. 35-82 et Yvonne de Sike, *Fêtes et croyances populaires en Europe*, Paris, Bordas, 1994, p. 196-202.

autre fête à la même époque, l'ancienne fête de *jol*<sup>6</sup>. Cette fête païenne était à l'origine – probablement – liée au solstice d'hiver, le moment où le soleil rebrousse enfin chemin. De nombreuses sagas mentionnent la fête de *jol*, marquée, entre autres, par une beuverie collective qui pouvait durer plusieurs jours, et l'on constate dans certains de ces récits anciens la présence troublante de revenants à cette occasion. Un exemple bien connu se trouve dans la *Saga de Snorri le Godi*, où six hommes noyés assistent tout trempés à leur propre banquet de funérailles, peu avant *jol*, plusieurs jours de suite<sup>7</sup>. Dans la *Saga des gens du Floi*, c'est aussi pendant la période de *jol* que l'on entend frapper à la porte et que celui qui ouvre est pris de folie et meurt<sup>8</sup>. Les contes populaires comportent des récits semblables dont l'un des plus connus est celui du diacre de la ferme de Myrka<sup>9</sup> (« rivière obscure »). Ici, une jeune femme attend l'arrivée de son bien-aimé la veille de Noël lorsqu'elle entend frapper à la porte. Son ami est là et la hisse sur son cheval derrière lui. Ils se dirigent ensuite vers une rivière qu'il fallait traverser pour se rendre à Myrka. La lune sort des nuages et lorsque le cheval saute par-dessus les bords glacés de la rivière, le chapeau du diacre se soulève et la jeune femme voit une tache blanche – l'os du crâne – sur la nuque de son cavalier. Frappée de stupeur, elle garde le silence jusqu'à leur arrivée à Myrka où ils mettent pied à terre devant la porte du cimetière. La jeune femme y voit une tombe ouverte, prend peur et fait sonner les cloches du cimetière jusqu'à ce que les gens accourent. Quant à son ami, au son des cloches, il se précipite dans la tombe. La jeune femme apprend que son ami est mort noyé dans une rivière lors d'un voyage quelques jours plus tôt. Le soir, « lorsque tout le monde fut couché et la lumière éteinte<sup>10</sup> », le diacre vient encore la harceler et pendant quinze jours, elle ne peut jamais rester seule, jusqu'à ce qu'un sorcier réussisse à faire rentrer le diacre sous terre. D'après le conte, la jeune femme « ne fut jamais plus la même qu'avant<sup>11</sup> ».

Comme les revenants, les elfes sont le plus souvent des êtres dangereux. Ils entrent fréquemment en contact avec les hommes, notamment

---

<sup>6</sup> On notera que cette fête porte toujours le même nom dans les pays scandinaves, *jol* ou *jul*. Quant à l'origine du nom, les hypothèses ne font pas défaut, mais aucune n'a réussi à convaincre les spécialistes. Sur cette fête, voir A. Bjornsson, *op. cit.*, p. 314-392.

<sup>7</sup> *Saga de Snorri le Godi*, ch. 54, dans *Sagas islandaises*, textes traduits, présentés et annotés par Régis Boyer, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 305-306. Cette saga comporte d'autres récits de revenants et d'événements étranges. Pour une vue d'ensemble sur les revenants dans les sagas islandaises, voir, entre autres, Claude Lecouteux, *Fantômes et revenants au Moyen Âge*, Paris, Imago, 1996, p. 91-111.

<sup>8</sup> *Saga des gens du Floi*, ch. 22, dans *Sagas islandaises*, *op. cit.*

<sup>9</sup> « Le diacre de Myrka », dans Jon Arnason, *La géante dans la barque de pierre et autres contes d'Islande*, traduits de l'islandais et édités par Asdis R. Magnusdottir et Jean Renaud, Paris, José Corti, 2003, p. 271-275.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>11</sup> *Ibid.*

pour solliciter leur aide lorsqu'une femme-elfe accouche, ou bien pour se plaindre du comportement des leurs voisins humains. Ils habitent les buttes et les falaises qu'ils quittent à la fin de l'année lorsqu'ils se mettent en route vers un nouveau domicile. Il leur arrive alors de faire escale dans les fermes qui se trouvent sur leur chemin, ce qui explique la coutume qui consistait à éclairer chaque coin de la ferme pour qu'il n'y ait aucune ombre nulle part toute la nuit. Toutes les portes devaient rester ouvertes et il fallait balayer et nettoyer du haut en bas pour que tout soit propre. Ensuite, une femme ou la maîtresse de maison récitait une formule de bienvenue pour les elfes en les priant de ne pas faire de mal à la famille<sup>12</sup>. Ces précautions reflètent la croyance selon laquelle les elfes qui étaient mécontents de l'accueil qui leur était réservé à la ferme seraient susceptibles de tout casser et de malmenier ou même de tuer ceux qui s'y trouvaient. Celui qui gardait la ferme la nuit de Noël, alors que tout le monde allait à la messe, avait intérêt à bien se tenir pour rester en vie et seulement les plus courageux et les plus malins réussissaient cette épreuve<sup>13</sup>. Si la veille de Noël est une date propice aux apparitions surnaturelles néfastes dans les contes populaires, c'est dans une célèbre saga du quatorzième siècle que l'on trouve un des récits de revenants les plus remarquables de la littérature islandaise.

### **Grettir le fort et Glamur : un combat au clair de lune**

La *Saga de Grettir* est une saga tardive (environ 1320) fortement imprégnée de folklore<sup>14</sup>. Comme de nombreux personnages des sagas des Islandais, Grettir aurait bel et bien existé. Il serait né à la fin du dixième siècle et il aurait probablement été un héros légendaire bien avant la rédaction de la saga éponyme. Il s'agit en effet d'un personnage particulièrement mémorable et attachant, ce qui s'explique sans doute par son destin tragique. Dès son plus jeune âge, Grettir se fait remarquer par son mauvais caractère : il parle peu, il est désobéissant, paresseux, impulsif et turbulent. Facile à provoquer, il sera toute sa vie en confrontation avec l'extérieur, aussi bien avec les hommes qu'avec les créatures surnaturelles. Il se fait vite remarquer aussi par sa force physique extraordinaire, et une

---

<sup>12</sup> *Islenskar thjodsogur og aevintyri*, Safnad hefur Jon Arnason, Arni Bodvarsson og Bjarni Vilhjálmsson onnudust utgafuna, Holar, Thjodsaga, 1954, vol. I, p. 101.

<sup>13</sup> Voir, entre autres, « Les elfes et Helga, la fille du paysan », dans J. Arnason, *op. cit.*, p. 227-230.

<sup>14</sup> Cette saga tardive a été traduite en français : *Saga de Grettir*, dans *Sagas islandaises*, *op. cit.*, p. 767-960. Elle a fait couler beaucoup d'encre ; voir, entre autres et récemment publiés, Guðmundur Andri Thorsson, « Grettla », *Skaldskaparmal*, vol. 1, 1990, p. 100-117 ; Torfi H. Tulinius, « Framlidnir fedur. Um forneskju og frasnarnalist í Eyrbyggju, Eglu og Grettlu », *Heidin minni. Greinar um fornar bokmenntir*, Reykjavík, 1999, p. 283-316 et Russel Poole, « Myth, Psychology, and Society in Grettis saga », *Alvissmal*, vol. 11, 2004, p. 3-16.

grande partie de son malheur sera due à cette force qu'il a souvent du mal à maîtriser.

Adolescent, Grettir réalise de nombreux exploits, par exemple lors d'un voyage en Norvège où il tue des guerriers fauves (des *berserkir* en islandais), un ours et décapite un revenant. Il vient souvent au secours des autres, mais il se fait aussi de nombreux ennemis. De retour en Islande, Grettir ne cesse de se battre et de chercher des adversaires de taille. Un événement décisif dans sa vie aura lieu dans la ferme du paysan Thorhall dans le Forsaeludalur (« vallée de l'ombre »). Thorhall avait beaucoup de mal à trouver des bergers à cause d'une méchante créature mystérieuse qui les malmenait. On lui conseille alors un berger suédois du nom de Glamur. Glamur était très grand et très fort, mais très peu sociable. Lorsque Thorhall lui explique que la ferme est hantée, Glamur affirme ne pas avoir peur des fantômes. Sa voix était basse et puissante et les moutons lui obéissaient sur le champ<sup>15</sup>.

La veille de Noël, alors que les gens de la ferme jeûnent tous, Glamur réclame de manger avant d'aller travailler et traite la coutume des chrétiens de ne pas manger avant le premier jour de *jol* de superstitions inutiles. La maîtresse de maison n'ose pas le contrarier et lui prédit qu'à cause de ce méfait, il lui arrivera du mal<sup>16</sup>. Il fait sombre, le temps est à la neige et lorsque la nuit tombe, Glamur ne rentre pas à la ferme. Le lendemain matin, le jour de Noël, les gens retrouvent les moutons dispersés çà et là dans la neige, et dans le haut de la vallée, ils voient que la neige est entassée comme si quelqu'un s'y était battu. Ils y trouvent Glamur, mort, noir et enflé comme un taureau. Ils l'enterrent, mais Glamur réapparaît et ne tient pas en place : il se met à harceler les gens de la ferme dont une partie décide de s'en aller. Plus personne n'ose passer par la vallée et ce n'est pas avant l'été, lorsque les journées sont longues, que les choses se calment.

Thorhall embauche un autre berger, étranger également, grand et fort, et ne manque pas de le prévenir de l'état des choses, mais celui-ci affirme ne pas craindre les revenants. À l'arrivée de l'hiver<sup>17</sup>, le nouveau berger se met au travail et Glamur vient embêter les gens de la ferme tous les jours. Le nouveau venu s'en moque et affirme qu'il faudrait que ce minable s'approche plus de lui pour qu'il en ait peur. Il rassure la maîtresse de maison qui s'inquiète pour lui la veille de Noël, mais le soir venu, le berger

---

<sup>15</sup> On pense au bouvier dans la forêt de Brocéliande (Chrétien de Troyes, *Yvain ou le chevalier au lion, Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994 [1177-1179], v. 286-355).

<sup>16</sup> Par l'ensemble de son comportement, Glamur se situe en dehors du système de valeurs chrétien ; voir Torfi H. Tulinius, *op. cit.*, p. 295.

<sup>17</sup> Selon l'ancien calendrier islandais, l'hiver commençait vers la mi-octobre et se terminait vers la mi-avril (A. Bjornsson, *op. cit.*, p. 261).

ne rentre pas et les gens de la ferme ont trop peur des trolls pendant la nuit pour aller à sa recherche. Le lendemain matin, on trouve son corps tout brisé. Glamur continue ses ravages, tue le bétail de la ferme et tout le monde s'enfuit, à l'exception de Thorhall, sa femme et leur vieux bouvier. Lorsque Glamur massacre le bouvier et affole toutes les vaches, Thorhall et son épouse s'en vont aussi. Glamur tue alors tout le bétail qui reste et dévaste toutes les fermes de la vallée. Il faudra de nouveau attendre l'été, quand les journées sont les plus longues, pour que Glamur se calme enfin. Thorhall retourne alors à sa ferme, mais dès que l'automne arrive, Glamur revient aussi et cette fois-ci, il harcèle la fille de Thorhall jusqu'à ce qu'elle en meure.

Lorsque Grettir entend parler de Glamur, il a aussitôt envie de se mesurer avec le revenant bien qu'on lui ait prédit que cette rencontre tournerait mal. Au début de l'hiver, Grettir rejoint Thorhall, qui l'accueille chaleureusement. La première nuit, rien ne se passe, mais au cours de la deuxième, Glamur tue le cheval de Grettir. Malgré les prières de Thorhall, Grettir refuse de quitter la ferme avant d'avoir vu celui qui a mis son cheval à mort. La nuit suivante Grettir se prépare à affronter le revenant qui ne manque pas de se manifester. Après s'être violemment battus à l'intérieur de la ferme, Grettir et Glamur poursuivent le combat à l'extérieur. Grettir réussit à faire tomber le revenant, mais il tombe lui-même sur son adversaire. La lune se dégage alors et éclaire le visage de Glamur qui lève ses yeux vers la lune en même temps. Le spectacle des yeux de Glamur épouvante Grettir qui perd subitement ses forces, ce qui permet au revenant de lui jeter un sort avant de mourir. Il lui dit que, désormais, sa force cessera d'augmenter, alors que Grettir n'avait acquis que la moitié de la force qui lui était destinée ; que ses actions tourneront à la malchance et au malheur, alors que Grettir avait jusque-là acquis du renom par ses œuvres ; que Grettir sera fait hors-la-loi, qu'il sera poursuivi et qu'il devra vivre loin des hommes, dans la solitude. Et Glamur ajoute enfin : « Tu auras toujours mes yeux devant toi, il te sera pénible de demeurer seul et cela te mènera à la mort<sup>18</sup>. »

Grettir retrouve alors ses forces, décapite Glamur, et tout le monde loue le courage et la force exceptionnels de celui qui a réussi à mettre fin aux massacres du revenant. Mais la malédiction de Glamur ne manquera pas de se réaliser et lorsque l'homme le plus fort d'Islande quitte la ferme, quelque chose a définitivement changé en lui : Grettir – qui voulait à tout prix voir celui qui avait tué son cheval – ne pourra plus se débarrasser de la vue épouvantable de son regard et il a désormais une telle peur de l'obscurité qu'il n'ose plus se déplacer seul dès que le jour tombe, ayant l'impression d'y voir toutes sortes de monstres. La peur du noir ne le quittera plus. À peu

---

<sup>18</sup> *Saga de Grettir, op. cit.*, p. 845.

près une année plus tard, Grettir sera condamné injustement à « pleine proscription » et commence alors une vie marquée par la solitude, la fuite et la peur. La « pleine proscription » correspondait à une vingtaine d'années d'exclusion de la société des hommes. Les proscrits – les hors-la-loi – quittaient souvent le pays ou bien se réfugiaient dans le désert à l'intérieur de l'Islande, mais ils n'étaient jamais à l'abri. Personne n'était autorisé à les aider et ils pouvaient être mis à mort par n'importe qui, n'importe où. L'exclusion de la société des hommes était la pire des punitions et c'est une punition que Grettir supportera très mal.

Comme d'autres hors-la-loi, Grettir devra s'exiler seul sur les montagnes de l'intérieur du pays où il continuera d'ailleurs à combattre des créatures surnaturelles, notamment des trolls. Mais sa peur du noir ne cessera d'augmenter et Grettir avoue à sa mère ne plus vouloir vivre s'il lui faut rester seul. Son jeune frère accepte de l'accompagner et ils décident de se cacher à Drangey, un îlot situé dans le fjord de Skagafjordur dans le nord de l'Islande. Cet îlot était réputé pour être particulièrement difficile d'accès et les frères croyaient y être en sécurité. Ils y seront pourtant tués, à l'arrivée de l'hiver quelques années plus tard, comme le leur avait prédit leur mère, alors qu'il ne restait qu'un hiver de la sentence de Grettir.

### **La lumière de la raison...**

Le destin cruel et le remarquable manque de chance de Grettir ont sans doute contribué à la popularité de ce personnage bien aimé par les Islandais à travers les siècles. Certes, sa force extraordinaire fait de lui un héros hors pair, mais il est possible que sa peur du noir y soit aussi pour quelque chose. Car on se reconnaît moins dans sa force que dans sa faiblesse : privé de lumière, et seul de surcroît, qui n'a pas eu peur du noir<sup>19</sup> ? Lorsque la lumière baisse, les couleurs s'effacent, les contours deviennent flous et la raison vacille. La peur envahit l'esprit et depuis la nuit des temps, notre imagination peuple l'obscurité de créatures surnaturelles. En Islande, ces croyances sont concentrées autour de Noël, mais on voit dans la *Saga de Grettir* que la présence de Glamur se fait remarquer bien avant, vers la mi-octobre ou à l'arrivée de l'hiver selon l'ancien calendrier islandais. On voit également que si la puissance du revenant atteint un point culminant vers Noël, la menace perdure jusqu'au printemps et diminue enfin considérablement lorsque « les journées furent plus longues<sup>20</sup> », c'est-à-dire

---

<sup>19</sup> On sait que la peur du noir est particulièrement fréquente chez les enfants. Glamur empêche ainsi son adversaire de grandir, en quelque sorte, en limitant à la fois sa force physique et sa force mentale.

<sup>20</sup> *Saga de Grettir, op. cit.*, p. 841.

au solstice d'été. La force de Glamur croît et décroît ainsi inversement à la lumière du soleil, ce que la présence de la lune au moment du combat ne fait que rappeler<sup>21</sup>.

Malgré la cruauté des elfes et la frayeur inspirée par les revenants, ce sont les trolls qui incarnent mieux que tout la peur du noir ressentie par les gens autrefois. Les trolls islandais sont des géants redoutables ; ils sont grands et forts, et ils aiment bien goûter aux hommes<sup>22</sup>. Dans les contes populaires, ils sont parfois appelés trolls de la nuit – sans doute parce qu'ils ne se montrent que lorsqu'il fait noir – et ils viennent dans les fermes la nuit de Noël, comme les elfes, et tuent ou rendent fous ceux qui s'y trouvent. On peut les chasser au son des cloches parce que les trolls ont horreur de tout ce qui est chrétien, mais la meilleure arme contre les trolls reste tout de même la lumière du soleil qui les transforme en pierre. La jeune femme qui chante pour l'enfant qu'elle porte, seule pendant la nuit de Noël alors que tous les autres habitants de la ferme assistent à la messe, réussit à faire parler le troll de la nuit qui la guette à la fenêtre jusqu'au matin, et elle sera sauvée :

À la fenêtre on dit alors :  
« Le jour se lève à l'est,  
ma main vive et rugueuse, et tra la la. »  
La jeune fille dit alors :  
« Reste-là et deviens pierre,  
mais ne fait de mal à personne,  
mon démon, Kari, et ri et ra. »<sup>23</sup>

Lorsque les gens rentrent au matin, ils voient une énorme pierre plantée dans le passage entre deux bâtiments de la ferme.

Une autre légende raconte l'histoire d'un couple de trolls de la nuit dans le nord de l'Islande<sup>24</sup>. Leur vache est en chaleur et ils décident de l'emmener auprès d'un taureau. L'homme-troll tire la vache et la femme-

---

<sup>21</sup> Glamur est un synonyme de « lune » dans la poésie scaldique. Le nom de Glamur signifie « éclat de lumière, lumière qui ne dure pas longtemps, crépuscule », racine germanique *gle-* « idée de faible lueur » (Asgeir Blondal Magnusson, « glama », *Islensk ordsifjabok*, Reykjavik, Ordabok Haskolans, 1989). Russel Poole (*op. cit.*, p. 5 ; je traduis) propose de lier le nom de Glamur avec « le crépuscule – une frontière redoutée entre la sécurité du jour et le danger de la nuit ».

<sup>22</sup> On a encore recours aux trolls pour faire peur aux enfants. Ces menaces se concentrent aujourd'hui dans le personnage de Gryla, femme-troll, ou ogresse, qui vient chercher les enfants désobéissants, les mets dans son gros sac et les emmène sur son dos dans sa grotte isolée, quelque part dans les montagnes, où elle les fait cuire dans une grosse marmite. Gryla est la mère des treize Pères Noël islandais qui, comme leur mère, sont méchants et se manifestent pendant la période de *jól*. Gryla est mentionnée parmi les géantes dans l'*Edda* de Snorri Sturluson, rédigée au début du treizième siècle.

<sup>23</sup> « Le troll de la nuit », dans Jon Arnason, *op. cit.*, p. 351-352.

<sup>24</sup> « L'origine de Drangey », dans Jon Arnason, *op. cit.*, p. 260.

troll la pousse par derrière. Afin de couper court, ils décident de traverser le fjord de Skagafjordur à pied avec leur vache. Mais à mi-chemin de l'autre rive, au milieu du fjord, ils voient pointer l'aube à l'est, dans les cols et sur les sommets. Et comme le lever du soleil tue les trolls sur-le-champ, ils succombent à la lumière du jour et se transforment en rocher. Quant à la vache, elle se transforme également en pierre, et forme ainsi l'îlot de Drangey, ce qui signifie simplement « l'île du Rocher ». C'est sur cette grande vache pétrifiée par la lumière du jour que le héros malchanceux de la *Saga de Grettir* meurt, à l'entrée de l'hiver, faisant de cette île le symbole par excellence de sa solitude et de sa peur du noir.

La peur ne paralyse pas seulement la raison, elle peut aussi paralyser le corps. Grettir lui-même a un moment de défaillance lors de son combat avec Glamur. Et c'est ainsi que les trolls pétrifiés au lever du jour ne représentent plus aucun danger : ils sont à leur tour paralysés, non pas par la peur du noir, mais par la lumière redoutée plus que tout par les créatures de la nuit. Aujourd'hui ce n'est plus la nature – ou l'obscurité – qui régit notre imaginaire ; nous savons ou sommes censés savoir qu'il n'y a pas d'elfes dans les falaises, que les morts sont morts et que les trolls de la nuit se sont tous changés en pierre depuis longtemps. L'homme suffit pour faire peur à l'homme. D'ailleurs, en fin de compte, notre héros Grettir sera trahi et tué par un homme et non pas par une créature surnaturelle. Mais si la lumière de la raison a fermé les portes de cet Autre Monde nocturne, elle n'a pas fermé les portes de l'imaginaire pour autant, car la lumière aveugle tout autant, sinon plus, que l'obscurité.

# Une triade de couleurs dans l'œuvre de Selma Lagerlöf : blanc, bleu et rouge

Kajsa Andersson (Université d'Örebro)

## Résumé

En 1936, l'écrivaine suédoise Selma Lagerlöf écrit dans une lettre adressée à une amie que la nature a toujours été pour elle une grande source d'inspiration. À ce moment de son existence où elle peut embrasser d'un seul coup la courbe entière d'une longue vie vouée à l'écriture, elle constate tout simplement que son œuvre s'enracine dans la nature nordique dynamique dominée par le jeu des quatre saisons avec leurs couleurs changeantes. Dans cet article, l'auteure présentera quelques images des trois couleurs que l'on retrouve souvent chez Lagerlöf, le blanc, le bleu et le rouge, afin de saisir le rôle que jouent certains aspects de cette triade chromatique.

« Le monde brille des plus splendides couleurs » : voici une phrase qui revient plus d'une fois sous la plume de Selma Lagerlöf. Dans la collection Lagerlöf à la Bibliothèque royale de Stockholm, on trouve un bel album intitulé *D'un parc et d'une véranda*<sup>1</sup> contenant quinze poèmes avec l'écriture soignée de Selma. Cet album, probablement destiné à une publication qui ne s'est jamais réalisée, contient, entre autres, un poème consacré à l'automne, « Om hösten<sup>2</sup> » (« L'automne »), dans lequel l'on trouve au centre un peintre et sa palette de couleurs.

La découverte de la poésie a été une des grandes révélations de la jeune Selma, qui raconte dans « Deux prédications<sup>3</sup> » comment celle-ci est entrée dans sa vie. Un jour, dans le domaine familial en Värmland, elle se trouve frappée comme par un coup de baguette magique par quelques lignes de poésie : « Det är så mörkt under lindarna/så ängsligt stilla i vindarna<sup>4</sup> ». Quel miracle : « Je sais faire des rimes, composer des vers. J'ai le même don que Tegner, Runeberg, Wallin<sup>5</sup> », s'exclame-t-elle, brûlant déjà d'envie

---

<sup>1</sup> Selma Lagerlöf, *Från park och veranda*, Kungliga biblioteket, Département des manuscrits, collection Selma Lagerlöf, L 1 : 330, non paginé.

<sup>2</sup> Selma Lagerlöf, « Om hösten », *ibid.*

<sup>3</sup> Selma Lagerlöf, « Deux prédications » (1908), *Le monde des trolls*, Paris, Perrin et Cie Librairie académique, « Collection des auteurs étrangers », 1924.

<sup>4</sup> « Il fait si sombre à l'ombre des tilleuls/et le calme est plat à faire peur. » Selma Lagerlöf, citée par Vivi Edström, *Selma Lagerlöf. Livets vågspel*, Stockholm, Natur och Kultur, 2002, p. 30 ; je traduis.

<sup>5</sup> Selma Lagerlöf, « Deux prédications », *op. cit.*, p. 17-18. Elle écrit aussi : « [...] deux petites rimes me viennent aux lèvres. Je m'arrête, saisie. Mais ce sont des vers. Je fais des vers ! J'ai lu tous les volumes de poésie de la maison, Tegner, Runeberg, Stagnelius, Vitalis, Bellman,

d'entrer dans le cercle des grands écrivains de son pays, le Parnasse suédois. Plus tard, pendant ses années au séminaire des futures maîtresses enseignantes, elle passera par ce qu'elle appelle elle-même une véritable période de « fièvre du sonnet<sup>6</sup> », qui s'avère une période favorable à la création, à la formation de la romancière en herbe.

Permettez-moi, en guise d'introduction, de retourner un instant au poème « L'automne ». La jeune Selma y raconte de façon fantasmagorique une anecdote qui se déroule au bord d'un lac. Les vagues agitées par le vent embrument le lac. Sur la terrasse du château, un jeune peintre enveloppé d'un manteau de velours et coiffé d'un béret orné d'une rose regarde ce décor. Son imagination entrevoit à travers l'espace des guerriers vêtus de capes blanches, des drapeaux flottant sur le lac ; il entend même le mouvement des bateaux. La nature est présente : la poétesse évoque la dentelle de l'araignée, l'escargot, la pomme astrakan, les trembles rouges... Mais tout à coup surgit du brouillard une voix de femme. Elle aperçoit les esprits de l'air, elle entend l'appel des vagues qui lui disent que les roses de la vie ne tombent plus à ses pieds, que sa beauté disparaît, que les jeux amoureux ne sont plus pour elles. Le chevalier-peintre enlève la rose de son béret, la baise et souhaite pour la femme encore du bonheur dans la vie. Puis il laisse la fleur tomber dans la blanche brume du lac. Dans ce poème d'apprentissage basé sur certains clichés, on reconnaît pourtant tout de suite des motifs auxquels Selma Lagerlöf restera fidèle, car ils font partie, pour emprunter une expression de Marguerite Yourcenar, de sa « réalité de base<sup>7</sup> ». Dans l'œuvre à venir, ce seront surtout les musiciens qui donneront à la romancière l'occasion de traiter du rôle de l'artiste, de faire le procès de la création et des conditions de la vie artistique. Sur d'autres plans, l'artiste-peintre sera toujours présent dans son univers imaginaire, comme nous le verrons par la suite. On rencontre dans le poème qui nous occupe de nombreux mots-clés qui se placent facilement dans des assemblages poétiques, dont la rose, la femme, l'artiste et les couleurs. La poétesse nous fait voir par exemple le blanc des capes et des brumes, le bleu du lac aussi bien que le rouge des astrakans et des trembles.

Beaucoup plus tard, en 1936, Selma Lagerlöf écrira dans une lettre adressée à une amie, Ida Bäckmann : « La Nature a toujours été ma

---

etc., mais jamais je n'ai songé un seul instant à faire des vers moi-même. La poésie est quelque chose d'élévé et de sacré, un don qui n'appartient qu'à quelques élus de l'humanité. » (*Ibid.*)

<sup>6</sup> « Sonettfeber » ; Vivi Edström, *op. cit.*, p. 82-87 ; je traduis.

<sup>7</sup> Dès le début, chacun porte son destin en soi – « sa réalité de base » : voici une conviction yourcenarienne. Tout est donc en l'homme dès le départ : « Plus je vais, plus je retrouve une réalité de base, celle de mes cinq ans. » (Marguerite Yourcenar, dans Jacques Chancel, *Radioscopie avec Marguerite Yourcenar*, Cassettes Radio-France, YOU 01, 11 juin 1979.)

meilleure source d'inspiration<sup>8</sup>.» À l'âge de soixante-dix-huit ans, la romancière suédoise est arrivée au moment où elle peut embrasser d'un seul coup la courbe entière d'une longue vie vouée à l'écriture. Toute son œuvre est achevée : en la soupesant, en l'examinant, la lauréate du prix Nobel de 1909 constate, tout simplement, qu'elle s'enracine dans la nature nordique dynamique dominée par le jeu des quatre saisons avec leurs couleurs changeantes. La nature domine déjà dans le poème de jeunesse, où se crée une triade de couleurs, blanc, bleu et rouge, tel que nous venons de le voir.

Dans cet article, je présenterai quelques images de ces trois couleurs à travers l'œuvre de notre romancière. Loin d'être exhaustive, je ne ferai que des escales courtes dans des genres variés, le roman, la nouvelle, la correspondance, en quête du rôle que jouent certains aspects de cette triade chromatique. Ouvrons notre inventaire par des observations sur les couleurs dans *La légende de Gösta Berling*<sup>9</sup> (1891), le premier grand livre de Selma Lagerlöf, qui lui valut une renommée internationale. L'intrigue, commençant et finissant pendant la nuit sacrée de Noël, se déroule sur une année entière. Quelle est l'histoire ? Pour nous en donner une idée, écoutons la voix de la romancière à travers une lettre adressée à Sophie Adlersparre :

Mon roman, chère Tante, est l'histoire d'un grand bouleversement. La commandante est chassée du domaine d'Ekeby par son mari et ce sont les cavaliers qui y règnent. Alors, quand tous les esprits de la Nature, si je peux dire, ne sont plus emprisonnés par son gouvernement patriarcal, surgit un chaos terrible dans toute la région. Les cavaliers sont le ferment et toutes ces volontés non refrénées, voluptueuses, avides de jouissances, égoïstes causent une misère qui tient du jour du Jugement dernier. Mais à travers Gösta et la jeune comtesse, à travers le génie et l'amour sacrificiel, tout ce qui a été détruit sera reconstruit, à condition de mériter cette reconstruction<sup>10</sup>.

La composition déroute et déconcerte souvent dans les romans de notre romancière, qui n'offrent presque jamais une action ou une idée logiquement développée. C'est souvent par bribes que les histoires nous parviennent. Dans cette composition épisodique, les cercles d'actions réapparaissent et se croisent avec beaucoup d'art. La suite des saisons – ainsi que l'usage de certaines couleurs qui réapparaissent – devient, en effet, dans cette « épopée immense », le fil conducteur qui unit une mosaïque d'événements et une série de tableaux très variés.

---

<sup>8</sup> La correspondance de Selma Lagerlöf – environ 42 000 lettres – est conservée à la Bibliothèque royale de Stockholm. Les lettres de Selma Lagerlöf à Ida Bäckmann : Ep. L 45.

<sup>9</sup> Selma Lagerlöf, *La légende de Gösta Berling*, Paris, Stock, coll. « La Cosmopolite », 2001 [1891]. Désormais, les références à ce roman seront indiquées par le sigle *GB*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

<sup>10</sup> Selma Lagerlöf, cité dans Vivi Edström, *Selma Lagerlöf. Livets vågspel*, op. cit., p. 130 ; je traduis.

### **Marianne Sinclaire – un portrait au cadre blanc**

Dans *La légende de Gösta Berling*, un cantique des voyages romantiques en traîneau, on ne cesse de glisser sur la glace et la neige blanche : « c'était vivre que de voler ainsi sur la neige scintillante, en défiant les bêtes féroces et les hommes » (GB, 83). Nous sommes dans un univers de contrastes, avec un cheval blanc, l'autre noir : « entraîné par le noir Don Juan et suivi du blanc Tancrede, Gösta vola sur la grande route. Et l'allégresse de l'aventure emplissait son âme » (GB, 75). Il arrive aux cavaliers d'offrir des sérénades aux femmes « sur la neige étoilée » (GB, 102) ou d'être arrêtés sur la route de glace par des loups affamés, « des formes aux dents blanches aux yeux de braise » (GB, 84). Le rouge ne tarde pas à se mêler au blanc sur « la neige sanglante » (GB, 85), et pour calmer un loup, Gösta Berling lui jette dans la gueule une ceinture verte et un livre rouge. Le livre au dos rouge s'avère être *Corinne* de Mme de Staël<sup>11</sup>. Dans le cœur de Gösta Berling, quelque chose peut disparaître « comme un peu de neige au soleil » (GB, 231).

La belle, triomphante et indépendante Marianne Sinclaire aux cheveux blonds, dont les « prunelles d'un bleu sombre luisent sous des sourcils noirs » (GB, 92), entre en scène : « Elle avait daigné venir à la fête des Cavaliers, cette illustre Marianne qui avait brillé dans les châteaux et même aux bals du roi. Les joyeux enfants du Värmland, quand ils énuméraient leurs sujets d'orgueil, n'oubliaient jamais de la nommer. » (GB, 91)

Après cette fête magnifique à Ekeby pendant laquelle Marianne est tombée amoureuse de Gösta Berling, son père, Melchior Sinclaire, exerçant son autorité de père courroucé, ne lui permet plus de rentrer au foyer dans leur domaine de Bjorne. La porte reste fermée à clé, personne n'ouvre ; la jeune femme finit par tomber « dans les monceaux de neige » (GB, 99) où elle désire mourir pour se venger de son père draconien. Devant la porte de Bjorne, cette beauté sera plus tard retrouvée par les cavaliers vêtue de sa robe de velours noir, couchée « dans son lit de neige », « le visage pâle et bleuisant », « les mains sanglantes » et « les larmes gelées au bord de ses cils » (GB, 102). Tout en frottant la jeune femme avec de la neige pour la réanimer, les cavaliers la ramènent à Ekeby : désormais, Marianne leur appartient.

Plus tard, pourtant, elle reviendra à Bjorne, quand son père viendra la chercher. Un autre aspect du paysage blanc est alors mis en lumière : « la neige brillait comme des yeux de jeune fille aux premières notes de la polka.

---

<sup>11</sup> Voir à ce sujet Vivi Edström, « Selma Lagerlöf ou “Les loups ! dit Gösta Berling” », Kajsa Andersson [éd.], *L'image du Nord chez Stendhal et les Romantiques*, t. 2, Örebro, Örebro Universitetsbibliotek, coll. « Humanistica Oerebroensia. Artes et linguae », 2004, p. 348-359.

Les bouleaux tendaient leurs fines dentelles de rameaux roux où pendaient encore les petits glaçons clignotants. Un merveilleux éclat de fête irradiait sur toute la journée » (*GB*, 158). Nous assistons au cours de deux chapitres à une lutte acharnée entre père et fille ; ces liens très forts et parfois difficiles constituent un motif important chez notre romancière. Le père apporte à Marianne « une pelisse de loup » (*GB*, 159) pour qu'elle n'ait plus froid, il est de bonne humeur et patient, comme ses chevaux qui labourent de leurs sabots « la neige brillante » (*GB*, 159). En attendant sa fille, Melchior Sinclaire est attentif à tout ce qui l'entoure dans la nature. Une colombe à la tête blanche, entre autres, apparaît toutes les trois minutes – signe du printemps. Finalement, et comme c'est souvent le cas chez Lagerlöf, la fille se résigne et rentre au foyer avec son père sans laisser un mot à Gösta Berling : « Qu'il était agréable d'être choyée [...]. Elle disait adieu au vrai bonheur de l'existence. Que lui importait, d'ailleurs, à elle qui ne savait pas vivre, mais seulement jouer sa vie ? » (*GB*, 164)

Rebroussons chemin. Pendant qu'elle est en route pour Ekeby, on ne sait pas encore que la belle Marianne est atteinte par la petite vérole, qui sévit dans son entourage : « Cette perte de sa beauté, dont tout le Värmland devait s'attrister comme si on lui eût dérobé un trésor national, n'était encore connue que d'elle seule et d'une vieille garde-malade. » (*GB*, 143) Plus tard, la maladie va la défigurer complètement :

Hélas ! la petite vérole avait passé sur ce beau visage ! La peau était couverte de cicatrices. Jamais plus le sang rose ne transparaîtrait sous le velouté des joues. Jamais plus les veines ne se dessineraient sous de lourdes paupières enflées. Les sourcils étaient tombés et le blanc de l'œil avait jauni. Toute cette beauté, que devait pleurer le gai peuple du Värmland, avait été ravagée. (*GB*, 156)

« Le blanc de l'œil » jaunit et « le sang rose » de la vie quittent donc Marianne Sinclaire pour toujours.

La glace et la neige envahissent alors tout le langage imagé : le linge damassé vendu à l'enchère, organisée par un père furieux, est naturellement « blanc comme la neige » (*GB*, 145). Marianne Sinclaire apparaît surtout comme intelligente et analytique ; elle ne réussira jamais plus à regagner l'amour de Gösta : « quelques mots auraient suffi à fondre la glace du jeune homme. Mais elle était de glace au fond d'elle-même » (*GB*, 166). L'écriture d'une lettre adressée à Gösta Berling la « soulage » (*GB*, 167), c'est tout. L'amour qui avait commencé par la lancer vers les étoiles de la nuit hivernale finit par se métamorphoser en un simple jeu : « Naguère elle souhaitait pouvoir aimer ; elle soupirait après la passion qui la délivrerait de

ses réflexions » (GB, 103). Cette « froideur brûle », selon l'expression de Marguerite Yourcenar dans son bel essai *Selma Lagerlöf, conteuse épique*<sup>12</sup>.

Le récit unit le froid à l'intérieur de l'homme à celui de l'extérieur. Marianne Sinclaire est, d'après Vivi Edström, le personnage le plus autobiographique chez Selma Lagerlöf, le personnage fictif avec qui la romancière s'est identifiée – malgré leurs différences sur bien des points<sup>13</sup>. Et Selma Lagerlöf elle-même n'a-t-elle pas été appelée justement « La reine de glace », ce qui est dû, au moins en partie, au fait que les textes de l'écrivaine étaient très demandés et populaires dans les revues de Noël, un genre important et vital au début du siècle.

Un des plus célèbres de ces contes, « La légende de la rose de Noël<sup>14</sup> » – également associé au blanc –, explique la création de la rose blanche de Noël et le pourquoi de son nom. Par ailleurs, le jeu des couleurs y est des plus impressionnants. Le miracle de la nuit de Noël s'y révèle :

C'est l'histoire de la forêt de Goinge, submergée, peu avant minuit, au moment où les cloches de la plaine commencent à sonner la Nativité, par une vague de chaleur qui fait fondre la neige<sup>15</sup>.

Dans ce conte merveilleux, Selma Lagerlöf jette un pont entre le message biblique et la création sauvage : « Le temps éclate ; les plantes, les bêtes, les saisons fleurissent et passent en un instant qu'on dirait mesuré par une respiration éternelle<sup>16</sup>. » Si la débâcle n'aura jamais lieu dans l'univers de Marianne Sinclaire, ce motif, cher à l'écrivaine, s'épanouit dans la forêt de Goinge.

Plusieurs critiques, comme Vivi Edström, ont remarqué que c'est surtout en créant des portraits de femmes que l'écrivaine s'approche d'un langage plastique de peintre, ce qui nous semble vrai, par exemple dans le cas de Marianne Sinclaire. La description détaillée de son beau visage, aux lignes exquises et aux couleurs fines donne comme résultat un vrai objet d'art qui se détache sur un fond blanc.

---

<sup>12</sup> Marguerite Yourcenar, « Selma Lagerlöf, conteuse épique », *Essais et mémoires*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 109-129.

<sup>13</sup> Vivi Edström, *op.cit.*, p. 148.

<sup>14</sup> Selma Lagerlöf, « La légende de la rose de Noël », *Le livre des légendes : nouvelles*, trad. du suédois avec l'autorisation de l'auteur par Fritiof Palmér, Paris, [s.é.], 1910, p. 150-181. Sur cette légende, voir, par exemple, Elin Wägner, *Vie de Selma Lagerlöf*, traduction de T. Hammar et M. Metzger, Paris, Stock, 1950, p. 474-475.

<sup>15</sup> Selma Lagerlöf, « La légende de la rose de Noël », *op. cit.*, p. 150.

<sup>16</sup> *Ibid.*

*Le blanc des pommiers*

Au début de *La légende de Gösta Berling*, les passions flambent dans presque chaque chapitre. Amour, rage, haine, tout se transforme en puissance destructrice. L'ordre naturel est en train de se rompre, se dissoudre aussi bien sur le plan individuel que sur le plan social :

Avec un bruit de tonnerre, les aventures menaient leur sarabande effrénée autour du lac de Löven. Le fracas s'en répercutait. La forêt vacillait et s'abattait ; tous les esprits destructeurs s'étaient déchaînés : ce n'étaient que flamboiements d'incendies, débordements des eaux, incursions dans la plaine des bêtes féroces affamées. (GB, 123)

Sous la pression de la débâcle du printemps, les forges et le moulin d'Ekeby finissent par être emportés par les eaux printanières. La grande œuvre de la destruction est achevée, on a entendu « le chant de triomphe des flots en révolte » (GB, 205). Avec l'été, le récit se tourne vers les forces de la réhabilitation : patience, fidélité, dévouement, tranquillité et bonheur. Une certaine blancheur symbolise ce nouveau registre estival. Lilliecrona quitte Ekeby pour rentrer chez lui : « Seigneur Dieu, il n'existait pas de lieu plus beau dans le vaste monde. » (GB, 229) Ce lieu magnifique est ainsi décrit :

[...] les pommiers astrakans étaient entièrement blancs ainsi que les arbres aux fruits d'hiver. Mais les fleurs des pommiers d'été étaient roses et celles des pommiers d'api presque rouges. Aucun cependant n'égalait en splendeur le vieux pommier sauvage, dont les fruits amers ne se mangent pas. Il prodiguait ses fleurs : on aurait dit de la neige fraîche dans l'éclat du matin. (GB, 230)

Entourée de pommiers blancs et de couleurs variées, la maison de Lilliecrona respire « la paix et la douceur du foyer » (GB, 232). Aucun fruit dans l'œuvre de Selma Lagerlöf n'est aussi chargé symboliquement que la pomme déjà présente dans le poème de jeunesse – une pomme « astrakan » rose. Les couleurs et les parfums des pommes, c'est ce qu'il y a de plus beau dans ce monde donnant la sensation de bien-être ressentie dans la maison de l'enfance et son jardin. Si, à l'âge adulte, la romancière a racheté le domaine de son enfance, Mårbacka, que la famille, en faillite, avait été forcée de vendre à des « étrangers », c'était, dit-elle, pour pouvoir encore une fois en manger les pommes<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Voir, par exemple, « Återkomsten till Värmland » (« Le retour à Värmland ») dans *Höst (L'automne)*, Stockholm, Bonnier, 1933, p. 17.

## Les montagnes bleues

L'hiver est lentement remplacé par le printemps, qui est peut-être la saison la plus exploitée dans la littérature suédoise. La débâcle, les ruisseaux jaillissant du sol, les anémones sortant de la terre ; Selma Lagerlöf excelle dans des descriptions vives de l'arrivée du printemps. En voici une parmi tant d'autres où le blanc de l'hiver cède la place aux couleurs du printemps :

La nature s'est réveillée en sursaut ; des génies ailés jouent dans l'espace bleu. Entre les nuages, on les voit briller, innombrables comme les fleurs de l'églantier sauvage. La terre renaît. Rieuse comme un enfant, elle sort du bain dans les eaux printanières, secoue la douche des averses tièdes. Les pierres de glèbe scintillent de la joie revenue. Les joyeux esprits du printemps s'insinuent avec l'air et l'eau dans le sang, mettent en branle le cœur. À tout ce qui sait frémir et vibrer, ils s'accrochent et sonnent à toute volée : il est venu, il est là, le printemps rieur ! (*GB*, 195)

Le vocabulaire descriptif des lacs et des montagnes de l'enfance de la romancière est entièrement teinté des tons bleus. La porcelaine d'Ekeby est aussi bleue, disposée sur une nappe blanche (*GB*, 14) avec des serviettes bien pliées, mais le jeu des nuances bleues est surtout inscrit dans le paysage. Le troisième chapitre introduit toutes les nuances changeantes du bleu des montagnes du Värmland, cette province dont les légendes, l'histoire, la nature et les gens n'ont cessé de nourrir l'œuvre. La romancière décrit le paysage d'une manière concrète et sociologique en même temps qu'elle introduit le fleuve, le lac – des eaux bleues – et la plaine sur un ton lyrique :

Et la plaine regarde. Elle regarde. Elle connaît les merveilleuses couleurs changeantes qui passent sur la montagne. Dans la splendeur de midi, les hauteurs d'un bleu faible et pâle, reculent et se rapetissent à l'horizon ; mais dans l'aurore et au soleil couchant, elles s'érigent, de toute leur stature, et se colorent d'un bleu pareil à celui du firmament. Parfois il y tombe une lumière si crue qu'elles deviennent toutes vertes et d'un bleu noir, et que chaque sapin, chaque sentier, chaque crevasse, se distinguent à des lieues de distance. (*GB*, 38)

L'hiver et le printemps désignent la première période de l'histoire où les plaisirs tourbillonnent autour du lac Loeven. Trois aventures d'amour de Gösta Berling et leurs conséquences dominent l'histoire. Tout se déroule « dans la ronde sauvage de l'aventure » (*GB*, 147) sous le signe d'un sentiment intense de vie effrénée, de joie et de jubilation.

Plus tard il revient au patron Julius de faire l'éloge du Värmland : « Ô Värmland, pays magnifique, pays charmant ! » La province lui semble un être vivant habillé d'une façon caractéristique : un bonnet lui descend sur ses yeux mi-clos et il porte « un manteau de forêts bordé du ruban bleu des eaux

et des collines » (GB, 281). La mythologie des lieux est le domaine de Selma Lagerlöf : les montagnes bleues de sa province natale en font partie ainsi que « la ligne bleue du Loeven » (GB, 246), ce lac « aux capes bleuissant qui semblent l'enclorre » (GB, 274).

### Le cabinet bleu

En général, ce qui importait le plus pour notre romancière était de vivre le plus calmement possible pour pouvoir écrire et faire vivre un monde trouble, mais aussi de décrire la beauté, la richesse et les mystères de ce même monde. Au mois de septembre 1900, on peut lire dans sa correspondance, plus précisément dans une lettre adressée à son amie et compagne de voyage, Sophie Elkan : « Il fait bon, il y a une lumière grise, les arbres sont dorés et le fastidieux bleu et vert de l'été sont abolis<sup>18</sup>. » Le onzième chapitre de *La légende de Gösta Berling* où est racontée « L'histoire d'Ebba Dohna » se trouve cependant imprégné de bleu, la plus immatérielle des couleurs. Nous sommes transportés dans le cabinet bleu du domaine de Borg, où le bleu devient un symbole important, très chargé :

On ne saura jamais la beauté du lac de mes rêves si on n'a pas vu, du promontoire de Borg, les traînes du brouillard matinal se replier sur son miroir, et si on n'a pas contemplé, des fenêtres du cabinet bleu, où sourient tant de frais visages, un pâle couchant rouge. (GB, 210)

Gösta est attiré par le bleu romantique, par le cabinet bleu et c'est là qu'il aime lire des vers à la jeune comtesse. Et d'ailleurs, on connaît bien la faiblesse de Gösta Berling pour « des yeux brillants, des cheveux blonds et un front blanc » (GB, 212). Il est pourtant très conscient de la situation sociale qui règne : elle est comtesse, lui, aventurier : « Il pourrait aussi bien s'éprendre de la reine de Saba, dont l'image peinte orne les murs de l'église de Svartsioe. » (GB, 212)

Un dimanche, la comtesse, un petit bouquet d'anémones bleues à la main, se trouve en conversation avec Anna Stiernhoek dans ce cabinet bleu. Tout en regardant « ces étoiles bleues et si charmantes dont les pétales nous annoncent tant de bonheur et de joie » (GB, 214), Anna se met à détruire tout ce que ce bouquet bleu cueilli à Ekeby est censé représenter. Elle commence

---

<sup>18</sup> Les lettres de Selma Lagerlöf à Sophie Elkan, Bibliothèque royale de Stockholm, Département des manuscrits, L 84. Cette lettre se trouve également dans le volume intitulé *Du lär mig att bli fri : Selma Lagerlöf skriver till Sophie Elkan*, Stockholm, Bonnier, 1992, p. 182. Ce volume, entièrement consacré à certaines lettres écrites par Selma Lagerlöf à Sophie Elkan, contient aussi d'excellents commentaires de Ying Toijer-Nilsson. Sur la vie de Sophie Elkan, son amitié et ses rapports avec Selma Lagerlöf, voir Eva Helen Ulvros, *Sophie Elkan. Hennes liv och vänskapen med Selma Lagerlöf*, Lund, Historiska Media, 2001.

par définir l'amour selon la philosophie de vie d'un cavalier : « Une maîtresse aujourd'hui, une autre demain, l'une à l'est l'autre à l'ouest » (*GB*, 215) et continue en révélant le destin d'Ebba Dohna – une histoire secrète d'amour et de mort. Jeune fille fragile, « comme une fleur » (*GB*, 218), silencieuse, Ebba Dohna avait grandi dans l'attente du Christ, « nourrie de légendes dorées » par une grand-mère très pieuse. L'amour terrestre la frappe cependant. Au cours d'une maladie sérieuse, elle apprend qu'elle est tombée amoureuse d'un prêtre défroqué. Voici le coup de grâce : elle ne veut plus guérir ; la mort la délivre. Le jeune homme, « le prêtre défroqué », est donc un meurtrier toujours en vie. À ce moment, Gösta Berling apparaît sur le seuil. Tout en cessant de caresser les fleurs bleues, la comtesse déclare qu'elle ne veut plus le voir et met son pied sur le bouquet d'anémones bleues (*GB*, 221).

Nous avons assisté à une scène de mise en garde – et peut-être de jalousie – entre deux femmes. Si nous avons trouvé le portrait de Marianne Sinclair, reine de beauté, dans un cadre blanc, celui d'Elisabeth Dohna, symbole de bonté, se retrouve dans un cadre peint en bleu, à l'intérieur duquel les malheurs d'Ebba Dohna, jeune femme extatique, se révèlent. Ces âmes pures imprégnées de bleu céleste se dessinent sur la sauvagerie et la culpabilité du héros. C'est à Elisabeth Dohna que revient la tâche de remettre Gösta Berling en contact avec la beauté d'une vie plus saine. Elle sait souffrir et supporter les choses les plus difficiles dans la vie et finira par le sauver. C'est elle qui transforme l'attaque de la foule sur Ekeby : « C'est sur la prière ardente d'Elisabeth, toujours bonne et charitable, que les cavaliers ont consenti à recevoir ainsi cette foule ameutée. Sans elle on l'aurait reçue à coup de fusil. » (*GB*, 321)

Dans plusieurs romans de Selma Lagerlöf, on retrouve une conception relativement pessimiste de l'homme. Dans son univers, l'homme est souvent doué d'une force destructrice qui ne peut être canalisée vers de bons objectifs que grâce à la force morale d'une femme.

## **Le rouge**

Dans un autre roman de Selma Lagerlöf, *Le merveilleux voyage de Nils Holgersson à travers la Suède*<sup>19</sup> (1907), Nils Holgersson regarde « sous ses pieds le Värmland dont les forêts de leurs couleurs automnales, jaune et rouge, encadrent les lacs d'un bleu ciel » (*NH*, 562). Sur le dos d'une oie, la perspective est bonne : « au-dessus de la terre, un clair reflet rouge pâle

---

<sup>19</sup> Selma Lagerlöf, *Le merveilleux voyage de Nils Holgersson à travers la Suède*, Paris, Le livre de Poche, 1991 [1907]. Désormais, les références à ce roman seront indiquées par le sigle *NH*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

frémissait hérissé de bouleaux d'un jaune blanchâtre, de trembles rouge vif et des sorbiers rouge oranger » (NH, 562). Nous sommes donc arrivés à la dernière couleur de notre triade : le rouge – couleur préférée de Selma Lagerlöf.

Donnons encore quelques exemples où l'écrivaine excelle dans le traitement du rouge. La légende « Le rouge-gorge<sup>20</sup> » raconte comment cet oiseau a acquis « l'incalculable couleur rouge<sup>21</sup> » : les lois de la réalité y sont abolies et un miracle a lieu. Aussi, dans « La légende de la rose de Noël » des oiseaux magnifiquement rouges apparaissent dans la forêt de Goinge, et le texte « La beauté de la nature de Värmland<sup>22</sup> » contient de merveilleux passages où le rouge illustre une « tranquille aisance dans le visible et dans l'invisible<sup>23</sup> », pour reprendre les mots de Marguerite Yourcenar. Le rouge s'associe, à plusieurs reprises, aux souvenirs d'enfance, entre autres, dans le portrait de la tante Lovisa qui symbolise Mårbacka, le paradis de l'enfance, dans le volume *Dagbok för Selma Ottilia Lovisa Lagerlöf (Journal pour Selma Ottilia Lovisa Lagerlöf<sup>24</sup>)* dans la série Mårbacka.

Pour finir, examinons d'un peu plus près le roman *L'empereur du Portugal<sup>25</sup>*, où la couleur rouge véhicule beaucoup de thèmes<sup>26</sup>. Permettez-moi une présentation courte de l'intrigue : « Jan Andersson de Skrolycka ne se lassa jamais, même dans sa vieillesse, de parler du jour où naquit la petite fille. » (EP, 7) Ainsi commence le roman, qui est l'histoire d'un amour fou, d'une passion absolue, et qui est considéré comme un des plus beaux romans de Selma. Cette fille qu'il a eue tard dans la vie, Jan Andersson lui donnera le plus joli nom qu'il puisse trouver, Claire-Belle, tiré « du soleil lui-même » (EP, 54). Jan a également été « tout effaré lui-même d'avoir pu songer à prendre quelqu'un d'aussi important que le soleil pour parrain » (EP, 17). Et il l'aimera de tout son cœur, de toutes ses forces déclinantes, avec patience, avec obstination sans rien vouloir – ou pouvoir – comprendre. Quand Claire-

---

<sup>20</sup> Selma Lagerlöf, « Le rouge-gorge », *Le livre de Noël*, Paris, Actes Sud, 1994, p. 107-121.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 113. À ce propos citons également le passage suivant de « La légende de la rose de Noël » : « Un groupe d'étourneaux en route vers le Nord s'abattait dans le feuillage d'un arbre pour se reposer. C'étaient des étourneaux merveilleux. Le bout de chaque plume flamboyait d'un rouge écarlate, et quand les oiseaux remuaient, ils scintillaient comme des pierres précieuses. » (Selma Lagerlöf, « La légende de la rose de Noël, *op. cit.*, p. 170.)

<sup>22</sup> Selma Lagerlöf, « La beauté de la nature de Värmland », *Höst (L'automne)*, *op. cit.*, p. 101-116.

<sup>23</sup> Marguerite Yourcenar, « Selma Lagerlöf, conteuse épique », *op. cit.*, p. 112.

<sup>24</sup> Selma Lagerlöf, *Mon journal d'enfant*, traduit par Thekla Hammar et Marthe Matzger, Paris, Sorbier, 1997. Voir aussi Selma Lagerlöf, *Mårbacka : souvenirs d'enfance*, récits traduits du suédois par Marc de Gouvenain et Lena Grumbach, Arles, Actes Sud, 1997.

<sup>25</sup> Selma Lagerlöf, *L'empereur du Portugal*, Paris, Stock, coll. « La bibliothèque cosmopolite », 1999 [1914]. Désormais, les références à ce roman seront indiquées par le sigle EP, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

<sup>26</sup> Voir Vivi Edström, *Selma Lagerlöf. Livets vägspele*, *op. cit.*, p. 438-439.

Belle a grandi et qu'elle doit partir en ville gagner l'argent que réclame à ses parents un fermier impitoyable, des bruits circulent au village selon lesquels elle se serait prostituée. Jan sent bien qu'un mystère entoure la vie de sa fille – mais pour lui ce mystère ne peut être que merveilleux. Si elle n'écrit pas, si elle ne revient pas, c'est que Claire-Belle connaît un destin exceptionnel. Elle est devenue impératrice du Portugal et lui-même est donc empereur.

La question que pose le livre est finalement celle-ci : « Qu'est-ce qui fait que certains êtres, un jour, sont saisis par le merveilleux ? » Dans ce monde où l'on se contente généralement de la réalité de tous les jours, certains, parfois les plus humbles, savent voir des lumières soudaines, ont des visions de beauté, de bonté qui leur ouvrent l'univers du merveilleux. Jan Andersson est de ceux-là : au-delà de son monde quotidien, il a su apercevoir l'infini. Comment alors dans cette histoire la romancière s'est-elle servie de la couleur rouge ? Citons d'abord un passage, tiré d'un dictionnaire de symboles, sur le rouge : « Universellement considéré comme le symbole fondamental du principe de vie, avec sa force, sa puissance et son éclat, le rouge, couleur de feu et de sang possède toutefois la même ambivalence symbolique que ces derniers, sans doute, visuellement parlant, selon qu'il est clair ou foncé.<sup>27</sup> »

Nous verrons que cette ambivalence de la couleur rouge se retrouve justement dans l'histoire qui nous intéresse ici. Le soleil y est un symbole aussi important que dans *L'étranger* (1942) d'Albert Camus. Dès le début, Claire-Belle et l'amour paternel baignent dans la couleur rouge : « Le soleil se dégageant de plus en plus jetait un reflet rouge à la fois sur le bébé et sa cabane. » (*EP*, 16) Le parrain de la petite est ainsi le soleil. Ce soleil a aussi un côté dangereux : il fait chaud, trop chaud. L'atmosphère en Europe juste avant la Grande Guerre se reflète dans le roman : la folie de Jan est en rapport avec la folie dans le monde :

[...] en se tournant vers Storsnipa, à l'ouest, il voyait monter de ce côté-là aussi de hautes volutes de nuages mêlés de fumée. Le monde entier paraissait en feu. On respirait péniblement, car l'air semblait sur le point de manquer, consumé par la chaleur. [...] Le soleil venait de se coucher, rouge comme braise, et il avait laissé assez de couleur pour teindre toute la voûte du ciel qui devenait rose pâle, non seulement dans le coin où venait de disparaître le globe incandescent, mais sur toute son étendue. En même temps, l'eau du lac Duvsjoe s'assombrissait et prenait l'aspect d'une glace sans tain sous les montagnes escarpées qui l'encadraient, et sur cet espace noir couraient des traînées de sang vermeil et d'or luisant. (*EP*, 207-208)

---

<sup>27</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, « Rouge », *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, 1982, p. 831.

La maladie de la fillette est aussi associée au rouge : « Âgée de trois ans, elle prit une maladie, qui se révéla être la fièvre scarlatine, car la petite était rouge des pieds à la tête, et en la touchant on la sentait brûlante. » (*EP*, 35) Après avoir cueilli des pommes, à l'âge de huit ans, sans permission, « une vive rougeur » (*EP*, 58) la couvre. Le motif de la robe rouge – vrai leitmotiv – fait aussi partie de ce qui menace dans la vie. Un colporteur entre dans la petite cabane pour vendre aux parents de Claire-Belle une magnifique étoffe rouge « à reflets changeants » (*EP*, 76) dont on fera, plus tard, une robe que la jeune fille porte pour la première fois un dimanche à l'église : « En effet, tout le monde remarqua la robe rouge et, après l'avoir regardée une première fois, les gens se retournaient pour la voir encore. » (*EP*, 77) Le pasteur de Bro, en revanche, s'inquiète et considère que Claire-Belle n'a pas le droit de s'habiller aussi bien : elle a dix-sept ans, mais elle « n'est que la fille d'un journalier » (*EP*, 78). S'appuyant sur le quatrième commandement, il donne pourtant son consentement après avoir entendu Jan dire ceci : « Si cette petite devait être vêtue comme il lui convient, [...] elle devrait être belle comme le soleil, car depuis sa naissance elle a été un vrai soleil pour nous ! » (*EP*, 79)

Le père avait invité le soleil comme parrain en donnant un nom fantastique à sa fille, nous le savons. Voici un acte que frise l'hybris toujours funeste chez Selma Lagerlöf. Claire-Belle s'épanouit :

Tout en haut, là où la vue était plus vaste, se trouvait un tas de pierres servant de bornage et, sur la pierre du sommet, Claire-Belle se dressait dans sa robe rouge. Elle se détachait nettement sur le pâle ciel du soir et, si les gens du fond des vallées et des forêts à ses pieds avaient levé les yeux du côté du Storsnipa, ils la verraient toute droite dans sa robe écarlate.

Ses yeux erraient par-delà des lieues et des lieues. Elle voyait des églises blanches au sommet des collines abruptes de la rive, des fabriques et des domaines enfouis dans des parcs et des jardins, la spacieuse bordure des fermes, à la lisière du bois, le damier des champs cultivés, le lacis des chemins et des forêts à l'infini. (*EP*, 89)

Et, en effet, le chapitre suivant, contenant la scène cruelle où un fermier impitoyable réclame les deux cents riksdaler de Jan de Skrolycka, désigne le tournant du roman – la vie ne sera jamais plus la même. Le jour de la naissance de l'enfant avait été aussi le jour de la naissance du cœur du père : au fil des jours, ils ont eu l'impression tous les deux de ne faire qu'un. La symbiose entre père et fille est rompue quand elle part en ville pour gagner la somme réclamée par le fermier Lars Gunnarsson. L'argent arrive à temps pour sauver la cabane où Kattrina et Jan peuvent rester, mais leur fille a disparu et ne leur donne plus aucun signe de vie.

Jan entre dans la folie, dans « ce pays magnifique du Portugal » (*EP*, 169). Pour pouvoir survivre, il interprète certains événements de sa vie

comme des messages de sa fillette à « robe rouge » (*EP*, 192) : Claire-Belle semble à l'origine de tout, Jan se métamorphose en visionnaire. La pieuse Kattrina, en revanche, travaillant inlassablement à son rouet, ne pense pas que son mari soit fou : « Le bon Dieu a mis une visière devant ses yeux pour qu'il ne voie pas ce qu'il ne pourrait pas supporter de voir », dit-elle (*EP*, 216). Ce n'est qu'après une absence de quinze ans que Claire-Belle rentre au foyer. Une rencontre difficile et décevante : la vue de Jan, fou et bizarrement accoutré, fait peur à sa fille ; aux yeux de la mère, cette fille, à son tour, est devenue laide :

Elle avait un étrange teint jaune et grisâtre, et un pli vulgaire autour de la bouche, le blanc de ses yeux avait perdu tout son éclat, s'était injecté de sang et, sous les paupières, la peau formait de lourdes poches. [...] elle songeait à la jeune fille de dix-huit ans, rayonnante dans sa robe rouge. C'est ainsi que jusqu'à cette minute celle-ci avait vécu dans son souvenir et elle se demandait si elle pourrait jamais se réjouir du retour de Claire-Belle. (*EP*, 220)

Sur le point de repartir en bateau pour une nouvelle vie en ville, accompagnée par sa mère, la fille est témoin de la mort du père : Jan les a découvertes et dans une tentative de joindre sa fille et son épouse, il s'est noyé. Cet événement fatal met fin au projet de la fille d'amener la mère en ville à l'insu du père, dans une réalité brute qu'elle ne peut pas supporter.

Dès lors, les rôles seront inversés dans ce roman de l'absence, de la perte et du vide : Claire-Belle se sent coupable d'avoir causé la mort du père que l'on n'arrive pas à trouver dans les profondeurs du lac Löven : les gens trouvèrent bien étrange que ce fût maintenant « au tour de Claire-Belle de Skrolycka de rester sur le débarcadère de Borg, attendant jour après jour quelqu'un qui ne revenait pas » (*EP*, 232) ; « elle fit draguer, pouce par pouce, toute la baie de l'Église mais ce fut en vain » (*EP*, 233). Elle vivra angoissée jusqu'au moment où le corps livide sera retrouvé : Jan et Kattrina, morte aussi entre temps, seront réunis dans la tombe. Claire-Belle a expié sa faute, le poids des remords s'allège : ainsi, elle sera libérée de la terreur par laquelle elle avait été complètement envahie.

Dans ses souvenirs, elle pourra désormais revoir son père comme il était jadis – aux temps heureux, avec cet « air joyeux et tendre de ce visage le dimanche où elle s'était rendue à l'église vêtue de sa robe rouge » (*EP*, 249). Le sentiment lui revient de ne former « qu'une seule personne » (*EP*, 250) avec ce père qui avait peut-être « le cœur le plus riche, le plus chaud du pays » (*EP*, 251). Voici les dernières lignes de notre roman : « Claire-Belle de Skrolycka, qui devait son nom au soleil lui-même, semblait transfigurée devant la tombe de ses parents. Elle était redevenue aussi belle, sinon plus belle, que le dimanche matin, où elle était venue à l'église dans sa robe rouge. » (*EP*, 250)

Selma Lagerlöf est parfois nommée la poétesse de la couleur rouge. Notre lecture de *L'empereur du Portugal* pourrait encore une fois confirmer la justesse de cette appellation. Dans ce roman, la transfiguration de Claire-Belle de Skrolycka se teinte de rouge – un rouge triomphal.

## **Melancholia lux.**

### **Couleurs et lumière dans *Melancholia I* de Jon Fosse**

Dorthe Vangsgaard Nielsen (Université d'Aarhus)

#### **Résumé**

Dans cet article, l'auteure montre comment les couleurs et la lumière nordiques jouent un rôle majeur dans le portrait intériorisé que fait l'écrivain norvégien Jon Fosse de son compatriote, le peintre paysagiste Lars Hertervig. En recourant aux tableaux de Hertervig et d'Edvard Munch, l'analyse interdisciplinaire examine comment le déchirement mental de Hertervig est mis en lumière et en couleurs à travers un dispositif schizophrénique. Ce double dispositif se manifeste à travers un enchevêtrement entre des visions précises (et souvent lumineuses) du passé et des visions distordues du présent, souvent déclenchées par des couleurs. Alors que celles-ci sont liées à l'ordre de la métonymie et à la dimension psychologique, la lumière est plutôt associée à l'ordre de la métaphore et à la dimension métaphysique.

J'ai trop regardé les paysages à la lumière forte  
du soleil, c'est pour ça que je suis devenu fou<sup>1</sup>.

Jon Fosse, *Melancholia I*

Le roman *Melancholia I* de Jon Fosse sur le peintre norvégien Lars Hertervig rend évidente la nécessité d'oublier le sens commun d'une mélancolie définie comme la tristesse rêveuse des artistes. Diagnostiqué mélancolique en 1856, le peintre déclarait que la cause de sa maladie était due à une observation fixe des paysages dans la lumière du soleil<sup>2</sup>. Suivant cet ordre d'idées, *Melancholia I* nous fait pénétrer, par le regard de Hertervig justement, dans la mélancolie frénétique et fait voir sa maladie mentale de l'intérieur. À travers le regard de Hertervig, l'écriture de Fosse fait éprouver cette perception intense des couleurs et de la lumière, qui pousse le peintre vers des zones d'ombre de la folie, mais aussi vers une peinture singulièrement lumineuse et transcendante, aujourd'hui considérée comme l'une des clefs de voûte de l'histoire de l'art norvégien.

---

<sup>1</sup> Jon Fosse, *Melancholia I*, traduction du norvégien de Terje Sinding, Paris, P.O.L éditeur, 1998, p. 192.

<sup>2</sup> L'historien de l'art norvégien, Holger Koefoed, reprend en partie cette hypothèse. Selon sa monographie sur Hertervig, intitulée *Peintre de la lumière (Lysets maler)*, la mélancolie du peintre aurait été provoquée par sa préoccupation continue des problèmes artistiques liés à la représentation de la lumière dans le paysage norvégien. (Holger Koefoed, *Lysets maler*, Oslo, Gyldendal Norsk Forlag A/S, 1985 [1984], p. 114.)

Dans l'analyse qui va suivre, je vais examiner comment le déchirement mental de Hertervig est mis en lumière et en couleurs à travers un dispositif schizophrénique et, plus sommairement à la fin de l'article, comment le roman, en raison d'une recherche d'une lumière mystique, se révèle dans la dernière partie comme un livre qui touche aux limites du connaissable.

### **Lars Hertervig, peintre de la lumière**

Avant d'entrer dans le détail, il serait bon de mettre en lumière la triste destinée de Lars Hertervig, qui a inspiré le roman de Fosse. En effet, on peut parler d'un syndrome van Gogh à la sauce norvégienne dans le cas de Hertervig, né en 1831, interné à l'asile d'aliénés de Gaustad en 1856, puis à celui des pauvres à Stavanger, où il meurt en 1902, miséreux et pratiquement inconnu en tant qu'artiste. Sa célébrité ne lui est venue qu'à titre posthume : aujourd'hui, ses œuvres se vendent aux enchères pour des sommes élevées. Son œuvre a donc été réhabilitée au fil des années, à un point tel que Hertervig, de nos jours, est considéré comme l'un des plus grands noms de la peinture paysagiste de la tradition romantique en Norvège, à côté de Johan Christian Dahl (1788-1857) et de Peder Balke (1804-1887)<sup>3</sup>.

Parmi les œuvres qu'il nous a léguées, le tableau *Vue de l'île de Borgøy (Fra Borgøya)*, que Hertervig peignit en 1867, attire particulièrement l'attention<sup>4</sup>. La toile représente la lumière nordique telle qu'elle se manifeste parfois sur la côte ouest de la Norvège, plus précisément dans la région de Tysvær, lieu natal du paysagiste. Ce qui frappe à première vue, c'est tout d'abord la lumière et son effet de transparence sur le ciel et le fjord. On dirait que la translucidité du ciel est transmise à la transparence du fjord nacré, créant ainsi une dimension mystique qui est renforcée par l'apparition mystérieuse du rocher derrière les nuages.

La fascination de la lumière, qui se fait voir surtout dans l'œuvre de Hertervig sous forme de paysages côtiers lumineux et inspirés, tire son origine du milieu religieux dans lequel Hertervig grandit. Ses parents étaient quakers, un mouvement religieux qui s'est surtout développé dans la région de Stavanger, en Norvège, au cours de la première partie du dix-neuvième siècle. Selon le quakerisme, l'homme doit se libérer de ce que ces puritains

---

<sup>3</sup> Marit-Ingeborg Lange, « Johan Christian Dahl » et « Peder Balke », Peter Nørgaard Larsen et Sven Bjerkhof [éd.], *Verden som landskab. Nordisk landskabsmaleri 1840-1910*, København, Statens Museum for Kunst, 2006, p. 272 et p. 270.

<sup>4</sup> La peinture est accessible sur le site Internet suivant : [http://www.tidsskriftet.no/?seks\\_id=1309396](http://www.tidsskriftet.no/?seks_id=1309396) (figure 2). L'œuvre se trouve aujourd'hui à la Galerie nationale d'Oslo, en Norvège.

norvégiens désignaient comme l'« ombre » du monde physique à travers la contemplation silencieuse, afin de se réunir, toujours selon la terminologie manichéenne des quakers, avec la « lumière intérieure » que représente Dieu dans l'homme, au sens métaphorique<sup>5</sup>.

### La pathologie mentale vue à travers la lumière et les couleurs

Peintre passionné de lumière, Hertervig croyait que la cause de sa maladie était due à son observation fixe des paysages dans la lumière du soleil. À cela, il ajoutait l'absence de bonnes couleurs à l'asile d'aliénés. Cette relation suggérée par Hertervig lui-même entre le regard et la maladie mentale, en passant par la lumière et les couleurs, sert de fil conducteur à près des trois quarts de *Melancholia I*. Fosse y expose en effet comment la pathologie mentale est vue (et vécue) de l'intérieur ; comment elle se manifeste à travers des visions qui, de l'hyperlucidité à l'hallucination, entraînent le peintre de la lumière vers les zones d'ombre de la folie. Dès le début du roman, le lecteur pénètre dans l'espace mental de Hertervig où la mélancolie et la frénésie, la lumière et l'hallucination, s'entremêlent. À travers ses yeux sensibles, nous voyons tantôt le bleu et le blanc du fjord calme dans la lumière blanche, tantôt des visions agitées et hallucinatoires, déclenchées par le noir et le blanc.

La narration donne donc l'impression d'avancer image par image au cours de cette longue projection mentale. En effet, Fosse forge dans *Melancholia I* une écriture que son collègue norvégien, Espen Stueland, qualifie de « *scream-of-consciousness*<sup>6</sup> ». Sur sa fameuse toile, *Le cri* (*Skriket*, 1893), un autre Norvégien, le peintre Edvard Munch (1863-1944), a donné à voir ce cri de conscience dont on entend l'écho dans l'écriture de Fosse. Or, alors que cet effet de « cri de conscience » est obtenu surtout par le moyen des couleurs hurlantes et des lignes tordues du motif chez Munch, il est principalement obtenu chez Fosse, en termes littéraires, par l'absence de narrateur omniscient. Ainsi, dans plus des trois quarts du roman, il n'y a pas de niveau narratif au-delà de l'ici et maintenant qui interrompt le flou textuel et aucune information, outre celle filtrée par la conscience du « je », n'est donnée au lecteur. Fosse fait alors revivre le déchirement mental de Hertervig par le moyen de monologues intérieurs qui sont inlassablement répétés et pétris, composant dans l'ensemble une litanie rythmée de mots, qui développe jusqu'à l'angoisse la mélancolie et la frénésie du paysagiste.

---

<sup>5</sup> Holger Koefoed, *op. cit.*, p. 15.

<sup>6</sup> « *cri de conscience* », Espen Stueland, « Om Jon Fosse – av Espen Stueland », [http://www.literature2000.org/bergen/no/jon/om\\_fosse.htm](http://www.literature2000.org/bergen/no/jon/om_fosse.htm) (en norvégien); en italique dans le texte ; je traduis.

### Les couleurs comme leitmotiv

Il s'agit donc de répétition « intérieure » plutôt que d'action « extérieure », cette dernière étant réduite à un minimum. Elle se laisse pourtant distinguer à travers les trois chapitres de l'œuvre, dont les deux premiers racontent deux jours dans la vie de Hertervig, le troisième, une soirée dans celle de l'écrivain Vidme. Le chapitre initial se déroule en 1853 en Allemagne, à Düsseldorf, où le jeune Hertervig est élève à l'École des Beaux-Arts. Il manque de confiance en soi et craint le jugement de son professeur. Au lieu d'aller à l'école, il reste donc dans la chambre qu'il loue à madame Winckelmann, dont la fille, Hélène, est sa petite amie. Il est cependant privé de relations avec elle lorsque l'oncle de celle-ci le met à la porte. Sans logis, il va au Malkasten, la taverne où les peintres s'attroupent pour boire.

Le deuxième chapitre se passe trois ans plus tard à l'asile de Gaustad, en Norvège, où Lars est interné et où il lui est interdit de peindre. Tourmenté par la jalousie et ses obsessions, il pense souvent à ce que fait Hélène avec son oncle, en se masturbant.

Le troisième chapitre rompt avec les deux précédents pour deux raisons. Premièrement, l'action se déroule de nos jours et, deuxièmement, Fosse abandonne le monologue intérieur du « je » au profit d'un narrateur à la troisième personne qui a « accès » au monologue intérieur de l'écrivain Vidme. Dans la Galerie nationale d'Oslo, Vidme, lointain parent de Hertervig, a vu le tableau *Vue de l'île de Borgøy*, peint par Hertervig. La toile, de même que le fait d'écrire, lui ont fait toucher à quelque chose d'essentiel qu'« il serait tenté de qualifier d'éclairs du divin<sup>7</sup> ». Ce dernier chapitre met en relief les deux précédents, car Fosse tente d'y saisir la dimension métaphysique s'ouvrant à Vidme lorsqu'il regarde la toile lumineuse de Hertervig et lorsqu'il écrit.

On s'aperçoit par ce résumé que *Melancholia I* ne déborde pas d'action. Si la narration est allongée et plutôt pâle, la perception des couleurs et de la lumière est en compensation intensifiée et vive. Le déchirement mental du protagoniste paysagiste se manifeste, en effet, comme un enchevêtrement récurrent entre des visions précises, et souvent très lumineuses, du passé et des visions distordues et hallucinatoires du présent, déclenchées surtout par le noir et le blanc. En fait, le lecteur s'aperçoit rapidement qu'il n'y a que trois couleurs qui continuent à réapparaître au cours des visions hallucinatoires : le noir et le blanc, le plus souvent sous forme de vêtements tordus qui apparaissent devant les yeux de Hertervig, et puis le mauve, la couleur du costume de velours du peintre. Compte tenu du

---

<sup>7</sup> Jon Fosse, *op. cit.*, p. 254.

diagnostic qu'eut Hertervig à l'asile d'aliénés, qui sert de titre au roman<sup>8</sup>, il est intéressant de constater que le mauve est une couleur mélancolique selon la théorie des couleurs développée par le poète autrichien Georg Trakl, l'un des plus importants inspireurs du poète Fosse<sup>9</sup>.

Nous trouvons un exemple d'une de ces visions hallucinatoires où figurent le noir, le blanc et le mauve dans l'épisode où Hertervig croise son collègue Bodom au Malkasten, la taverne à Düsseldorf :

Ça doit être la première fois que tu viens au Malkasten, dit-il.

Et je regarde Bodom droit dans les yeux [...] et tout ce que je vois c'est Bodom qui me regarde et qui pose sa main sur mon épaule, du velours, du velours mauve ! une veste du velours le plus fin, une veste de velours mauve, exactement comme la veste de, et puis fuir le marécage, et Tastad ! Tastad est là ! et les vêtements noirs ? voilà qu'ils ont disparu ! que sont devenus les vêtements noirs et blancs ? disparus ? les vêtements ont disparu ? ont-ils vraiment disparu ? [...] et du velours, mauve ! un pantalon de velours mauve ! Il y a un pantalon de velours mauve !

Un pantalon de velours mauve ! dis-je.

Qu'est-ce que tu as, Lars ? dit Bodom<sup>10</sup>.

Comme l'extrait nous le fait voir, la frénésie de Hertervig s'exprime en grande partie à travers les couleurs. En tant que leitmotiv, elles fonctionnent effectivement comme des balises dans les méandres de la mélancolie ainsi que dans ceux de la folie, ces deux états d'âme entre lesquels Hertervig oscille dans le roman. Par ailleurs, outre le fait d'être une couleur mélancolique, le mauve symbolise, par la métonymie, la mélancolie de Hertervig, son costume mauve représentant le contenant (objet réel) pour le contenu (objet figuré)<sup>11</sup>.

### **Le dispositif schizophrénique**

Si la mélancolie prend la couleur mauve, la folie revêt des vêtements noirs et blancs qui, par la synecdoque (*pars pro toto*), renvoient simultanément à la robe blanche d'Hélène, aux yeux et au costume noirs de son oncle, à l'habillement noir des quakers et à la robe noire ainsi qu'au

---

<sup>8</sup> Le titre du roman fait également allusion à la gravure *Melencolia I* d'Albrecht Dürer (environ 1514).

<sup>9</sup> Fosse n'est pas seulement romancier : il a également écrit des pièces dramatiques ainsi que des recueils de poèmes.

<sup>10</sup> Jon Fosse, *op. cit.*, p. 74-75.

<sup>11</sup> Ou, dans le même ordre d'idées, le costume mauve symbolise la mélancolie de Hertervig par proximité métonymique (proximité physique).

tablier blanc que porte la serveuse au Malkasten. Les vêtements noirs et blancs enchevêtrés entrecroisent donc les espaces et les temps renvoyant à la fois au présent au Malkasten, au passé récent chez les Winckelmann et au passé en Norvège. Ils abolissent ainsi les frontières familières ; celles que nous traçons d'ordinaire entre l'espace et le temps, entre la vision du monde extérieur et la vision mentale. Comme le montre *Le cri* de Munch, toute frontière s'est effacée entre le dehors et le dedans dans la frénésie. Munch a d'ailleurs écrit à propos du *Cri* que « seul un fou a pu produire une telle peinture<sup>12</sup> ». Aussi les vêtements noirs et blancs infligent-ils au lecteur, toujours par le biais de Hertervig, l'expérience vertigineuse de la folie, où les frontières entre le temps et l'espace, de même qu'entre le réel et l'irréel, deviennent floues.

Dans l'exemple suivant, les vêtements ondulés en noir et en blanc apparaissent comme des vagues qui mènent Lars à penser aux vagues dans la baie de son enfance aux environs de l'île de Borgøy. Ainsi, par analogie, les vêtements noirs et blancs lient la vision distordue et hallucinatoire à une vision précise et lumineuse du paysage côtier norvégien. L'extrait laisse ainsi percevoir le dispositif schizophrénique qui rythme les deux premiers chapitres du roman, où le point de vue est ancré dans la conscience de Hertervig. La vision lumineuse, dont parle la citation, s'impose ici comme résultat d'une perte de contact avec la réalité, en l'occurrence celle de la taverne Malkasten où Hertervig est la victime du harcèlement des autres peintres, dont Bodom et Alfred :

[...] ils vont me demander à moi aussi de raconter des blagues ou des histoires de pêcheurs sur le fjord, et alors ils vont tous rire, avant même que j'aie commencé à raconter ils rient déjà tous, et puis ils vont me demander comment ça se passe avec l'amour, si je suis toujours avec cette Hélène, et puis leurs rires vont s'estomper et se transformer en vêtements blancs et noirs qui font des vagues autour de moi, à une longueur de bras, avant de s'approcher et de me coller au corps, puis les vêtements vont de nouveau s'éloigner un peu de mon corps, avant de s'approcher encore, comme des vagues, des vagues dans la baie, autour des îlots, les îlots noirs, voici les îlots. C'est un matin éclatant de soleil et je quitte la maison, je descends la colline. Je vois le fjord, calme et bleu, puis je ne vois plus rien tant la lumière est forte, mais je continue à descendre la colline. Je vois mon père sur l'embarcadère, dans la lumière forte et chaude. Et en nous tous est la lumière. Autour de nous et en nous est la lumière. Et je ne vois plus rien tant la lumière est forte et chaude.

Il ne faut pas rester là à rêvasser, dit Bodom.

---

<sup>12</sup> Edvard Munch, cité dans Yves Hersant, *Mélancolies. De l'Antiquité au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2005, p. 805.

Et je descends vers la baie, je regarde le fjord, je vois le fjord s'étendre, calme et infiniment bleu dans la lumière [...].

Il est comme ça, dit Alfred.

Et autour de mon père le fjord blanchit, tout comme les quelques nuages qui blanchissent aussi dans le ciel calme et bleu<sup>13</sup>.

La vision claire et précise du passé raconte ici le début d'une promenade sur le fjord que le jeune Lars effectue, accompagné de son père. Le passage cité est intéressant puisqu'il correspond au motif de *Vue de l'île de Borgøy* auquel Fosse fait référence dans la dernière partie du roman, comme nous allons le voir tout à l'heure. Au lieu des couleurs opaques de l'extrait précédent, le mauve et le noir, ce sont des couleurs translucides, le bleu et le blanc du fjord et du ciel, qui emplissent momentanément le paysage intérieur de Hertervig. De plus, c'est le calme du fjord et du ciel qui est rappelé ici. La mise en relation de la lumière avec le silence des quakers est évidente. Cette interprétation est d'ailleurs justifiée par le fait que la promenade sur le fjord amènera Lars et son père à « une réunion silencieuse<sup>14</sup> » de quakers. Rappelons-nous que, selon la pensée des quakers, c'est à travers le silence qu'il faut chercher la lumière intérieure qui, métaphoriquement parlant, est la dimension divine en l'homme.

### Une lumière mystique

En guise de conclusion, je tiens à lier le premier point cardinal de cet article, *melancholia*, avec le deuxième, *lux*, tout en mettant en valeur les deux axes figuratifs qui structurent le texte. J'espère avoir montré, en parlant des deux premiers chapitres, comment un dispositif schizophrénique s'y laisse distinguer à travers le prisme fossien de la folie mélancolique, la frénésie de Hertervig étant associée au noir et au blanc et la mélancolie étant liée à la couleur mauve. Au lieu de demeurer dans l'intériorité de Hertervig, Fosse place tout à coup dans le dernier chapitre le point de vue dans celle de l'écrivain Vidme, qui dit avoir eu une expérience qu'il serait tenté de qualifier d'« éclairs du divin » en regardant la toile *Vue de l'île de Borgøy*. En fait, à l'instar de Fosse, Vidme veut écrire un roman sur Hertervig « pour essayer de percer à travers l'écriture quelques-uns des secrets humains qui se dissimulent dans les nuages peints par le peintre Lars Hertervig<sup>15</sup> ».

---

<sup>13</sup> Jon Fosse, *op. cit.*, p. 79-80.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 261.

Un dispositif métafictionnel se présente alors dans cette dernière partie du roman, Vidme étant l'*alter ego* de Fosse. Non seulement Fosse fait écrire Vidme sur Hertervig, il le laisse aussi vivre dans la même ville sur la côte ouest de la Norvège, à Bergen, où il habite et travaille lui-même depuis des années. De plus, comme Fosse, Vidme est un lointain parent de Hertervig. Cette substitution métonymique au niveau des personnages, l'auteur fictif pour l'auteur réel, procède alors de la même façon qu'au niveau des couleurs où celles-ci représentent, par remplacement métonymique, des états mentaux différents de Hertervig et les symptômes qui en découlent. Les dispositifs figuratifs structurant le texte semblent donc s'articuler autour d'un axe métonymique, mais seulement pour faire ressortir plus nettement la dimension métaphorique qui se traduit dans ce dernier chapitre du roman comme une recherche d'une lumière mystique de ce qui est de l'ordre du divin et que Vidme, c'est-à-dire Fosse, aperçoit dans la peinture de Hertervig et à travers l'acte d'écrire.

En somme, si les couleurs sont liées à l'ordre de la métonymie et à la dimension psychologique, la lumière est en grande partie associée à l'ordre de la métaphore et à la dimension métaphysique. Nous avons vu dans le dernier extrait comment Fosse, par le biais de Hertervig, décrit non seulement la lumière naturelle du paysage de fjord, « la lumière autour de nous », mais aussi la lumière intérieure des quakers, « la lumière en nous<sup>16</sup> ». Fosse accentue encore plus la dimension mystique de la lumière en faisant éprouver à Vidme un réveil métaphysique lorsqu'il contemple la toile lumineuse de Hertervig. En effet, la lumière dans le roman représente une sorte de mystère de la lumière qui rejoint l'idée du caractère transcendant de la lumière, tel qu'il domine dans le romantisme<sup>17</sup>. La lumière renvoie ainsi surtout à un niveau métaphysique que le personnage de Vidme qualifie d'« éclair du divin ». *Melancholia I* se révèle alors comme un livre qui touche aux limites du connaissable, que ce soit relatif aux zones d'ombre de la folie mélancolique du peintre norvégien ou à la dimension transcendante de la lumière nordique dans son tableau.

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>17</sup> Holger Koefoed, *op. cit.*, p. 114.

# ***LES VOYAGES VERS LE NORD***

## **Voyageurs italiens et français en Scandinavie : la découverte des lumières et des couleurs du Nord**

Loredana Trovato (Université de Catane et « Kore » de Enna, Italie)

### **Résumé**

Dans cet article, l'auteur présente et analyse les impressions de voyage en Scandinavie de quelques voyageurs français et italiens. À partir d'un des premiers témoignages en langue italienne sur les pays scandinaves, c'est-à-dire la traduction de Remigio Fiorentino (1561) de l'*Historia de gentibus septentrionalibus* d'Olaus Magnus jusqu'aux notes de voyage de Giuseppe Acerbi, de Charles Martins et de Xavier Marmier, cette littérature hodéporique semble se baser sur le sens d'émerveillement des voyageurs. Elle nous aide aussi à constater les différences fondamentales entre les cultures du Nord et celles du Sud de l'Europe à travers les problèmes de l'absence de lumière et des altérités chromatiques (clair/obscur).

Depuis les époques les plus reculées, l'idée de voyage comme une tension dialectique a caractérisé l'histoire des peuples et des civilisations, encourageant ainsi la découverte, l'échange linguistique et culturel, mais aussi l'essor de plusieurs conflits sociaux. Des phénomènes particuliers comme le nomadisme ou les migrations ont garanti la survivance et la définition des spécificités de certaines populations, pour déterminer aussi les frontières ou les espaces (liminaux) de convergence et divergence ethniques où les procédés sémiotiques de signification se développent. L'espace est le lieu d'un mouvement continu, d'un dynamisme dialogique qui définit, en termes d'une altérité non conflictuelle, le rapport entre les individus et l'Autre (l'ailleurs, le dehors). Le voyage devient un des moyens principaux de la connaissance, le moment où l'être parvient à la conscience de soi par autrui : l'« espace du dedans » se manifeste dans sa totalité lorsqu'il se trouve dans un espace-seuil qui n'est que la rencontre dialogique entre les différentes expériences et représentations du monde. Dans ce rapprochement entre la vie et la recherche viatique, nous retrouvons le postulat emblématique de Tzvetan Todorov : « tout est voyage<sup>1</sup> », où la totalité de l'expérience individuelle est perçue comme un voyage (dialectique) de la perception au décodage du sens, tandis que le voyage réel est la manifestation de la volonté de compréhension *omnia* du monde par tous les sens.

---

<sup>1</sup> Tzvetan Todorov, *Les morales de l'histoire*, Paris, Grasset, 1991, p. 121.

La littérature de voyage ou hodéporique – cet « immense<sup>2</sup> » et « amorphe<sup>3</sup> » corpus – participe à cet échange en tant que véhicule de l'expérience, transposition et témoignage de la capacité humaine d'aller au-delà de ses propres limites et possibilités, de surmonter les obstacles physiques ou psychologiques afin de saisir une dimension chrono-topographique inconnue. Les récits viatiques qui se produisent à partir des premières expéditions de marchands et de missionnaires dans des endroits sauvages et inexplorés, ont le but de (d)écrire. Du seizième siècle à l'époque des expéditions scientifiques, on assiste donc à la fleuraison imposante de nombreux textes hodéporiques qui présentent toute une série de « nouveautés » à un public forcément sédentaire, mais boulimique d'un savoir universel, d'un esprit richement positif de connaissances. Textes qui étaient aussi encombrés d'éléments fantastiques, de créatures fabuleuses et d'étranges merveilles, et qui suscitaient la curiosité de lecteurs aimantés par cet autre mystérieux au-delà de leurs horizons. La peinture du réel se mêle donc à la fiction, d'où dérivent la complexité du genre et ses traits distinctifs tout au long de sa longue évolution historique et littéraire.

### **Le voyage au Nord dans la tradition hodéporique italienne**

En tant que dimension géographique ou mentale, le Nord a toujours représenté un défi pour la nature humaine, ontologiquement penchée vers la connaissance, vers la perception des diversités, vers le déplacement physique et psychique. C'est le sens de l'éloignement dans l'espace, les différences climatiques, naturelles et culturelles, ainsi que le contraste entre la clarté classique d'une nature maîtrisée et la sauvage mélancolie des sombres atmosphères nordiques qui déterminent le vif intérêt des voyageurs italiens pour les régions scandinaves. Le jeu des oppositions et le sens de l'extraordinaire attirent aussi de nombreux lecteurs demandant de plus en plus d'ouvrages sur ce territoire presque inconnu jusqu'aux grandes explorations de la Renaissance.

En dépit des découvertes et du souci d'exactitude des géographes, la littérature hodéporique manifeste le goût pour le récit fabuleux et la recherche de l'extraordinaire, comme le démontre le succès des diverses éditions de l'*Historia de gentibus septentrionalibus* d'Olaus Magnus<sup>4</sup>. Publié

---

<sup>2</sup> L'expression est de Marcel Bataillon, « Remarques sur la littérature des voyages », *Connaissance de l'étranger. Mélanges Jean-Marie Carré*, Paris, Didier, 1964, p. 51.

<sup>3</sup> Cet adjectif est emprunté à Luigi Monga « The Unavoidable Snare of Narrative : Fiction and Creativity in Hodoeporics », *Hodoeporics Revisited/Ritorno all'Odeporica. Annali d'Italianistica*, vol. XXI, 2003, p. 7-45.

<sup>4</sup> Olaf Stor (1490-1557), mieux connu comme Olaf Maanson ou Olaus Magnus, évêque d'Uppsala exilé à cause de ses controverses avec les pères de la Réforme, vécut à Venise et

en latin en 1555, ce texte compte deux éditions italiennes durant les dix années suivantes : la première, en 1561, est traduite par Remigio Fiorentino ; la deuxième, en 1565, présente l'indication de « nouvelle traduction en langue florentine » où on souligne la fonction didactique de l'ouvrage liée au barthesien « plaisir » de lire<sup>5</sup>.

Dans la préface de l'édition de 1565, le traducteur anonyme souligne le manque d'information sur les régions « d'aquilon » qui a déclenché tout un ensemble de vérités illusoire sur ces « parties les plus froides de la terre ». Cette ambiguïté du rapport entre la réalité empirique et la fiction de l'imagination (les traditions orales, les légendes, les mythes, les sagas, etc.) vient de la difficulté d'éprouver, à travers l'expérience directe du voyage, toutes les « choses merveilleuses » dont il sera question dans le livre. Cela à cause de plusieurs éléments qu'il indique dans un paragraphe riche en motifs de l'opposition et du renoncement au voyage : c'est-à-dire, l'épuisante longueur (temporelle et spatiale) de l'entreprise, la méconnaissance des langues étrangères, l'incroyable âpreté de la nature, la bizarre saveur des mets, les embûches dangereuses des larrons et du chemin, l'ample étendue des bois, la sauvagerie des animaux, les hauts précipices des rochers, la turbulence de la navigation. Cette situation d'incertitude épistémologique-empirique a déterminé le développement de voix antithétiques qui, pendant des siècles, se sont élevées pour définir le Nord comme un terrain mouvant de contrastes et de créatures fabuleuses. Il affirme alors que le but d'Olaus Magnus est de disperser ces nuages gris de l'époque de l'obscurantisme pour offrir une peinture assez fidèle du territoire, du climat, de la nature et des mœurs du Nord.

La question des lumières (et des couleurs) est, surtout dans le premier livre, à la base de la dissertation de l'évêque d'Uppsala. Il débute en effet par la description de la Biarmie et par cette dichotomie entre le « jour artificiel » et le « jour naturel » qui règle la vie et les mœurs de ses habitants :

La Biarmie est une Region septentrionale, le Zenit de laquelle est droitement le pôle Arctique, & son horizon est le cercle équinoctial : lequel, coupant & divisant également le Zodiaque en deux parties, fait qu'une moitié de l'année, n'est qu'un jour artificiel ; & l'autre, une nuit : de façon, que l'an tout entier, n'est en ce pays là, qu'un jour naturel<sup>6</sup>.

---

puis à Rome où il mourut après avoir achevé son chef-d'œuvre, l'*Historia de gentibus septentrionalibus* (1555).

<sup>5</sup> La traduction de Remigio Fiorentino n'est qu'une réduction privée des quelque 470 gravures de l'édition originale. La plus complète est celle de 1565 qui présente, quand même, plusieurs éléments ajoutés et intégrés au récit par rapport à la traduction de 1561 et à l'édition française de 1561.

<sup>6</sup> Olaus Magnus, *Histoire des Pays Septentrionaux, en laquelle sont brièvement, mais clairement déduites toutes les choses rares ou étrange, qui se trouvent entre les Nations*

Et pourtant, c'est le traducteur italien qui semble s'intéresser le plus aux particularités du soleil du Nord afin de mieux faire connaître au lecteur – « voyageur sédentaire » – cette « étrangeté » ou « bizarrerie » de la nature. À travers le recours à l'autorité classique, il se propose de rejeter les thèses les plus connues – mais aussi les plus contraires – sur la qualité et la force du soleil dans ces régions extrêmes :

Il [Ptolémée] dit que le rayon du soleil, qui brille dans cette région, est tellement faible qu'il ne peut ni brûler ni purger les vapeurs humides et les denses exhalaisons qui viennent de la terre. En raison de quoi, dans cette région, (prétend-il) le ciel n'est jamais limpide et il ne fait jamais jour. [...] Toutefois, contre lui, deux grands philosophes, Plin et Solin, affirment que, à cause de la présence constante de la lumière du Soleil, tous les éléments et toutes les choses sont frappés par l'insupportable chaleur du Soleil. Et ainsi, ceux-ci et celui-là [...] se sont trompés et ont déterminé les fautes d'autres écrivains [...]<sup>7</sup>.

Au-delà des multiples libertés du traducteur qui voudrait corriger l'œuvre de son prédécesseur, le texte d'Olaus Magnus fournit quelques explications sur le phénomène des jours sans nuit (et vice versa) à travers une description du Zodiaque et des étoiles et des considérations sur les effets de cette alternance exacte jour-nuit/été-hiver sur les individus. L'observation du cycle du soleil est très importante pour l'organisation des activités routinières : si la faible chaleur du lever et du coucher du soleil provoque de fortes tempêtes marines, la mer devient plus calme à midi et, donc, plus propice à la navigation.

Là où Olaus Magnus paraît offrir de longues dissertations sur les mœurs et les coutumes des peuples ou sur la faune et la flore du Nord, c'est son traducteur anonyme qui intervient, en glosant et enrichissant le texte avec beaucoup d'informations supplémentaires tirées des auteurs latins et grecs à propos des phénomènes atmosphériques. Ainsi, à partir des propriétés du soleil et de la lune, le traducteur ajoute des considérations sur « les différentes qualités du ciel », car un soleil qui se lève limpide prédit une bonne journée, tandis que sa pâleur annonce la grêle. De même, la couleur variable du ciel et des éléments dénote le changement rapide des conditions météorologiques :

---

*Septentrionales, traduite du Latin de l'Auteur en François*, Paris, Chés Martin le Jeune, 1561 [1555], chap. I, n. p.

<sup>7</sup> Olaus Magnus, *Historia delle genti et della natura delle cose settentrionali. Da Olao Magno Gotho Arcivescovo di Vpsala nel Regno di Svezia e Gozia, descritta in XXII libri. Nuouamente tradotta in lingua Toscana. Opera molto diletteuole per le varie & mirabili cose, molto diuerse dalle nostre, che in essa si leggono. Con una tavola copiosissima delle cose più notabili, in quella contenute*, Vinegia, Giunti, 1565, chap. I, n. p. ; toutes les traductions de l'italien sont de l'auteur de cet article.

Et quand il [le soleil] se lève de la couleur du crocus, on prévoit la pluie ou le vent si, avant qu'il ne se lève, on voit des nuages rougeoyants. Mais si le soleil se lève pendant que ces nuages rougeoient, cela veut dire qu'il pleuvra. Quand, le soir, les nuages rougeoient vers l'ouest, cela veut dire qu'il fera beau le lendemain. [...] Mais si, au lever d'Orient du soleil, il y a des rayons clairs et brillants, quoiqu'ils ne soient pas entourés de nuages, ils signifient la pluie. [...] Mais si cela se passe au coucher du soleil ou au lever et bien que les nuages rougeoient, cela veut dire que la tempête sera encore plus terrible<sup>8</sup>.

La variation tonale du rouge des nuages au lever ou au coucher du soleil est un des symptômes des changements de climat, de même que les différentes couleurs et les différents aspects de la lune, car sa « pure candeur » indique qu'il fera beau, tandis que le vent est indiqué par sa couleur rouge, la pluie, par sa couleur noire.

Au chapitre « De la rudesse & âpreté du froid », Olaus Magnus propose un témoignage précis et direct des effets des vents et du froid du Nord à travers un style riche en adjectifs et adverbes : le récit passe de la troisième à la première personne, en impliquant aussi la présence d'un lecteur-narrataire (par le pronom sujet « vous ») afin de garantir la véracité et l'authenticité de ses affirmations :

Car ne voyons nous pas vne infinie multitude d'animaus, bien qu'ils soyent éloignés d'une infinie distance de la region septentrionale, sentir combien est cuisante & picquante la force du froid ? de façon qu'on les voit tous tremblans & cois attendre sa venue, & pour le moindre froid, qui arriue se resserrer, & retirer le cors, & les membres, & herissonner tout le poil ? je vous laisse doncques à penser quel il peut être là [...]. Quant à moi j'en puis parler assurement, & à la vérité, comme celui, qui est natif du même païs, & y ai fait longue demeure, & beaucoup practiqué toute la region, voire jusques à l'eleuation de 86. degrés du pole Arctique<sup>9</sup>.

Le traducteur italien anonyme préfère, par contre, s'élever à des considérations lyriques sur les couleurs et les lumières de ces endroits pour déduire – d'après Olaus Magnus et d'autres auteurs – qu'un ciel de la couleur ardente du feu n'est pas un indice de chaleur d'une très belle journée, mais de froid intense et rigide. Par contre, un ciel bleu clair et limpide donne de vastes gelées et entraîne la diversité des glaciers avec leurs couleurs d'or et d'argent, alors que le soleil ou la lune y réfléchissent leurs rayons.

Dans les autres tomes, Olaus Magnus aborde toutes les questions concernant la zoologie, la botanique, les sciences, l'histoire et la culture. Toutefois, il cède souvent à l'imagination, lorsqu'il fait alterner les images

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, ch. VII.

<sup>9</sup> Olaus Magnus, *Histoire des Pays Septentrionaux*, *op. cit.*, ch. VII.

de la vie réelle et les représentations de créatures légendaires (les fées) et monstrueuses, comme le terrible « serpent de mer » ou la « baleine-sanglier », la « baleine barbue » et le « renne à trois cornes ».

Malgré ses incursions dans le fantastique, ce livre a été le point de départ de plusieurs voyageurs à la découverte des merveilles du Nord : Francesco Negri (1623-1698), le premier Italien à atteindre le Cap Nord en 1663, le cite souvent, en utilisant ses descriptions tout au long de son chemin. Au contraire, Giuseppe Acerbi (1773-1846), dans le but de se proclamer le premier Italien au Cap Nord, semble ignorer aussi bien Olaus Magnus que le témoignage de Francesco Negri pour donner, quand même, une contribution remarquable à la littérature hodéporique. Il inaugure, en effet, toute une floraison (en langue française) d'ouvrages sur le Nord, imprégnés des éléments de l'écriture et des thèmes romantiques jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle. Il voyage à travers la Suède, la Norvège et la Finlande, en publiant en anglais en 1802 son ouvrage le plus célèbre, *Travel through Sweden, Finland and Lapland to the North Cap in the years 1798 and 1799*, qui ne paraîtra en Italie qu'en 1832, tandis qu'en France il sera publié à partir de 1804, traduit par Joseph Lavallée (lui aussi voyageur et savant)<sup>10</sup>.

Si<sup>11</sup>, selon la « Préface », son but est de « comparer la simplicité et la sévère grandeur du Nord avec la fécondité, la gaieté et les voluptés de son pays<sup>12</sup> », Acerbi paraît se pencher vers un lyrisme descriptif au cours de la narration : il exprime tour à tour les désagréments du voyage en Suède et les critiques féroces contre ce gouvernement, d'une part ; l'extase, la stupeur, l'émerveillement face à la nature sauvage, d'autre part. Issu d'un pays où le climat est doux et les couleurs sont variées, le voyageur décrit souvent ces glaciers magnifiques, ces eaux abondantes et ces cascades superbes qui caractérisent le Nord, en lui conférant des tonalités nettes (« l'éclatante blancheur de la neige », le sombre vert, l'azur profond, le bleu du spleen...). Le spectacle de l'hiver à Stockholm est, pour lui, l'occasion de s'adonner à un certain lyrisme après les critiques sévères qu'il émet contre la nation et les conditions des routes :

---

<sup>10</sup> Giuseppe Acerbi, *Voyage au Cap-Nord par la Suède, la Finlande et la Laponie, traduction d'après l'original anglais, revue sous les yeux de l'auteur, par Joseph Lavallée*, Paris, Levraut-Schoell et Comp., 1804. Le volume se compose de trois tomes : le premier contient le voyage en Suède et en Finlande, le deuxième, la poursuite du voyage en Finlande et l'arrivée en Laponie et au Cap-Nord, le troisième est une sorte d'appendice sur le peuple et le territoire lapons.

<sup>11</sup> Cette partie reprend, sous une forme plus ou moins remaniée, nos considérations sur Giuseppe Acerbi dans « Imagerie(s) nordique(s) et idéal romantique. La littérature hodéporique et la Scandinavie », Kajsa Andersson [éd.], *L'image du Nord chez Stendhal et les Romantiques*, t. 4, Örebro, Örebro Universitetsbibliotek, coll. « Humanistica Örebroensia. Artes et linguae », 2008, p. 460-462.

<sup>12</sup> Giuseppe Acerbi, *op. cit.*, t. I, p. XXIX.

Les eaux [...] sont les seules indociles à la puissance des hivers. Insoumises à la loi générale, elles bouillonnent, elles fument, si l'on peut parler ainsi ; et ne procédant que par phénomènes, enfantent de leur écume d'albâtre, des nuages de vapeurs qui s'élèvent avec majesté dans l'atmosphère, où condensées bientôt, leur propre poids les dissémine en poussière de cristal, et présente aux regards surpris une véritable pluie de diamans que les feux du soleil teignent des brillantes couleurs de la topase, de la turquoise et du rubis<sup>13</sup>.

L'arrivée en Finlande l'éloigne de son but primitif et il s'abandonne aux merveilles naturelles en une sorte de communion mystique avec le territoire : ainsi, les eaux des cataractes suscitent une sensation de terreur sublime, provoquée par l'émotion vive qu'il ressent à côté des métamorphoses et des facettes multiples des éléments :

L'eau jaillit, bondit de rochers en rochers, et blanchissante d'écume, roule avec fracas à travers ces monstrueuses aspérités, jusqu'à ce qu'enfin elle parvienne à son lit inférieur [...]. Pour mieux jouir d'un semblable tableau, nous nous arrêtâmes sur un terrain élevé, d'où notre vue s'étendait sur un pays fort varié et presque entièrement couvert de pins dont la sombre verdure, dorée par les rayons du soleil, formait le contraste le plus pittoresque avec la blancheur éblouissante de la neige, et les masses de glace suspendues aux bords de la cataracte<sup>14</sup>.

Le lyrisme de cette description se base essentiellement sur la dissemblance chromatique la « plus pittoresque » entre la blancheur de l'écume de l'eau, celle « éblouissante de la neige » et le paysage fort varié, couvert de pins et doré par le soleil. C'est dans ces endroits que le voyageur Acerbi découvre la possibilité de conciliation de la raison avec le sentiment, de l'esprit rationnel avec les passions du cœur. Le pittoresque n'est plus simplement une donnée descriptive, mais l'expression ardente d'une sensibilité sincère et d'une attitude possible – sans compromissions – face à la corruption morale et matérielle de la société. Le voyage vers le Nord devient une sorte de *kâtharsis* à travers l'expérience vécue et réinterprétée par l'écriture, le passage dialectique vers une dimension spirituelle supérieure du voyageur. Il est significatif qu'Acerbi, parvenu à l'Océan glacial après « une route si pénible », en affirme le « sublime<sup>15</sup> » pour l'homme ordinaire et pour le philosophe, accordant l'esprit de connaissance rationnelle aux synesthésies de l'expérience sensuelle.

Comme l'ascension au « Monte Ventoso » de Pétrarque est la métaphore de l'achèvement d'un parcours de rénovation spirituelle, atteindre le Cap Nord, c'est, pour Acerbi, l'aboutissement d'une quête humaine et mystique à la fois :

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 54-55.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 286.

<sup>15</sup> *Ibid.*, t. II, p. 310.

La mélancolie, la tristesse profonde succédèrent au noble enthousiasme de notre triomphe. [...] Là tout est solitaire, tout est lugubre, tout est stérile ; [...] nulle voix que le mugissement des mers, le sifflement des tempêtes ; un océan incommensurable, un ciel sans horizon, un soleil sans repos, des nuits sans réveil, l'infécondité, le silence, la désolation, voilà les traits de ce tableau sublime, voilà le Cap-Nord<sup>16</sup>.

Le Cap Nord représente la conquête d'une dimension mythique, la fin des exploits du voyageur qui, après l'excitation du triomphe, est envahi par une douce mélancolie romantique face à la solitude et à la sombre stérilité de cet endroit fabuleux. Le récit s'achève ensuite avec l'entrée victorieuse d'Acerbi à Uléaborg, où il est reçu en héros par les habitants : la conclusion souligne la beauté et l'intérêt de ces lieux pour les amateurs et pour les artistes, qui pourraient jouir de « ces montagnes escarpées, ces cascades majestueuses, ces rivières roulant avec fracas leurs ondes dans leurs lits si profondément creusés<sup>17</sup> ». Autant de paysages « magnifiques », « sauvages » et « romantiques<sup>18</sup> » qui frappent et exaltent l'imagination de l'artiste, dont l'enthousiasme sera suivi de « cette mélancolie douce et touchante, que Hume regarde comme le symptôme de l'âme la plus propre à l'amour et à l'amitié<sup>19</sup> ». Autant de paysages qui offrent au philosophe la possibilité de réfléchir sur le rôle de l'homme dans l'univers, même si celui-ci ne peut le dominer tout entier.

### **Le voyage au Nord de Charles Martins et Xavier Marmier**

À la suite du succès d'Acerbi, beaucoup de textes sur le Nord furent publiés pendant tout le dix-neuvième siècle, preuves d'un vif intérêt envers ces contrées si distantes et fascinantes par leurs paysages et leurs couleurs. En 1838 et 1839, une commission scientifique du Nord composée par Charles Martins (1806-1889) et Xavier Marmier (1808-1892)<sup>20</sup>, entre autres, s'embarque sur la corvette *La Recherche* pour aller explorer les endroits les plus septentrionaux de l'Europe. Les résultats de ces expéditions furent

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 387-388.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 423.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 424.

<sup>20</sup> Charles Martins est, notamment, l'auteur de *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. Baillièrre et fils, 1866 et de *Voyage botanique le long des côtes septentrionales de la Norvège depuis Drontheim jusqu'au Cap Nord*, [s. l s. é. s. d.]. L'œuvre de Xavier Marmier est beaucoup plus vaste : citons, en particulier, *Lettres sur le Nord. Danemark – Suède – Norvège – Laponie – Spitzberg*, Paris, Hachette, 1890 [1840], *Les fiancés du Spitzberg*, Paris, Hachette, 1896 [1856], *Un été au bord de la Baltique*, Paris, Hachette, 1856, *Sous les sapins. Nouvelles du Nord*, Paris, Hachette, 1865, *Contes populaires de différents pays*, Paris, Hachette, 1880-1888, *Au Sud et au Nord*, Paris, Hachette, 1890.

publiés sous le titre *Voyages en Scandinavie et au Spitzberg de la corvette la Recherche* (1843-1855) et constituèrent le point de départ pour d'autres voyages scientifiques au Spitzberg, tel que celui du professeur Adolf Erik Nordenskiöld qui, en 1861, y séjourna deux mois avec son équipe afin d'accomplir plusieurs recherches sur la situation botanique, géologique et climatologique de cette terre.

*Le Voyage botanique le long des côtes septentrionales de la Norvège depuis Drontheim jusqu'au Cap Nord* de Charles Martins fait alterner des dissertations proprement scientifiques avec quelques passages littéraires, comme les descriptions de la variété des lumières et des couleurs qui composent ce paysage assez varié et multiforme (« mais qui ne séduit pas au premier abord<sup>21</sup> ») dans sa structuration globale. Il nous semble aussi percevoir des échos de l'œuvre d'Olaus Magnus lorsqu'il décrit le ciel aux environs de Drontheim :

L'aurore et le crépuscule, qui se confondaient ensemble à l'horizon, projetaient sur le paysage une lumière douteuse, car à cette époque de l'année et à cette latitude, le soleil plonge à peine au-dessous de l'horizon, et les vives clartés qui brillent au ciel dans la direction du nord, annoncent que l'astre ne tardera pas à reparaitre pour décrire de nouveau une circonférence à peine interrompue dans le point où il disparaît pendant quelques heures derrière les montagnes voisines<sup>22</sup>.

Comme tout voyageur provenant du Sud, Martins est presque troublé par la magnificence du spectacle de la « réunion des teintes du soir aux lueurs du matin<sup>23</sup> » et par ce paysage « silencieux » et « sombre » qui, éclairé par les vagues reflets du soleil, stimule l'imagination et le rêve. Voilà alors que le passage dans le Bindalsfiord lui offre l'occasion de présenter un tableau pittoresque, riche en variations chromatiques et en éléments romantiques :

À mesure que nous nous enfonçons dans les terres, la côte devenait plus verdoyante [...]. Le ciel était pur, la mer bleue, l'air doux et chaud. [...] C'étaient les mêmes tapis de verdure, entourés de sombres forêts de pins et de sapins, la même nappe d'eau calme et transparente [...]. Les groseilles rouges étaient déjà nouées<sup>24</sup>.

Toutefois, au moment où il arrive sur l'île de Hindoë, le paysage change rapidement, passant de la clarté à l'obscurité « sombre » et désolée, de la nature verdoyante à des tonalités de gris jusqu'à la brume noire

---

<sup>21</sup> Charles Martins, *Voyage botanique*, op. cit., p. 29.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 29-30.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 34.

« comme la nuit » qui provoque un « sentiment profond de tristesse et d'isolement<sup>25</sup> ». Lorsqu'il arrive dans la petite ville de Kielvig, Martins est envahi par la tristesse et la « mélancolie profonde », provoquée par les « noires falaises », la mer « sans cesse agitée » et les nuages « de plomb » qui « brisent à la longue l'âme la mieux trempée<sup>26</sup> ».

Dans ses œuvres, le Nord est représenté comme une dimension chromatique antinomique où la lumière ne se confond jamais avec l'obscurité pour déterminer des contrastes nets entre les états d'âme et les phénomènes naturels. Cette altérité dichotomique caractérise ses considérations dans *Du Spitzberg au Sahara. Étapes d'un naturaliste*, où il offre souvent des comparaisons entre la triste atmosphère sombre du Nord et la clarté joyeuse des terres du Sud. Ainsi, l'arrivée de la lumière est l'occasion de s'adonner à de grandes fêtes et des manifestations de bonheur, quoique la présence du soleil devienne, peu à peu, aussi fatigante que la « longue nuit » :

Au commencement de janvier, la lueur reprit un peu d'éclat, et le 30 du même mois les acclamations unanimes des habitants placés aux fenêtres ou sur les lieux élevés saluèrent le retour de l'astre si impatiemment attendu. [...] À partir de cet instant, le soleil s'élève chaque jour de plus en plus, et finit par ne plus se coucher. Vers minuit, l'astre s'approche de l'horizon ; mais, au lieu de se plonger dans la mer, ou de disparaître derrière les montagnes, il se relève aussitôt [...]. Aussi, pendant l'été, un jour éternel règne-t-il en Laponie, jour aussi fatigant que la longue nuit qui lui succède est triste et monotone<sup>27</sup>.

Partout dans ces textes, l'auteur affirme que ce « jour perpétuel » n'est utile qu'aux voyageurs qui peuvent naviguer sans danger ou continuer leurs explorations sans craindre l'obscurité de la nuit. Il est utile aussi pour éviter les glaces flottantes, bien qu'il admette que, souvent, les « brumes épaisses » ne permettent pas de les apercevoir. Et pourtant, elles sont un véritable « spectacle » de la nature, « dont on ne se lasse pas » et dont les couleurs se réfléchissent dans le ciel et dans la mer :

Les glaces sont un spectacle dont on ne se lasse pas : des grottes, des cavernes, creusées à la ligne de flottaison par les vagues, sont colorées des plus belles teintes azurées, et, par une mer un peu grosse, quand ces glaces sont balancées par la houle, ces teintes présentent des nuances depuis le blanc le plus pur jusqu'au bleu d'outre-mer<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>27</sup> Charles Martins, *Du Spitzberg au Sahara*, *op. cit.*, p. 139-140.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 68.

Une fois arrivé au Spitzberg, Martins décrit avec exaltation la variété des couleurs des aurores boréales en oubliant presque les mésaventures et les intenses moments de solitude éprouvés pendant tout son trajet. Après avoir décrit l'inclémence du climat, il reste stupéfait lorsqu'il contemple cette merveille naturelle, qu'il ne voudrait pas seulement décrire, mais étudier, analyser, comprendre par les yeux du savant :

Le plus souvent un arc lumineux se dessine vers le nord ; un segment noir le sépare de l'horizon, et contraste par sa couleur foncée avec l'arc d'un blanc éclatant ou d'un rouge brillant qui lance les rayons, s'étend, se divise, et représente bientôt un éventail lumineux qui remplit le ciel boréal, monte peu à peu vers le zénith, où les rayons, en se réunissant, forment une couronne qui, à son tour, darde des jets lumineux dans tous les sens. Alors le ciel semble une coupole de feu ; le bleu, le vert, le rouge, le jaune, le blanc, se jouent, dans les rayons palpitants de l'aurore. Mais ce brillant spectacle dure peu d'instant<sup>29</sup>.

L'affaiblissement de ce phénomène par la diffusion d'une forte lumière et du resserrement rapide de « quelques plaques lumineuses semblables à de légers nuages » est ensuite narré sous les termes d'un cœur qui palpite, tandis que, tout autour, le ciel pâlit et annonce l'agonie de l'aurore. C'est alors que la « longue nuit polaire, sombre et profonde, règne de nouveau en souveraine sur les solitudes glacées de la terre et de l'Océan<sup>30</sup> », pour démontrer aux artistes et aux poètes leur impuissance face à sa prodigieuse révélation. Toutefois, le savant ne cède pas à ce faible sentiment de lâcheté intellectuelle, il l'observe afin de prouver qu'il n'est que le résultat des « radiations électriques des pôles de la terre », un « aimant colossal<sup>31</sup> » qui révèle, à mesure de l'intensité de la lumière, le retour du soleil et la fin de l'hiver.

Si les élans poétiques de Charles Martins sont affaiblis par l'esprit rationnel du savant, l'écriture de Xavier Marmier confirme, au contraire, l'effet d'extase sublime que la magnificence des lumières et des couleurs des terres septentrionales provoque dans les âmes les plus proches des sentiments de communion mystique avec la nature, propres à la philosophie et à l'esthétique romantiques. Académicien et intellectuel assez doué et apprécié du public, Xavier Marmier consacra plusieurs ouvrages au Nord, dans lesquels il manifeste sa sensibilité et son amour particulier pour ces terres peuplées de légendes et d'endroits fabuleux. Dans ses *Lettres sur le Nord. Danemark – Suède – Norvège – Laponie – Spitzberg*, dont le succès fut attesté par six éditions jusqu'en 1890, l'auteur semble jouir de ces

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*

atmosphères idylliques en offrant des peintures lyriques qui se distinguent par une excellente et agréable variété chromatique, autant que par la personnification des éléments naturels. Par exemple, il définit le Skokloster comme une « romantique contrée », où les *nek*, « ces musiciens magiques », se montrent avec leurs cheveux verts et leur harpe d'argent pour se retirer, enfin, dans leurs grottes de cristal<sup>32</sup>.

Là où, pour Martins, l'hiver était triste et mélancolique, pour Marmier, la nature s'endort seulement « comme une mère après un enfantement », tandis que le soleil « impuissant » éclaire sa face « pâle » pour lui apporter un rayon de « vie » qui n'est qu'un « vain désir<sup>33</sup> ». La mélancolie n'est pas considérée comme une attitude négative, mais comme l'occasion, pour la terre, de se recueillir en méditation et prière :

L'été, c'est une charmante chose que de voir le soleil du soir se pencher sur les collines, répandre ses rayons de pourpre à travers les rideaux de verdure, et de s'endormir sur les eaux. Alors il y a, dans cette nature du Nord, un grand silence, et [...] la terre entière semble se recueillir et prier<sup>34</sup>.

La mélancolie est aussi un sentiment doux et « religieux » qui « repose le cœur et élève la pensée » dans les « rêveries » du soir lorsque les derniers rayons brillent sur la mer en se conjuguant aux premiers rayons de l'aurore<sup>35</sup>. Elle n'assombrit jamais l'âme, même pendant l'hiver, quand, paradoxalement, « le ciel est plus bleu, l'atmosphère plus limpide, l'air plus pur<sup>36</sup> » et que tout le monde, à Stockholm, se promène comme en été. L'auteur ne change point son attitude positive même quand il atteint les environs de Drontheim, où, après avoir laissé des « points de vue riants et pittoresques », il trouve le sol « nu et plat » et la terre d'une teinte grisâtre<sup>37</sup>. En effet, peu après, son attention est détournée par le « vaste et beau panorama » du golfe de Drontheim pendant une de « ces nuits limpides des régions polaires, où le ciel est pur et étoilé » :

Des teintes de lumière molles et argentées inondaient la surface du lac, et la base des montagnes était toute bleue, tandis que les dernières lueurs du jour étincelaient encore sur leurs cimes. Une sorte de voile imprégné de lumière et transparent s'étendait sur la ville, et l'antique cathédrale était là, dans ce mélange d'ombre et de clarté [...]. Dans ce silence de la nuit, dans cette

---

<sup>32</sup> Xavier Marmier, *Lettres sur le Nord*, op. cit., p. 167.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 197.

<sup>36</sup> *Ibid.*

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 266.

ombre du crépuscule, la vieille ville des rois de Norvège était pour moi comme un livre ouvert dans le recueillement et la solitude<sup>38</sup>.

Ses lettres présentent de belles images et de fascinantes descriptions qui pourraient être définies comme des peintures verbales composées d'harmonies lexicales et d'alchimies chromatiques : le Logos se manifeste en synergie symbiotique avec les synesthésies de la nature pour aboutir à une idylle extatique et romantique. C'est, en effet, à travers ces mots qu'il célèbre le franchissement du cercle polaire :

Le soir, la brume couvrait encore l'horizon, mais les rayons du soleil luttaienent contre elle, et alors on apercevait de singuliers effets de lumière : les montagnes, bleues à leur base, entourées sur leurs flancs d'une ceinture de vapeurs grises, et revêtues au sommet d'une teinte de pourpre, et la mer traversée çà et là par de grandes ombres, et roulant un peu plus loin des étincelles d'or dans des flots de cristal. [...] À mesure que nous avançons, la nature prend un aspect plus sauvage et plus imposant ; [...] la neige s'abaisse de plus en plus vers la mer, et les brouillards noirs jettent comme un voile de deuil sur cette face blanche<sup>39</sup>.

En arrivant en Laponie, il admet aussi subir le charme de ce paysage romantique jusqu'à s'abandonner à l'extase sublime provoquée par cette richesse de couleurs qui vont de l'argent des rayons de la lune au feuillage vert des arbres pour composer un ensemble pittoresque des éléments de la nature. Ces diverses teintes du paysage sont harmonieusement mêlées à la « mélancolique clarté du jour d'automne » et à la « verdure des bois » pour former « comme un grand tableau où la main du peintre le plus habile n'aurait pu ajouter aucun ton ni adoucir aucune nuance<sup>40</sup> ». Son voyage s'achève enfin sur cette douceur de l'âme et cette agréable mélancolie qui lui confèrent un sentiment d'apaisement et de consolation, comme si tout son parcours n'avait été qu'une quête mystique de la sublimation sensorielle.

Dans son roman *Les fiancés du Spitzberg*, il exprime tour à tour le réalisme des descriptions et le romantisme des personnages et des situations, sans aboutir, malgré tout, à de grands résultats stylistiques ou thématiques. Le Spitzberg est, ici, une dimension réelle et utopique à la fois, qui intervient toujours dans les pensées et dans les actions du protagoniste jusqu'à en modifier les états d'âme. Tout au long de ses promenades solitaires (« l'hiver, la solitude, et quelle solitude<sup>41</sup> ! »), le « rêveur » Marcel s'abandonne à de longues méditations sur le sens de l'existence de cet univers animé d'un esprit panthéiste :

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 267.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 288-289.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 403.

<sup>41</sup> Xavier Marmier, *Les fiancés du Spitzberg*, op. cit., p. 137.

Le soleil se levait dans une radieuse majesté [...]. C'était le premier sourire de l'été sur cette plage septentrionale. Ce sourire est doux et triste. [...] Marcel se mit en marche avec cette mélancolique rêverie que la nature du Nord semble distiller dans certaines âmes, surtout au temps de la jeunesse, comme le pavot distille un arôme soporifique<sup>42</sup>.

La nature intervient et s'interpose dans les événements pour les influencer par son cours inéluctable, ainsi que l'hiver et la longue nuit – qui vont ensevelir le Spitzberg – prédisent la mort de la fiancée de Marcel (Carine) après une navigation pleine d'aventures et d'émotions délicieuses. C'est pourquoi la neige qui fond sur les pentes escarpées coule « comme des larmes sur la face immobile des glaciers<sup>43</sup> » ou que les « merveilleuses architectures » des icebergs sont tant d'éléments qui contribuent à l'essor du sentiment chez les deux jeunes, autant que « la magie de l'amour suffit pour faire de la région la plus désolée une demeure idéale<sup>44</sup> ».

Les couleurs et les lumières du Nord étant une dimension physique et émotionnelle, elles déterminent la *varietas* de cette littérature hodéporique et constituent un vaste corpus de témoignages extraordinaires à analyser et à percevoir – enfin – par tous les sens.

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 76-77.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 273.

## **Contre la science. La description des phénomènes optiques du Nord dans les récits des voyageurs britanniques et américains au dix-neuvième siècle**

Daniel Claustre (IUFM de Bourgogne)

### **Résumé**

Au dix-neuvième siècle, les Britanniques et Américains qui parcourent les régions du Grand Nord sont particulièrement attentifs aux phénomènes optiques, notamment aux aurores boréales. Pour rendre compte de ces manifestations, ils possèdent déjà des modèles scientifiques satisfaisants, tels ceux du Français Jean-Jacques Dortous de Mairan (*Traité physique et historique de l'aurore boréale*, 1731) ou de l'Allemand Alexandre von Humboldt (*Cosmos. Essai d'une description physique du monde*, 1845). Cependant, les auteurs de relations de voyage préfèrent offrir au public des descriptions des phénomènes qui satisfont davantage l'imaginaire. Ainsi, leurs ouvrages contribuent à façonner une image du Nord, terre de phénomènes optiques étranges et merveilleux.

Au dix-neuvième siècle, l'étude des phénomènes optiques connaît une grande fortune. Les auteurs de relations de voyages au Nord participent à cet intérêt. Ils décrivent volontiers les manifestations lumineuses, variées et souvent fort impressionnantes, que leur offrent les paysages des latitudes élevées. L'apparition de parhélies, de parasélènes, l'effet Nouvelle Zemble, les couleurs extraordinaires de l'atmosphère, les mirages de toutes sortes et les déformations optiques diverses les fascinent. La description de l'aurore boréale particulièrement constitue un passage attendu de la relation de voyage. C'est un morceau de choix que l'auteur se doit d'offrir à ses lecteurs.

Certes, ce n'est que très récemment qu'un modèle véritablement fiable de l'explication des aurores boréales a été produit.

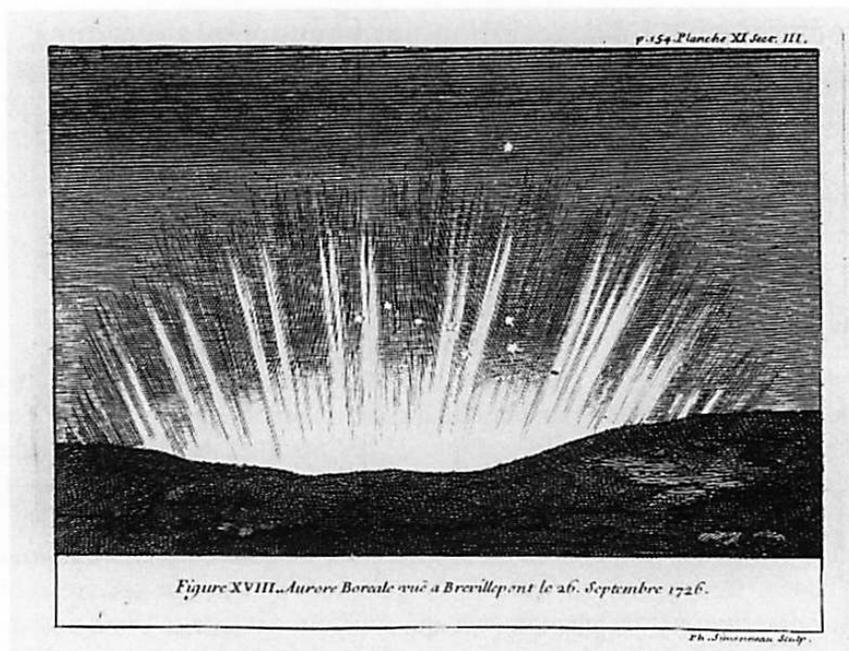


Figure 1. Dortous de Mairan, *Aurore boréale vue à Brévillepont le 26 septembre 1726* (Bibliothèque nationale de France-Gallica)<sup>1</sup>.

### Point scientifique 1. Jean-Jacques Dortous de Mairan

Cependant, au dix-neuvième siècle, on dispose déjà de modèles scientifiques dignes de ce nom, et le plus prestigieux date déjà de près d'un siècle.

Une grande aurore boréale a pu être observée en France le 19 octobre 1726. Devant l'effroi provoqué, l'Académie Royale demande à Jean-Jacques Dortous de Mairan (1678-1771) d'expliquer le phénomène. Le savant produit un Mémoire pour l'Académie. Mais il éprouve cinq ans plus tard le besoin d'approfondir la question. Il écrit dans le chapitre liminaire de son *Traité physique et historique de l'aurore boréale*, évoquant le premier Mémoire : « je me bornai à la simple description du phénomène : je ne voulus entrer dans aucune discussion physique sur ce sujet<sup>2</sup> ». Cette fois, il aborde le problème en un long traité de 300 pages, particulièrement soigné, agrémenté de 15 planches, et qu'il commence par un chapitre d'« Explication sommaire de l'aurore boréale ». Dortous affirme d'emblée

---

<sup>1</sup> Les images de cet article ont paru dans Jean-Jacques Dortous de Mairan, *Traité physique et historique de l'aurore boréale. Suite des Mémoires de l'Académie Royale des Sciences, année 1731*, Paris, Imprimerie Royale, 1733. Elles ont été téléchargées à partir du site Gallica (Bibliothèque nationale de France-Gallica).

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 1.

son hypothèse centrale, qui s'avère exacte tout au moins dans la mesure où il propose l'origine solaire :

La véritable cause [...] est [...] la lumière zodiacale [...] une clarté ou une blancheur souvent semblable à celle de la voie lactée, que l'on aperçoit dans le ciel, en certains temps de l'année, après le coucher du soleil, ou avant son lever, en forme de lance ou de pyramide, le long du zodiaque [...]. La lumière zodiacale n'est autre chose que l'atmosphère solaire<sup>3</sup>.

L'explication par elle-même de la naissance de l'aurore boréale est tout à fait acceptable dans ses grands principes, rapportée aux connaissances de l'époque :

[...] l'atmosphère du soleil, vue en qualité de lumière zodiacale, atteint quelquefois jusqu'à l'orbite terrestre. C'est alors que la matière qui compose cette atmosphère venant à rencontrer les particules supérieures de notre air, en deçà des limites où la pesanteur universelle, quelle qu'en soit la cause, commence à agir avec plus de force vers le centre de la terre que vers le soleil, tombe dans l'atmosphère terrestre à plus ou moins de profondeur, selon que sa pesanteur spécifique est plus ou moins grande, eu égard aux couches d'air qu'elle traverse, ou qu'elle surnage [...]. Il y a donc au-dessus de la matière obscure et fumeuse, une matière plus légère, et plus inflammable, et actuellement enflammée, soit par elle-même, soit par sa collision avec les particules d'air, ou par la fermentation qu'y cause le mélange de l'air ; et cette matière, auparavant le sujet de la lumière zodiacale, deviendra en cet état le sujet de ce que l'on appelle aujourd'hui la lumière ou l'aurore boréale<sup>4</sup>.

Puis Dortous démontre pourquoi les aurores boréales sont « plus fréquentes et plus considérables dans les pays du Nord<sup>5</sup> ». Mais il accepte également l'hypothèse de l'existence des aurores australes<sup>6</sup>. Il décrit avec une précision remarquable les différents genres d'aurores boréales (chapitre XI de la troisième section), les signes avant-coureurs, les phénomènes qui les accompagnent (même section, chapitre III), et notamment les phénomènes lumineux (chapitre V). Le chapitre IX est consacré entièrement aux « couleurs de l'aurore boréale ».

Dans cet article, je vais présenter quelques descriptions d'aurores boréales et d'autres phénomènes lumineux rédigées par des voyageurs britanniques et américains.

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 95.

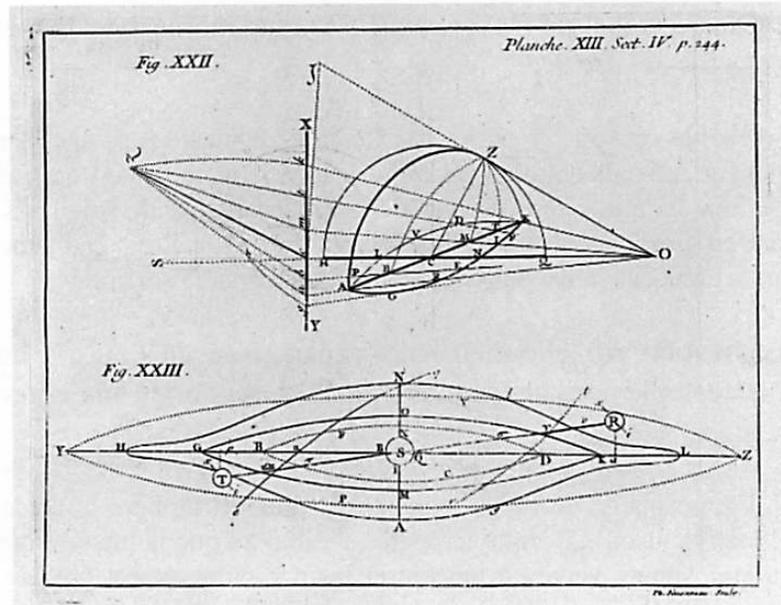


Figure 2. Dortous de Mairan, *Apparitions de l'aurore boréale en fonction de l'étendue, de la position et de la figure de l'atmosphère solaire* (Bibliothèque nationale de France-Gallica).

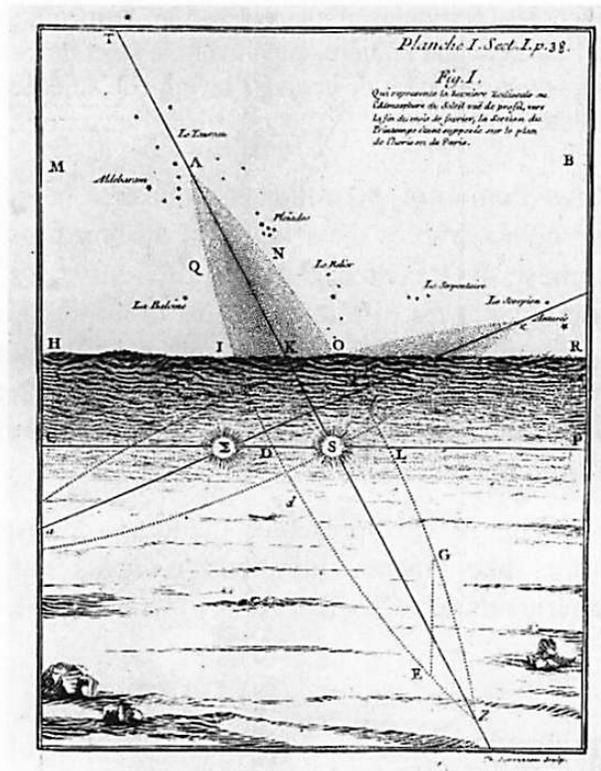


Figure 3. Dortous de Mairan, *La lumière zodiacale* (Bibliothèque nationale de France-Gallica).

## Les grands voyageurs britanniques des années 1818-1838

Dans le *Voyage au pôle Nord en 1818*, John Ross (1777-1856), les notations sur l'aurore boréale sont développées seulement si le spectacle paraît le mériter. Après deux sèches remarques, on lit enfin une description un peu plus circonstanciée :

[...] l'aurore formait une grande arcade, qui s'étendait de l'Est par le Sud à l'Ouest par le Sud, et son élévation était de 50°. Quand elle fut restée stationnaire pendant environ dix minutes, il s'en détacha de vifs éclats de lumière sous des formes sans nombre, tantôt en droite ligne, tantôt ressemblant à un immense volume de fumée, quelquefois formant des fragments de cercles dans le zénith et dans les environs. La couleur était généralement d'un jaune verdâtre, et elle répandait un éclat [...] vif et brillant [...]. Sa partie la plus lumineuse était à l'extrémité orientale de l'arcade. Une lumière stationnaire se faisait remarquer dans la partie septentrionale du ciel [...] elle dura environ quinze minutes<sup>7</sup>.

Pour sa seconde expédition (1829-1833), John Ross rapporte encore sans fioritures ce qu'il a vu : « Elle était de même couleur que la pleine lune, et ne paraissait pas moins lumineuse. Le ciel sombre et bleuâtre qui en formait l'arrière-plan était sans doute la principale cause de cet effet magique<sup>8</sup>. » Certes, le soin qu'il apporte à ses descriptions a dû être utile aux scientifiques comme Alexandre von Humboldt, qui évoque abondamment les relations des voyageurs britanniques de la première moitié du siècle dans ses écrits. Mais Ross ne se hasarde pas à proposer une quelconque explication du phénomène, préférant parler d'« effet magique ».

Au début du siècle, Sir John Franklin (1786-1847) n'hésite pas à construire de longues périodes admirablement rythmées pour décrire ce qu'il voit dans ses voyages dans l'Arctique canadien :

La Rivière Steel offre une très belle vue ; elle serpente à travers une vallée étroite mais bien boisée, qui à chaque détour nous découvrait un panorama agréable et nouveau, rendu plus pittoresque encore par les effets de la saison sur le feuillage, alors prêt à tomber. Le jaune tendre des peupliers qui se dépouillaient formait un magnifique contraste avec le sombre vert éternel des sapins, tandis que les saules, d'une nuance intermédiaire, avaient pour rôle de dégrader les deux principales masses de couleur pour les mêler. La scène était parfois animée par les tons pourpres lumineux du cornouiller auxquels se mêlaient les ombres plus brunes du bouleau nain, et fréquemment

---

<sup>7</sup> John Ross, *Voyage au pôle Nord en 1818, rédigé sur la relation du Capitaine Ross, sur le journal publié par un officier à bord de l'Alexandre, sur la relation du Capitaine Sabine et sur le journal publié par un autre officier*, Paris, Librairie de Gide Fils, 1819, p. 277.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 302.

apparaissaient les gaies fleurs jaunes de la potentille rampante qui ressemble à un arbuste<sup>9</sup>.

Il est conscient de l'aspect très littéraire de ses descriptions : l'adjectif « romantique » revient plusieurs fois dans ses ouvrages, alors qu'il évoque des scènes et des panoramas : « Hill Gates est le nom attribué à un défilé romantique<sup>10</sup>. » La page suivante constitue un véritable *tableau* :

Nous arrivâmes au sommet d'une haute chaîne de montagnes qui offrait la vue la plus pittoresque et la plus romantique que nous avons admirée jusqu'alors dans ce pays. Deux rangs de collines élevées courent parallèlement sur plusieurs kilomètres, jusqu'à ce qu'une douce brume bleue cache leurs particularités [...]. L'espace entre elles est occupé par une plaine pratiquement plate, à travers laquelle une rivière poursuit sa course errante, et reçoit de l'eau des torrents et des ruisseaux descendant des montagnes de chaque côté. Le panorama était délicieux malgré la neige, et malgré les traits sans joie de l'hiver qui le marquaient ; comme cela doit être bien plus charmant quand les arbres ont leurs feuilles, et quand le sol est orné de la verdure estivale ! Une petite idée de la différence me vint à l'esprit alors que je regardais les effets d'un brillant soleil couchant. Cet arrière-plan du point de vue, cependant, est surpassé en grandeur par la scène sauvage qui apparut juste en dessous de nos pieds. Là, l'œil sonde de profonds ravins de 90 ou 100 mètres, tapissés d'arbres, et qui descendent de part et d'autre de l'étroit chemin qui dévale jusqu'à la rivière après avoir franchi successivement les crêtes de huit collines. À un certain endroit, appelé la Crête de Coq, le voyageur se trouve isolé comme sur une petite bande de terre, où un faux pas le précipiterait dans la vallée<sup>11</sup>.

Le point de vue élevé, l'effroi du gouffre entr'aperçu, le goût pour la grandeur et la sauvagerie d'un paysage de montagnes sont des thèmes chers aux poètes de ce début du dix-neuvième siècle. Franklin tente de se conformer au modèle de l'écriture romantique.

Pour le voyage de Franklin à la recherche d'un passage au nord-ouest du Canada effectué de 1821 à 1823 sur la *Fury* et l'*Hecla*, nous disposons du journal de William Edward Parry (1790-1855) ainsi que de celui de George Francis Lyon (1795-1832). Ici encore, les deux voyageurs adoptent volontiers une posture de spectateurs. Les paysages du Nord sont pour eux l'occasion d'écrire des morceaux de bravoure, tout en se livrant à l'occasion à des descriptions rigoureuses.

Ainsi, Parry nous offre une page sur les parhélies. Il accompagne son commentaire d'un schéma très minutieux et dont les mesures sont assez

---

<sup>9</sup> John Franklin, *Journey to the shores of the Polar Sea in 1819-20-21-22*, vol. 1, London, John Murray, 1829, p. 37 ; toutes les traductions de l'anglais sont de ma main.

<sup>10</sup> *Ibid.*, vol. 1, p. 75.

<sup>11</sup> *Ibid.*, vol. 2, p. 2-3.

exactes. Pour dépeindre les mirages et les effets de lumière dont il est témoin, il se montre tout aussi précis :

Peu après la réapparition du soleil, il arrivait assez souvent vers midi qu'une portion de la côte basse, au sud des navires, apparaisse, sous l'effet de la réfraction, soulevée et séparée, formant un filet long et étroit de couleur sombre, ressemblant à un nuage, et suspendu pendant quelques minutes au-dessus de la terre, presque horizontalement<sup>12</sup>.

Même sans phénomènes de distorsion, les effets lumineux l'intéressent. Le goût pour les soleils couchants l'inspire également. Cependant il n'est pas dupe de la nature de l'intérêt qu'il porte à ces spectacles hauts en couleurs :

Ces phénomènes nous ont toujours impressionnés davantage vers l'époque de la disparition du soleil, et vers celle de sa réapparition [...] mais je ne sais pas si on doit attribuer cela davantage à la coloration du ciel particulière à ces époques, ou à notre tendance à conférer à chaque événement heureux une valeur proportionnée à sa rareté et à sa nouveauté<sup>13</sup>.

Il met bien l'accent principalement sur l'émotion ressentie, sur la valeur esthétique des tableaux offerts à sa vue. On conçoit dès lors sa déception quand il constate, pour les aurores boréales, que la réalité est en deçà de son attente.

Pour le même spectacle, Lyon note de manière bien plus sèche : « une vapeur se lève sous forme de nuages, qui flottent tout de suite au-dessus de l'espace libre, comme la vapeur d'une chaudière<sup>14</sup> ». Il se montre lui aussi sous le charme des paysages du Nord, qu'il compare curieusement aux ciels d'Italie. Il affirme la supériorité esthétique des soleils couchants du Grand Nord sur ceux de l'Italie, et les « ciels sans nuages » présentent « une délicatesse et une pureté de teintes variées et mêlées qui dépassent tout ce [qu'il a] vu jusqu'alors, même en Italie<sup>15</sup> ».

L'esthète Lyon s'extasie devant les couleurs des paysages du Nord :

À 10h15 le soleil se coucha : le ciel au-dessus de moi était de l'azur le plus pur, ici et là parsemé de légers nuages argentés aux formes les plus fantastiques. À l'ouest, dans le ciel, une ligne de nuages pourpres, frangés d'or vif, formait un contraste délicieux avec le rouge atténué du soleil

---

<sup>12</sup> William Edward Parry, *Memoirs of Rear-Admiral Sir William Edward Parry*, London, Longman, Brown, Green, Longmans and Roberts, 1857, p. 420.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 419.

<sup>14</sup> George Francis Lyon, *Private Journal of Captain G.F. Lyon, of H.M.S. Hecla, during the recent voyage of discovery under Captain Parry*, London, John Murray, 1824, p. 94.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 363-364.

couchant. Contrastant avec cette scène glorieuse, le ciel de l'est était rempli de lourds nuages d'une blancheur brillante, et à l'aspect froid, avec un fond bleu clair. La mer calme reflétait, légèrement affaiblies, les beautés du ciel, et sa surface était troublée par moments par les mouvements rapides d'importantes bandes de marsouins, suivis par des multitudes d'oiseaux. Les navires immobiles étaient côte à côte, et seules leurs cloches brisaient le silence universel<sup>16</sup>.

La préciosité des couleurs évoquées, l'attention aux multiples teintes, cette cloche des bateaux qui déchire le silence de la nature ont des accents lamartiniens.

En Grande-Bretagne, le Scott Polar Research Institute de Cambridge possède une collection impressionnante de manuscrits de l'explorateur et artiste George Back (1796-1878), de l'ordre d'une centaine. Au Canada, le Musée McCord de Montréal possède également des pièces rares, comme les journaux personnels de George Back des années 1833 à 1835 : ils sont illustrés d'aquarelles, dont certaines représentent de magnifiques phénomènes lumineux. On remarque que George Back ne dédaignait pas parfois d'utiliser des instruments d'optique pour son œuvre picturale. Ainsi, dans un carnet de croquis de 1834-1835, il a écrit le mot « camera » en face de huit dessins au crayon. Il s'agit évidemment de la « chambre claire ».

Dans sa relation de voyage de 1836, il décrit avec une précision remarquable « une apparition étrange liée à l'aurore<sup>17</sup> ». George Back livre une description extrêmement minutieuse de la scène, de ses différents développements, en insistant particulièrement sur les modifications qui l'affectent :

Je fus surpris de voir le changement de forme du nuage noir apparu à l'ouest. Il ressemblait maintenant à un ballon, et à l'évidence il filait vers le zénith. Regardant à l'est, je m'aperçus également que l'aspect d'un autre nuage noir se modifiait rapidement [...] l'aurore prenait les formes les plus variées [...] qui défiaient la description<sup>18</sup>.

Dans sa seconde relation de voyage (expédition de 1836-1837), il note soigneusement tous les phénomènes atmosphériques dont il est témoin. Parfois ces notations sont très brèves, comme si le voyageur voulait simplement donner à connaître à son lecteur tout ce qui est arrivé tel ou tel jour. On note cependant, comme toujours chez George Back, l'extrême précision des indications de couleurs et de formes du dessinateur et du

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 279.

<sup>17</sup> George Back, *Narrative on the Arctic Land expedition to the mouth of the Great Fish River and along the shores of the Arctic Ocean, in the years 1833-34 and 1835*, London, J. Murray, 1836, p. 104.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 104-105.

peintre qu'il était. Pour mieux retenir l'attention de Back, il faut que le phénomène se montre dans toute sa gloire :

Un météore semblable à une splendide comète apparut au sud-est ; il jaillit d'un lieu proche du zénith, dans un éclat prismatique éclatant, et, prenant la direction de l'horizon, il éclata à cinquante degrés plus haut, lança des lueurs d'étincelles aux quatre vents, puis finit par s'évanouir en même temps qu'elles<sup>19</sup>.

C'est ce qu'il qualifie « de météore extraordinaire » qu'il décrit comme suit : « il éclata en trois parties, chacune de la même nuance pâle, et disparut à la vue [...]. Au matin [...] j'avais observé l'arc supérieur du soleil, alors qu'il comblait une fissure triangulaire sur l'arête du promontoire, de la couleur émeraude la plus brillante<sup>20</sup>. » Un coucher de soleil lui inspire ses pensées les plus « romantiques » :

[...] dans la tranquille sérénité du ciel éclairé d'étoiles, cependant glorieux à l'ouest des teintes d'un splendide coucher de soleil qui s'attardait, une atmosphère de superbe repos semblait narguer notre déception. Tout était uniforme et sans mouvement, sauf là où l'air inconstant là-haut jouait avec la lumière languissante, aguichant chaque pointe du compas, comme si, rétive, elle ne savait pas où s'installer<sup>21</sup>.

Ainsi malgré un très grand nombre de descriptions, il est étonnant de constater que les voyageurs semblent plutôt éviter de proposer une explication scientifique au phénomène. Mieux, on trouve fort peu d'allusions à leur intérêt scientifique.

## **Point scientifique 2. Alexander von Humboldt, *Cosmos* (1845)**

En 1845 commence à paraître l'imposant *Cosmos* de l'Allemand Alexander von Humboldt (1769-1859). Celui-ci affirme d'emblée l'importance du magnétisme pour l'explication des aurores boréales :

Il y a plus de 128 ans, Halley soupçonnait que les aurores boréales pourraient bien être de simples phénomènes magnétiques : aujourd'hui, la brillante découverte de Faraday, qui fait naître de la lumière par l'action des seules forces magnétiques, a donné à ce vague soupçon la valeur d'une certitude expérimentale<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> George Back, *Narrative of an expedition in H.M.S. Terror [...] in the years 1836-7*, London, J. Murray, 1838, p. 429.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 190-191.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>22</sup> Alexander von Humboldt, *Cosmos. Essai d'une description physique du monde*, Paris, Gide et J. Baudry, 1855-1859 [1845-1862], p. 214.

Lui-même grand voyageur, il utilise assez massivement les récits de voyages dans ses écrits et réflexions. Il note les phénomènes avant-coureurs de l'aurore boréale :

[...] pendant le jour qui précède l'apparition nocturne, la marche irrégulière de l'aiguille aimantée annonce une perturbation dans l'équilibre des forces magnétiques de la terre. Lorsque cette perturbation s'est développée dans toute son énergie, l'équilibre troublé se rétablit par une décharge accompagnée de lumière [...]. L'apparition de l'aurore boréale est l'acte qui met fin à un orage magnétique<sup>23</sup>.

Il réaffirme ce que Dortous de Mairan avait déjà bien observé : « L'orage magnétique [...] étend son influence sur une grande partie des continents<sup>24</sup> », de même que l'existence d'aurores australes. Il fait un sort à la légende du bruit produit supposément par les aurores boréales : « On dirait vraiment que les aurores boréales sont devenues silencieuses, depuis qu'on les observe avec plus de soin<sup>25</sup>. » Soucieux de procurer un document scientifique particulièrement utile, il annonce : « Il faut décrire d'abord la naissance, puis les diverses phases d'une aurore boréale complètement développée<sup>26</sup>. » Et c'est ce qu'il fait.

### **Au milieu du siècle, les Américains entrent en scène (1850-1862)**

Dans *La fantasmagorie*, Max Milner démontre que « c'est dans une atmosphère saturée d'optique que la littérature fantastique s'est développée<sup>27</sup> ». Si, parfois, les voyageurs tentent de se référer à des hypothèses scientifiques, une confusion entre ce qui relève de l'observation rationnelle et ce qui relève du spectacle s'établit.

Ainsi, Isaac Israel Hayes (1832-1881) décrit les mirages en termes de spectacles : « Les cieux polaires sont de grands artistes en fantasmagorie magique<sup>28</sup> ». Il évoque « un kaléidoscope » :

[...] toutes les figures que l'imagination peut concevoir se projetaient tour à tour sur le firmament. Un clocher aigu [...] s'élançait dans les airs, il se changeait en croix, en glaive, il prenait une forme humaine, puis s'évanouissait [...]. Les champs de glace [...] prenaient peu à peu l'aspect d'une plaine parsemée d'arbres et d'animaux, puis de montagnes

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 215.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>27</sup> Max Milner, *La fantasmagorie. Essai sur l'optique fantastique*, Paris, Presses universitaires de France, 1982, p. 254.

<sup>28</sup> Isaac Israel Hayes, *La mer libre du pôle*, Paris, Librairie de L. Hachette et Cie, 1858, p. 252

déchiquetées, et se dissolvant rapidement, nous laissaient voir une longue suite d'ours, de chiens, d'oiseaux, d'hommes dansant dans les airs, et sautant de la mer vers les cieux<sup>29</sup>.

Et il conclut modestement par cette prétention : « Impossible de peindre cet étrange spectacle<sup>30</sup>. »

Elisha Kent Kane (1820-1857) semble adopter une attitude rationnelle en ce qui concerne les aurores boréales. À cet égard, le chapitre XXXV de sa relation est remarquable. Kane commence par noter : « Le retour de l'alternance du jour et de la nuit [...] nous offrit dans leur entière perfection l'exposition des différentes formes de météores particuliers à l'Arctique<sup>31</sup>. » L'aurore boréale constitue le plus attendu des phénomènes.

Puis une série de références à des voyageurs et à des scientifiques montre que Kane connaît bien la question. Il évoque les scientifiques Jean-Baptiste Biot et Pierre-Victorien Lottin (dit Victor), des explorateurs britanniques du Canada, dont Parry. Il tient à distinguer les informations purement scientifiques de ses descriptions : « Mes tables d'observation seront publiées autrepars, mais j'ajoute un essai sommaire d'analyse de leurs traits distinctifs. » Suit une énumération de quatre points dignes d'être notés :

1° tout simplement un embrasement [...] 2° des bandes détachées de cet embrasement, imprimées sur le ciel [...] 3° une bande bien délimitée, ou plusieurs concentriques, brisées ou continues [...] 4° des nuages de couleur bistre, formant une sorte d'arche, et qui projettent des rayons de lumière blanche<sup>32</sup>.

La volonté de rationaliser les descriptions se remarque bien dans cette phrase : « Je vais condenser des notes de mon Journal et de mes Tables Météorologiques, pour donner une description de l'aurore, fidèle à la manière dont on la vit parfois<sup>33</sup>. » Et Kane se réfère alors à des scientifiques qui ont observé les aurores, dont Dortous de Mairan. Puis, il annonce qu'il va maintenant « introduire deux apparitions anormales » de l'aurore « qui proviennent de son journal », et qu'il va « relier » :

Le soleil aujourd'hui présenta un phénomène inhabituel [...]. Je transcris mes notes, comme simple relevé des faits, sans commentaires ni opinions [...].

---

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> Elisha Kent Kane, *The United States Grinnell Expedition in search of Sir John Franklin*, New York, Philadelphia, Childs and Peterson, 1856, p. 312.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 313-314.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 317.

J'observai un emplacement où subsistait l'amoncellement, il attirait mon attention par sa proximité du soleil et son aspect segmenté<sup>34</sup>.

De même, il signale un phénomène de distorsion particulièrement étonnant, et il se lance dans une longue description, très précise et accompagnée de trois dessins :

Le ciel et l'eau, contrastant de manière quelque peu paradoxale avec l'état extrêmement limpide de l'air, avaient une coloration de perle, ou de cendre, et la glace des floes [...] prenait des nuances variées comme les ombres d'un daguerréotype [...]. Comme je regardais vers le rivage, j'observai une sorte de tremblement, comme celui de l'air chaud au-dessus d'un poêle, et, en même temps, la base des collines prenait la forme de colonnes [...]. Peu après, tout le paysage nous parvint avec une intense réfraction, et l'aspect vertical qui s'était manifesté sous la forme de colonnes auparavant, était maintenant modifié en courbes ondulantes mais toujours parallèles. Comme le soleil atteignait sa dépression la plus méridionale, le phénomène s'accompagna d'une extrême distorsion. L'homogénéité de l'atmosphère fut singulièrement troublée. C'était comme si on avait regardé un panorama à l'aide d'une longue vue au verre mal poli et qui aurait été soufflé dans de mauvaises conditions<sup>35</sup>.

Certes, il évoque les explications avancées par le « Professeur Vince » et par « le professeur Agassiz ». Il conclut néanmoins : « Je n'ose pas essayer de le dessiner. » Et après avoir remarqué qu'« aucun phénomène de *fata morgana* ou de mirage tropical n'a jamais surpassé la scène extraordinaire de cette nuit », il rejette les descriptions purement rationnelles des phénomènes du Nord : « Les voyageurs parlent des effets de la réfraction arctique en des termes aussi exacts et mathématiques que ceux qu'ils utilisent pour leurs tables de corrections<sup>36</sup>. » C'est encore un spectacle de réfraction qui inspire ces lignes à Kane : « En regardant ce curieux spectacle à l'aide de ma meilleure lunette de Fraunhofer, tout se combinait en formes architecturales, de sorte qu'il était difficile de ne pas avoir l'impression d'une immense ville en flammes<sup>37</sup>. »

Charles Francis Hall (1821-1871) décide de partir à la recherche de l'expédition perdue de Sir John Franklin alors que les Britanniques abandonnent, au retour de l'expédition de Francis Leopold McClintock. Il séjourne seul parmi les Inuits en 1860-1861, devient un adepte de la vie et de la culture inuites, et publie à New York, en 1865, *Arctic Researches and Life among the Esquimaux*. Son exaltation se fait bien sentir dans les descriptions

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 313-321.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 64-65.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 66-67.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 128.

des paysages. Après une page assez délirante sur les icebergs, qu'il dessine comme des objets complètement irréels (aux formes « gothiques » par exemple), il écrit : « Je vais maintenant tenter de peindre certains de ces fastueux couchers de soleil et autres phénomènes de la Nature dont nous avons été témoins<sup>38</sup>. »

Comme pour conférer davantage d'authenticité à ses descriptions, il reproduit intégralement des pages de son journal tenu sur le terrain. De même que George Back utilisait une chambre claire pour dessiner, Hall regarde le spectacle d'une nuit « étrange » « à travers une lunette de marin ». Il exprime son étonnement en termes exaltés, et manifeste bien qu'il se considère comme au spectacle : « la vue qui s'offrait à moi me stupéfia ». Ce qu'il voit le confond une fois de plus : « Les montagnes, les îles, les icebergs, et la mer, étaient mêlés dans une immense confusion ». Et il commente : « Cette réfraction ? C'était la Nature à l'envers ! La Nature sens dessus dessous !! La Nature en folie !!! Oui, la Nature en folie<sup>39</sup>. »

Charles Francis Hall n'est pas dupe des prétendues explications de la science : pour lui, ce ne sont que faux-semblants : « La dioptrique, la science qui traite des phénomènes de réfraction de la lumière, peut bien rendre compte de tout cela, quant à moi j'en doute fort<sup>40</sup>. » Hall préfère exprimer son enthousiasme en termes qui traduisent bien son émotion :

Si jamais l'œil de l'homme s'est reposé sur une vision sublime du pouvoir créateur de Dieu, c'est lorsqu'il a ponctué les cieux avec une telle ligne de prodigieuses montagnes ! [...] Ce spectacle semblait animé de joyeux danseurs aux silhouettes les plus fantastiques que l'imagination puisse concevoir, et les colonnes perpendiculaires jouaient à se modifier. Oh, combien ce mur vivant créé par Dieu était d'une exquise beauté !! Un millier de formes juvéniles aux contours les plus beaux semblaient danser en avant et en arrière, leurs bras blancs entrelacés – des corps qui changeaient sans cesse, se mêlaient, chutaient, se levaient, sautaient, sautillaient, pirouettaient, tournoyaient, valsaient, se reposaient, et à nouveau se précipitaient dans la danse folle – jamais épuisés – toujours jouant – toujours légers et éthérés, gracieux et doux à l'œil<sup>41</sup>.

Les points d'exclamation ponctuent quasiment chaque phrase, et cette espèce de délire émotionnel se conclut par une révérence à Dieu : « Qui pourrait regarder des scènes aussi merveilleuses d'enchantement divin sans

---

<sup>38</sup> Charles Francis Hall, *Arctic Researches and Life among the Esquimaux*, New York, Harper and Brothers, 1865, p. 86.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 86-87.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>41</sup> *Ibid.*

s'exclamer : « Oh, Seigneur, comme Tes œuvres sont variées ! c'est dans la sagesse que tu les as toutes créées ; la terre est pleine de Tes richesses<sup>42</sup> ! » »

Un topos de la littérature de voyage apparaît plutôt comme une prétérition : « Essayer de peindre la beauté, la gloire de cette scène, avec ma plume ou avec le crayon d'un artiste mortel quel qu'il soit, m'apparut comme un sacrilège. » Et la phrase finale conclut en apothéose : « Dieu montre souvent au monde Son pouvoir et Sa bonté, mais il est rare qu'il embellisse la terre de telle sorte que l'homme sente véritablement que c'est le Paradis qui se présente devant lui<sup>43</sup>. »

Hall compose une véritable page d'anthologie pour décrire l'aurore boréale du 11 mars 1861. Cela commence comme la narration d'un événement dramatique : « À neuf heures le capitaine me héla en ces termes : Montez, Hall, tout de suite ! Le monde est en feu ! [...] une lueur éblouissante, accablante, comme si le monde était véritablement embrasé par l'action de feux aux couleurs superbes, éclata devant moi et me fit tressaillir<sup>44</sup> ! » Le premier sentiment de l'auteur, modestie oblige, est celui de l'impuissance ; subjugué, il ne peut que soupirer : « Comment pourrais-je la décrire ? » Mais ce n'est, bien sûr, qu'une coquetterie de style, l'occasion est trop belle :

À nouveau je le dis : aucune main mortelle ne peut le faire fidèlement. Cependant, avec des mots faibles et brisés, je vais tenter d'exprimer mes sentiments du moment, et de rendre au moins une toute petite idée de ce que j'ai vu. Ma première pensée fut : « Mon Dieu, parmi tous les dieux, aucun ne t'égale ; et aucun n'est capable de réaliser des œuvres semblables aux tiennes<sup>45</sup> ! »

Courageusement, Hall tente donc l'impossible :

Alors, j'essayai de peindre la scène qui s'offrait à moi. Des colonnes de lumière d'or et une lueur d'arc-en-ciel, semées sur la voûte céleste, naissaient au-delà de l'horizon de l'ouest et s'étendaient jusqu'au zénith ; aussi à l'intérieur d'un espace de 20° de large, les fontaines de rayons descendaient jusqu'à l'est, semblables à des fils de feu, et lançaient des étincelles avec la rapidité de l'éclair, çà et là, vers le haut et en travers du grand chemin [...]. Pas de soleil, pas de lune, et pourtant les cieux présentaient un aspect glorieux, et des flots de lumière. Sur le pont, on aurait pu lire un texte imprimé. Submergés par les flots de lumière. Oui, submergés de lumière ; et quelle lumière ! d'une qualité inconcevable. Les nuances d'or dominaient ; mais, en une succession rapide, les couleurs du prisme venaient en bondissant. Nous regardâmes, nous vîmes, et nous tremblâmes ; car, même

---

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 88-89.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>45</sup> *Ibid.*

pendant que nous regardions, la ceinture entière de l'aurore s'animait d'éclairs. Alors les colonnes ou bandes de lumière se multiplièrent en grand nombre ; certaines descendaient [...] d'autres jaillissaient, d'autres encore passaient d'un côté à l'autre dans des éclairs [...] d'autres se plissaient, s'entrelaçant avec certaines comme d'énormes serpents, et tous ces mouvements étaient aussi rapides que l'œil pour les suivre. On eût dit qu'il y avait une lutte entre ces lumières célestes pour occuper le dôme qui nous surplombait. Puis l'arc de lumière tout entier, au-dessus de nous, fut saturé. Il se mit à descendre de plus en plus, se rapprochant de nous. Il semblait que les draperies de flammes d'or, qui scintillaient quand elles bondissaient de la ceinture d'aurore, rencontraient dans leur course quelque agent puissant qui leur donnait chacune des couleurs de l'arc-en-ciel, sur une largeur pouvant aller de trois à vingt et un degrés ; les arcs prismatiques formaient un angle droit avec la ceinture. Pendant que les feux de l'aurore semblaient descendre sur nous, un homme ne put s'empêcher de s'exclamer : « Oh ! Oh ! Quel spectacle ! On dirait qu'une guerre fait rage opposant les magnifiques lueurs de là-haut – si palpables, si proches – il paraît impossible qu'on n'entende rien ! » Mais aucun bruit n'accompagnait ce merveilleux spectacle. Tout n'était que silence. Après que nous eûmes regagné notre cabine, l'impression de crainte respectueuse qui nous avait frappés demeurait si forte que le Capitaine me dit : « Eh bien, pendant les onze dernières années, dont j'ai passé la plus grande partie dans ces régions du Grand Nord, je n'ai jamais vu d'aurore qui approchât en gloire et en éclat le spectacle dont nous venons d'être témoins. Et, pour vous dire la vérité, ami Hall, je ne me soucie pas d'en voir jamais un semblable<sup>46</sup>. »

Les descriptions aussi complètes que celle-ci sont très rares. Hall nous présente les divers aspects de l'aurore dans son développement, et ses élans lyriques n'entravent pas la précision de ses notations.

### **La fin du siècle (1879-1898)**

L'Américain George Washington DeLong (1844-1881) fait preuve de précision pour noter un phénomène qu'il ne s'explique pas :

À une heure cinquante du matin, bolide des plus curieux : une sphère de lumière électrique a paru sur la surface du banc, à 450 m environ du navire, de la grosseur d'un baril [...] et dardant en tous sens des jets de flamme ; puis elle s'est élevée lentement, diminuant de taille et d'éclat à mesure qu'elle s'éloignait. Presque éteinte, elle s'est rapprochée, a jeté de nouvelles lueurs, puis est descendue sur la glace et a disparu. Ce phénomène s'est reproduit deux fois en sept minutes<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 152-153.

<sup>47</sup> George Washington DeLong, *Voyage de la Jeannette. Journal de l'expédition*, Paris, Hachette et Cie, 1885 [1883], p. 103.

Il sait interrompre sa description d'un paysage pour faire part de son trouble :

Ces essais de description polaire ne me réussissent pas : je sens trop vivement tout le danger de la situation pour me mettre à aligner de sang froid des phrases plus ou moins poétiques sur les beautés de ce morne désert. La banquise n'est pas un séjour agréable, et, au point de vue esthétique, tout splendide qu'en est le « paysage », je désire de tout mon cœur que le navire en soit hors<sup>48</sup>.

Ailleurs, c'est à la magnificence du tableau qu'il attribue sa difficulté à décrire. Ce qui semble le mieux caractériser l'attitude de DeLong, c'est le doute : fasciné par les paysages nordiques, il insiste en reprenant le topos de la description impossible, qu'il tente malgré tout :

En vain j'ai essayé à diverses reprises de décrire la beauté de ces nuits d'hiver. On ne saurait les comprendre si on ne les a pas vues. Comment peindre par des mots la splendeur de ce spectacle qu'il est malheureusement impossible de photographier par une température pareille<sup>49</sup> !

En 1897, l'Anglais Frederick George Jackson (1860-1938) avoue : « De l'aurore, on sait peu de chose : personne ne peut parler des causes qui la produisent<sup>50</sup>. » Aussi, se contente-t-il de noter, très souvent mais très brièvement, les apparitions dont il est témoin. Il se retranche derrière l'ignorance de son époque : « L'aurore, avec sa forme et sa couleur toujours changeantes, est une fête permanente pour nos yeux, et fournit une invariable source de spéculations quant à sa cause<sup>51</sup>. » Une seule fois il tente une description un peu moins sèche qu'à son habitude<sup>52</sup>.

### Une terre de merveilles

Pour John Ross, il s'agit d'effets magiques, pour Sir John Franklin, le modèle dont il faut s'approcher est celui de la poésie romantique. William Edward Parry est conscient de ne pouvoir se dégager de son émotion, George Francis Lyon s'extasie en accents lamartiniens. Le peintre George Back se passionne pour les modifications des phénomènes lumineux, qui lui fournissent les sujets de superbes toiles. Les Américains sont au spectacle : Isaac Israel Hayes et Elisha Kent Kane avec leurs instruments d'optique,

---

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 346.

<sup>50</sup> Frederick George Jackson, *A thousand Days in the Arctic*, New York and London, Harper and Brothers, 1899, p. 49.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 102-103.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 431.

tandis que Charles Francis Hall s'exalte pour voir dans les phénomènes du Grand Nord une preuve de la magnificence de Dieu. Le siècle s'achève sur le doute. Nos voyageurs se font écrivains ou peintres : c'est bien à l'imaginaire du public qu'ils s'adressent.

D'une part ils s'efforcent de conférer une grande rigueur à leurs descriptions, on ne peut le nier ; mais d'autre part, ils ignorent sciemment les modèles théoriques disponibles à l'époque où ils écrivent. Tout se passe comme s'ils feignaient de vouloir être utiles aux scientifiques, tout en refusant d'évoquer leurs travaux.

Pour tous nos voyageurs, le Grand Nord est une terre de phénomènes optiques étranges et prodigieux, une terre de merveilles, où la science n'a droit de cité que dans un champ fort restreint.

# ***L'INSPIRATION DU NORD***

## **Des couleurs changeantes. Les éclairages français et néerlandais de Johan Bojer (P.G. La Chesnais, D. Logeman-van der Willigen, John Flanders)**

Arnaud Huftier (Université de Valenciennes)

### **Résumé**

Notre projet en ces pages est simple : à partir d'un même roman, *Den siste Viking* (1921) du Norvégien Johan Bojer, et de trois traductions, il s'agira ici d'une part de voir comment le jeu des couleurs impose un ton qui, invariablement, conduit à appréhender l'étranger, avec deux de ces traductions qui revendiquent la fidélité à l'œuvre source, puis de voir comment une troisième traduction justifie en quelque sorte les changements apportés – et il s'agira évidemment de voir de quel ordre sont ces changements – par une appropriation personnelle de la vision du Nord. Autrement dit, nous verrons ici comment deux traductions s'intègrent parfaitement dans le système d'accueil, avec des agents qui se limitent à leur rôle de traducteur – donc de passeur –, et comment une troisième traduction, avec un agent qui outrepassa son rôle de traducteur et fait référence à sa fonction de créateur, change les couleurs pour imposer un univers qu'il entend développer et s'approprier.

Dans les années 1920, lorsque P.G. La Chesnais traduit *Den siste Viking* de Johan Bojer (1872-1959) sous le titre *Le dernier Viking*<sup>1</sup>, les couleurs du roman s'intègrent parfaitement à l'image que se fait désormais la France des « récits nordiques », dans le sillage des nombreuses traductions de P.G. La Chesnais<sup>2</sup> et l'activité éditoriale de Calman-Lévy, puis, à partir de 1926, du « Cabinet cosmopolite » de Stock, avec notamment la « Série scandinave » dirigée par Lucien Maury<sup>3</sup>.

De plus, l'ouvrage de Bojer est doté d'une présentation essentielle pour l'intégration du roman dans le champ littéraire français. Cette présentation réfléchit en effet un double discours : celui tenu à l'époque sur le roman d'aventures, ainsi que sur la littérature prolétarienne. D'une part, de rigoureuses précisions géographiques, techniques et ethnologiques sont

---

<sup>1</sup> Johan Bojer, *Le dernier Viking*, traduction de P.G. La Chesnais, publié dans *La Petite Illustration*, n<sup>os</sup> 93, 94, 96 et 97, 15, 22 avril, 6, 20 mai 1922 [1921] ; en volume : Paris, Calman-Lévy, 1928. Désormais, les références à ce roman renverront à cette première édition en volume.

<sup>2</sup> Outre Johan Bojer, il apparaît en effet comme le traducteur « officiel » des auteurs scandinaves, que cela soit Peter Egge, Hakon Evjenth ou J.-F. Vinsnes.

<sup>3</sup> Cette série publiera notamment le Suédois August Strindberg, la Danoise Karin Michaelis, le Finlandais Aleksis Kivi et les Norvégiens H.E. Kinck traduits par André Jollivet, ainsi que Peter Egge et Johan Bojer traduits par La Chesnais.

données. Cet ancrage n'est alors pas sans réfléchir l'approche de Théo Varlet, Renée Dunan ou Émile Donce-Brisy, qui faisaient en cette période grand cas d'un certain type de roman d'aventures capable de combiner le souci ethnologique à la dimension psychologique<sup>4</sup>. D'autre part, s'il s'agit d'ancrer le récit dans le réel, topographique et ontologique, Johan Bojer est présenté selon les critères d'un écrivain prolétarien : il peut faire état des implications humaines de cette pêche à la morue parce que lui-même y a participé. Là encore, cela lie le récit au discours conflictuel qui prendra forme quelques années plus tard en France autour du populisme et de la littérature prolétarienne<sup>5</sup>.

Pour l'instant, le paratexte ne dit strictement rien sur les couleurs du récit (les côtes sont tout simplement de granit...), si ce n'est que les éventuels touristes, précise le texte introductif, doivent abandonner la vision traditionnelle des fjords : le récit présente un événement que seuls peuvent connaître les pêcheurs. Les couleurs de « carte postale » sont donc d'emblée écartées, sans pour autant leur substituer une autre palette.

Cet ancrage se poursuit à l'intérieur du roman, puisque La Chesnais y ajoute des notes de bas de page, avec des précisions notamment sur les noms des bateaux, les sagas norvégiennes et le passé de Bojer.

Cet habillage paratextuel intègre donc de manière dynamique le texte-source dans le système d'accueil, (se) jouant des tensions du champ littéraire français, et il permet ainsi de mieux appréhender l'horizon étranger du roman. Et le moins que l'on puisse dire, c'est que cet horizon est parfaitement dessiné, puisque l'on voit directement ce sur quoi joue le récit : les couleurs.

L'abondance de couleurs est en effet véritablement étonnante. On peut même avancer, en court-circuitant la démonstration, que le résumé de l'ouvrage, aussi bien sur le plan diégétique qu'au niveau de la dimension psychologique, peut entièrement passer par une prise en charge de la palette utilisée par le roman.

Au risque de paraître aride, il faut bien alors préciser les occurrences de ces couleurs : blanc : 101 ; rouge : 71 ; gris(e) : 67 ; bleu : 48 ; jaune : 43 ; noir : 43 ; brun : 25 ; blond : 21 ; vert : 14 ; or : 11 ; roux : 9 ; argent : 6 ; rose : 4 ; marron : 2 ; pourpre : 1 ; châtain : 1.

---

<sup>4</sup> Sur l'orchestration générique au début des années 1920 et la tension autour du roman d'aventures, nous nous permettons de renvoyer à notre « Une traduction de la négation. R.L. Stevenson par Théo Varlet », *Rocambole*, n° 11, été 2000, p. 43-72.

<sup>5</sup> Pour une approche circonstanciée des enjeux et principes de la littérature prolétarienne, nous renvoyons à la stimulante étude de Paul Aron, *La littérature prolétarienne en Belgique francophone depuis 1900*, Bruxelles, Labor, coll. « Un livre, une œuvre », 1995.

Cette surabondance adjectivale – on trouve en effet 465 occurrences d'une couleur sur 95 pages disposées en double colonne dans *La Petite Illustration* – marque le discours, et elle remplace les autres caractéristiques, au point de donner, par cette profusion, une idée précise de la teneur du récit : pour voir ce qui entoure, il s'agit avant toute chose d'en donner la couleur. La palette réduite traduit ainsi la restriction de vision et la perspective réduite des personnages.

Un rapide commentaire de ces occurrences s'avère d'ailleurs susceptible de démontrer le mode de fonctionnement du récit.

Ainsi, la prédominance du blanc s'explique, de manière traditionnelle, par la présence des mouettes, de la neige, des cheveux et de la barbe, des voiles et des vagues de la mer, avec notamment ses « monstres blancs » et ses « fantômes blancs ».

Mais en même temps, au sein de ce blanc qui constitue l'univers « égalisant », où les formes sont altérées pour donner une impression d'uniformisation et où le particulier ne peut s'extraire d'une lumière « neutralisante », la maison du « propriétaire » est donnée à trois reprises avec le qualificatif blanc. De mêmes couleurs peuvent donc être investies de différentes valeurs : au milieu de ce qui relève d'une uniformisation, les disparités s'établissent, et ce par l'extérieur – on en reste à des marqueurs.

Cela pose surtout un contraste avec la deuxième couleur la plus fréquemment employée : le rouge. Là encore, cela concerne la flamme rouge des voiles, les habits et les maisons des pêcheurs, le soleil déclinant. Mais on peut remarquer que ce même rouge caractérise aussi à deux reprises les billets, et à trois reprises la maison du propriétaire : cette maison marie donc de manière harmonieuse le blanc et le rouge, alors qu'ailleurs ce rouge est vu soit comme criard, soit comme terne.

En même temps, pour mieux caractériser à grands traits – de couleurs – les personnages, on peut remarquer que la couleur rouge s'applique à vingt-trois reprises au visage. Ce contraste entre le blanc qui entoure les personnages et le visage rouge montre le dessein – et le dessin – de cette uniformisation : il s'agit avant tout de *montrer des corps*.

Toutefois, si l'on pouvait s'attendre à une utilisation particulière du rouge, qui renverrait au sang, cela n'est présent qu'à trois reprises, dont deux concernent l'attaque d'une baleine par un épaulard. Autant dire que ce refus du sang montre où se situe l'enjeu du récit : oblitérant toute intériorité – physique et psychologique –, l'accent est mis uniquement sur la simple subsistance et le combat avec les éléments. Ce rouge est donc purement ethnologique, et il définit la perspective behavioriste défendue par Bojer.

Ce qui fait que cet univers reste avant tout gris, avec la « côte grise aux maisons grises<sup>6</sup> », ses fermes grises, ses hangars gris, ses costumes gris, l'écume grise... Cela est suffisamment éloquent pour donner à voir cette « vie grise », et ce ressassement tangible des couleurs rend inutiles toutes précisions complémentaires sur l'horizon des pêcheurs : « Les jours sont gris, la mer est grise, les rochers balayés par les vagues sont gris, les nuages qui tourbillonnent autour des sommets des montagnes sont gris aussi<sup>7</sup>. »

Le bleu participe lui aussi de cette répétition doublée d'un horizon borné : l'adjectif est donné aux vêtements, aux yeux, à la brise de mer, et aux fjords lorsque le calme s'impose – le fjord est alors « étonnamment bleu<sup>8</sup> ». La couleur bleu est même utilisée à sept reprises pour décrire le visage d'un pêcheur qui vient de se raser : la répétition de la couleur traduit, de nouveau, la réduction des occupations et des préoccupations. D'ailleurs, le bleu caractérise aussi, par opposition, les billets.

Le jaune participe lui aussi d'une extériorité psychologique et d'une redondance diégétique, puisqu'il caractérise le beurre, la lumière des lampes dans les cabanes, les yeux et les cheveux, les entrepôts, la tempête, les vêtements, mais aussi les maisons de personnes plus riches, ce qui donne une autre variante au jaune : généralement perçu positivement, il se teinte de gris chez Bojer.

Et il se lie d'ailleurs au noir, avec les vêtements, les bateaux et les voiles ainsi que la tempête, cela culminant avec une peur particulière : non celle de s'affronter uniquement au noir et à la nuit noire (on retrouve l'expression à cinq reprises), mais de connaître une nouvelle « année noire<sup>9</sup> ».

On continue donc à évoluer dans le brun, donné pour caractériser les yeux, la faune et la flore, les vêtements et l'église, le goudron, le bois et les voiles des bateaux.

Et au sein de cet univers, pour rester au plus proche de la réalité – et la réalité attendue par les lecteurs francophones –, ces hommes et femmes sont évidemment blonds, avec parfois une barbe rousse.

On le voit, les fortes occurrences sont explicites, et l'on a presque l'impression d'une exacerbation des clichés. Ces couleurs prennent alors une fonction véritablement métonymique, et le monde du récit se conçoit et se construit uniquement par elles. À ce titre, le système d'opposition de cet

---

<sup>6</sup> Johan Bojer, *op. cit.*, p. 74 et 87.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>8</sup> Voir *ibid.*, p. 86, 89 et 92.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 55.

univers est rendu manifeste par la valeur prêtée à des couleurs moins fréquemment rencontrées.

Ainsi, si l'on remarque que les couleurs employées restent primaires, ce qui traduit un refus de jouer sur les nuances, le personnage qui est présenté avec des cheveux châtain est clairement appréhendé comme un « étranger » : il possède en effet un jardin aux couleurs « vertes »...

À ce titre, le vert s'apparie à ce qui est étranger : certes, on peut le rencontrer au détour des lumières des phares, mais il caractérise surtout l'intérieur des terres avec les sapins, et essentiellement les prés en été. Il représente donc un ailleurs géographique et temporel. Ceci tend à expliquer son éviction quelque peu suspecte du récit : on trouve certes des phosphorescences vertes sur la mer, mais seulement à deux reprises<sup>10</sup>. Surtout, on voit une fois la mer se teindre de manière plus radicale de vert : lorsque l'on évoque les *trollds*. Là aussi, le vert caractérise donc le départ vers un ailleurs, qui abandonnerait le discours réaliste et briserait le temps et le lieu du récit.

Et cet ailleurs se retrouve avec la présence des couleurs argent, or et pourpre. L'or caractérise respectivement une bague, une épingle et un anneau, et incarne une projection dans le temps, avec l'espoir d'une vie où l'on pourrait changer les couleurs, en possédant tout simplement plus d'argent... L'argent et l'or caractérisent d'ailleurs, lors de « la pêche extraordinaire », la morue, et ce de manière tautologique : elle est vue d'argent qui vire vers l'or, et d'or qui vire vers l'argent. Elle n'est plus donc vue pour ce qu'elle est, mais pour ce qu'elle représente. L'espoir de sortir de ces couleurs est par conséquent donné par des rayons d'argent<sup>11</sup>.

Bref, la perspective reste avant tout behavioriste, et les hommes sont fondus dans les couleurs. On les subit, aucun dialogue n'est possible, et ce dès la naissance, où l'on sent que l'axiologie dérive entièrement d'une manière de voir le monde par ses couleurs, avec à la clé une impossibilité de se départir de ce mode de pensée :

D'un côté, les nuages étaient de vilains hommes noirs. Mais plus loin, ils étaient rouges et gentils, et tout en haut le regard pénétrait de plus en plus dans une profondeur bleue, où de petites lumières commençaient à scintiller.

L'enfant essaya de causer avec les lumières et dit la, la, – et ba, ba<sup>12</sup>.

Ceci répond d'ailleurs à la profession de foi de Johan Bojer lorsqu'il commentait J.-F. Vinsnes : tout en se défiant de l'influence de son

---

<sup>10</sup> Voir *ibid.*, p. 18 et 54.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 4.

compatriote Knut Hamsun et notamment de *Faim* (1890) et de *Mystères* (1892), Bojer entendait rendre des « impressions de nature intenses et brûlantes » avec une volonté lyrique<sup>13</sup>. Ces effets de lyrisme paraissent atténués dans *LedDernier Viking*, tant l'omniprésence des couleurs dirige le récit : seul l'extérieur prévaut.

Les seules exceptions notables résident dans les références aux sagas norvégiennes, où l'on retrouve un ailleurs, et dans la description de la tempête avec ses monstres et ses fantômes blancs. En creux, se dessine alors un autre modèle, avec un autre ailleurs : tout simplement l'*Odyssée* d'Homère.

### Un double miroir...

Ce jeu des couleurs, qui suffit donc à peindre la teneur du récit, se retrouve de manière presque identique dans une autre traduction, cette fois-ci aux Pays-Bas. Et, au même titre que pour la traduction de La Chesnais, lorsque D. Logeman-van der Willigen propose à son tour la traduction du roman sous le titre *De Laatste Viking*<sup>14</sup>, le récit est invariablement lié à ses autres traductions de Johan Bojer ainsi que d'autres auteurs scandinaves<sup>15</sup>.

On peut toutefois remarquer que lors de la publication de cette traduction, donnée comme « officielle », le paratexte est réduit à portion congrue, précisant simplement le titre original du roman. Pour van der Willigen, cette absence de commentaire est significative : il estime que le lectorat néerlandais bénéficie de connaissances suffisantes pour comprendre ce qu'implique la lecture d'un auteur scandinave, une traduction littérale du récit apparaissant de la sorte suffisante pour une inscription dynamique dans le champ littéraire néerlandophone.

On peut alors comparer la palette de couleurs avec celle de La Chesnais, pour remarquer de suite qu'elle reste fort proche, avec simplement une atténuation du blanc : blanc : 94 ; rouge : 70 ; gris(e) : 61 ; bleu : 54 ; jaune : 45 ; noir : 48 ; brun : 29 ; blond : 24 ; vert : 10 ; or : 9 ; roux : 9 ; argent : 5 ; rose : 4 ; marron : 1 ; pourpre : 0 ; châtain : 1.

Ces deux traductions-miroirs semblent donc bien répondre au vœu de Bojer de rendre compte de la vie des pêcheurs par le prisme de couleurs

---

<sup>13</sup> Voir Johan Bojer, « Préface », J.-F. Vinsnes, *Le carrefour*, traduction de P.G. La Chesnais, Stock, coll. « Série scandinave », 1928, p. VII-IX.

<sup>14</sup> Johan Bojer, *De Laatste Viking*, traduction de D. Logeman-van der Willigen, Leiden, Sijthoff, 1924 [1921].

<sup>15</sup> Qu'il s'agisse de Johannes Jørgensen, Jakob Knudsen, Hans Aanrud, Bjørnstjerne Bjørnson ou Thomas Peter Krag.

aisément perceptibles, et de faire de cet aspect ostentatoire l'élément premier de prise en charge du récit. En tout cas, dans les deux systèmes d'accueil ici mentionnés, tous les articles convergent vers une approche objective de « l'étranger scandinave », avec le poids et les couleurs des éléments : que cela soit Lucien Maury en France ou Herman Teirlinck aux Pays-Bas, tous abordent les auteurs norvégiens selon leurs aspects « drus » et « savoureux », selon leur côté « réaliste » qui n'exclut pas l'épique et le lyrique. Bien plus, on en vient à définir les écrivains de Norvège selon une altération des schémas qui servaient peu avant à définir la « nordicité » des écrivains belges : si, pour ces derniers, on évoque la truculence et le mysticisme, on parle pour les auteurs norvégiens de « lyrisme naturiste et de mysticisme païen<sup>16</sup> ».

### Le palais des glaces...

La palette semble donc « claire ».

Mais la palette s'altère si l'on prend en considération une autre traduction néerlandaise de *Den siste viking*, publiée un peu plus tard dans la revue belge *Ons Land*, sous le même titre que la précédente : *De Laatste Viking*<sup>17</sup>. La première particularité réside dans le statut du traducteur, John Flanders (plus connu sous le nom de Jean Ray lorsqu'il écrit en français) : au contraire de La Chesnais et van der Willigen, l'écrivain belge n'est aucunement un spécialiste de la littérature scandinave, et il traduit le roman à partir de la version française ! On peut déjà se demander pourquoi il re-traduit un récit qui possède dans la même langue une « traduction officielle » récente.

Un premier élément de réponse provient du reflet que John Flanders voit dans ce récit un peu de sa propre production. Jean Ray s'était en effet présenté en 1925 dans *La Revue belge* comme un « écrivain-navigateur », capable de trouver notamment son inspiration dans la confrontation au réel des régions circumpolaires : « Amant des brumes nordiques, il s'en ira, sur un morutier, vers ces lointaines pêcheries d'Islande dont Loti a célébré la farouche poésie. Sans doute y fera-t-il abondante moisson de ces vives et neuves impressions dont il est épris et où s'alimente son original et vigoureux talent<sup>18</sup>. »

---

<sup>16</sup> Voir notamment Lucien Maury, « Avant-propos », J.-F. Vinsnes, *op. cit.*, p. XIV.

<sup>17</sup> Johan Bojer, *De Laatste Viking*, traduction de John Flanders, *Ons Land*, du 26 septembre 1931 (n° 26) au 02 avril 1932 (n° 1).

<sup>18</sup> Jean Ray, « Note de la rédaction » pour « Le fantôme dans la cale », *La Revue belge*, 1<sup>er</sup> avril 1925, p. 472.

Il avouait alors une fascination non seulement pour Pierre Loti, Maurice Constantin-Weyer, mais aussi pour le *Grand silence blanc* (1921) de Louis-Frédéric Rouquette, appelant un peu plus tard de ses vœux la filiation avec son « cher et génial ami Rouquette<sup>19</sup> ». De plus, la perspective adoptée à l'époque dans son recueil *Les contes du whisky* (1925) relevait du behaviorisme, et ses personnages étaient essentiellement des marins, qui changeaient les couleurs du monde par l'effet éphémère du whisky.

Mais Jean Ray/John Flanders demeure avant tout un « aventurier passif », et il sera bien obligé de le rester, puisqu'il est incarcéré de 1926 à 1929, avec à sa sortie de prison une assignation à résidence à Gand. La traduction du récit de Bojer lui permet ainsi de s'approprier une réalité qu'il n'a jamais approchée, si ce n'est par les livres.

Jean Ray/John Flanders trouve aussi d'autres centres d'intérêt dans le roman de Bojer, en étroite résonance avec sa propre production, notamment cette peur de l'identique (schème essentiel de la production de Jean Ray en 1925 et dans ses récits publiés dans *Ons Land* à partir de 1928) contrebalancée par des envolées lyriques, qui prennent pour assises l'anamorphose engendrée par les spiritueux. On comprend ainsi pourquoi John Flanders, dans sa traduction, apporte un soin particulier à ces « monstres blancs » que deviennent les vagues : simple comparaison chez Johan Bojer, cela entraîne une véritable envolée lyrique chez John Flanders, où le dialogue avec les éléments devient particulièrement sensitif.

On le voit, John Flanders altère à l'occasion le récit, pour lui faire mieux répondre à ses propres préoccupations. Ce décalage de perspective se retrouve jusque dans la structure du texte : John Flanders ponctue différemment le roman, lui apportant un autre souffle par de fréquents alinéas. D'autre part, il simplifie la phrase de Bojer (ou plutôt, celle de La Chesnais !), en la désarticulant par des nominales. Par ce biais, il reste au plus près des réactions directes des personnages, et par ce type de procédé, il donne encore plus de poids aux couleurs.

Il s'oppose de la sorte à l'ultra-correctisme de van der Willigen : on constate en effet dans la première version néerlandaise une atténuation du parler « direct » des marins au profit d'un discours faisant état d'une maîtrise parfaite de la langue (avec notamment un jeu des temps verbaux qui n'existe pas dans la version de La Chesnais). Pour John Flanders, fidèle en cela à son aversion du roman psychologique, qu'il jugeait « faux » sur le plan

---

<sup>19</sup> Voir John Flanders, « De Groote witte stilte » [Le grand silence blanc], *Ons Land*, 06 octobre 1928, p. 423. Voir aussi, reprenant cette amitié avec Rouquette, la chronique anonyme « Zij die voor ons schrijven. John Flanders » [Ceux qui écrivent pour nous], *Ons Land*, 06 avril 1929, p. 7. Jean Ray avait de même commenté *La bête errante* de Rouquette dans *L'Ami du Livre*, n° 15, 1<sup>er</sup> décembre 1923.

scientifique en raison justement d'une tendance rédhitoire au style « écrit », seul importe le flux du langage, qui fait passer les sensations avant toute tentative de compréhension. Il appauvrit alors de manière délibérée les dialogues, il y supprime de même les connecteurs, et il propose nombre d'interjections pour laisser *parler le corps*.

Mais en même temps, si l'on compare désormais les trois versions, on constate que John Flanders change de manière substantielle les couleurs du roman :

La Chesnais	van der Willingen	Flanders
Blanc : 101	Blanc : 94	Blanc : 114
Rouge : 71	Rouge : 70	Rouge : 76
Gris(e) : 67	Gris(e) : 61	Gris(e) : 74
Bleu : 48	Bleu : 54	Bleu : 47
Jaune : 43	Jaune : 45	Jaune : 36
Noir : 43	Noir : 48	Noir : 32
Brun : 25	Brun : 29	Brun : 20
Blond : 21	Blond : 24	Blond : 22
Vert : 14	Vert : 10	Vert : 27
Or : 11	Or : 9	Or : 14
Roux : 9	Roux : 9	Roux : 7
Argent : 6	Argent : 5	Argent : 16
Rose : 4	Rose : 4	Rose : 3
Marron : 2	Marron : 1	Marron : 3
Pourpre : 1	Pourpre : 0	Pourpre : 0
Châtain : 1	Châtain : 1	Châtain : 1

On le voit, l'accentuation du blanc traduit la fascination de Jean Ray/John Flanders pour une couleur qui *efface* l'homme. Et il souligne parallèlement le contraste avec la redondance du rouge, qui maintient un refus paradoxal de toute intériorité, ce qui se lie à une redondance encore plus forte du gris, pour rendre d'autant plus présente cette impression d'enfermement.

Surtout, il efface en quelque sorte l'histoire du pays : la volonté ethnologique est atténuée, puisqu'il réduit à portion congrue les précisions de La Chesnais. Certes, il reprend les précisions sur la bataille de Svolder (proposant comme date 1090 là où La Chesnais donnait 1000), mais lorsque La Chesnais renvoyait au récit de Snorre pour la saga royale, John Flanders se contente de faire *allusivement* référence aux sagas scandinaves. De même,

si La Chesnais proposait une assez longue note sur Oluf Trygvason, faisant notamment état de sa force, John Flanders se contente de préciser qu'il fut le premier roi *chrétien* de Norvège<sup>20</sup>.

Ce qui fait qu'il teinte ce mysticisme païen de la littérature norvégienne d'une religiosité qui n'est pas sans refléter ce qui se joue au niveau de la production belge ! Il accentue à ce titre l'importance de l'église comme point cardinal : là où elle est simplement brune chez La Chesnais, John Flanders lui prête des reflets bruns, marrons, blancs, bleus, gris... et verts ! En quelque sorte, elle devient une synthèse, un point focal au lieu d'être un simple élément du décor.

Surtout, il donne aux montagnes et aux côtes des couleurs argentées qui n'étaient pas présentes chez La Chesnais et van der Willigen, ceci pour bien montrer l'importance du reflet contrastif entre le blanc, qui contamine l'extérieur, et ce que les hommes n'ont pas en eux : l'argent, tout simplement. Dès lors, on peut voir que si la traduction de John Flanders ne s'accorde qu'imparfaitement aux couleurs originelles, ces dernières vont aussi exercer une influence essentielle sur sa production : quelques mois après la traduction de Johan Bojer, John Flanders propose *Het Vervloekte Land*<sup>21</sup>, premier récit de ce qu'il appellera son « cycle thulézien ». Suivront alors, en l'espace d'une quinzaine d'années, une centaine de textes localisés dans le Grand Nord et en Scandinavie<sup>22</sup>, qui trouvent leurs assises dans cette traduction.

En effet, si l'on compare les récits préalablement proposés qui prenaient pour cadre les mers polaires<sup>23</sup> et les récits à venir, on constate désormais une plus grande attention portée aux couleurs de la vie des

---

<sup>20</sup> Voir Johan Bojer, *Le dernier Viking*, *op.cit.*, p. 8, et *De Laatste Viking*, *Ons Land*, n° 27, 03 octobre 1931, p. 429.

<sup>21</sup> John Flanders, *Het Vervloekte Land* [La terre hantée], Vlaamsche Filmkens, n° 42, 31 août 1931.

<sup>22</sup> Sur ces récits, nous renvoyons à notre « John Flanders/Jean Ray. De Man die de Noordpool stal. Exténuation et auto-génération de l'aventure », *Rocambole*, n° 15, 2001, p. 129-142. Pour exemple, dans la seule revue *Bravo !*, outre les nombreux articles (voir par exemple « Over lappen en lapland. En... muskieten en renderen », « De Deensche ontdekkingsreiziger August Andree. En poging om de Noordpool per luchballon te bereiken », « De Polen der aarde. Het rijk van het eeuwige ijs », « De Poolhonden », « Onder het ijs naar de Pool. Een nieuwe tocht van Sir Hubert Wilkins » et *passim*), on trouve de mai 1936 à mai 1940, 27 récits adoptant comme localisation le cercle polaire Nord (respectivement localisés au Grand Nord – 3 récits, au Groenland – 3 récits, dans la « région polaire » – 3 récits, en Laponie – 2 récits, à la mer de Behring, au pôle Nord, en Alaska et au Canada), le cercle polaire Sud (mer Antarctique et mers du Pôle), la Scandinavie (respectivement localisés en Finlande, au Danemark – 2 récits, en Norvège – 6 récits), ou l'Islande (4 récits).

<sup>23</sup> Voir notamment John Flanders, « Brieven op zee » [Lettres de la mer], *Ons Land*, 29 décembre 1928 ; « "Ram" de geheimzinnige » [L'étrange Ram], *Ons Land*, 26 octobre 29 ; « De Groote vogel » [Le grand oiseau], *Ons Land*, 25 janvier 1930.

marins : Johan Bojer, par l'intermédiaire de La Chesnais, lui a désormais fourni la palette nécessaire pour *écrire ce voyage*.

Mais, en parallèle, John Flanders ressent une véritable impression de perte : ce voyage semble désormais impossible, puisque la société mercantile vient dénaturer le territoire. Annonçant ainsi la tentative d'appropriation du pôle Nord par l'entremise de la National Geographic Society, il en viendra de la sorte, dans l'article « De Man die de Noordpool stal<sup>24</sup> », à regretter l'évanescence de l'aventure au profit d'intérêts financiers. L'aventure s'étriquant, la spoliation devient loi, et la société mercantile change le territoire : dans « De Gestolen eskimo<sup>25</sup> », l'Inuit Udalgo chasse dorénavant le phoque à fourrure dans le seul but de le vendre aux Européens ou aux Américains. Mais ce changement de valeurs peut devenir mortifère sur le plan civilisationnel : Udalgo se laissera enivrer par les commanditaires, qui avaient l'intention de le vendre, lui aussi, à un cirque itinérant. Il ne reste plus à Udalgo, mis aux fers, qu'à bouter le feu au navire : contre cette « eau de feu » qui tente et corrompt, qui apporte des couleurs non naturelles, il oppose un feu annihilateur et purificateur, créant une autre lumière capable de réensemencer les couleurs disparues.

Car, à en suivre John Flanders, les lumières du Nord restent impénétrables pour la société occidentale. « De Witte koning<sup>26</sup> » nous semble particulièrement représentatif : l'appellation « royaume des glaces » doit s'appréhender sur le plan littéral – si ce n'est que cela exclut tout plan fiduciaire –, et cela permet à Snoek Dierick de s'imposer (dans) un nouveau baptême et de refuser, par cette simple appellation de « roi blanc », son être social. Le « roi blanc », par opération mimétique, épouse le lieu et devient dès lors impénétrable pour la société mercantile : cette société ne pourra qu'avouer son incapacité à prendre en charge le caractère naturel en tuant ce qui auparavant lui appartenait, et ce qui, par ce nouveau baptême, reflète le manque de cette société contemporaine, avec une couleur qu'on ne peut finalement maîtriser<sup>27</sup>.

À la lumière de ces différents textes, on perçoit que la traduction/appropriation de *Den siste Viking* irrigue réellement les écrits à venir de l'écrivain belge. Mais dans sa production, John Flanders n'abandonne pas les couleurs qu'il avait ajoutées dans sa traduction. Ainsi,

---

<sup>24</sup> John Flanders, « De Man die de Noordpool stal » [L'homme qui vola le Pôle Nord], *Bravo !*, 12 février 1938.

<sup>25</sup> John Flanders, « De Gestolen eskimo » [L'esquimau volé], *Bravo !*, 21 mai 1938.

<sup>26</sup> John Flanders, « De Witte koning » [Le roi blanc], *Het Vervloekte Land*, *op. cit.*

<sup>27</sup> Pour une autre approche de cette nouvelle ainsi que pour une discussion des problèmes géopolitiques dans le cadre des récits exotiques de John Flanders, nous nous permettons de renvoyer à notre *John Flander/Jean Ray. L'unité double*, Jambes, Le Hêtre Pourpre, P.I.E., 1998.

s'il accentue le vert, c'est dans la visée d'exacerber l'ailleurs dans l'œuvre de Bojer. Et cela culminera chez John Flanders avec *Geheimen van het Noorden* en 1948<sup>28</sup>, traduit en français – ce qui reflète le centre du récit – en *La brume verte* ! Avec l'exacerbation de ce vert, il accentue les effets de fantastique, pour questionner la place de l'homme dans cet univers, par le prisme d'une réalité décalée.

À ce titre, dans « Het Groene gelaat<sup>29</sup> », si l'on décrit l'implantation d'un nouveau campement, le vœu de territorialiser, de cartographier et de normaliser selon la loi de la société de consommation, c'est pour mieux amorcer le trajet mortifère : les trafiquants sont attaqués par des *objets d'usage* – clous, casseroles et tisonnier – avant que leurs huttes ne disparaissent et qu'ils aient à affronter le regard de feu d'un visage vert. Renvoyant aussi bien à Gustav Meyrink qu'à Edgar Allan Poe – selon la traduction de Charles Baudelaire –, l'horreur du récit trouve bien son ancrage dans la description précise de l'horizon historique et sociologique : ce qui est tangible, cette avancée de la civilisation et le système de spoliation qui en découle, se retourne de soi-même par ce qui le représente *au plus bas, au plus terre-à-terre*, contre ses *utilisateurs*...

Pour mieux comprendre cet univers singulier, et ce qu'il doit à cette traduction particulière de *Den siste Viking*, il reste à trouver une essence, qu'on sent déjà poindre dans les ajouts apportés au récit de Bojer : une rédemption possible en repliant l'ailleurs sur le présent. Car, que cache-t-elle, cette brume verte si présente dans les récits de John Flanders de 1931 à 1948 ? Tout simplement la porte des enfers ! Il opère de la sorte une littéralisation de cet enfer gris, avec une volonté messianique, puisque tout converge vers saint Brandan (Brendan de Clonfert), à qui John Flanders consacre plusieurs articles<sup>30</sup>, et qui est le personnage « central » de nombreux récits<sup>31</sup>.

John Flanders christianise donc ce qui va vers le Grand Nord. Il y met une couleur et une essence. Une essence et une couleur que l'on regarde, mais que l'on ne voit pas<sup>32</sup>, jusqu'au moment où dans ces récits s'opère

---

<sup>28</sup> John Flanders, *Geheimen van het Noorden* [Les mystères du Grand Nord], Altiora, Averbode, 1948.

<sup>29</sup> John Flanders, « Het Groene gelaat » [Le visage vert], *Bravo !*, 25 juin 1938.

<sup>30</sup> Voir par exemple John Flanders, « Sur la route du Pôle. Rookall ou la légende disparue », *Le Bien public*, 15 mars 1930.

<sup>31</sup> Outre *Het Vervloekte Land* et *Geheimen van het Noorden*, voir aussi « Le Torrent de boue », *La Flandre libérale*, 21 décembre 1930 ; *Aux tréfonds du mystère, Le formidable secret du Pôle*, Presto Films, n° 103, 06 septembre 1936 et Presto Films, n° 112, 08 novembre 1936 ; *Le vallon qui chante*, Presto Films, n° 87, 17 mai 1936.

<sup>32</sup> Sur cette approche, essentielle, de la production de Jean Ray/John Flanders, voir certains de nos travaux : « L'Évangile selon *Saint-Judas-de-la-Nuit*. L'effroi du Signe », Eric Lysøe [éd.], *Le Diable en Belgique du Prince de Ligne à Gaston Compère*, Bologna, Belœil, 2001,

l'hypogée : la révélation se fait par une lumière intérieure. On l'aura compris, cette « révélation intérieure » doit être ici entendue sur le plan tout autant littéral que métaphorique. Deux plans qui étaient absents dans le récit de Johan Bojer et ses traductions française et néerlandaise, mais que John Flanders cherchait déjà à dessiner par l'ajout d'une problématique couleur verte...

Une christianisation donc, mais qui n'occulte pas, lors de l'avancée des récits, les détails et les couleurs des pêcheurs et marins rencontrés chez Johan Bojer ! La téléologie édifiante est à ce prix : que cela soit au niveau de sa traduction ou dans ses récits, aux couleurs primaires de Bojer, John Flanders oppose une liaison entre le matérialisme et le mysticisme par un fondu enchaîné.

Aux deux traductions-miroirs vient donc s'agréger un véritable palais des glaces, où l'on perd et retrouve tout à la fois les couleurs originelles, sans toujours savoir où se situe la frontière entre le traducteur et l'écrivain, et sans pouvoir délimiter de manière définitive ce qu'apporte l'écrivain au traducteur, et inversement. Ces frontières mouvantes ne sont pas sans apporter un certain vertige : si, à la lumière des traductions à partir du norvégien de La Chesnais et van der Willigen, on peut mieux appréhender les couleurs de la littérature scandinave, au niveau de John Flanders, la palette est sensiblement altérée, et il apparaît presque nécessaire de traduire cette traduction de traduction pour mieux comprendre ce qu'il conserve des couleurs du Nord... et comment il y intègre ses couleurs du Nord...

---

p. 243-263 ; « Jean Ray/John Flanders et la littérature alimentaire. L'essence en sommeil », Paul Aron [éd.], *Textyles*, n° 23, « Les mots de la faim. Les écrivains et la nourriture », 2003, p. 50-62 ; « De Apollinaire à Jean Ray. L'ivresse sans fin du "Bout de la rue" », Arnaud Huftier, André Verbrugghen [éd.], *Otrante*, n° 14, « Jean Ray/John Flanders. Croisement d'ombres », Kimé, 2003, p. 91-111 ; « La perte d'essence du sacré. *Malpertuis* de Jean Ray », Roger Bozzetto, Arnaud Huftier [éd.], *Les frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature*, Presses universitaires de Valenciennes, 2004, p. 113-134.

## **Reflets de la mélancolie nordique dans *Pêcheur d'Islande* de Pierre Loti**

Dimitri Roboly (Université d'Athènes)

### **Résumé**

La mélancolie des paysages nordiques, leurs couleurs et effets de lumière, s'inscrivent dans une typologie romantique qui a donné libre cours à une série de concepts – nordicité, monde nordique, mythe du Nord – qui déterminent l'altérité selon l'appartenance géographique. La « pensée romantique » trouve incontestablement ses sources dans une disposition de l'âme pour les images sombres et noires. Les lunes et les brouillards d'Ossian se reflètent dans les plus beaux textes du dix-neuvième siècle. Or, le Nord, c'est aussi la couleur pure, la froideur d'une intense blancheur, la mer. Le roman de Pierre Loti *Pêcheur d'Islande* (1886) met en scène une nature primitive et vacillante, que ce soit celle de l'Islande ou de ses habitants. La mer et l'eau sont les éléments fondamentaux d'une quête initiatique et destructrice à la fois. Loin de s'inscrire dans une perspective exotique, la conception lotienne du paysage nordique va au-delà des apparences et perçoit la nature comme la manifestation de la fragilité humaine.

Un triste pays, va, Gaud, je t'assure<sup>1</sup>.

Pierre Loti, *Pêcheur d'Islande*

Y a-t-il encore aujourd'hui quelque chose à dire sur la mélancolie ? Depuis l'Antiquité païenne, les vers de Sappho, les tragédies d'Eschyle et d'Euripide, en passant par Catulle et Sénèque, la notion de mélancolie a traversé les époques, inspiré Dante et Pétrarque, Michel-Ange et Shakespeare, séduit l'époque baroque, les classiques et les Lumières, fait souffrir les âmes des romantiques, les rendant même parfois incurablement malades, provoqué le spleen baudelairien et l'ennui fin de siècle, avant de se redéfinir sur le divan de la psychanalyse et de trouver sa consécration par le biais d'une exposition monumentale aux galeries nationales du Grand Palais à Paris<sup>2</sup>. Sentiment compliqué et pas toujours perceptible, elle est inséparable du mythe nordique, du moins dans les œuvres romantiques. Elle a beau avoir plusieurs facettes, deux aspects dominant et ce sont ceux-là qui constitueront le fondement de cet article : la mélancolie du paysage et celle de la nature

---

<sup>1</sup> Pierre Loti, *Pêcheur d'Islande*, Paris, Livre de Poche, 1988 [1886], p. 213. Désormais, les références à ce roman seront indiquées par le sigle *PI*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

<sup>2</sup> L'exposition *Mélancolie. Génie et folie en Occident* s'est tenue au Grand Palais du 10 octobre 2005 au 16 janvier 2006, sous la direction de Jean Clair.

humaine. Deux aspects qui se rencontrent, qui interfèrent et finissent par se confondre, tant la théorie des correspondances enveloppe cette marche commune vers l'infinie tristesse, vers l'infini tout court.

### Mélancolie des lieux

Aimer, souffrir et regretter. Il faut avoir vécu intensément, passionnément, pour percevoir les prémisses d'une tristesse qui s'étend à l'infini. Il faut aussi avoir voyagé, être parti vers des contrées lointaines, avoir touché l'extrême limite, tant sur le plan géographique que personnel. Si j'ai choisi de mettre en parallèle la mélancolie nordique et Pierre Loti, c'est parce que cela permet de saisir bien plus que le sens d'une œuvre, le sentiment d'une époque, l'ambiance globale d'une génération à part. Je songe bien évidemment à tout ce qui est romantique, car, avouons-le, même si l'on risque de tomber dans la trivialité, la mélancolie trouve son apogée chez les romantiques et c'est dans leurs œuvres que le mythe du Nord acquiert son statut véritable. Certes, il y a ceux qui ont précédé et ceux qui vont succéder, comme il y a toujours un avant et un après, mais le point nodal – et je parle ici de la littérature et non pas des arts plastiques –, c'est bel et bien le dix-neuvième siècle, et l'expression la plus intime, véridique et poignante à la fois, revient à un officier de marine du nom de Julien Viaud, alias Pierre Loti.

Je me garderai de reprendre ce qui a été écrit maintes fois sur la question. Je tenterai plutôt de faire une approche parallèle de la mélancolie du paysage et de celle de l'écrivain lui-même afin de révéler le sens profond du mythe en traçant les limites du réel dans la fabrication du romanesque. Il convient, pour cela, de se pencher sur l'attitude esthétique à l'égard du paysage nordique. La première question qui nous vient à l'esprit est relative à la définition du Nord. S'agit-il d'une notion strictement géographique ? Il est évident que non, mais il est aussi évident que le sens de cette notion dépend aussi de la situation géographique. Or, comme se le demande tout naturellement Max Andréoli, « où commence et où finit, pour les Français bien entendu, cet espace réel ou mythique qu'est le Nord<sup>3</sup> ? »

Il va de soi que nous sommes tous le « nordiste » ou le « sudiste » d'un autre. L'opposition est avant tout géographique, mais elle est aussi historique, politique et culturelle. Pour Michel Crouzet,

---

<sup>3</sup> Max Andréoli, « À la lueur nocturne du Nord », Kajsa Andersson [éd.], *L'image du Nord chez Stendhal et les Romantiques*, t. 2, Örebro, Örebro Universitetsbibliotek, coll. « Humanistica Oerebroensia. Artes et linguae », 2004, p. 95.

le mythe du Nord désignait au premier chef dès l'origine (si on le fait partir de Montesquieu) l'Angleterre ; elle était intégralement le Nord : par la géographie, par la liberté et le régime représentatif, par le protestantisme, par le commerce, par ses poètes. [...] Mme de Staël dans *De la littérature* présentait une définition du Nord qui ne s'appliquait qu'à l'Angleterre : Shakespeare, la liberté, la mélancolie, la spiritualité intériorisée du protestantisme. Certes, elle allait [...] avec le livre sur l'Allemagne, découvrir un Nord plus profondément spirituel et plus créateur. Un Nord spéculatif et enthousiaste prenait place à côté d'un Nord pragmatique et politique<sup>4</sup>.

Il y a, en fait, deux types d'humanité : celui du Nord, qui représente la réflexion et l'intériorité, et celui du Sud, qui fait la part belle aux sensations actives, à la sensibilité et à l'imagination. La vision du Nord doit se voir sous un aspect plutôt philosophique que géographique, même si l'importance du climat est primordiale, puisque c'est lui qui définit, en grande partie, le caractère humain. Le paysage est le reflet du mythe et l'âme humaine reflète souvent l'âme de la nature. Or, la question vient tout naturellement : pourquoi le Nord ? La réponse est tout aussi simple : parce qu'il renferme le secret de la mélancolie qui est la seule matrice de la beauté. C'est par et grâce à la tristesse que le créateur parvient à s'exprimer, le malheur annoncé par la nature et la pensée de finitude qui domine le paysage sont largement supérieurs et bien plus aptes à la création que n'importe quel sentiment de joie et d'allégresse. C'est Baudelaire qui affirme :

J'ai trouvé la définition du Beau, – de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste [...]. [...] je ne prétends pas que la Joie ne puisse s'associer avec la Beauté, mais je dis que la Joie est un des ornements les plus vulgaires ; – tandis que la mélancolie en est pour ainsi dire l'illustre compagne<sup>5</sup>.

La latitude sépare le monde de la tristesse du monde de la jouissance, le monde physique du monde métaphysique. Car le paysage nordique est porteur d'un sens métaphysique, la pensée s'y élève au-dessus de l'être. La nature est en harmonie avec l'image de l'infini et la transforme en désir : « l'homme du Nord est physiquement et métaphysiquement un insatisfait, et son désir, son imagination, sa pensée outrepassent les limites du donné<sup>6</sup> ». Là-bas, les rapports de l'individu avec le monde sont perçus différemment

---

<sup>4</sup> Michel Crouzet, « Custine et Taine en Angleterre : le mythe du Nord et la modernité », *ibid.*, p. 209.

<sup>5</sup> Charles Baudelaire, *Fusées*, dans *Œuvres complètes I*, sous la direction de Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990 [1851], p. 657-658.

<sup>6</sup> Michel Crouzet, « Le mythe du Nord ? », Kajsa Andersson [éd.], *L'image du Nord chez Stendhal et les romantiques*, t. 1, Örebro, Örebro Universitetsbibliotek, coll. « Humanistica Oerebroensia. Artes et linguae », 2004, p. 25.

que dans les pays du soleil, même s'il y a, à mes yeux, un potentiel mélancolique et philosophique tout aussi important dans les régions du Sud, mais d'une nature différente. L'espace scandinave, comprenant l'Allemagne septentrionale et l'Écosse, constitue le grand ensemble du Nord dans le romantisme français, au même titre que l'espace germanique<sup>7</sup>. Et l'Islande tient, de par sa position géographique, une place à part, puisqu'elle représente l'extrémité de l'Europe, et même le bout du monde. Elle a servi de prétexte littéraire à Victor Hugo, dont *Han d'Islande* (1823) est la réalisation de ce désir du grand Nord, de même qu'elle a été mise en valeur par Jules Verne dans son *Voyage au centre de la Terre* (1864). La perspective de Pierre Loti présente même quelques affinités avec celle de Verne, mais cela serait le sujet d'une autre étude.

Le roman de Loti devait s'intituler *Au large*. L'auteur lui-même l'affirme dans une lettre adressée le 26 octobre 1884 à Madame Adam (Juliette Lamber), directrice de la *Nouvelle Revue*. Craignant cependant que ce titre « ne fasse supposer aux lecteurs une série d'impressions quelconques comme les *propos d'exil*, et non un roman<sup>8</sup> », il envoie six nouveaux titres à Madame Adam afin qu'elle en choisisse elle-même le plus approprié. Nous savons qu'elle retiendra *Pêcheur d'Islande* et qu'elle annoncera sa parution dans le numéro du 15 décembre 1885 de la *Nouvelle Revue*. Le roman paraîtra dans les numéros des 1<sup>er</sup> avril, 15 avril, 1<sup>er</sup> mai, 15 mai et 15 juin 1886. Le livre sortira en volume le 4 juin 1886 et sera dédié à Madame Adam.

On considère aujourd'hui cet ouvrage comme le chef-d'œuvre de Pierre Loti. Bien que ma préférence soit portée sur un autre roman, dès sa parution, critique et public furent unanimes. L'histoire d'amour de Gaud et de Yann, et la rivalité entre les deux fiancées du pêcheur – Gaud et la mer – emportent le lecteur dans un tourbillon d'images poignantes où les côtes bretonnes et la mer islandaise ouvrent le bal tragique de la condition humaine et de l'inutilité des choses terrestres. Il importe de souligner ici que la plupart des faits présentés par Loti sont véridiques. Tous les personnages du roman ont existé et l'héroïne renvoie à un des grands amours insatisfaits de l'écrivain. Signalons tout de même que Loti n'est jamais allé en Islande. Il a essayé de s'y faire envoyer, mais ses tentatives ont été vaines. Il s'est finalement servi de ses souvenirs de Norvège – il avait passé sept mois sur les côtes norvégiennes en 1870 – pour décrire la mer islandaise. S'il voulait aller en Islande, c'était pour avoir une idée plus précise de cette région de l'extrême Nord dans le cadre de son aventure romanesque. Car l'Islande était avant tout une motivation littéraire : « C'était surtout pour faire un beau livre

---

<sup>7</sup> Sur ce point, voir Max Andréoli, *op. cit.*, p. 96.

<sup>8</sup> Pierre Loti, « Lettre de Pierre Loti à Madame Adam », 15 octobre 1885, citée par Louis Barthou, *Pêcheur d'Islande de Pierre Loti*, Paris, Mellottée, 1929, p. 33.

que je désirais aller là-bas ; mais j'espère beaucoup réussir sans cela. Je laisserai plutôt l'Islande à l'état de vision lointaine et étrange pour m'appesantir plus sur la mer et les pays bretons<sup>9</sup>. »

En 1886, année de la parution du livre, 41 goélettes et 12 chasseurs sont partis de Paimpol pour l'Islande avec près de 1 000 hommes à bord. En termes de statistiques, cela représente le sixième de la population paimpolaise de l'époque. L'Islande était donc bel et bien un « métier » – « c'était dur, disait-il, ce métier d'Islande : partir comme ça dès le mois de février, pour un tel pays, où il fait si froid et si sombre, avec une mer si mauvaise... » (*PI*, 46) – et les « Islandais », comme les appelle Loti, un groupe social uniforme et homogène.

Par ailleurs, les informations données par Loti sur la pêche en Islande et les techniques utilisées sont conformes à la réalité et répondent au souci de l'exactitude de l'auteur. En 1885, il a écrit une lettre à M. L. Huchet du Guermeur, armateur à Paimpol et dont le nom figure dans le roman, lui demandant des renseignements sur l'Islande. La réponse de l'armateur démontre la démarche lotienne et si on l'étudie parallèlement au texte final, on se rend mieux compte du génie de l'auteur qui a su transformer la « sécheresse technique » en « émotion » littéraire<sup>10</sup>. Il y a, chez Loti, un véritable talent d'évocation. Tous ses romans sont une sorte de journal, un témoignage spontané, une confession personnelle. Il utilise les mots de la vie quotidienne et refuse d'avoir recours à une langue recherchée et, par cela même, artificielle. Doumic remarque :

Loti n'a pas éprouvé, comme tant d'autres, le besoin de torturer la langue, il n'emploie que les mots de tout le monde. Mais ces mots dits par lui, prennent une valeur qu'on ne leur savait pas ; ils éveillent des sensations qui se prolongent en nous très profondément ; ils évoquent devant nous des aspects qui vont loin, très loin, jusque par-delà l'apparence sensible des choses<sup>11</sup>.

Cependant, la modernité lotienne réside dans le fait qu'il fait entrer dans l'action la mer, en lui réservant le rôle du personnage principal. Avant Loti, et surtout avant le romantisme, la mer n'était qu'un simple cadre, un décor où se passait une scène. Certes, il y a eu Victor Hugo qui a su lui donner un statut différent, de même que Michelet avec son roman *La mer* (1861). Mais, s'il y a quelqu'un qui en a fait le sujet essentiel de ses romans, c'est indéniablement Pierre Loti. Cette évocation de la mer et, notamment, des mers du Nord, n'a pas échappé à la critique d'Outre-Manche, comme

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>10</sup> Voir Louis Barthou, « Appendice I », *op. cit.*, p. 357-359.

<sup>11</sup> René Doumic, *Portraits d'écrivains*, 2<sup>e</sup> série, Paris, [s.é.], 1919 [1892], p. 116.

cela apparaît dans cet article anonyme paru, en 1905, dans la *Scottish Review* :

Aucun autre écrivain ne nous fait sentir aussi complètement ce que Sharpe a appelé l'étrange enchantement magnifique de la mer, avec la variété de son humeur et de son aspect. Il nous la montre la nuit et le jour, dans le calme et dans la tempête, avec le brouillard et avec le soleil, sous la croix du Sud et sous la pâle clarté du soleil de minuit et, véritable magicien littéraire, il évoque dans notre esprit les scènes que nos yeux n'ont jamais contemplées, et sous sa plume un adjectif ou un adverbe devient le charme qui nous fait sentir l'humidité visqueuse des brouillards de la mer ou le sel de l'atmosphère remplie d'embruns ou la fraîcheur humide des mers du Nord plus pénétrante que le véritable froid [...] <sup>12</sup>.

Dès le deuxième paragraphe du roman, la mer fait son apparition hésitante avant d'envahir l'ensemble du récit : « Dehors, ce devait être la mer et la nuit, mais on n'en savait trop rien : une seule ouverture coupée dans le plafond était fermée par un couvercle en bois, et c'était une vieille lampe suspendue qui les éclairait en vacillant. » (*PI*, 13) Et après une brève interruption : « ...Dehors, ce devait être la mer et la nuit, l'infinie désolation des eaux noires et profondes. » (*PI*, 15)

L'élément liquide est perçu avec une certaine incertitude, comme s'il était impossible de le saisir dans sa totalité :

Dehors, il faisait jour, éternellement jour.

Mais c'était une lumière pâle, pâle, qui ne ressemblait à rien ; elle traînait sur les choses comme des reflets de soleil mort. Autour d'eux, tout de suite, commençait un vide immense qui n'était d'aucune couleur, et en dehors des planches de leur navire, tout semblait diaphane, impalpable, chimérique.

L'œil saisissait à peine ce qui devait être la mer : d'abord cela prenait l'aspect d'une sorte de miroir tremblant qui n'aurait aucune image à refléter ; en se prolongeant, cela paraissait devenir une plaine de vapeur – et puis, plus rien ; cela n'avait ni horizon ni contours. (*PI*, 19)

Nous sommes, à première vue, face à une panne du langage, à une impossibilité de décrire le paysage. Il semblerait pourtant que, par ce procédé, Loti arrive à faire surgir le caractère désolant et l'angoisse ambiante en investissant la mer d'une personnalité indécise qui, au fur et à mesure, s'identifie au néant. Ce n'est pas un hasard si plusieurs critiques ont utilisé le terme d'« impressionnisme » pour parler de *Pêcheur d'Islande*. C'est, d'ailleurs, en cette même année 1886, qu'a lieu le dernier Salon des

---

<sup>12</sup> [Anonyme], « Pierre Loti and the Sea », *Scottish Review*, 1905, cité par Louis Barthou, *op. cit.*, p. 308 ; traduction de Barthou.

Impressionnistes et l'usage que fait Loti des couleurs n'est pas sans renvoyer aux tableaux de Claude Monet, Édouard Manet et Alfred Sisley. Le gris domine, puisque c'est la couleur qui désigne la Bretagne et l'Islande, mais ce n'est pas un gris uniforme. C'est un « gris luisant » d'acier lorsqu'il s'agit des lignes des poissons ; c'est un « gris plombé » lorsqu'il s'agit du ciel islandais ; c'est un « gris trouble » qui fuit sous le regard des pêcheurs. De même le bleu que reflète la brise sur les eaux miroitantes peut être « bleu vert » ou « bleu noir », alors que la mer, elle, est toujours de ce même « bleu pâle » de la mort. Dehors, le « calme blanc » :

Çà et là, paraissaient les petites voiles lointaines, déployées Autour de l'Islande, il fait cette sorte de temps rare que les matelots appellent le calme blanc ; c'est-à-dire que rien ne bougeait dans l'air, comme si toutes les brises étaient épuisées, finies.

Le ciel s'était couvert d'un grand voile blanchâtre, qui s'assombrissait par le bas, vers l'horizon, passait aux gris plombés, aux nuances ternes de l'étain. Et là-dessous, les eaux inertes jetaient un éclat pâle, qui fatiguait les yeux et donnait froid.

[...]

La Marie projetait sur l'étendue une ombre qui était très longue comme le soir, et qui paraissait verte, au milieu de ces surfaces polies reflétant les blancheurs du ciel [...].

Le soleil, déjà très bas, s'abaissait encore [...]. À mesure qu'il descendait dans les zones couleur de plomb qui avoisinaient la mer, il devenait jaune, et son cercle se dessinait plus net, plus réel.

[...]

pour la forme puisque rien ne soufflait, et très blanches, se découpant en clair sur les grisailles des horizons.

[...]

Ils regardaient à présent, au fond de leur horizon gris, quelque chose d'imperceptible. Une petite fumée, montant des eaux comme une queue microscopique, d'un autre gris, un tout petit peu plus foncé que celui du ciel.

[...]

En même temps, une légère brise qui s'était levée, piquante à respirer, commençait à marbrer par endroits la surface des eaux mortes ; elle traçait sur le luisant miroir des dessins d'un bleu vert [...]. Et le ciel, débarrassé de son voile devenait clair ; les vapeurs, retombées sur l'horizon, s'y tassaient en amoncellements de ouates grises, formant comme des murailles molles autour de la mer. (*PI*, 56-61)

Helmut A. Hatzfeld compare l'ouverture de *Pêcheur d'Islande* à une marine de Courbet<sup>13</sup> et il ne faudrait pas oublier que Loti avait une formation artistique et s'est livré à quelques dessins qui sont loin d'être insignifiants<sup>14</sup>. La scène de la tempête constitue sans doute l'apogée dans cette démarche puisqu'elle réunit l'évocation picturale, les références littéraires et la sensibilité musicale de l'auteur :

Il y a dans Pierre Loti peu de pages plus saisissantes que cette tempête, dont elles sont comme la symphonie imitative. L'écrivain se souvient des images terribles de la Bible qui a élevé son enfance. Mais il est aussi un musicien nourri de Bach et de Beethoven. Il a un sens aigu des nuances et des harmonies, des sons qui se disciplinent ou des bruits qui s'exaspèrent. Cette tempête on la *voit* et on l'*entend*. Elle est un tableau et elle est un orchestre<sup>15</sup>.

Et elle est aussi l'image de l'Islande et la transcription du Nord dans le romanesque lotien :

Il avait aussi changé d'aspect et de couleur, le soleil d'Islande, et il ouvrait cette nouvelle journée par un matin sinistre. Tout à fait dégagé de son voile, il avait pris de grands rayons qui traversaient le ciel comme des jets, annonçant le mauvais temps prochain.

[...]

La grande panne de nuages, qui s'était condensée à l'horizon de l'ouest avec un aspect d'île, se défaisait maintenant par le haut, et les lambeaux couraient dans le ciel. Elle semblait inépuisable cette panne, le vent l'étendait, l'allongeait, l'étirait, en faisant sortir indéfiniment des rideaux obscurs, qu'il déployait dans le clair ciel jaune, devenu d'une lividité froide et profonde.

[...]

Elle fuyait devant le temps, la Marie, fuyait, toujours plus vite – et le temps fuyait aussi – devant je ne sais quoi de mystérieux et de terrible. La brise, la mer, la Marie, les nuages, tout était pris d'un même affolement de fuite et de vitesse dans le même sens. (*PI*, 65-67)

### Mélancolie du moi

La nature devient inquiétante et l'on sent sa fureur s'agrandir : « Une clameur géante sortait des choses comme un prélude d'apocalypse jetant

---

<sup>13</sup> Helmut A. Hatzfeld, *Literature Through Art : A New Approach to French Literature*, New York, Oxford University Press, 1952, p. 170.

<sup>14</sup> Sur Loti dessinateur, voir C. Wesley Bird, *Pierre Loti, correspondant et dessinateur. 1872-1889*, Paris, P. André, 1948 et Claude Farrère, *Cent dessins de Pierre Loti*, Tours, Arrault, 1948.

<sup>15</sup> Louis Barthou, *Pêcheur d'Islande de Pierre Loti*, op. cit., p. 87 ; Barthou souligne.

l'effroi des fins du monde. » (*PI*, 70) Il y a comme une communion entre l'âme de la nature et l'âme du romancier, entre la nature des choses et la nature humaine. Ce que Loti exprime, ce sont les « choses vues », la nature mise à nu. Et c'est là que réside le secret de la mélancolie lotienne et son véritable romantisme. La fureur et la douleur du paysage font appel à la tristesse du cœur, l'image de la mort prochaine renvoie celle du mélodrame intime. La mer d'Islande est d'une tristesse infinie, le décor de l'éternel soleil contient une note de nostalgie originelle et de triste volupté au moment où il entre dans la nuit languissante. Loti décrit un paysage finissant et la sombre histoire de ses héros s'efface dans le désespoir de la nature. La mélancolie des lieux exerce une influence particulière sur l'âme incurablement romantique de Loti, à tel point que nous ne savons pas toujours laquelle est à l'origine de son chagrin. La fureur des éléments et la violence de la tempête qui introduisent la deuxième partie du roman, sont l'expression d'un chaos apocalyptique, de même que le calme et la tranquillité de l'Islande, à la fin de la première partie, reflètent le néant, le triste *rien* qui plane partout et qui conduit aussi – et avec la même assurance – à la mort universelle :

Éternel soir ou éternel matin, il était impossible de dire : un soleil qui n'indiquait plus aucune heure, restait là toujours, pour présider à ce resplendissement de choses mortes, il n'était lui-même qu'un autre cerne, presque sans contours, agrandi jusqu'à l'immense par un halo trouble.

[...] c'étaient des aspects de non-vie, de monde fini ou pas encore créé ; la lumière n'avait aucune chaleur ; les choses se tenaient immobiles et comme refroidies à jamais, sous le regard de cette espèce de grand œil spectral qui était le soleil. (*PI*, 56-57)

L'Islande est associée à la mort, elle est un « gouffre lointain » (*PI*, 32) qui engloutit ses visiteurs. Elle s'efface de notre regard comme elle efface ceux qui partent à sa rencontre. Nous ne savons pas si c'est le soir ou si c'est le matin, et le soleil, seul repère possible, semble se figer dans l'immobilité d'une éternelle suspension de temps. Nous sommes dans l'espace du non-temps, dans un lieu où la vie s'est arrêtée. Nous sommes dans le néant :

Et le soleil, toujours bas et traînant, incapable de monter au-dessus des choses, se voyait à travers cette illusion d'île, tellement qu'il paraissait posé devant et que c'était pour les yeux un aspect incompréhensible. Il n'avait plus de halo, et son disque rond ayant repris des contours très accusés, il semblait plutôt quelque pauvre planète jaune, mourante, qui se serait arrêtée là, indécise, au milieu d'un chaos... (*PI*, 61-62)

En fait, l'Islande est un immense cimetière de restes humains et de sentiments, une morgue remplie de corps et d'espérances trahies. La chapelle de Pors-Even, en Bretagne, signale à ses visiteurs que là-bas, du côté du cercle polaire, le grand vide attend les marins pour engloutir leurs rêves et rendre leurs épouses malheureuses : « Un petit mur croulant dessinait autour un enclos enfermant des croix. [...] L'Islande – toujours l'Islande ! – Partout, à cette entrée de la chapelle, étaient clouées d'autres plaques de bois, avec des noms de marins morts. » (*PI*, 78)

Loti a toujours été obsédé par l'idée de la mort. Toute la mélancolie dont son œuvre est imprégnée ne peut se voir que sous cet angle. Ses romans sentent la décrépitude, l'odeur de leurs cadavres, de leurs fantômes ensevelis que rien ne pourra ressusciter. Ils sont d'une tristesse et d'un charme infinis, ils dégagent l'air étouffant d'une vie qui s'évanouit devant le gouffre du néant : « Non, rien, personne ne me voit, personne ne m'écoute, personne ne me répond... J'attends, et les instants passent, et c'est l'évanouissement des derniers espoirs confus, c'est le néant des néants où je me sens tomber...<sup>16</sup> »

« *Pêcheur d'Islande* est un roman de l'attente – attente de la mort inéluctable<sup>17</sup>. » La mort apparaît comme le moteur essentiel de la création lotienne. L'auteur voit la mort partout, il la croise quotidiennement, entre elle et lui, c'est une relation de trottoir. Toute son œuvre est un chant funèbre, un hymne angoissé au néant : « Oh ! la fin de tout. Oh ! le néant là, tout près, qui nous appelle et où nous serons demain<sup>18</sup>... »

En lisant *Pêcheur d'Islande*, nous avons le sentiment que tout s'efface dans l'immensité de la mer et l'immobilité universelle. « Cet horizon, qui n'indiquait aucune région précise de la terre, ni même aucun âge géologique, avait dû être tant de fois pareil depuis l'origine des siècles, qu'en regardant il semblait vraiment qu'on ne vît rien – rien que l'éternité des choses qui *sont* et qui ne peuvent se dispenser d'être. » (*PI*, 139 ; Loti souligne.) Loti est un homme au bord de la dérive, sans armes devant la fin qui approche. La seule chose qui reste dans ses souvenirs sont des traces, des sillages ; le reste n'est que mensonge et illusion.

Ce tempérament excessif de pessimisme explique sans doute une falsification de la réalité qui est opérée dans ce roman, de façon involontaire – nous avons de bonnes raisons de le croire. Comme cela a été dit précédemment, Loti ne fait que décrire les « choses vues » en leur insufflant

---

<sup>16</sup> Pierre Loti, *Jérusalem*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1989 [1894], p. 156.

<sup>17</sup> Daniel Lewers, « Préface », Pierre Loti, *Pêcheur d'Islande*, Paris, GF-Flammarion, 1996, p. 18.

<sup>18</sup> Pierre Loti, *Tante Claire nous quitte*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1991 [1891], p. 118.

le génie de la mélancolie. Toutefois, *Pêcheur d'Islande* ne donne pas une version véridique des causes et des faits qui ont provoqué tant de naufrages et autant de morts. Comme le remarque fort justement François Chappé, nulle part dans le roman ne sont évoquées les responsabilités réelles de ces naufrages qui ont coûté la vie à 3 000 marins de Paimpol entre 1852 et 1935 : « Loti ne dit pas un mot de ces responsabilités et les substitue comme tant d'autres à la fatalité, à la mer méchante, l'Islande dévoreuse d'hommes<sup>19</sup>. » Nous avons en quelque sorte le passage de la réalité au mythe, renforcé par et grâce à la sensibilité exacerbée de l'auteur. Cette démarche sera fondamentale dans la fabrication du mythe. Ainsi, d'autres écrivains, parmi lesquels les Bretons Louis Tiercelin, Yann Nibor, Louis Auber et Botrel, exprimeront, eux aussi, un point de vue éloigné de la vérité mais fidèle au mythe établi par Loti.

L'Islande fonctionne donc, dans le roman de Loti, comme le symbole suprême qui annonce la fin des choses. À contempler cette île – ou cette illusion d'île, comme il dit – il sent venir une tristesse profonde, une angoisse énigmatique et pénétrante qui enveloppe les eaux noires de la mer d'une légèreté insoutenable. L'Islande lui apparaît comme le cénotaphe de ses rêves, la plaque funéraire de son passage sur terre. Elle engloutit dans le crépuscule de l'été les corps inertes qu'elle avait noyés à l'aube de son printemps. Et cela continuera ainsi, comme un éternel recommencement des choses, sans pour autant en être un. Car, « ... dans son idée à lui, la mort finissait tout... » (*PI*, 141).

---

<sup>19</sup> François Chappé, « Réalité sociale et humaine de Paimpol à travers *Pêcheur d'Islande*. Mythe, charme, réalité. Cent ans d'exégèse envoûtée », *Revue Pierre Loti*, n° 27, juillet-septembre 1986, p. 59.

**Le côté sombre de la neige blanche.  
Couleurs hivernales dans *Gel* de Thomas Bernhard et *Neige noire*  
de Hubert Aquin**

Iris Gruber-La Sala (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen –  
Nürnberg)

**Résumé**

Le Québec et l’Autriche sont deux pays très différents et leurs champs littéraires, d’une grande diversité. Sans prétendre à une unité qui (heureusement !) n’existe pas entre les textes autrichiens et québécois, je propose une approche comparatiste de deux romans qui me semblent représentatifs de leur époque. Dans le cadre d’une nordicité littéraire comprise comme « hivernité », mon analyse se concentre sur les significations des couleurs structurant les mondes imaginaires de *Neige noire* (1974) de Hubert Aquin et *Gel* (1963, traduction française, 1967) de Thomas Bernhard : le blanc et le noir.

Würden alle Farben weißlich, so würde das Bild mehr  
und mehr an Tiefe verlieren<sup>1</sup>.

Ludwig Wittgenstein, *Bemerkungen über die Farben*

La perspective comparatiste que je propose ici se concentre sur un aspect qu’ont en commun les littératures autrichienne et québécoise des années 1960-1970, et qui fait partie, selon moi, de leur nordicité : il s’agit des couleurs sombres qui dominent les récits se passant en hiver, dans le froid, le gel et la neige. Pourquoi comparer le Québec et l’Autriche ? J’ai démontré dans ma thèse de doctorat, soutenue en 2005, que dès les années 1960, les auteurs québécois et autrichiens se servent de stratégies littéraires comparables pour thématiser les constructions d’identité sociales et culturelles<sup>2</sup>. Même si l’histoire, la politique et les sociétés varient beaucoup dans ces deux pays, ils ont en commun une mise en question de leur propre

---

<sup>1</sup> « Si toutes les couleurs devenaient blanchâtres, l’image perdrait de plus en plus en profondeur. » Ludwig Wittgenstein, « Bemerkungen über die Farben », Wittgenstein, *Über Gewißheit, Werkausgabe Bd. 8, Bemerkungen über die Farben, Über Gewißheit, Zettel, Vermischte Bemerkungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, coll. « stw 508 », 1999 [1984], p. 85 ; II. §195 ; je traduis.

<sup>2</sup> Voir Iris Gruber, *Konstruktion und Dekonstruktion narrativer Identität in zeitgenössischen Romanen aus Québec und Österreich*, Frankfurt am Main, Lang, coll. « Canadiana 3 », 2006. Ces stratégies de constructions identitaires en littérature ont beaucoup changé depuis les années 1960, bien sûr. L’écriture postmoderne remplace les structures closes des récits par les structures ouvertes, la constatation d’une identité fixe par l’idée des multi-appartenances, et le regard négatif porté sur le propre pays devient de moins en moins fréquent.

identité qui domine les discours sociaux et littéraires. En regardant leurs champs littéraires à partir des années 1960, on peut constater qu'il y a des ruptures, des éclatements, en réaction aux changements rapides des sociétés à la recherche de leurs identités. Les auteurs et auteures québécois écrivent sous l'influence de la Révolution tranquille, de la terreur, de la lutte pour une autonomie culturelle. En Autriche, les écrivains et écrivaines commencent à exprimer leur résistance contre la *Verdrängungsgesellschaft*<sup>3</sup>, qui, après la fin de la guerre, « cherchait à décrocher du mur le portrait d'Hitler et à le remplacer de nouveau par la croix<sup>4</sup> ». En comparant ces premiers textes d'engagement politique et socioculturel, on peut y voir des phénomènes plutôt contraires que similaires. Des auteurs comme Hubert Aquin ou Jacques Godbout défendent l'idée d'un Québec autonome et indépendant. Ils construisent souvent leurs romans sur la base d'une différence binaire entre les cultures plus puissantes (l'anglo-américaine et la française) et la culture québécoise, dont l'identité est jeune et encore fragile. Mais parfois, la fiction romanesque permet une vision positive de l'identité à venir. Contrairement à cela, l'identité autrichienne semble complètement détruite, réduite à néant. Une atmosphère lugubre et la continuation de la frayeur du passé récent règnent dans des romans comme *Wolfshaut*<sup>5</sup>, de Hans Lebert ou *Fasching*<sup>6</sup>, de Gerhard Fritsch. Mais plus l'Autriche devient l'objet de la haine par excellence dans les créations littéraires, plus le questionnement identitaire gagne en importance. Les littératures autrichienne et québécoise se croisent justement là où, situées en marge des espaces culturels dominants (allemand et français, mais aussi anglo-américain), elles sont marquées d'un côté par la tentative de s'établir comme autonomes et, de l'autre, par l'influence des tendances littéraires plus générales, voire globales. Considérées comme des sortes de « littératures mineures<sup>7</sup> », elles se situent donc à la périphérie des cultures plus grandes et dominantes.

Les ressemblances thématiques (par exemple, l'individu face à une société conservatrice, le catholicisme, la neige et le froid, et surtout le thème de la littérature) ainsi que formelles (autoréférentialité, intertextualité, mise en question de l'identité narrative, etc.) permettent des approches comparatistes sous différents angles entre les deux littératures qui nous intéressent ici. Un séjour post-doctoral de six semaines au Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord à l'Université du Québec à Montréal m'a permis d'approfondir un

---

<sup>3</sup> « société de refoulement » ; je traduis.

<sup>4</sup> Klaus Zeyringer, *Österreichische Literatur seit 1945. Überblicke, Einschnitte, Wegmarken*, Innsbruck, Haymon, 2001, p. 213 ; je traduis.

<sup>5</sup> Hans Lebert, *Die Wolfshaut*, Vienne/Zurich, Europaverlag, 1993 [1991].

<sup>6</sup> Gerhard Fritsch, *Fasching*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, coll. « st 2478 », 1995.

<sup>7</sup> Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 33.

point particulier de cette comparaison austro-québécoise, et ainsi de réfléchir sur les relations nordiques de ces deux littératures<sup>8</sup>. La fonction spécifique de la neige et de la glace dans les romans à partir des années 1960 au Québec et en Autriche est celle d'interroger sérieusement le passé d'une société mise en scène dans un décor naturel (trop) idyllique comme dans les romans du début de siècle, que l'on pense à ceux de Louis Hémon<sup>9</sup> ou de Peter Rosegger<sup>10</sup>. En se servant d'images négatives de la nature, les auteurs d'*Une saison dans la vie d'Emmanuel*<sup>11</sup> ou de *Schöne Tage*<sup>12</sup> (pour ne nommer que deux exemples) essaient de démontrer que la vie en province est ancrée dans les anciennes structures d'une société conservatrice et catholique (en Autriche, en plus, fasciste). En même temps, la déconstruction des clichés et stéréotypes d'une société mène à une confrontation critique avec le passé ainsi qu'à la mise en question d'une identité – thèmes caractéristiques pour les littératures du Québec et de l'Autriche à l'époque. Quel est le rôle de la nordicité dans ces jeux langagiers identitaires ? Et quelle est la signification du mot *nordicité* dans notre contexte austro-québécois ?

Vienne n'est pas située beaucoup plus près de l'équateur que Montréal. Pourtant, ce n'est pas une pratique courante de situer la littérature d'Autriche – pays du centre européen – dans un contexte de textes « nordiques », tandis que le climat du Québec ne laisse aucun doute sur sa localisation littéraire. Or, dans les deux pays, l'hiver et le froid fonctionnent comme éléments de représentation collective, voire nationale, avant tout dans le secteur touristique où l'on met en avant les attraits des montagnes enneigées et la beauté de la nature sauvage<sup>13</sup>. Cela ne correspond pourtant pas aux images présentes dans les textes littéraires des années 1960-1970 – au contraire : ce sont certes des motifs nordiques qui servent de cadre aux romans, mais la neige et la glace, le froid et l'hiver, sont dotés de connotations plutôt négatives. La nature est sauvage et désagréable, mais en même temps, « civilisée ». C'est dire que l'homme ne négocie pas seulement son identité personnelle, mais aussi celle d'une société. La plupart des

---

<sup>8</sup> Je remercie le Laboratoire international d'étude multidisciplinaire comparée des représentations du Nord et le CRILCQ (Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et culture québécoises) de m'avoir accordé une bourse post-doctorale, ainsi que l'AIÉQ (Association internationale des études québécoises), dont le soutien m'a permis de participer au colloque « Couleurs et lumières du Nord » à Stockholm en avril 2006.

<sup>9</sup> Louis Hémon, *Marie Chapdelaine*, Montréal, J.-A. LeFebvre, 1916.

<sup>10</sup> Peter Rosegger, *Als ich noch der Waldbauernbub war*, Ditzingen, Reclam, coll. « Universal-Bibliothek 8563 », 1989 [1902].

<sup>11</sup> Marie-Claire Blais, *Une saison dans la vie d'Emmanuel*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les romanciers du jour », 1965.

<sup>12</sup> Franz Innerhofer, *Schöne Tage*, Salzburg, Residenz, 1974.

<sup>13</sup> On peut regarder, par exemple, les images hivernales présentées sur les sites web de tourisme (sites consultés le 10 janvier 2007) : <http://www.bonjourquebec.com/ca-fr/accueil.html> ou [http://www.austria.info/xxl/\\_site/de/\\_area/414539/home.html](http://www.austria.info/xxl/_site/de/_area/414539/home.html)

romans ne se situent ni dans un très haut Nord ni loin de toute civilisation humaine, mais dans les régions connues et habitées. Et même si le protagoniste du roman *Extinction* de Thomas Bernhard décrit le froid autrichien comme celui du Grand Nord et qu'il dit à son élève : « Le nord m'est devenu complètement insupportable, Gambetti, [...], plus je remonte vers le nord, plus cela m'est insupportable et Wolfsegg est déjà pour moi dans le grand Nord, dans ce qu'il y a de plus insupportable<sup>14</sup> », il ne s'agira pas dans mon analyse d'une nordicité comprise comme le Grand Nord en général, ni le pôle Nord ou les icebergs flottants dans une mer froide. Je ne vais pas parler d'explorateurs, d'aventuriers ou de colons, ni d'Inuits, d'iglous ou d'aurores boréales, car la comparaison Québec/Autriche a bien ses limites aussi. Il ne me semblerait pas très intéressant d'ailleurs, de m'attarder sur les différences qui existent entre les représentations littéraires québécoise et autrichienne : ce qui est l'objet de mon propos, c'est l'analyse de « l'hivernité<sup>15</sup> » dans un contexte socio-historique et identitaire. Bien sûr, l'on pourra me reprocher de ne pas respecter les limites géographiques du Nord, ou encore me dire que dans un contexte de littérature de langue allemande, les textes autrichiens seront ceux qu'on situerait au sud. Je répondrai que toute localisation n'est qu'une question de perspective. Et je propose aux lecteurs et lectrices de se pencher avec moi sur quelques aspects hivernaux ainsi que sur les textes les illustrant.

### Des histoires en noir et blanc ?

Pour regarder de plus près les fonctions littéraires de la neige blanche qui, paradoxalement, crée une atmosphère sombre et lugubre, j'ai choisi comme exemples *Neige noire*<sup>16</sup>, le dernier roman de Hubert Aquin, et *Frost*<sup>17</sup> (en traduction française, *Gel*), le premier de Thomas Bernhard. Dans *Neige noire*, nous lisons l'histoire d'un couple québécois en voyage de noces dans

---

<sup>14</sup> Thomas Bernhard, *Extinction. Un effondrement*, traduit de l'allemand par Gilberte Lambrichs, Paris, Gallimard, 1990 [1986], p. 75.

<sup>15</sup> Voir, au sujet de l'hivernité, Daniel Chartier, « Au Nord et au large. Représentation du Nord et formes narratives », Joë Bouchard, Daniel Chartier et Amélie Nadeau [éd.], *Problématiques de l'imaginaire du Nord en littérature, cinéma et arts visuels*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires et Centre de recherche Figura sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », 2004, p. 18.

<sup>16</sup> Hubert Aquin, *Neige noire*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1974. Désormais, les références à ce roman seront indiquées par le sigle *NN*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

<sup>17</sup> Thomas Bernhard, *Frost*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, coll. « st 47 », 1972 [1963]. Dans le cadre de cet article, je citerai la version française : Thomas Bernhard, *Gel*, traduit de l'allemand par Josée Turk-Meyer et Boris Simon, Paris, Gallimard, 1967. Désormais, les références à ce roman seront indiquées par le sigle *G*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

le Nord européen et au cours duquel l'homme tue sa femme, fait passer le meurtre pour un accident et rentre au Canada afin de réaliser un projet de film qui racontera la « vérité » sur ce qui s'est passé au Spitzberg. Le scénario de ce film est inscrit dans le roman, qui, lui aussi, est entièrement structuré comme un scénario<sup>18</sup>, avec les dialogues des protagonistes et les commentaires du narrateur. En même temps, on trouve des citations de *Hamlet* (1603) de William Shakespeare comme texte dans le texte sur les différents plans narratifs. Les niveaux se confondent et s'inversent, la narration est brisée continuellement : plusieurs niveaux méta-diégétiques et des mises en abyme mettent explicitement en jeu la fiction et la « réalité », ainsi que les différents genres littéraires.

Dans le roman de Bernhard, le récit intimiste du jeune étudiant en médecine s'avère moins hétérogène sur le plan formel, malgré une assez grande variété des genres littéraires (journal, lettre, récit de rêve...). Contrairement à la polyphonie de *Neige noire*, la voix narrative de *Gel* est identifiable et plutôt homogène. Payé par l'assistant médical de l'hôpital où il fait son stage, le narrateur se rend dans un village perdu en plein hiver afin de surveiller le frère de l'assistant, le peintre Strauch, atteint de maladie mentale. Le roman fait état des vingt-sept journées passées ensemble par les deux hommes par le truchement du journal de l'étudiant, ainsi que de quelques lettres témoignant de la prise de conscience par l'étudiant de son incapacité d'observation. Le roman se termine avec l'annonce de la disparition de l'artiste dans la neige et le froid.

Dans les deux textes, la neige, le froid et le gel sont des motifs omniprésents. Le monde donné à voir à la lumière de la neige hivernale s'avère pourtant plus menaçant et sombre qu'aveuglant de clarté. Pourquoi la neige est-elle noire dans le roman de Hubert Aquin ? Pourquoi pas rouge, vu qu'il y a tant de sang ? Et pourquoi l'artiste qui a peint tant de toiles chez Bernhard parle-t-il sans cesse du noir ? Mais, tout d'abord, que signifient le blanc et le noir dans l'usage quotidien de la langue ?

Enfant, on m'a appris que le blanc et le noir n'étaient pas de vraies couleurs, car ils cachent toutes les autres. En effet, Ludwig Wittgenstein s'interroge à ce propos dans ses *Remarques sur les couleurs* : pourquoi ne pouvons-nous pas nous imaginer de blanc transparent tandis que le noir fait noyer les couleurs<sup>19</sup> ? Comme critiques littéraires, nous lisons les descriptions des couleurs dans un certain contexte et interprétons leurs

---

<sup>18</sup> Cette construction du texte dans le texte (et du genre dans le genre, car Nicolas et Linda regardent le théâtre à la télévision !) reflète et inverse la structure de l'intertexte le plus important dans le récit : *Hamlet* de Shakespeare et son « play within the play » (voir *NN*, 155).

<sup>19</sup> Ludwig Wittgenstein, *op. cit.*, « Man spricht oft vom Weißen als unfärbig. » p. 84 ; II. §210 et « Warum ertrinkt Grün im Schwarz, und Weiß nicht ? », p. 89 ; II. §238.

significations possibles. Nous n'avons pas trop l'habitude de nous poser des questions sur les modes divers de « voir » et « percevoir » les couleurs. Il me semble pourtant important, dans le cadre d'une analyse de l'hivernité et de ses colorations littéraires, de m'interroger sur ces fameuses images transportées par le récit littéraire : les voyons-nous en couleur dans nos têtes ? Nous imaginons-nous seulement les couleurs explicitement articulées, décrites ? Et quel est le rôle que jouent le blanc et le noir dans ces mondes imaginaires ?

En visitant le musée d'art contemporain à Montréal lors de mon séjour en 2006, je suis tombée sur une œuvre de l'artiste québécois Roberto Pellegrinuzzi. Sur le sol d'une salle du musée, il avait mis ce qu'il appelle les *Éléments pour un sablier*<sup>20</sup>, une installation photographique de deux ou trois mètres carrés environ. De loin, on ne voit qu'une transformation progressive du noir au blanc et vice versa. En m'approchant, je me suis rendu compte que ces éléments de blanc, noir et gris étaient des milliers de petites photos. Au milieu, on peut en distinguer les images qui deviennent, étape par étape, de plus en plus sombres vers la gauche, et de plus en plus claires vers la droite, pour finir dans le blanc, et dans le noir. Pour l'artiste, il s'agit là d'une métaphore de la mémoire, qui change et finit dans l'oubli<sup>21</sup>. Moi, cela m'a évidemment fait penser aux écrits de Wittgenstein, et au fait que le blanc couvre tandis que le noir avale les autres couleurs. Cette observation peut sembler banale pour un usage quotidien des couleurs et de la langue, mais elle ne l'est pas pour mon analyse de romans, où je retrouve ces mouvements du clair au sombre, d'une neige qui est blanche, certes, mais qui ensevelit et laisse dans le noir le passé. La neige a sans doute cette fonction de couvrir, de faire oublier. Les auteurs ne peuvent pourtant pas rester dans la sémantique du blanc, parce que beaucoup plus qu'à la belle couverture, ils s'intéressent à ce qui est en dessous de celle-ci, et cela s'avère souvent noir, sombre, terrifiant.

### ***Gel, mort, disparition***

Klaus Zeyringer, analysant le roman de Bernhard, associe directement le mauvais temps au mauvais état dans lequel se trouve l'Autriche dans les années 1950-1960<sup>22</sup>, et il est vrai que les allusions à un état de guerre ou bien

---

<sup>20</sup> On peut voir ces *Éléments* sur : <http://www.artnet.de/artwork/424430161/roberto-pellegrinuzzi-elements-pour-un-sablier.html> (site consulté le 13 janvier 2007).

<sup>21</sup> Voir Michel Bois, « La photographie en voie de disparition », *Le Soleil*, 16 janvier 2004 ; article disponible sur : [http://lesoleil.cyberpresse.ca/journal/2004/01/16/arts\\_et\\_vie\\_archives\\_2003\\_/00195\\_la\\_photo\\_graphie\\_en\\_voie\\_de\\_disparition.php](http://lesoleil.cyberpresse.ca/journal/2004/01/16/arts_et_vie_archives_2003_/00195_la_photo_graphie_en_voie_de_disparition.php) (site consulté le 22 février 2006).

<sup>22</sup> Voir Klaus Zeyringer, *op. cit.*, p. 250-251.

d'après-guerre sont fréquentes dans *Gel*. Il peut s'agir des observations indirectes du narrateur à peine arrivé au village, comme : « [t]out autour de moi, je voyais maintenant des souches d'arbres, par douzaines, émergeant de la neige, comme déchiquetées par des balles » (*G*, 15), ou bien des déclarations explicites du peintre, qui dit : « comme on le voit, tout le pays est plein de criminels ; plein de meurtriers et d'incendiaires » (*G*, 182), et : « À la campagne, tous les chemins sont toujours pleins de sang. » (*G*, 183) Il a beau parler de l'abattoir du boucher du village, les allusions à la guerre à peine passée et au rôle qu'y a joué la population autrichienne sont plus que claires.

*Gel* se déroule donc dans un lieu perdu en montagne, nommé Weng<sup>23</sup>, dans les environs de Salzbourg. C'est, nous dit le narrateur en arrivant, « l'endroit le plus lugubre [qu'il ait] jamais vu. Bien plus lugubre que dans la description de l'assistant. [...] Weng est perché très haut ; pourtant le village semble enfoui au fond d'une gorge » (*G*, 18). Le narrateur est en train de faire son stage médical à l'hôpital du village à côté, nommé Schwarzach<sup>24</sup>. Contrairement à Weng, Schwarzach offre une ouverture sur le monde, par sa station de train (d'où l'étudiant prend le train pour rentrer à Vienne à la fin du récit). En même temps, le monde arrive à la station, pas seulement parce qu'il y a des voyageurs, mais parce qu'il y a aussi un kiosque à journaux : le narrateur y accompagne souvent le peintre. Il ne veut jamais partir, mais il entretient un contact avec le monde par le biais de journaux. Ces promenades dans la neige, entre Weng et Schwarzach, dans la forêt, où aucune lumière ne permet à l'étudiant de s'orienter (voir *G*, 18), et les conversations qui y sont tenues, prennent une place importante dans le récit du stagiaire. Le narrateur nous donne une image plutôt noire de la vie du peintre en rapportant les discours de ce dernier : sa vie est noire en hiver, à cause du froid et de la neige, qui rendent l'endroit où il habite encore plus lugubre en été, parce que « le ciel est obscurci par les moustiques » (*G*, 40). À part le blanc et le noir, les couleurs sont rarement mentionnées, à l'exception du rouge du sang qui domine un cauchemar du narrateur (*G*, 99-100) ainsi que d'autres images de la destruction, comme l'abattoir déjà mentionné. Le peintre, expert en couleurs par profession, a brûlé ses propres tableaux. Il en a fini avec la peinture. Dans ses rêves, les couleurs sont présentes, mais pas sans se confondre et tourner au gris ou au noir à la fin. Un rêve particulièrement intéressant, car il contient de la neige noire, commence avec une belle vision de couleurs en dehors de leur usage quotidien. Les hommes vivent dans un état d'harmonie, portant les couleurs de l'endroit où ils se trouvent, mais le bonheur ne dure pas longtemps :

---

<sup>23</sup> Weng est un lieu réel, tout comme les autres noms de villages utilisés dans le roman.

<sup>24</sup> Le mot « schwarz » signifie noir en allemand.

Le ciel par exemple était vert, la neige noire, les arbres bleus..., les prairies blanches comme la neige [...]. Tout à coup, il se passa quelque chose d'horrible : ma tête se mit à enfler, et le paysage s'assombrit de quelques degrés et les hommes se mirent à gémir [...]. Tout à coup, je me rendis compte que derrière moi, tout était mort. Éteint, mort. Ma grosse tête se trouvait dans un pays mort. Dans une obscurité totale. (G, 37-38)

Plus tard, et pire encore, il fait un cauchemar sur les couleurs qui se confondent « jusqu'au foncé de toutes les couleurs, aussi bien dans le sombre que dans la clarté » (G, 172) pour devenir des bruits insupportables dans un espace « à travers lequel tout d'un coup le blanc et le noir à part égale s'élançaient avec une puissance amusicale et métaphysique » (G, 172), et espace dans lequel il voit soudain des policiers qui « titubaient comme prisonniers » (G, 172).

Le narrateur s'abstient de commenter ces rêves. Dans les deux, on peut constater que l'assombrissement des couleurs mène au malheur. Cette disparition des couleurs, tout en symbolisant sa propre fin, est ce qu'il y a de pire pour le peintre. Mais ce n'est pas seulement l'identité personnelle qui est menacée : à la fin du deuxième rêve s'ajoute ce passage cité plus haut, et qui peut sembler paradoxal, des policiers comme prisonniers. Cette image donne une dimension sociopolitique à une identité collective rompue, et à un monde d'après-guerre auquel le peintre Strauch ne peut se conformer. Le soir même du récit de ce rêve, une tempête de neige s'élève et encore une fois, que ce soit le noir ou le blanc, le sombre ou le clair, tout mène à la mort. De l'intérieur de l'auberge, le narrateur voit la tempête arriver : « Juste avant la bourrasque, la vitre s'était d'abord assombrie, et, tout d'un coup, quand la tempête surgit et attaqua l'auberge, la fenêtre devint toute claire, toute couverte de blanc. » (G, 172-173) Pour un instant, nous avons le sentiment d'être bien protégés et au chaud, mais cette tempête est, comme tant d'autres choses, une menace mortelle pour le peintre : « Je rencontre le peintre dans le couloir. Il raconte qu'à peine sorti du village, il avait été assailli par la tempête de neige. Tout d'un coup, il n'avait plus rien vu, la bourrasque l'avait enveloppé comme dans des chiffons... des chiffons de neige ! » (G, 174) La référence aux chiffons blancs dans lesquels on enveloppe un corps mort est évidente, et il le dit de façon plus explicite encore plus loin : « Une tempête de neige, c'est absolument un processus de mort ! » (G, 174)

Si ce n'est pas le peintre lui-même qui meurt cette fois-ci, ce sont pourtant d'autres personnes qui décèdent lors de l'incendie dans le village voisin, dans « un éclat de lumière gigantesque » (G, 178). Au blanc et noir mortels s'ajoute une fois de plus le rouge, sous la forme d'un feu dévastateur. Les protagonistes ont beau continuer leurs conversations, leurs promenades dans la neige, sans s'approcher du village détruit par l'incendie,

leur chemin mène quand même dès le début du récit directement à la mort et à l'échec. L'étudiant en médecine n'arrive pas à vraiment comprendre la maladie du peintre : « Il tombe toujours beaucoup de neige entre lui et moi » (G, 303), dit-il peu avant de quitter les lieux. Quant au peintre, il n'arrive pas à parler de son état : « La douleur qui émane de ma tête est tellement épouvantable que je ne trouve pas de mots pour la décrire. » (G, 305) Son identité reste indescriptible, et la fin est par conséquent la mort de Strauch dans cet environnement hostile de la province autrichienne, une mort d'ailleurs « laissée en blanc » à cause de la neige :

De retour à Schwarzach, je lus dans le *Journal Populaire Démocratique* : « Depuis le jeudi de la semaine dernière, G. Strauch de W., sans profession, est porté disparu sur le territoire de la commune de Weng. Les recherches pour retrouver le disparu, auxquelles ont participé des représentants de la gendarmerie, ont dû être interrompues à cause des continuelles chutes de neige. » (G, 305)

### ***Neige noire, passé congelé, recommencement***

Une mort laissée en blanc, conservée dans la neige et la glace mais pour toujours invisible, est une des images les plus importantes qui structurent le roman de Hubert Aquin. Ici comme dans le texte de Bernhard, ce sont donc le blanc et le noir qui dominant le récit<sup>25</sup>. L'histoire ne se passe pas en province cette fois-ci, mais commence à Montréal, en plein été, avec beaucoup, voire trop, de chaleur et de lumière :

Tous ces inconnus aux fenêtres sont aveuglés par la lumière, tandis qu'en bas les autres, vêtements collés à la peau, rasant les murs en quête d'ombre et souvent rêvent d'enfin se défaire de toute étoffe si légère soit-elle. La chaleur caniculaire a créé une sorte de fascination à laquelle peu de gens s'échappent et qui réduit le mouvement de la vie à une stase languissante. (NN, 11)

Pour le protagoniste, Nicolas, qui regarde sans cesse son corps maltraité dans le miroir, « la vie se réduit à une série intolérable de malaises » (NN, 13). Les répétitions pour *Hamlet*, où il joue le rôle de Fortinbras, prince de Norvège, ne se passent pas bien ; des scènes violentes ont lieu derrière le rideau et il a le pressentiment que Sylvie le trompe (NN, 26). Tout semble noir en Nicolas, qui veut « prendre congé du soleil » (NN, 99) et fait donc avec Sylvie un voyage de noces dans le Nord scandinave. Pendant tout le voyage, le Québec reste présent dans le récit, même si ce n'est que pour marquer des différences : « Montréal est synonyme

---

<sup>25</sup> Il est d'ailleurs étonnant que le bleu ne joue pas de rôle plus important dans ce récit, vu que le lieu d'action est le Spitzberg.

d'encombrement, le Spitzbergen d'une vacuité à peine circonscrite tellement elle n'est pas habitée. » (NN, 194)

On a beaucoup écrit sur cette œuvre de Hubert Aquin. Les critiques mettent surtout l'accent, dans leurs analyses, sur l'aspect politique et sociohistorique de *Neige noire*. Monique Roy-Gans, par exemple, parle d'une « conscience paralysée par la colonisation<sup>26</sup> », représentée par le personnage de Nicolas Vanesse, qui, entre l'être et le non-être shakespearien, est à la recherche du lieu utopique de l'Undensacre<sup>27</sup>. Sur divers niveaux diégétiques, il est donc à la recherche d'une identité de soi-même et, en même temps, d'une identité propre québécoise. Il doit tuer Sylvie, l'être-autre, qui, par son rapport incestueux avec le père et donc avec le passé, représente l'« image par trop évidente du narcissisme québécois<sup>28</sup> » dont Nicolas essaie de se défaire. D'autres approches du texte se réfèrent à la psychologie : le narcissisme de Nicolas<sup>29</sup>, l'absence de la mère, l'inceste, la violence, etc., et, finalement, il ne faut pas oublier l'aspect autoréférentiel<sup>30</sup> du roman qui, tout en jouant avec les différents genres littéraires et débordant d'allusions intertextuelles, nous raconte sa genèse<sup>31</sup>.

Dans beaucoup d'analyses se trouvent aussi des remarques sur les significations possibles des couleurs. Le titre du roman en indique sans doute l'importance. Pour mon analyse des romans autrichiens et québécois dans le contexte des « couleurs et lumières du Nord », il s'avère fructueux de rapprocher des aspects socioculturels les possibles significations des couleurs dans le texte. Considérant par exemple que les images de la Norvège ainsi que celles des personnages sont en même temps les images que le narrateur donne du Québec, le côté froid, sombre et mortel de ce dernier est de la plus grande évidence. Arrivés au Spitzberg, Nicolas et Sylvie découvrent le cimetière, symbole explicite de la mort. Le monde, la vie, la lumière, semblent loin :

---

<sup>26</sup> Monique Roy-Gans, « "Le Québec est en creux". *Neige noire* de Hubert Aquin », *Voix et Images*, vol. VII, n° 3 (printemps 1987), p. 533.

<sup>27</sup> Personne ne sait où est l'Undensacre, mais c'est le lieu où se trouve le tombeau de Fortinbras. Paradoxalement, l'étymologie du mot donne la signification de « cap sud », et le narrateur en conclut que cela ne peut être que « l'extrême sud de l'extrême nord » (NN, 203-204). Ici s'établit un autre parallèle entre le Nord européen et le Québec, car, comme Fortinbras, Nicolas se trouve dans le sud du nord : à Montréal.

<sup>28</sup> Monique Roy-Gans, *op. cit.*, p. 556.

<sup>29</sup> Voir Françoise Maccabée-Eqbal, « L'appel du Nord dans *Neige noire*. La quête de Narcisse », *Voix et Images*, vol. V, n° 2 (hiver 1980), p. 365-377.

<sup>30</sup> Voir Patrice Bougon, « Neige, glaces, couleurs ou les mouvements du sens. Une lecture de *Neige noire*, roman québécois », V.-A. Deshoulières [éd.], *Effets de neige. L'épopée à l'épreuve du froid*, Cahiers de recherche du CRLMC, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 1998, p. 117-125.

<sup>31</sup> Voir François Hébert, « Le noir et blanc, le bleu et le rouge », *Études françaises*, vol. 11, n° 2 (mai 1975), p. 111-119.

[L]e Spitzbergen tout entier est un reposoir de neige et de glace que cent cinquante jours de soleil ininterrompu ne réussissent pas à faire fondre, ou si peu. Nicolas allume la lampe à alcool à l'intérieur du refuge. Les deux fenêtres de la hutte ne suffisent pas pour éclairer l'intérieur : la neige opaque brise la limpidité des hauteurs à laquelle Sylvie et Nicolas s'habituait. Tout est mat ; plus rien ne réfléchit. Le paysage est aboli. La neige engendre une image de la réalité constituée autant par sa propre couleur que par l'absence même de toute couleur. (NN, 113)

La neige est blanche, « opaque », elle ne laisse passer ni lumière ni couleurs. C'est une image présente aussi dans le roman de Bernhard. Dans chacun des romans, elle désigne la mort. Chez Aquin, c'est la mort proche de Sylvie qui s'annonce et qui ne sera racontée dans toutes ses dimensions que beaucoup plus tard. Roy-Gans fait remarquer dans ce contexte-ci que « le blanc du texte, c'est le silence et "si le silence a une couleur, il est noir"<sup>32</sup> ». De nouveau, nous nous voyons face à un blanc qui prend la fonction du noir cachant. Autant que le blanc et le noir, c'est la glace qui conserve et cache en même temps. Nicolas répond donc ainsi à la question d'Eva Vos : « [s]'ils retrouvent le corps de Sylvie ? Nicolas : Sous la neige ? Impossible... L'an prochain, elle sera enfouie sous une couche plus épaisse et cela continue d'année en année. » (NN, 136) Sylvie est donc morte mais restera telle qu'elle est, conservée, glacée sous la neige qui garde la vérité sur son décès. Ses funérailles auront lieu dans un endroit sombre, à Black Lake (NN, 162), où le prêtre parle d'elle comme « aveuglée par la lumière » et envoie la morte dans un endroit où « la lumière rencontre la lumière » (NN, 162). Cette lumière aveuglante redevient noire peu après avec le cauchemar de Nicolas qui fait référence à la neige noire en film négatif : « L'espace du cauchemar est aussi noir que la verrière qui filtre la neige immaculée du Spitzbergen. » (NN, 165) On peut donc remarquer un mouvement permanent entre le blanc et le noir, qui semblent s'équivaloir<sup>33</sup>. La neige laisse en blanc et dans le noir ce qui s'est passé – le passé québécois.

Or, le roman d'Aquin ne s'arrête pas dans la neige, l'histoire « vraie » de la mort de Sylvie, « structure porteuse du film » (NN, 51), se révèle vers la fin du récit et dans le scénario de Nicolas, écrit dans son cahier noir (NN, 196)<sup>34</sup>, cette fois-ci avec un accent mis sur la violence, le sang et donc le rouge. Parallèlement, l'inceste secret entre Sylvie et son père s'éclaire, pour

---

<sup>32</sup> Monique Roy-Gans, *op. cit.*, p. 561. La citation dans la citation est celle du roman d'Aquin (NN, 132).

<sup>33</sup> Voir Patrice Bougon, *op. cit.*, p. 121.

<sup>34</sup> Ici, l'auteur semble faire allusion à l'écriture. Comme la neige éternelle garde le corps de Sylvie, le cahier noir contient à sa façon la vérité conservée : avec de l'encre noire sur papier blanc.

le spectateur fictif du futur film, avec un éclat de lumière et de blancheur aveuglantes :

Sylvie, amante et fille de Michel Lewandowski [...]. Mais il n'en reste pas moins que le cerveau du spectateur vient d'être bombardé par des particules solaires chargées d'électricité et que les parois du crâne sont balayées soudain par des images blanches... (NN, 225)

Ce blanc n'est pas agréable à voir, sans doute, et il ne le sera pas non plus dans la réalisation du scénario de Nicolas qui se passera à Repulse Bay. Cette région fait partie de l'Arctique du Canada anglais et est décrite comme « un paysage d'une beauté monstrueuse : un enfer de blancheur et de silence » (NN, 182). Pour Nicolas, la recherche du passé et de l'identité gelés continue. Après le nord de l'Europe, elle le mène sur le territoire anglophone de l'Amérique du Nord, tout en suivant les traces historiques du Québec. Eva Vos par contre, l'amante de Nicolas et l'amie de Sylvie, s'enfuit après avoir découvert la vérité sur ce qui s'est passé et s'unit harmonieusement avec Linda Noble, l'actrice dont le bleu des yeux « est tellement pâle que tout l'œil paraît blanc » (NN, 178). Dans les personnages des deux femmes se rencontrent encore une fois le clair et le sombre, avec « le duvet blond, presque invisible sur tout le corps » (NN, 261) de Linda et la « toison si abondante, si obscure » (NN, 261) d'Eva, mais cette fois-ci, ces deux couleurs ensemble portent un aspect positif et créateur. Les deux femmes sont donc capables de se mettre à la recherche du lieu utopique de l'Undensacre : « Eva et Linda approchent de ce théâtre illuminé où la pièce qu'on représente est une parabole dans laquelle toutes les œuvres humaines sont enchâssées. » (NN, 264)

### **Les identités imaginaires en mouvement**

La vision positive<sup>35</sup> de l'écriture noire à la fin du roman d'Aquin se retrouve dans plusieurs autres textes de son époque. Le regard négatif porté sur l'identité québécoise prend une place importante dans la littérature des années 1960-1970, mais assez souvent, ce regard est infléchi. À un certain point du récit, la plupart du temps vers la fin, la perspective change et la possibilité d'un changement identitaire, au moins dans la fiction, apparaît. Thomas Bernhard s'inscrit bien, lui aussi, dans le courant dominant de la littérature autrichienne de son temps : l'identité envisagée dans une perspective négative est une question majeure dans les œuvres, mais – contrairement à ce qu'on retrouve dans le récit québécois, il n'y a pas de mouvement vers le positif. Ni l'un ni l'autre roman ne fait apparaître des

---

<sup>35</sup> Et ce, même si elle peut sembler ironique, tellement elle contredit l'atmosphère générale de l'histoire !

images colorées. Les films qu'on pourrait réaliser d'après les livres, je me les imagine plutôt en noir et blanc ; le blanc mortel qui devient noir en face d'un passé caché, d'une identité (encore) en question.

Ces couleurs en mouvement, ce côté sombre de la neige blanche, et le passé noir trop longtemps laissé en blanc, illustrent, selon les auteurs, la situation des sociétés québécoise et autrichienne. Ces situations ont beau être différentes l'une de l'autre, les stratégies littéraires utilisées se ressemblent beaucoup. Bernhard et Aquin se servent des significations négatives de l'hiver pour donner une dimension politique à leurs récits. Ils critiquent une société, un monde qui, selon eux, ne fonctionne pas : belle coïncidence que pour cela ils utilisent tous les deux la métaphore de la neige noire. Au jeu des significations du blanc couvrant et du noir avalant s'ajoute un accent de rouge – signe de la violence – dans les scènes les plus importantes (l'incendie du village ; le meurtre de Sylvie). Les deux textes montrent des structures hétérogènes, avec des récits dans le récit, une variété de genres ainsi qu'un mouvement permanent dans l'espace<sup>36</sup>. Les récits de rêve et les visions nous communiquent, au moins en partie, la vie intérieure des protagonistes. Le voyage, la différence entre la ville et la province, sont inscrits dans les histoires. Nicolas se déplace entre Montréal, le Spitzberg, Black Lake et Repulse Bay, tout en cherchant le lieu utopique de l'Undensacre, tandis que le protagoniste de *Gel*, étudiant à Vienne, fait un stage en province et arrive dans un village qui « semble enfoui au fond d'une gorge » (*G*, 12-13) pour y marcher sans cesse avec le peintre. Malgré leurs extensions différentes, ces deux formes de mouvements dans la neige, dans les pires conditions hivernales, désignent l'une comme l'autre la recherche d'une identité à découvrir, d'un passé à comprendre et avant tout à imaginer. Du peintre Strauch, il ne reste aucune trace; l'Undensacre existe peut-être, « mais c'est loin » (*NN*, 260).

---

<sup>36</sup> Comme nous l'avons vu, il faut pourtant accorder à *Neige noire* une autoréférentialité et une intertextualité beaucoup plus explicites qu'à *Gel*.

## « Un jour le temps tournera la tête et montrera sa face blanche » : couleur-lumière du Nord chez Mohammed Dib

Maria Walecka-Garbańska (Université de Stockholm)

### Résumé

Dans la tétralogie nordique de l'écrivain franco-algérien Mohammed Dib, l'exil et la perte, mais aussi leur dépassement imaginaire, sont liés à un espace évoqué par ses paramètres chromatiques et sa luminosité oxymorique. Dans le présent article, l'auteure sollicitera surtout les romans des années 1990 : *Neiges de marbre* (1990) et *L'infante maure* (1994), arrivant après *Les terrasses d'Orsol* (1985) et *Le sommeil d'Ève* (1989). Pour le narrateur des *Neiges de marbre*, homme du Sud lié à une femme du Nord, le « pays de grand froid » se confond avec l'amour mort et l'éloignement de sa fille. C'est de la perspective de cette enfant, portant l'opposition des couleurs du Nord et du Sud inscrite à même son corps, que dans *L'infante maure* se fait le même récit de la solitude et de l'errance identitaire. À travers les deux textes, tout un système signifiant de couleurs se met en place pour articuler le drame d'une identité, perdue « au plus blanc de la nuit », mais recomposée par l'imagination enfantine lorsque la neige du Nord maternel et le sable du désert paternel confondent finalement leurs blancheurs.

Une perspective originale sur le Nord s'ouvre dans l'œuvre de Mohammed Dib (1920-2003), un des écrivains franco-algériens les plus importants, au moment où s'y produit, vers la fin des années 1980, « un décentrement du lieu de référence<sup>1</sup> ». Après avoir écrit exclusivement sur son Algérie natale pendant au moins une trentaine d'années, Dib publie, durant la décennie 1985-1994, quatre romans situés dans un cadre nordique. Un certain nombre d'indices permettent d'y reconnaître la Finlande, pourtant jamais expressément nommée. La Russie, la Suède, la Pologne sont aussi occasionnellement évoquées. Cette tétralogie, que par commodité on appellera nordique, comprend *Les terrasses d'Orsol*, *Le sommeil d'Ève*, *Neiges de marbre* et *L'infante maure*<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Charles Bonn, « L'exemple de la littérature maghrébine », Jean Bessière et Jean-Marc Moura [éd.], *Littératures postcoloniales et francophonie*, Paris, Champion, 2001, p. 31.

<sup>2</sup> Mohammed Dib, *Les terrasses d'Orsol*, Paris, Sindbad, coll. « La Bibliothèque arabe », 1985 ; *Le sommeil d'Ève*, Paris, Sindbad, coll. « La Bibliothèque arabe », 1989 ; *Neiges de marbre*, Paris, Sindbad, coll. « La Bibliothèque arabe », 1990 ; *L'infante maure*, Albin Michel, 1994. Désormais, les références à ces deux derniers romans seront indiquées par un sigle (respectivement *NM* et *IM*), suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

## De la mystique arabe à l'imaginaire du Nord

Les informations sur les circonstances dans lesquelles Mohammed Dib – toujours réticent à se livrer en public – a connu le Nord européen sont peu nombreuses. Contentons-nous donc de ce qu'en dit Naget Khadda, à savoir que l'écrivain, exilé en France depuis 1955, visita la Finlande en 1975 à l'occasion d'un colloque et « s'[y] attard[a] volontiers<sup>3</sup> ».

Un mélange analogue de discrétion et d'attachement est perceptible dans la tétralogie elle-même : autant l'identité géographique et nationale de l'espace diégétique y est allusive, parfois même savamment brouillée, autant l'indexation de cet espace à la nordicité est insistante. À côté des indications intertextuelles, linguistiques, onomastiques, voire botaniques, ce sont les références à une gamme chromatique et une luminosité particulières qui jouent un rôle de premier plan à cet égard. Mais l'efficacité textuelle de ces paramètres traditionnels du Nord que sont les couleurs et les lumières s'étend bien au-delà de leur fonction référentielle. Ils sont avant tout porteurs d'un projet d'écriture et participent d'un imaginaire que Denise Brahimy a décrit en ces termes :

En substituant un monde nordique à son Algérie habituelle, [Dib] se donne des possibilités nouvelles, qui conviennent à son raffinement : subtilités du feu sur la neige, glace et incandescence, blancheurs physiques autant que spirituelles et qui transfèrent une recherche existentielle, inspirée de la mystique arabe, dans les paysages finlandais<sup>4</sup>.

Dans le transfert en question, c'est, en effet, la blancheur qui joue un rôle spécial du fait de son appartenance simultanée à deux traditions discursives : d'une part, cette couleur-lumière par excellence occupe une place centrale dans l'imaginaire géographique du Nord (dans la culture occidentale en tout cas<sup>5</sup>) et, de l'autre, avec ses connotations symboliques, elle renvoie aux différentes traditions mystiques. Comme le remarque Bachil Adjil, la récurrence sémantique du blanc indique une véritable obsession thématique chez Dib, y compris dans son œuvre antérieure au cycle nordique<sup>6</sup>. Étant donné cependant le degré de saturation syncrétique du texte dibien par les représentations culturelles, mythologiques, religieuses ainsi que par les traditions ésotériques venant d'horizons multiples (non seulement islamique, mais aussi judaïque, chrétien, jungien, etc.), il ne s'agira pas de

---

<sup>3</sup> Naget Khadda, *Mohammed Dib, cette intempestive voix recluse*, Aix-en-Provence, Édisud, 2003, p. 15.

<sup>4</sup> Denise Brahimy, « Préface », Bachir Adjil, *Espace et écriture chez Mohammed Dib : la trilogie nordique*, Paris, L'Harmattan, Awal, 1995, [n. p.].

<sup>5</sup> Voir par exemple Michel Pastoureau, *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Paris, Éditions Bonneton, 1992, p. 29.

<sup>6</sup> Voir Bachil Adjil, *op. cit.*, p. 174-176 et suivantes.

remonter aux origines du symbolisme de cette couleur privilégiée par l'auteur<sup>7</sup>, mais de saisir les enjeux de la conjonction particulière des deux imaginaires dont elle participe.

Dans les deux premiers romans du cycle, la blancheur du Nord, que ce soit celle de la lumière nocturne ou celle de la neige, s'affirme comme l'emblème de l'étrangeté et de la folie. Le narrateur des *Terrasses d'Orsol* cherche à s'arracher de la monumentale et terrifiante ville de Jarbher – vaguement scandinave avec ses nuits claires, son culte du soleil et quelques toponymes – pour retourner dans son Orsol méridionale, « là-bas, au bord de la mer<sup>8</sup> ». Dans *Le sommeil d'Ève*, c'est la pureté de la neige dans une Finlande irréelle qui s'empare de l'esprit de Faïna, qui sombre dans la folie, loin de son Solh bien-aimé. La syllabe – connotant aussi bien le soleil que la solitude (Or-sol, Sol-h) dans la dénomination du pôle vers lequel tend la nostalgie du sujet dépaycé – soutient la dichotomie Nord-Sud qui organise l'imaginaire romanesque de la suite nordique. D'autre part, le désir d'enlèvement dans la blancheur « irrésistible<sup>9</sup> », qui pousse l'héroïne du *Sommeil d'Ève* à laisser dans la neige l'empreinte de son visage, évoque le « masque d'une page blanche » et le désir de « la pensée affranchie de la parole<sup>10</sup> », thèmes qui s'affirmeront dans les volumes suivants de la tétralogie en blanc majeur.

## Deux perspectives sur l'exil

Dans le présent article, je traiterai surtout des deux derniers volets de la tétralogie, *Neiges de marbre* et *L'infante maure*, qui y forment un sous-ensemble bien distinct. En effet, un même contenu diégétique, à savoir la séparation du père et de la fille dans un contexte d'exil dans le Nord, y est soumis à deux perspectives narratives complémentaires : les voix respectives des deux protagonistes se répondent d'un roman à l'autre dans un duo d'une grande intensité poétique.

Le narrateur des *Neiges de marbre*, maghrébin et traducteur de sa profession, arrive en Finlande après une période d'absence, pour y rejoindre sa femme russe Roussia et leur fille Lyyl. Alors que s'approfondit et se consomme finalement la mésentente des parents, le père voit aussi des barrières se dresser entre lui et sa fille, annexée, d'une part, à la culture et à

---

<sup>7</sup> Bachil Adjil le fait d'ailleurs dans son ouvrage (publication de sa thèse) pour les trois premiers romans du cycle nordique, en examinant en particulier l'inscription de la tradition ésotérique.

<sup>8</sup> Mohammed Dib, *Les terrasses d'Orsol*, op. cit., p. 54.

<sup>9</sup> Mohammed Dib, *Le sommeil d'Ève*, op. cit., p. 15.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 173.

la langue de sa mère, à celles du pays du Nord où elles vivent, de l'autre. Dans une série d'instantanés, d'images-souvenirs, il évoquera avec tendresse, humour et désespoir la présence d'une enfant qu'il est en train de perdre. À travers des détails ordinaires de la vie quotidienne qui se déroule quelque part en banlieue d'une ville finlandaise anonyme – avec sa ligne de tramway et son centre commercial, dans une maison en bois avec un jardin se perdant dans la forêt –, perce la complicité entre un père et une fille qui ne parlent pas la même langue. Dans le roman suivant, *L'infante maure*, c'est l'enfant elle-même qui prend la parole pour dire, à son tour, l'abandon et la symbiose imaginaire avec un père qui part et qui revient on ne sait d'où et dont la voix se laisse encore entendre dans quelques chapitres. C'est par la conscience enfantine que sont maintenant filtrés les thèmes du non-lieu culturel, de l'errance identitaire et de la relation père-fille entravée. Les regards croisés des deux narrateurs, venant l'un du Sud et l'autre du Nord, ou encore de l'Orient et de l'Occident, et s'énonçant à partir de ces territoires opposés, découpent un espace commun défini par sa blancheur et sa luminosité.

### **Recherche identitaire et questionnement du langage sous les auspices de la blancheur**

L'apparition de la neige dès le titre place d'emblée le premier des deux romans sous les auspices de la blancheur, renforcée et pétrifiée dans le marbre. À un premier niveau, la couleur emblématique du Nord désigne ici de manière oblique un cadre géographique et climatique. Non qu'il neige beaucoup dans le roman. La neige y apparaît plutôt comme une menace, ou encore une promesse, toujours comme un horizon : son odeur est dans l'air dès le mois d'août, de sorte que l'on passe presque sans transition de la clarté des journées sans fin de l'été à la neige qui blanchit les nuits d'hiver tout aussi interminables, ce qui évacue efficacement les ténèbres. Il n'y a d'ailleurs qu'une seule scène vraiment hivernale dans *Neiges de marbre* (mais elle est cruciale, on y reviendra) faisant place – en creux – à l'obscurité saisonnière du Nord ; sinon, c'est la lumière enchanteresse de l'été nordique qui brouille les frontières du jour et de la nuit, en assurant le triomphe de la blancheur dans l'espace diégétique. Les épisodes clés du roman se déroulent, en effet, « au plus blanc de la nuit » (*NM*, 59), « [d]ans la nuit ensoleillée » (*NM*, 84), ou encore dans « la minute cruciale où le monde entre tout blanc dans une nuit blanche » (*NM*, 104). D'autre part, la blancheur physionomique, sous forme de blondeur associée au type nordique, contraste avec la palette de couleurs chaudes et brûlées propre à la beauté exotique de la fillette. Le narrateur ira jusqu'à avouer : « je ne l'aurais pas aimée moins brune, avec une tignasse moins noire dans ce pays de têtes blondes à n'en plus pouvoir » (*NM*, 12). Le recours explicite au stéréotype

traduit le dépit du père à qui on enlève sa « Néfertiti au pays des barbares hyperboréennes aveuglantes de blancheur » (NM, 12). D'ailleurs, les deux noms de sa fille, le « vrai », Lyył, et celui par lequel il aime l'appeler, Néfertiti, contredisent tous les deux, mais d'une manière plus subtile que le cliché physionomique, la blancheur environnante. Lyył renvoie à Leïla, « la nocturne » en arabe, alors que Néfertiti représente le prototype de la beauté brune immortalisée par l'art égyptien.

Cette opposition chromatique binaire conduit vers un deuxième niveau de signification où la couleur blanche, que ce soit celle d'un « infini de neige » (NM, 174) ou celle d'une nuit d'été, est un facteur d'étrangeté et renvoie à la situation d'exil, dans toutes ses formes. Couleur de l'Autre, envahissante et irritante, appelée à figurer l'absence des êtres aimés et la dépossession du sujet, la blancheur devient un relais entre l'espace physique, mental et spirituel. Ainsi, le Nord de la tragédie familiale est mis à distance et déréalisé par sa désignation déictique et chromatique simultanée : « mon rêve est enterré là-bas. J'erre ici et il est là-bas sous l'aire immaculée dont la blancheur fait tout le poids » (NM, 174 ; je souligne). Mais, dans un deuxième temps, la différence entre ici et là-bas s'estompe sous la récurrence textuelle de la blancheur, véhicule du phantasme d'effacement : le sujet « s'y évanouit à la fin et ne devient personne » (NM, 174). Liée au départ à l'expérience d'un territoire et d'un paysage particuliers, après la perte de Lyył, la couleur blanche en vient à figurer une expérience du temps, cet « empire du vide » où règne un temps indifférencié et dépourvu de contenu, « [u]n temps de jour en jour identique à lui-même, tout de silence » (NM, 174). Ainsi, lorsque, au bout d'un an de séparation de sa famille, le narrateur se souvient de l'époque précédant sa relation avec Roussia et la naissance de leur fille, les deux couches temporelles se superposent grâce à la même métaphore chromatique, dépourvue maintenant de son ancrage spatial : « Je suis rendu à la blancheur des moments où rien n'arrive, à la blancheur de ce que peut devenir chaque moment. » (NM, 173)

Envisagée par rapport au paradigme archétypal – à l'intérieur duquel elle est valorisée par opposition à la noirceur, à l'obscurité, à la nuit –, la couleur-lumière prend ainsi des valeurs ambiguës dans l'économie du sens romanesque. Renvoyant à l'omniprésente blondeur scandinave, à la vacuité de l'existence solitaire ou à l'absence des êtres chers, elle est pour le narrateur dépaysante, hostile et néfaste. Un chapitre central des *Neiges de marbre* intitulé « Les deux signes » livre la clé de ce renversement axiologique en le rattachant à un exil plus essentiel. La perturbation (par des phénomènes lumineux et chromatiques) de la succession du jour et de la nuit dans le Nord est notamment perçue comme une confusion du sens, résultat d'un renversement de l'ordre de la création attesté par un verset coranique inséré en italiques dans le texte : « *Nous avons fait de la nuit et du jour deux Signes, nous avons rendu sombre le Signe de la nuit, clair le Signe du jour.* »

(*NM*, 100). Et le narrateur de se demander ce qui est arrivé à la réalité de cette part du monde où il se trouve : « La nuit et le jour exilés l'un dans l'autre et celui qui dis, *Je*, de soi en soi. » (*NM*, 100) L'expulsion de l'ordre originel, garanti par la transcendance des deux signes distincts et opposés, fait qu'il se retrouve dans un entre-deux désigné à nouveau avec un terme qui actualise son appartenance culturelle : « N'est-ce pas le *barzakh* s'il pouvait exister et s'il faut y vivre ? » (*NM*, 100) Le *barzakh* est précisément un lieu entre deux lieux, équivalent du purgatoire chrétien, mais, dans *Neiges de marbre*, il est très concrètement ce jardin du Grand Nord inondé de lumière, encadré de l'obscurité des bois de sapins et – comme l'eau des lacs que le narrateur a vus encore plus au Nord – « miroir d'un temps qui ne passe plus » parce que « chaque composante du temps ne sait dire que son contraire » (*NM*, 100).

Étant donné l'inversion des signes primordiaux de la création dans ce « septentrion invraisemblable » (*NM*, 143), l'expérience du Nord devient celle de l'arbitraire et de la vanité du langage. Si la nuit est blanche, la neige – on le verra – peut être noire. Dès lors, il n'est pas étonnant que la nuit et la clarté restent indissociables dans la logique imaginaire romanesque, peu importe la saison et au mépris du bon sens astronomique. Ainsi, c'est par une nuit d'hiver glaciale, après une violente dispute avec son conjoint, que Roussia, poussée par un désespoir suicidaire, sort toute nue dans son jardin couvert de neige. Cependant, loin de disparaître dans les ténèbres, elle allume toutes les lampes, à l'intérieur de la maison aussi bien que dehors, et s'offre au regard du narrateur entourée d'un halo de lumière vivante, blonde et douce, « reprise et renvoyée par son corps comme par cette blancheur gelée » (*NM*, 130). Cette hallucinante transfiguration, sous la neige et sous l'éclairage électrique, a pour cadre le même jardin-*barzakh* où, l'été précédent, « celui qui dit *Je* » contemplait l'étrange lumière nocturne, promesse d'éternité : « La nuit elle-même quand elle tombera ne noircira pas le cercle des choses, [...] mais, indélébile présence, le restituera en blanc, touché par ce même reflet d'éternité, – touché ; défendu. » (*NM*, 100)

Les deux épisodes, estival et hivernal, avec les apparitions lumineuses du jardin nordique dans lequel les choses affirment leur « indélébile présence », évoquent en même temps une autre blancheur, notamment celle du marbre. Lors de son apparition nocturne et hivernale, Roussia « foulait la neige de marbre » (*NM*, 130). La contemplation par son époux de la nuit blanche de l'été scandinave avait débouché sur une réflexion sur le travail de traducteur, qui consisterait à « inscrire dans du marbre » (*NM*, 101). Tout en renvoyant à une autre sphère imaginaire que la neige et la lumière nocturne – ces blancs attributs du Grand Nord –, le marbre actualise lui aussi l'idée de pérennité. Saisir dans un instant privilégié l'essence d'un être ou figer le sens

d'un mot, l'enjeu est en effet le même et la couleur (de la présence, de la perfection, de l'implacable<sup>11</sup>) aussi.

Cela nous conduit vers un troisième niveau de signification de la blancheur, celui où elle évoque, selon une tradition littéraire bien établie depuis le symbolisme, l'horizon du travail de l'écriture, dans la mesure où celle-ci est tentative de dépassement de l'entre-deux de l'exil, du *barzakh*, et, en dernier ressort, recherche de l'extériorité d'un langage qui s'essouffle à dire l'indicible pour aboutir au fantasme de la page blanche. Le père-traducteur (traduire étant conduire d'un lieu à l'autre, selon l'étymologie) espère retrouver Lyyli dans le royaume du signifié pur, malgré la distance et la barrière (linguistique aussi) qui les séparent et emprisonnent l'enfant dans un espace dont la blancheur physique s'obscurcit de deuil paternel. D'où, peut-être, cette apostrophe étonnante : « O ténèbres, neige dans votre noirceur inaltérable où se tient l'enfant nue, je vous fais face » (*NM*, 214). Le défi de l'oxymore, représente-t-il, de la part de celui qui dit *Je*, un geste pour abolir l'implacable dialectique des deux signes de la nuit et du jour et un désir d'innocence primordiale que figure « l'enfant nue » ? C'est ce que permettraient de penser les dernières phrases du livre où le narrateur, ayant laissé derrière lui les « [t]énèbres du mutisme, ténèbres de la passion » (*NM*, 213) – « le temps a blanchi et j'ai blanchi » (*NM*, 217) –, reprend encore une fois l'image de la neige, pour annoncer la restitution finale de la blancheur *absolue* : « Un jour, le temps tournera la tête et montrera sa face blanche : face de neige à l'inaltérable blancheur, face de l'absolu. Toute la neige, toute l'étendue. » (*NM*, 217)

### Neige et sable réconciliés

Le chronotope central du jardin blanc et lumineux – laboratoire de la recherche identitaire et du questionnement du langage dans le roman – réapparaîtra dans la dernière partie de la tétralogie, *L'infante maure*. La fillette, qui s'appelle maintenant Lyyli Belle, s'y réfugie entre les branches d'un arbre et s' imagine monter la garde du monde en attendant le retour de son père. « Grimper aux arbres » (*IM*, 145) et raconter des histoires sont sa façon de supporter une situation qu'elle vit, à son tour, comme un exil, et qu'aggrave encore l'incompréhension de la part de la mère : « J'essaie de retourner au pays d'où je suis sortie sans le vouloir. Dans ce pays, toujours se trouve un refuge pour moi. » (*IM*, 61). Son discours intérieur

---

<sup>11</sup> Pour Charles Bonn, l'association de la neige au marbre souligne surtout « la dimension implacable » du manque et de la perte dans un texte dont l'« ancrage référentiel le rapproche davantage d'une sorte de journal intime, ou de chronique de la perte d'une enfant par son père. » (« La steppe, le désert, la neige : fonctions de l'absence », Naget Khadda [éd.], *Mohammed Dib 50 ans d'écriture*, Université de Montpellier III, 2002, p. 294.

ininterrompu, qui doit conjurer l'absence du père et son propre manque de lieu identitaire, se déploie autour des mêmes axes signifiants qui organisaient les valeurs de la blancheur et de la lumière dans *Neige de marbre*. Les dimensions diégétique, métaphorique et allégorique se retrouvent ici, même si le centre de gravitation se déplace vers ce dernier, conformément à ce qu'annonçait l'épilogue du roman précédent. Lyyli sait que ses parents se sont rencontrés dans le Nord une nuit du solstice d'été et c'est cette lumière magique, capable de métamorphoser les choses, qui préside à sa rêverie. L'imagination de l'enfant poursuivra ainsi une exploration toute bachelardienne autour du contraste entre le pays paternel, qui est un pays de montagnes, et le sien, un pays de lacs. La montagne – dure, épaisse, opaque et bruyante – la fait songer, dit-elle, « à la perfection du silence, de la lumière des lacs, à la perfection de nos neiges » (*IM*, 171). Avec le renversement de la perspective narrative, les valeurs se redistribuent cependant, en particulier celles qui concernent la perception du corps et son inscription territoriale. Dans *Neiges de marbre*, nous avons vu le père-narrateur exalter les couleurs méridionales de sa fille, couleurs qui lui permettaient de la rapatrier mentalement à son aire sensorielle et culturelle à lui : « Méditerranéens toi et moi nous sommes, du pays du jasmin et de l'oranger » (*NM*, 143). Au contact de la joue paternelle exhalant la chaleur du désert, sa Néfertiti découvre maintenant que sa peau à elle a la fraîcheur de la neige.

Mais, au lieu de creuser les oppositions et répéter le geste d'appropriation qu'a eu son père, la jeune narratrice s'attache à combler ce qui les sépare, sans nier qu'ils appartiennent à deux lieux distincts : « Mon pays n'est pas celui de papa, mais ce n'en est pas moins un désert... d'eau, de forêts et de rien. Où seul le silence connaît mon nom. » (*IM*, 31). Lyyli Belle effectue finalement un voyage imaginaire dans le pays de ses aïeux paternels où l'attend, en plein désert, tout de blanc vêtu, son grand-père bédouin. La filiation qu'elle recrée grâce à la médiation de celui-ci se superpose alors à la filiation nordique du côté maternel lorsqu'elle apprend que la neige et le sable sont frère et sœur. Tous les deux, n'engendrent-ils pas un espace sans repères, « où on est partout au milieu » (*IM*, 147), un espace qui efface toute idée d'« entre-monde », particulièrement odieuse à Dib qui met dans la bouche de l'héritière cette déclaration :

Ce qu'il ne faut surtout pas que je fasse : tomber entre deux lieux. Dans l'un, oui, dans l'autre, oui ; entre, non. Je veux que l'un m'appelle à partir de l'autre et que j'y coure et, aussitôt après, coure ailleurs. [...] Il n'y a rien que je déteste autant que cette idée, être sans lieu. (*IM*, 171)

Dans la réconciliation magique des deux espaces familiaux et des deux imaginaires correspondants, une réconciliation qui les valorise tous les deux sans les confondre, la blancheur et la lumière, avec leurs connotations

inépuisables, joueront évidemment le rôle principal. Grâce à elles, Lyyli découvre la parenté entre neige et sable, qui pareillement subjuguent le regard et imposent le silence (*IM*, 151). Pour mesurer la portée de ce rapprochement, il faut noter que le désert est chez Mohammed Dib un élément crucial de l'imaginaire collectif et individuel autour duquel s'organise la mise en forme de la réflexion sur le sens qui constitue la grande préoccupation de toute son écriture<sup>12</sup>. Charles Bonn interprète le remplacement progressif de la thématique du désert par celle de la neige comme une « re-humanisation de l'écriture dibienne<sup>13</sup> » et un début de « reconnaissance positive du réel<sup>14</sup> ». Selon notre lecture, un des effets de la blancheur en tant que couleur-lumière est précisément qu'elle permet d'éviter de mettre les deux dans une relation dialectique. Ou, comme le remarque Lyyli Belle : « Certaines façons d'être de la lumière recouvrent parfois le désert d'une blancheur de neige. » (*IM*, 156).

Dans le dernier volet de la tétralogie, la blancheur se trouve aussi reprise à travers une nouvelle modulation du thème de l'indicible et de l'écriture-traduction. La jeune magicienne refait notamment l'expérience du signifié qui se dérobe, expérience que son père a connue non seulement en tant que traducteur, mais aussi lorsqu'il n'arrivait pas à percer le sens des mots russes ou finnois qu'elle prononçait (d'ailleurs, un de ces mots était *valo*, « lumière » en finnois). Dans une rêverie-parabole, la fille du Nord reçoit du vieux cheïk un basilic qui doit lui apprendre le secret du désert. Lâché sur la dune, l'animal laisse les marques de ses pattes sur la « page blanche » (*IM*, 158) du sable, message aussitôt effacé par le vent. La leçon du désert contredit l'illusoire immuabilité du sens inscrit dans le marbre, mais c'est la fille du Nord et non le père méditerranéen qui est censée la comprendre. Au bout de cette initiation, Lyyli Belle aura trouvé ses lieux, en évitant de tomber entre les deux. Elle aura aussi trouvé un mot, *l'étrangement*, pour dire que la condition d'étranger n'est point fatale, car l'étrangement, comme l'enchantement, peut être brisé. Capable maintenant de répondre à l'appel des deux lieux, elle peut « aller chercher [son père] dans son étrangement » et lui, à son tour, « peut l'arracher au sien » (*IM*, 171). En écho à « toute la neige, toute l'étendue » proclamée par le père narrateur des *Neiges de marbre*, la voix de l'infante annonce « qu'un jour [...] cessera ce grand va-et-vient d'étrangers » (*IM*, 171).

Si l'expérience du Nord ouvre une nouvelle étape dans l'œuvre dibienne, la réinterprétation originale des lieux communs immémoriaux du discours sur le Nord qui y prend place, renouvelle à son tour celui-ci en profondeur en y apportant une dimension inédite. Des questionnements

---

<sup>12</sup> Voir Naget Khadda, *op. cit.*, p. 190.

<sup>13</sup> Charles Bonn, « La steppe, le désert, la neige : fonctions de l'absence », *op. cit.*, p. 295.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 298.

essentiels sur l'identité, l'écriture et le sens s'installent au cœur de la « nordicité » grâce au regard d'un écrivain amarré dans les mythologies et les croyances du Sud, mais familier des paysages et des expressions culturelles du Nord ; un regard qui s'interroge lui-même en se confrontant au regard de l'Autre, d'un autre qui l'est doublement puisque étranger et enfant, mais aussi *son* enfant. Le Nord de Dib baigne dans la blancheur et la lumière, sans que ce choix les subsume sous une axiologie univoque. Le blanc est aussi bien la couleur de la neige que du sable, de l'étrangeté que de la généalogie retrouvée, de l'absence, mais aussi de l'aspiration à son dépassement. Le cadre nordique devient surtout un réservoir inépuisable de contraires qui s'annulent au service d'une vision poétique et philosophique, dont Denise Brahimî a montré la nature essentiellement unitaire<sup>15</sup>. En effet, si l'espace qui s'élabore dans les deux derniers volets de la tétralogie nordique est marqué par une clarté et une luminosité croissantes, c'est parce que – sans relever d'aucune transcendance confessionnelle –, il annonce, au-delà de toutes les dualités, une illumination ultime, cette « face blanche du temps » que préfigure dans le Nord la nuit sans nuit et la perfection de la neige.

---

<sup>15</sup> Denise Brahimî, « Cet horrible entre-monde », Naget Khadda [éd.], *Mohammed Dib, 50 ans d'écriture*, op. cit. p. 85-95.

# ***L'ÉCRITURE INSPIRÉE DU NORD***

Aimée Laberge (auteure)

### Note

Que se passe-t-il quand un espace imaginaire se métamorphose en espace de réalité, et comment cette réalité marquera-t-elle le texte d'une œuvre de fiction? C'est à l'invitation de Louis Fortier, directeur du projet CASES (Canadian Arctic Shelf Exchange Studies), que j'ai pu me joindre à une équipe internationale d'océanographes polaires à bord du brise-glace *Amundsen* en novembre 2003. Le but de ce voyage dans l'Arctique de l'ouest était d'observer le processus d'échantillonnage scientifique, puisque le personnage principal de mon roman allait être une biologiste spécialiste des algues de glace. Ce texte se veut non pas un commentaire sur une expérience de lecture de la nordicité littéraire, mais plutôt le compte rendu d'une expérience d'écriture *in situ*.

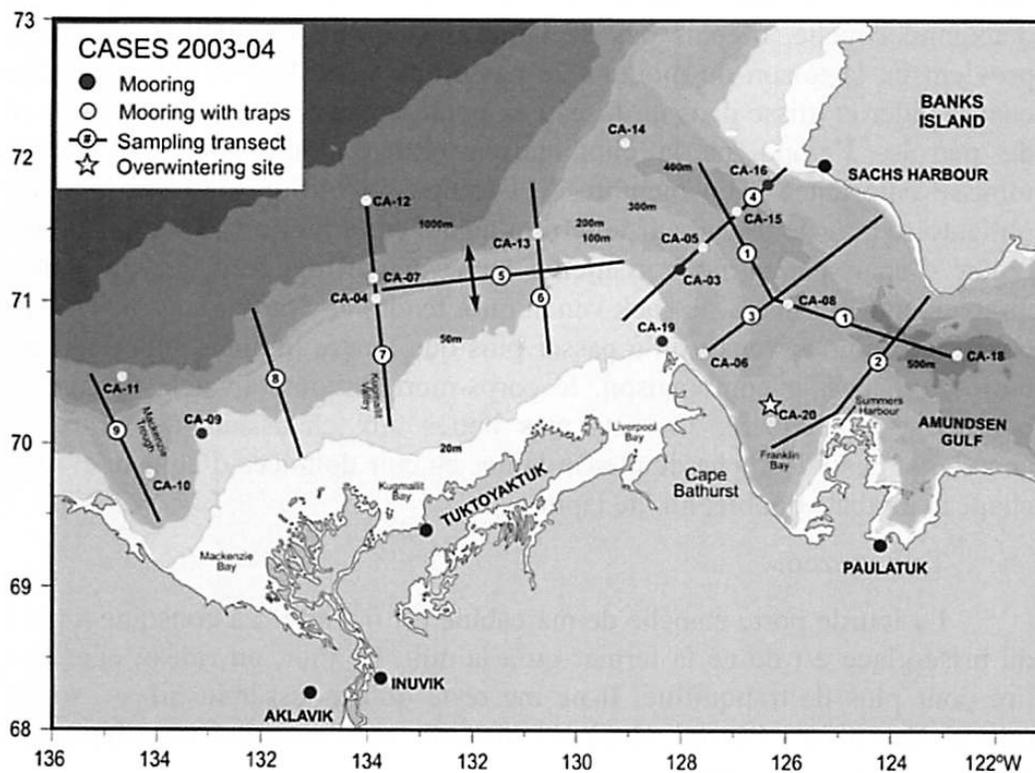


Figure 1. Carte de l'Arctique canadien de l'Ouest, reproduite avec la permission de ArcticNet.

NGCC *Amundsen*

Leg 2, Jour 10

Station 309

71.07 nord, 125.48 ouest

Température Air : -17,4°C

Température Eau : -0,82°C

Vent : 18 nœuds E/NE

Gris, frisquet, très cru.

Le raid d'échantillonnage de glace est prévu pour 11 h et je me prépare pour ma première sortie sur la glace flambant neuve de la mer de Beaufort. Nous avons navigué plusieurs jours sur des eaux mornes alanguies de cristaux de glace et sillonné des zones de frasil, de shuga, et même des champs de roses de sel éparpillées sur la surface transparente du nilas. Mais depuis peu, le brise-glace a finalement commencé à faire valoir son nom en se frayant un chemin à travers le pack d'une glace qui vire doucement du gris au blanc.

J'en mets épais. Des vêtements. Je commence à zéro, nue au milieu de ma cabine. La première couche est tissée dans un fil précieux produit par un vers chinois : la soie. J'enfile mes sous-vêtements longs, bleu pâle. La deuxième couche, d'épais bas de laine ainsi qu'un chandail à col roulé, provient de la toison du mouton. Je passe une veste fourrée de plumes de canard eider et glisse dans un fuseau en polar, ce merveilleux produit dérivé du pétrole. J'empoigne la combinaison orange doublée de caoutchouc mousse empruntée à un membre de l'équipe scientifique. Le *mustang* est obligatoire pour le travail sur le terrain quand ce terrain est la banquise, une croûte d'épaisseur variable assujettie à une masse liquide agitée de grands mouvements marins. Si le pack venait qu'à fendre et s'ouvrir sous nos pieds, et si l'un de nous venait qu'à passer plus que quatre minutes submergé, au moins, grâce à la combinaison, le corps-mort remonterait à la surface et pourrait être récupéré. Je mets mes bottes aux chaussons de feutre, je cherche la peau de vache de mes mitaines en cuir doublées d'agneau et mon chapeau à rabats doublé, lui, de lapin.

Tout un zoo.

La lourde porte étanche de ma cabine est ouverte. La consigne à bord du brise-glace est de ne la fermer qu'à la nuit. Le jour, un rideau peut être tiré pour plus de tranquillité. Il ne me reste qu'à pousser le rideau, sortir, ouvrir l'écouille à bâbord, là où les stewards et le cuisinier vont fumer, et marcher jusqu'à l'avant-pont.

Il fait chaud, dans ma cabine. Je sue à profusion en courant après les dernières petites choses qui me rassurent avant de partir ; les pochettes magiques qui contiennent des grains de fer et dégagent une chaleur sèche

pendant quelques heures, ma caméra numérique et mon carnet de notes. Je m'arrête un instant au pas de la porte, alourdie, le souffle court et mes mouvements ralentis par toutes ces couches de vêtements, mais aussi par cette autre chose encombrante, la peur.

J'ai trop lu de récits d'exploration. J'ai peur. De mourir. Ou pis. De mourir très lentement. J'ai peur que la glace s'encrête et craque, s'ouvrant sous mes pieds. J'ai peur de partir à la dérive sur un floe, pendant des jours, des mois. Souffrir du froid, tout le temps ; perdre mes doigts devenus noirs un à un et voir mes orteils, putréfiés, rester collés au fond de mes bottes quand je les enlèverai près d'un feu de fortune (mais qu'y aurait-il à brûler, sur un floe ?) Maigrir peu à peu, tenaillée par la faim. Attacher une cuillère d'argent avec un bout de ficelle à mon moignon pour pouvoir manger, mais manger quoi ? Sur la toundra, je gratterais sous la neige et la glace pour un maigre brouet de tripe de roche ou de thé du Labrador, mais sur un floe... Du pemmican de mauvaise qualité ; des conserves empoisonnées au plomb ; du poisson cru ; du gras de phoque, au mieux – au pis une nageoire pourrie de loup de mer, ou une poignée de petites bestioles qui broutent les algues de glace sous le floe. Et que reste-t-il, pour se sustenter, quand il ne reste plus rien ? Devrais-je commettre l'acte inavouable, celui qui hante par son absence les journaux d'exploration, après avoir vu mes compagnons d'infortune mourir un à un ? Parce que naturellement, je suis l'héroïne de ce récit, celle qui, dans le confort de son cocon de soie, de laine, de feutre, de plume, de cuir et de fourrure, survivra malgré tout.

Ragaillardie, je passe le pas de la porte et je sors.

\*

*Please wear warm clothing for the Twin Otter ride, even if the weather in Inuvik is "balmy". You will land on Cape Bathurst where you may have to wait for the chopper for a while. The Cape Barthust, Horton River DEW line site is atop a high cliff (Smoking Hills) and can be very windy<sup>1</sup>.*

Je reçois un courriel m'informant de la procédure d'embarquement à bord du brise-glace NGCC<sup>2</sup> *Amundsen* avant même de commencer mon voyage : Chicago-Edmonton-Inuvik en vol commercial, Inuvik-Cap Bathurst en vol nolisé à bord d'un Twin Otter, et des hautes falaises du cap Bathurst au brise-glace *Amundsen* par hélicoptère. Trois jours de voyage. La piste

---

<sup>1</sup> « Prière de vous vêtir chaudement pour le vol en Twin, même si la température est douce à Inuvik. Vous allez atterrir à la station Horton River, DEW line, au Cap de Bathurst. Le site est au sommet de hautes falaises (Smoking Hills) et peut être très venteux. » Courriel de Martin Fortier, coordinateur scientifique, CASES, envoyé le 23 octobre 2003 ; je traduis.

<sup>2</sup> NGCC : Navire de la garde-côtière canadienne.

d'atterrissage de la station Horton River fait partie du réseau Distant Early Warning (DEW Line) construit dans les années 1950 pour permettre à l'Amérique d'être à l'écoute des communistes. Par trois fois nous volons en rase-mottes le long des créneaux rocheux avant de plonger vers trois bidons de pétrole rouillés abandonnés au bout d'un terrain couvert de neige. Atterrissage avorté. Changement à l'horaire. Paulatuuk, le lieu de la suie, est un village de 300 âmes situé en amont des Smoking Hills, là où le charbon brûle dans des grottes souterraines depuis des centaines d'années. Nous passons la nuit à six dans un appartement d'une chambre à coucher. Il y a une demi-douzaine de bières au frigo et une chaudronnée de soupe au poulet sur le feu. La nuit venue, les enfants sortent jouer dehors et les chiens se mettent à hurler. Le lendemain matin, l'*Amundsen*, qui a fait route pendant la nuit de la baie de Franklin à la baie de Darnley, nous attend. L'hélicoptère nous cueille à l'aéroport et après un vol de moins de dix minutes, je débarque, incertaine, pliée en deux dans le tourbillon bruyant des pales de rotor.

« Bienvenue à bord ! » me lance un membre d'équipage en empoignant mon bagage.

Il me guide immédiatement vers ma cabine le long de corridors aux plafonds bas. J'ai l'impression que le monde, soudainement très petit, se referme autour de moi.

Mais qu'est-ce que je fais ici ?

Le navire de la garde-côtière canadienne NGCC *Amundsen* est un brise-glace qui fait presque 100 mètres de sa poupe à sa proue et qui loge 80 passagers, moitié équipage et moitié équipe scientifique. Le rôle de l'équipage est de permettre à la science de se faire prudemment, ce qui n'est pas toujours évident puisque le rôle de la science est d'aller de l'avant. Dès notre approche en hélicoptère, j'ai remarqué les lettres fantômes encore visibles en relief sous la peinture fraîche. Avant de devenir le brise-glace scientifique *Amundsen*, ainsi nommé en l'honneur du tricentenaire de la découverte du passage du Nord-Ouest par l'explorateur norvégien Roald Amundsen, le NGCC *Sir John Franklin* gisait en cale sèche dans un cimetière marin sur les rives du Saint-Laurent.

Le Canadian Arctic Shelf Research Studies, ou CASES, est un projet d'un an sous la direction de Louis Fortier, directeur du département de biologie de l'Université Laval à Québec. Une équipe internationale multidisciplinaire d'océanographes polaires se relaient à bord tous les 42 jours, ou l'équivalent d'un Leg, pour mieux comprendre « les conséquences biogéochimiques et écologiques de la variabilité et du changement de la

banquise du Plateau du Mackenzie<sup>3</sup> ». Les missions scientifiques dans l'Arctique sont habituellement limitées à la saison de navigation, c'est-à-dire l'été. Mais l'*Amundsen* se laissera claver dans la banquise, permettant ainsi aux chercheurs d'échantillonner cet environnement *in situ* pour la première fois en hiver.

Une calotte glaciaire qui rétrécit ; des modes de vie ainsi qu'une flore et une faune en voie de disparition ; un passage du Nord-Ouest navigable donnant accès à des richesses naturelles inexploitées ; un territoire quasi inhabité aux frontières fragiles qui deviennent soudainement désirables... Tels sont quelques-uns des effets du réchauffement climatique sur l'Arctique canadien. Le projet CASES, en sus de son leadership scientifique, a pour mandat de protéger la souveraineté du Grand Nord par sa présence le long de la frange boréale du pays.

C'est là que la mission de CASES et la mienne coïncident. L'une des fonctions de la littérature, particulièrement au Canada, est de redéfinir constamment une identité culturelle changeante ainsi que de préserver notre héritage historique. L'inscription d'un territoire ne se fait pas uniquement en colorant une carte, ou en préservant des échantillons dans des archives scientifiques ; un territoire n'a pas seulement une valeur géographique ou scientifique, mais aussi une valeur imaginaire. On a vu, avec le succès du long métrage *Atanarjuat, The Fast Runner* (2001), l'impact d'un artefact culturel qui raconte un peuple et un lieu sur la scène mondiale.

La narratrice de mon roman est une biologiste spécialiste des algues de glace. C'est pour documenter le processus d'étude de cette flore microscopique sur le terrain que je demande la permission de monter à bord de l'*Amundsen* en tant qu'observatrice-média. Tout comme les membres de l'équipe scientifique, j'irai moi aussi, calepin à la main, observer ce paysage qui m'est étranger et faire une récolte d'échantillons de couleurs, de sons, d'impressions, en plus de recueillir des dizaines de ces bribes d'histoires qu'on se raconte quand on travaille et qu'on vit ensemble. Le modèle informatique de la science, une fois gavée d'information, clique et calcule pour prédire un futur possible ; une fois mes données compilées, j'aurai moi aussi un modèle. Ainsi, je l'espère, mon personnage prendra vie et marchera vers le nord et sa destinée.

\*

Michel Poulin, biologiste des glaces de mer et chef d'équipe, est accompagné de Bernard Leblanc, technicien au département des Pêcheries et Océans, et de Jens Ehn, un étudiant doctoral finlandais spécialisé dans la

---

<sup>3</sup> [http://www.cases.québec-océan.ulaval.ca/welcome\\_fr.asp](http://www.cases.québec-océan.ulaval.ca/welcome_fr.asp)

physique des glaces. Avant ce premier raid des glaces, Jens faisait son échantillonnage à bord du *skippy boat* : une propulsion à hélice de type Everglades activée par un moteur à deux temps semblable à celui d'une motoneige montée sur une barge en aluminium dont le fond plat est agrémenté de patins en pyrex. À un moment où la matière même du paysage hésite entre mer et banquise et rend le zodiak et la motoneige inutile, le *skippy boat*, moitié bateau, moitié-traineau, flotte sur l'eau et glisse sur la glace pour permettre l'échantillonnage. Michel et Bernard, eux, se contentaient de puiser de la slush avec une corde et un sceau à partir de l'avant-pont.

C'est de ce pont avant que presque toutes les opérations s'effectuent grâce à deux treuils à fibre optique, l'un à bâbord et l'autre à tribord, qui déploient tout un attirail d'objets étranges : un traîneau benthique ramasse de la boue au fond de la mer ; des filets immenses en forme de pyramide inversée récoltent des larves de morues ou des pelotes fécales ; des caméras épient les mouvements du zooplancton<sup>4</sup> à différentes profondeurs... Malgré la complexité des instruments qui encombrant le pont de l'*Amundsen*, tout commence pourtant avec de l'eau de mer, un peu de boue et un morceau de glace.

\*

Il est 11 h 30 du matin et la lumière est très pâle, transparente, comme une goutte de lait écrémé. Le ciel est immense et se fond avec la banquise. Il n'y a pas de ligne d'horizon. La glace n'est pas encore prise pour de bon et l'humidité génère ce temps gris. Un brouillard de glace, fumée légère et sombre, roule au-dessus des zones d'eau libre. Là où le soleil devrait être, il n'y a qu'une mouillure, un ton de gris un peu plus chaud.

Michel, Bernard et Jens empilent des bouteilles thermos, des glacières et de longs étuis rectangulaires dans la « cage », un panier en broche à poule d'un mètre carré. Nous y sommes à l'étroit, avec tout l'équipement. Le treuil, opéré par une membre de l'équipage aux tresses blondes qui ressemble à une figure de Boticelli, nous soulève par-dessus le bastingage pour nous déposer doucement sur la glace. La coque du navire ne nous protège pas beaucoup du vent qui tranche.

Bernard ouvre son coffre et visse des poignées en métal inoxydable à un gros tube jaune fileté d'orange. Sans débarquer de la cage, il pique la glace et tourne la manivelle pour extraire une première carotte. Après une demi-douzaine de tours, le carottier, ne rencontrant plus de résistance, glisse. Bernard le retient et le dégage. Il défait les poignées et inverse le tube. Un

---

<sup>4</sup> Zoo : d'origine animale ; plancton : qui flotte.

cylindre de neuf centimètres de diamètre roule à nos pieds. J'ens, règle d'écolier à la main, mesure sa longueur. Vingt centimètres. Pas de problème. Quinze centimètres suffisent. Cependant, et parce que la glace de mer est moins stable que la glace de terre, nous sommes tous attriqués d'un harnais muni d'une longe que nous devons attacher à la cage avant de marcher sur la mer de glace.

Les trois hommes me font des galanteries, l'équipage plaisante, trois marins hilares et un canon de fusil dépassent du bastingage en haut, très haut, au faite de la coque rouge du navire.

« Après vous, Madame. »

J'ai un moment de vertige quand je réalise qu'il n'y a que quelques pouces d'une glace aussi poreuse qu'une tablette de chocolat *Aero* entre les 300 mètres de fond et la semelle de mes bottes. Ignorant ce détail, je regarde au loin et je suis prise d'une autre sorte de vertige. Aucun point de repère : le regard glisse, dérape devant cet espace indéfinissable – sans haut, sans bas et sans gauche ni droite. Plus je regarde, plus j'ai l'impression d'être aveugle. Ou de ne pas savoir lire cette page blanche qui ne porte nulle part la marque de l'homme. Pas de construction, de route, de fils électriques ou de panneaux à des centaines de milles à la ronde. Et puis, il y a l'échelle, incompréhensible. Immense. Sans références, je suis dépaycée. Ce paysage n'est pas dans mon sang, dans mes gènes. Je ne le connais pas. Je n'ai pas de réalité face à son immensité ; j'ai l'impression de ne pas exister. Le Nord m'imagine parce que je n'ai pas les mots pour le dire.

Nommer ce que l'on ne connaît pas, ce dont on n'a pas l'expérience, est un exercice difficile. Le grand vide de l'Arctique a servi d'écran de projection à bien des quêtes et des fuites, à bien des rêves. Je me rendrai compte de ces difficultés à mon premier essai « décrit-ure ». Quand j'essaierai de décrire ce que Rose Maloney (mon héroïne) voit quand elle fait ses premiers pas sur la mer de glace, le résultat sera pitoyable : prose grandiose, enflée d'une poétique à clichés – une écriture rouge et baroque alors que tout, les mots, la syntaxe, le rythme, l'essence de ce moment, devrait être feutré, subtil – et un peu cru, comme le vent. Pas une écriture blanche, austère et minimale, mais grise.

Coque. Rouge. Ce sont les deux seuls mots qui sonnent vrai, et auxquels je m'accroche désespérément. La coque rouge du navire. Je tourne le dos au Grand Nord, ce lieu impénétrable.

Plus tard, quand il fera froid et que la glace prendra pour de bon, le soleil transformera ce gris informe en une surface aux nuances infinies de pastels : safran, citron, orange, saumon, mauve... Avec le soleil naissent les ombres qui accentuent les détails. Alors, je verrai le relief, les craques, les boursouflures, les cicatrices là où la glace se froisse, les zastrouguis, ces

crêtes de neige durcies coupées au couteau par le vent, et les alous, ces trous où respirent les phoques.

\*

Bernard perfore la glace de son carottier. Il tourne la manivelle en sifflant quelque chose de joyeux. Les lames qui bordent la gueule du tube jaune au filet orange grugent la banquise. Un dépôt de poussières de glace forme une couronne autour du site d'extraction. Facile, aujourd'hui. Mais quand on creuse à travers plus d'un mètre de pack par  $-35^{\circ}\text{C}$ , c'est une autre histoire. Bernard retire le carottier, dévisse les poignées et le cylindre de glace change de main.

Michel est prêt. Il est à genoux devant une glacière très ordinaire, genre à bière. Aussi très ordinaire, la planche en teflon qu'il a posée sur la glacière. Sa petite scie, par contre, est de qualité chirurgicale et il porte d'épais gants de caoutchouc pour ne pas se couper. Les gants ont été stérilisés à l'éthanol au préalable pour éviter de corrompre l'échantillon. Michel coupe la carotte et ne garde que le benthos, là où la glace est jaunie par la présence d'algues microscopiques. Le chef d'équipe balance le restant de la carotte par-dessus son épaule et met une tranche du précieux pouce de glace de mer dans un thermos, et l'autre dans un sac de plastique Ziploc. La manœuvre est répétée huit fois, comme l'exige le protocole d'échantillonnage en duplicata ou triplicata. C'est moi qui tiens les sacs, les ouvre et les referme, ce qui se fait plus facilement sans mitaines. Sans crier gare, dans le vent cru, mes mains deviennent des objets étrangers que je n'arrive plus à contrôler. J'échappe tous les sacs qui s'éparpillent sur la banquise comme des papillons aux ailes de cellophane.

Après une petite course à pied jusqu'au bout de ma longe, je fais ma première carotte. Je tourne la manivelle, mais quand le carottier passe à travers la glace, je le retire trop brusquement et l'échantillon m'échappe. Bernard rit. Il plonge sa main nue dans le trou d'eau bleu marin. Une fois tous les échantillons dans les bouteilles thermos, il va puiser de l'eau de mer à côté de la proue du navire, afin que le poids de la glace n'abîme pas les cellules en fondant.

Pendant ce temps, Jens effectue son rituel à lui. Il prend la température de l'air et il la note dans son calepin. Il mesure l'épaisseur de la neige sur la glace à huit endroits différents et la note dans son calepin. Il creuse un trou dans la glace avec une perceuse électrique pour mesurer la température de la glace, à l'interface avec l'air et l'interface avec l'eau. Il note les degrés dans son calepin. Même chose pour la température de l'eau. Ensuite, il fait ses propres carottes de glace, qu'il coupera en lamelles de quelques millimètres au banc de scie dans son laboratoire à  $-20^{\circ}\text{C}$ . Ensuite, il polarisera la glace et la photographiera pour en étudier la structure. L'eau gèle, mais pas le sel.

Inutile, il est chassé, et c'est dans ces canaux, qui parfois se bouchent et gardent de l'eau de plus en plus saline entrappée dans la glace, que s'abritent des organismes dits extrémophiles, ou des archéa.

Jodie Demming, une astrobiologiste américaine, sera chef de mission pour les Legs 3 et 4, en janvier et en février. Les organismes unicellulaires qui vivent soit à la chaleur extrême des volcans, soit dans la pression extrême des profondeurs de l'océan, soit dans le froid extrême de la banquise, sont sa spécialité. Dans les archives de ces cellules à la structure archaïque, qu'on retrouve aussi dans la poussière d'étoile ramassée au firmament, sont probablement encodés les secrets de l'origine de la vie, ou du First Living Organism (FLO).

Lors de son séjour à bord de l'*Amundsen*, Demming tentera de trouver des cellules vivantes dans l'environnement le plus froid, le plus salin et le plus obscur au monde. Son hypothèse est que si ces cellules survivent ici, peut-être peuplent-elles aussi la surface balafrée d'Europa, la lune de Jupiter enrobée d'une mer de glace similaire à celle de l'Arctique. La NASA subventionne les recherches de Demming pour une autre raison ; les cellules emmurées dans la glace sécrètent des enzymes qui les enrobent d'une couche protectrice d'exopolymère. Ces enzymes, isolés et synthétisés, permettraient à des substances aussi diverses que le pétrole, le lave-vitre, la peinture – ou le sang, pourquoi pas – de demeurer liquide à des températures excessivement basses. Mais parfois, les parois de verre de la cellule se soudent au canal qui rétrécit de plus en plus. La raideur et l'immobilité s'installent, le nucléus gèle, et la cellule meurt.

\*

Le calepin de Jens a une couverture bleu pâle. Les entrées sont datées. Les détails météorologiques sont enregistrés tous les jours, ainsi que la station et sa position. L'information s'inscrit sur la page de droite. Les observations, anomalies, questions sont consignées sur la page de gauche. Les pages du calepin sont imperméables. Jens écrit avec un crayon bien aiguisé. L'encre d'un stylo gèlerait.

C'est cela, écrire *in situ*.

La texture de mon roman ne serait pas la même si j'avais effectué mes recherches en bibliothèque au lieu d'inscrire mes observations sur la banquise, calepin à la main. Mais dans mon calepin, il n'y a pas que les mesures de biomasse et de concentré de *chlorophylle a*. Il y a les histoires racontées à l'heure des trois repas pris en communauté sur le navire : ces histoires d'hommes à la mer, de dérive sur des morceaux de glace, de pattes d'ours polaire aussi grosses que des raquettes, d'abeilles ressuscitées des

eaux, de baptême de nuit à même la mer polaire ; histoires de vie et histoires d'amour, celles qui finissent bien comme celles qui finissent mal.

La mienne finit bien.

Hors de mon champ de compétence, le temps du Leg 2 de la mission CASES, et au terme d'un voyage aller-retour de Chicago à l'*Amundsen*, une surprise m'attend. Sans que je ne m'en rende compte, la coque rouge du navire est devenue ma maison, et l'équipage et les scientifiques, ma famille. Quand le monde s'ouvre à nouveau, à l'aéroport d'Inuvik, où déambulent des gens qui ne portent pas de combinaison insubmersible orange, le dépaysement est aussi virulent qu'à mon arrivée. Cette impression de monde qui rapetisse autour de moi qui m'avait mise si mal à l'aise, maintenant j'y tiens. Je la note, dans mon calepin, assise près du carrousel à bagages immobile et de l'ours polaire empaillé.

Un ours polaire n'est pas blanc. Son poil de garde est jaune paille, l'intérieur de sa bouche est mauve et sa langue, grise.

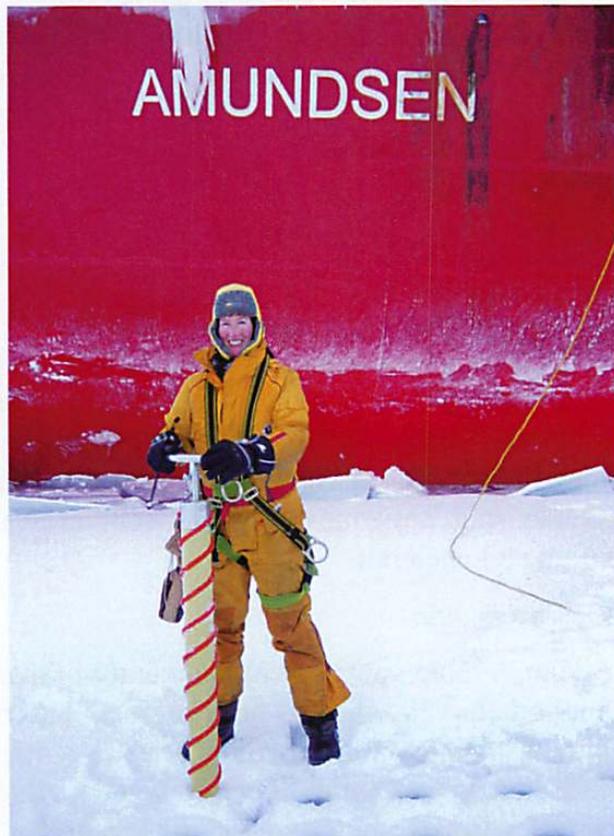


Figure 2. Photo de l'auteure prise par Bernard Leblanc.

Élise Turcotte, écrivaine

### Note

Mon premier roman, *Le bruit des choses vivantes* (1991), est marqué par le rêve et la préparation du voyage des deux protagonistes en Alaska. Étrangement, ce récit du voyage a été écrit puis est disparu. Ce fait métaphorise pour moi une sorte d'esthétique de la disparition : un courant souterrain qui nourrit mon écriture. Je pense aussi à un profond sentiment de perte qui, à mon avis, se remarque dans le travail de plusieurs écrivains. C'est le sentiment de la disparition progressive de notre monde. Les paysages du pôle Nord représentent en ce sens la dernière enclave de beauté aujourd'hui menacée.

J'ai toujours été fascinée par tout ce qui vient du Grand Nord. Le désert blanc, l'eau glacée qui est parfois mortelle, le monde invisible, la rareté, la migration des baleines, les mouvements des glaciers... Même le naufrage du *Titanic*, sur lequel j'ai d'ailleurs écrit un livre avec Louise Desjardins<sup>1</sup>, fait partie de ma « mythologie » d'écrivaine. J'ai souvent décrit mon travail comme une sorte de cartographie intime du monde. Toute une constellation de références aux paysages, à la nuit polaire, à la trace, apparaît autant dans mes poèmes que dans mes récits. La thématique du Grand Nord parle du temps qui est transformé en espace, une sorte de bout du monde ramenant à la fin et au commencement, un endroit où face à l'immensité des paysages, notre identité se fragmente, où la démesure nous déporte vers une forme d'errance de la pensée que j'ai toujours recherchée.

Le Nord traverse l'écriture de mes poèmes et romans comme un vent souterrain me poussant vers ce lieu où le temps est fondu à l'espace. En écrivant, je sculpte des formes qui me projettent du noir jusqu'au blanc (comme un graveur de la manière noire), du chaos au silence. Je traverse une perception de la temporalité, cristallisant certains moments, dépouillés et brillants comme des pointes de diamants. Toujours en chemin, je cherche cet espace où le temps se perd, où le temps ne me définit plus, où je deviendrai ce que je vois, un animal, une roche, une pierre, l'espace, le paysage.

Au début, dès l'écriture des poèmes de *La voix de Carla*<sup>2</sup> et de *La terre est ici*<sup>3</sup>, survient le blanc, le silence, les formes géologiques :

---

<sup>1</sup> Louise Desjardins et Élise Turcotte, *La catastrophe*, Outremont, NBJ, n° 167, 1985.

<sup>2</sup> Élise Turcotte, *La voix de Carla*, Montréal, Leméac, 1999 [1987].

<sup>3</sup> Élise Turcotte, *La terre est ici*, Montréal, Éditions du Noroît, 2003 [1989].

Le titre sera blanc. Blanc comme le bruit. Blanc, la couleur du nom de Carla. L'espace où mille autres noms se soulèvent. Puis s'effondrent. Le souffle des choses, le chant, les hommes et les femmes de la planète. Une sorte d'arythmie. Les bords et les commencements. Le bonheur. La distance<sup>4</sup>.

Les poèmes sont des morceaux de temps sculptés dans l'espace, pierres muettes, bruit bleuté des glaciers, fjords qui s'avancent comme des personnages défiant la mort, la beauté qui nous regarde. Morceaux de temps, récits qui parlent mais qui aiment aussi être vidés. Mots façonnés, sans fil narratif, cherchant à décrire le sens, à découvrir la structure du monde.

Dans *La terre est ici*, mes poèmes continuent à tracer des chemins, cherchant à créer une sorte d'alliance entre pensée et paysage. J'ai voulu travailler dans ce recueil entre la présence et la dissolution, entre objets séparés et objets rassemblés, ce qui me semble aussi refléter l'esthétique du Nord. Méditation sur les formes du temps, sur la distance et les liens entre les êtres, les animaux, les choses. Un monde où tout se déplace lentement, où le réel se fracture et se répète avec des variations presque imperceptibles : « Au nord, la glace multiplie le paysage. Banquise, vagues fragments de la banquise. Au sud, nous penchons la tête, nous voyons des fleurs jaunes entre les crevasses<sup>5</sup>. »

Au début du recueil, j'ai construit des autoportraits qui sont comme des miroirs placés devant moi et reflétant les paysages de la deuxième partie. Pas question d'identité ici, au contraire, je suis déjà dans le récit tendu vers sa dissolution :

Dehors, le vent décolore le ciel, les maisons [...] Nous sommes partout, apprenant l'espace et la couleur pleine d'objets. Le pôle Nord se trouve quelque part dans notre cerveau. Pour une fois, la peur ne remplit pas le réel. Ni la forme du rêve. Ni l'image immédiate de la disparition<sup>6</sup>.

Le blanc, comme la figure de la disparition, fait aussi partie de mon imaginaire romanesque. Mon premier roman, *Le bruit des choses vivantes*<sup>7</sup>, est marqué par le rêve et la préparation du voyage des deux protagonistes, Albanie et Maria, en Alaska. Le rêve se déploie à travers un vocabulaire et une série d'images se rapportant à l'enfance (vivre dans un igloo, donner des « baisers esquimaux », etc.) et à la beauté des paysages extrêmes, ce que les deux appellent les formes géantes de la vie. Dans le chapitre intitulé « La géographie du rêve », après avoir vu un reportage sur les tremblements de terre qui viennent d'avoir lieu à San Francisco puis en Algérie, Maria dit

---

<sup>4</sup> Élise Turcotte, *La voix de Carla*, op. cit., p. 15.

<sup>5</sup> Élise Turcotte, *La terre est ici*, op. cit., p. 44.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>7</sup> Élise Turcotte, *Le bruit des choses vivantes*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1998 [1991].

qu'elle ne veut pas que la terre tremble, que les continents se déplacent, et que leur maison disparaisse. Elle demande à sa mère de dessiner une mappemonde et de mettre un X à l'endroit où se situe leur maison. Elle imagine ensuite les continents qui se déplacent comme des radeaux, sa mère et elle dérivant sur l'un des radeaux. Images de survivance. Devant la menace du monde extérieur, il leur faut construire leurs propres repères. Une maison qu'on traîne avec soi. Comme un igloo. Et lorsque sa mère lui demande plus tard de choisir un endroit sur la carte pour leur rêve de voyage, la petite Maria pointe le cercle polaire :

Sur son atlas à elle, on voit un igloo et un gros ours blanc. Sur le mien, il y a des noms que j'ai entourés depuis longtemps : Alaska, Innuvik, Terre de Baffin. Maria a choisi cet endroit pour me faire plaisir. Elle sait comme j'aime les glaciers, les baies, les fjords, et la vallée des dix-mille-fumée<sup>8</sup> !

Le voyage en Alaska est un rêve qu'elles réaliseront à la fin du roman. Dans leur géographie intime, la maison est un point à la fois fixe et mobile, dans un paysage hostile. Le rêve de Maria de vivre dans un igloo avec sa mère représente bien ce désir d'être à la fois protégée du monde et témoin de ce qui s'y passe, à la fois dedans et dehors, rassemblées sous un même toit, mais dans une maison dont les murs sont fissurés, une maison par où passent le vent et les tempêtes. La maison est d'ailleurs une figure récurrente dans tous mes livres, figure paradoxale parce qu'elle représente non pas le lieu clos, mais celui par où le monde entre, celui où s'inscrit le rapport au désordre, au chaos. Lieu de résistance, de déracinement et de séparation : « Maintenant, dit Albanie, avant que la tragédie grossisse dans le ventre du monde, nous devrions partir, tout laisser derrière nous, construire une cabane et attendre que cela passe<sup>9</sup>. »

En contrepoint de leur histoire, il y a la lecture que fait Albanie du roman de Carson McCullers, *Frankie Addams*<sup>10</sup>, dont l'héroïne rêve de rejoindre son frère en Alaska. La neige, la mer de glace, les aurores boréales représentent l'espoir d'une vie nouvelle parce que tout le contraire de l'endroit chaud et sec où vit Frankie Addams, dans le sud des États-Unis, là où le soleil fait brûler la cervelle, là où tout semble immobile et sur le point de mourir. L'Alaska devient peu à peu, tout au long du roman, le lieu mythique de la liberté, une sorte de territoire presque vierge où la vie pourra enfin commencer.

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>10</sup> Carson McCullers, *Frankie Addams*, traduit de l'américain par Jacques Tournier, Paris, Stock, coll. « Bibliothèque cosmopolite », 1979 [1949].

Si pour moi, comme pour Albanie et Maria, le Grand Nord symbolise aussi une sorte de recommencement, un appel à la liberté, il reste néanmoins une partie de notre culture souvent occultée. Un territoire aussi familier que totalement étranger. En rêver, c'est se perdre, se reconnaître, trembler, s'oublier. En ce sens, imaginer le Nord comme un ailleurs si proche et si lointain à la fois, c'est peut-être aussi affirmer ma propre nordicité, une identité plus ou moins assumée dans la réalité de ma vie ici, dans cette ville mi-froide mi-chaude du continent américain, mais trouvant sa revanche dans la fiction.

Le plus étrange est le fait qu'après avoir passé des semaines à écrire le récit de voyage (la croisière dans le Passage intérieur, la descente sur les glaciers, les arrêts dans les petites villes amérindiennes, dans celles où l'on sent l'héritage norvégien ou russe, ou encore la mémoire de la ruée vers l'or, sur les pas de Jack London...), celui-ci n'a pas été publié. Pire, le manuscrit est introuvable. Ce fait, emblématique d'une figure qui traverse toute mon écriture, celle de la disparition, me semble significatif à bien des égards. Il me porte à comprendre, d'abord, que ce voyage en Alaska appartient au fond sous-marin de mon écriture, et non pas à sa partie émergée. Albanie n'étant pas un personnage écrivain, je n'ai pas réussi à lui faire endosser le rôle d'énonciatrice sans que cela ne sonne faux. Et c'est bien parce que ce journal était en fait le mien, même inventé. Il existe donc encore dans un hors-texte, comme un paysage caché par un autre paysage, celui de l'écriture. Nous sommes toujours ici entre la trace, et la disparition de la trace, entre forme et dissolution de la forme... Un désert de neige sur lequel des pas laisseront leurs marques, puis s'effaceront, comme la mémoire, comme l'encre sur la page.

Le journal perdu est plus tard devenu l'objet d'une émission de radio, transformé en lettres envoyées de l'Alaska à une autre écrivaine du Québec, Carole David, qui me répond de la Floride. Fausse correspondance, demi-vérité, ma voix plutôt que celle d'un personnage. Mais nous revoici nous-mêmes, partagés que nous sommes ici, au Québec, plus particulièrement à Montréal, entre le Nord et le Sud... Cette problématique sera d'ailleurs reprise en quelque sorte dans mon dernier roman, *La maison étrangère*<sup>11</sup>. Le père d'Élisabeth, un homme solitaire qui travaille sur les bateaux, un homme qui a perdu la foi, rêve à des paysages nordiques, alors que les pensées de sa mère, une femme pieuse, engagée dans l'action communautaire, se tournent vers le Sud : « Le nord l'attirait. Comme l'attirait la solitude. Et il avait choisi d'aimer dans cette ville nordique, au point le plus éloigné de l'endroit

---

<sup>11</sup> Élise Turcotte, *La maison étrangère*, Montréal, Leméac, 2002.

où palpait le cœur de sa mère : dans la chaleur, les déversements de lave, l'agitation politique et les tremblements de terre<sup>12</sup>. »

Le père d'Élisabeth s'en va donc refaire sa vie à Stockholm, et sa fille l'imagine traversant la mer Baltique, plus libre que jamais. Elle rêve qu'ils sont tous les deux penchés au-dessus du maelström, au large de la Norvège. Le premier chapitre contient un sous-texte lié à l'histoire de la petite sirène<sup>13</sup>. Imaginaire liée à la mort, tout comme l'est l'écriture avec ses forces cachées, celles qui se déploient sous la mer, dans le monde du dessous, le monde immortel et triste de la petite sirène, le monde des objets sauvés du naufrage, des cadavres gisant gelés dans l'eau glacée du Gulf Stream puis glissant doucement vers le fond.

Dans ce roman, ce que j'ai appelé plus haut la figure de la disparition se développe en quelque chose de plus large encore. Elle renvoie à un profond sentiment de perte, de fin, sentiment qui, à mon avis, se remarque dans le travail de plusieurs écrivains et artistes contemporains. C'est le sentiment de la disparition progressive de notre monde. Les paysages du pôle Nord représentent peut-être en ce sens la dernière enclave de beauté aujourd'hui menacée. Catastrophe annoncée par le réchauffement de la planète, oui, mais amorcée depuis longtemps : déportations, incendies de villages, assassinat d'une culture...

*La maison étrangère* se termine au moment où Élisabeth regarde le livre qu'elle a jeté par dessus un pont, sombrer dans l'eau noire du fleuve : « C'était le détail invisible caché dans un tableau foisonnant, et si on regardait bien, on voyait que le livre sombrait, qu'il y avait naufrage, et que le personnage s'éloignait. C'était un rêve, et ce ne l'était pas. Le monde était. Le monde disparaissait<sup>14</sup>. »

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>13</sup> Hans Christian Andersen, « La petite sirène », *Contes d'Andersen*, Paris, L'école des loisirs, coll. « Classiques », 1979 [1837], tome 1, p. 75-115.

<sup>14</sup> Élise Turcotte, *La maison étrangère*, *op. cit.*, p. 222.

Lise Tremblay, écrivaine

**Note**

Dans ce texte, la première piste de réflexion de l'auteure concerne ce qu'elle appelle « le Nord comme état de conscience ». Elle amorce ici une réflexion sur l'importance de la réalité nordique dans son travail d'écrivaine et dans toute son existence, en présentant un texte autobiographique de son expérience du Nord et de ses répercussions sur son imaginaire. Elle s'inspire principalement de ses deux romans *La pêche blanche* (1994) et *L'hiver de pluie* (1990), dont les deux titres font d'ailleurs référence à l'eau, au blanc et à l'hiver.

Lorsque j'ai accepté la proposition de participer au colloque qui a précédé cette publication, il était clair pour moi que ma position ne serait pas celle d'une chercheure, mais une position de créatrice. C'est donc de ce point de vue que j'ai amorcé ma réflexion. Il est très rare aussi que je me plie à ce genre d'exercice. Ce sont les lecteurs qui m'ont toujours révélé le sens de mon travail. C'est à travers eux que j'ai compris mes livres et je pense qu'il va toujours en être ainsi. En écriture, j'agis d'abord en écrivant et je comprends ensuite. C'est le contraire de ce qu'on m'a toujours appris : soit de penser avant d'agir. Dans mon cas, cette désobéissance est toujours la source d'un immense plaisir.

Le titre de mon intervention relève du même principe que ma création. Lorsque j'ai pris connaissance du thème du colloque, ce sont les mots « Nord » et « état de conscience » qui me sont venus en tête. Ensuite, j'ai trouvé que je m'étais embarquée dans une direction qui me faisait très peur. Qu'est-ce que je voulais dire ? Qu'est-ce que j'allais dire ? Évidemment la réponse se trouve dans ce que j'ai écrit et dans ce que je suis en train d'écrire. Je crois que dans mon cas, mon lieu d'écriture est le lieu de l'enfance. Ce lieu est de l'ordre à la fois du territoire et de la formation de ma conscience. C'est indissociable. Ce lieu, cette ville du Nord difficile à atteindre parce que isolée par une chaîne de montagne. Ce lieu difficile à quitter parce que la route y est menaçante et hantée par la mort. Ce lieu, cette ville traversée par un fjord, coupée en deux, forcée à vivre avec cette faille, avec cette profondeur et obligée de se confronter au jour le jour avec l'angoisse de l'insondable. Voilà mon lieu d'écriture, mon lieu de départ. Je pense que mon désir d'écrire est toujours venu de celui de vouloir raconter des histoires d'hommes et de femmes qui doivent vivre accrochés à ces escarpements sous une lumière éblouissante. J'ai intégré, je ne sais

comment, que leur position était inconfortable et que tout ce paysage et cette grandeur qui les entouraient les rendaient vulnérables.

Évidemment, cette réflexion est en train de me mener droit à mon travail en cours. J'ai commencé, il y a deux ans, un texte sur mon enfance saguenéenne<sup>1</sup>.

Le projet de départ était mon ambition de travailler à décrire la culture assez étonnante dans laquelle j'ai passé mon enfance et mon adolescence. Une culture dont les composantes m'apparaissent aujourd'hui comme complètement inconciliables. Une enfance sur fond d'éclatement religieux, de libération sexuelle, de grands bouleversements sociaux, de chansons populaires américaines traduites en français (nous ignorions leur provenance). Une enfance aussi circonscrite dans une petite ville dont la stratification sociale est encore aujourd'hui une des plus rigides que je connaisse, une enfance consciente de sa réalité de prolétaire. Mais encore une fois, encore à mon insu, tout cela va être subordonné au territoire. Je dis toujours que tous mes livres sont le résultat d'un échec. Ce n'est pas le livre imaginé, c'est un autre et dans mon cas, je suis de plus en plus consciente que mes échecs sont toujours causés par la place que prend le territoire dans mon travail. Dans le livre en cours d'écriture, la fascination de la petite fille pour les histoires de son père, un travailleur forestier, est en train de prendre une place complètement insoupçonnée lorsque je me suis mise à écrire. Son père conduit une niveleuse et l'hiver, il part à deux heures du matin le lundi pour ouvrir les chemins de la division forestière. Il est seul à ouvrir la route et il n'a jamais vu de loup. Il les entend parfois, mais il ne les voit pas. Il ne croit pas aux loups qui mangent les hommes. La petite fille se lève en pleine nuit pour le voir partir. Son père aime l'hiver, il aime être seul au milieu de la tempête. Il le dit. Il aime la force du vent et les bancs de neige qu'il désintègre avec sa machine. La petite fille est en train de se construire un imaginaire du Nord qui ne la quittera plus. Ici, c'est la conscience de l'auteure qui parle.

Et cette histoire de territoire s'est incrustée dans mes quatre ouvrages. La petite ville du Nord est présente dans chacun d'eux. Dans *L'hiver de pluie*, mon premier ouvrage, elle est la source de l'enfermement. De l'impossibilité à être autre. Mais dès qu'on en sort, dès qu'on est dans cet autre territoire qui n'est pas la ville, il y a le bois, le silence, la paix : « Fin août, c'est la saison qu'elle préfère. Elle aime le bois, l'automne. La brume sur le lac, le matin, devant le chalet de la pourvoirie [...]. Les hommes sont

---

<sup>1</sup> Lise Tremblay évoque ici l'écriture d'un roman publié depuis, *La sœur de Judith*, Montréal, Boréal, 2007 (note des éditeurs).

silencieux, ils ne parlent que pour obtenir leur nourriture et s'enquérir du temps qu'il fait ou des fusils qu'il faut préparer<sup>2</sup>. »

Dans *La pêche blanche*, c'est encore la même histoire, la petite ville emprisonne, empêche de vivre, force à la conformité, mais le paysage, la lumière du Nord sur le Saguenay, la contemplation du fjord permettent de s'évader, d'être ailleurs. Dans le cas du personnage de Robert qui vit dans cette petite ville, cette contemplation de la rivière, de sa force et de sa grandeur relève du mysticisme. Cela le sort de sa vie banale, de la pression familiale, et devient le seul espace de liberté. Cette fascination remonte à l'enfance, à la mère : « Sa mère vivait soumise à la rivière, la regardant, la respectant, sachant que cela était beau, qu'il n'y avait probablement rien de plus beau au monde<sup>3</sup>. » Ou encore :

Un jour, un de ses étudiants lui avait raconté qu'il faisait du ski de fond seul dans un champ sur le bord du Saguenay et qu'il était si seul et que c'était si grandiose qu'à chaque fois qu'il passait par là, il interpellait Dieu à voix haute pour le narguer, pour voir s'il jaillirait de là, de cette beauté<sup>4</sup>.

Plus loin, il sera question de sa fascination pour la lumière :

Ce serait une journée claire, froide, sans vent, avec une lumière éblouissante. Le soleil était rose à l'horizon. Robert pensa à la lumière qu'il y aurait toute la journée, une lumière qu'on ne pouvait soutenir du regard, une lumière fabuleuse. Une lumière qu'on devrait contempler tout le jour, sans rien faire. En longeant le bord du Saguenay, il la verrait arriver du nord, éclatante, sans merci<sup>5</sup>.

Pour l'autre personnage du roman qui vit au Sud, l'hiver et le froid sont un état, on ne peut pas y échapper. Le Nord est en lui :

La désespérance est un mot du Nord, un mot qui se colle au Nord, à l'inconfort qui dure des mois, au poids des vêtements, au vide, aux villages fantômes sur les rives du fleuve et que le vent traverse maintenant sans résistance, parce qu'il faut des hommes pour résister et que c'est dans cette résistance qu'ils trouvent leur raison de vivre. J'ai déserté depuis longtemps, mais l'état d'hiver lui, est revenu s'installer chaque année.

Je sais qu'on n'y échappe pas<sup>6</sup>.

Dans ce roman-là aussi, je voulais raconter une histoire, et encore une fois, c'est le territoire qui a pris la vedette, et quand il ne le prend pas de

---

<sup>2</sup> Lise Tremblay, *L'hiver de pluie*, Montréal, XYZ éditeur, 1990, p. 71.

<sup>3</sup> Lise Tremblay, *La pêche blanche*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2001 [1994], p. 45.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 14.

façon physique, il le prend de façon psychique. Dans *La danse juive*, la narratrice, une femme totalement urbaine, totalement adaptée à son territoire urbain et vivant au Sud (et là, il faut se mettre dans le contexte québécois, pour ceux qui vivent au Nord, Montréal est une ville du Sud), la narratrice, donc, doit remonter au Nord. Pour elle (il s'agit d'une obèse), c'est dans cette remontée vers le Nord qu'elle trouvera la source de son identité et, dans le contexte du roman, la source de la graisse qui la recouvre. Encore une fois, cette conscience du Nord passera par la lumière et la paix : « dehors, la lumière est intense malgré la fin de l'après-midi. C'est la lumière du Nord que mon père a tenté de rendre dans sa dernière émission [...] »<sup>7</sup>. Et plus loin :

Ma grand-mère attend [...]. Elle me dit : maintenant que les hommes sont partis, tu vas me dire pourquoi tu es venue. Je dis pour voir. Elle se lève. La conversation ne va pas plus loin. Je sais qu'elle a compris. Je n'ai aucune trace des douleurs que je ressens parfois avec Alice ou avec ma mère. Pendant tout le temps où elle m'a regardée, je n'ai pas eu envie de me dissimuler. Il me semble qu'il y a des siècles que je n'ai pas pensé à ma graisse. Je reste là à contempler la lumière extérieure. Il n'y a pas d'habitation face à la petite maison, juste une forêt d'épinettes à perte de vue<sup>8</sup>.

Finalement, dans *La héronnière*, la dernière nouvelle du recueil reprend le thème du retour vers l'origine, mais il s'agira d'un retour impossible. Le narrateur, âgé de soixante ans, retourne dans son village natal après une crise cardiaque qui met fin de façon prématurée à sa vie professionnelle. Tout au long de cette nouvelle, on se rend compte que celui-ci n'a jamais quitté le village, encore une fois le personnage est habité par le lieu de l'enfance, même en exil :

Au début de notre installation à Montréal, je vivais avec un calendrier sur la porte du réfrigérateur, les dates de nos séjours encerclées de rouge. Dans le fond, je pense que je ne suis jamais vraiment parti. J'ai traîné le village avec moi, intact. Le village de ma jeunesse pas celui dans lequel je suis revenu vivre<sup>9</sup>.

Le narrateur prend de plus en plus conscience de la différence entre son imaginaire et la réalité. Le village a été déserté. Il ne reste plus que quelques habitants qui assistent impuissants et résignés à son agonie :

Le premier hiver, j'avais vu à l'épicerie qu'une partie de hockey était organisée avec le village voisin pour l'ouverture du carnaval. La journée était

---

<sup>7</sup> Lise Tremblay, *La danse juive*, Montréal, Leméac Éditeur, 1999, p. 133.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>9</sup> Lise Tremblay, *La héronnière*, Montréal, Actes Sud/Leméac, coll. « Babel », 2005, p. 102.

belle, j'ai convaincu Aline de venir avec moi. Lorsque nous sommes arrivés à la patinoire, il n'y avait que quatre hommes qui buvaient de la bière et qui tiraient leur cannette vide sur la glace devant eux. [...] Le match avait été annulé parce qu'ils n'avaient pas réussi à trouver assez de joueurs<sup>10</sup>.

Pour lui, ce village dépeuplé et dépossédé est l'image même du cancer qui va emporter sa femme la première année de leur retour : « Je n'arrive pas à m'enlever de la tête que c'est lui le responsable du cancer d'Aline. Elle a attrapé le cancer du village<sup>11</sup>. » Le narrateur finit par constater l'état de son Nord, l'exil de sa population, la détresse et la solitude qui y existent :

J'étais revenu de la mort et je revenais dans mon village. Il y aurait le grand lac, la montagne et les longues journées de chasse. Tout ce dont j'avais été privé me serait rendu. Je n'ai pensé à rien d'autre, surtout pas que le village était peuplé de vieillards et d'étrangers et que les familles qui y étaient restées n'avaient aucune vie sociale<sup>12</sup>.

Dans la nouvelle, le personnage ramasse des photos anciennes pour en faire un livre retraçant l'histoire du village, livre qui a tout d'une oraison funèbre : « Il est venu au salon, il a regardé autour de lui, il y avait des centaines de photos étalées un peu partout. Il a dit : "C'est comme un cimetière<sup>13</sup>." »

Depuis que j'écris, c'est une des premières fois où j'accepte de me plonger ainsi dans mon travail. Je crois honnêtement que j'ai accepté pour deux raisons, d'abord ce voyage vers le Nord, cet autre Nord que je ne connaissais pas, et ensuite pour le thème. J'ai l'impression très nette de sortir de cette réflexion pas tout à fait indemne, avec une conscience de l'origine et de l'impossibilité d'y retourner, en tout cas de la retrouver intacte. Je me sens exactement comme le narrateur de la nouvelle avec comme seule issue, celle de faire des livres pour ne pas perdre mon Nord.

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 105-106.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 108-109.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 115.

## Éblouissement nordique

**FICTION**

Jean Désy, écrivain

### Note

Peut-être n'y a-t-il que la poésie pour exprimer avec force et humilité ce qu'est l'éblouissement nordique, ce que représente et ce que transmet le Nord, le Grand Nord, l'Extrême Nord, le nord du Nord ? Les poèmes inédits présentés au colloque de Stockholm en 2006, composés au cours des quatre années précédentes, doivent paraître dans un recueil en trois langues (français, anglais et inuktitut) intitulé *Mourir en liesse dans la toundra* aux éditions Les Hautes-Terres.

### Éblouissement

La toundra me fut éblouissement  
Ce jour-là c'était au Nunavik  
En plein janvier quatre-vingt-dix  
Il était huit heures du soir  
Tous mes sens volèrent en éclats  
J'avais la gorge nouée  
Mon cri voulait exploser dans mon ventre  
J'avais goûté à mes premières lueurs d'aurore  
J'étais capté captivé ébahi ébaubi  
Comme extirpé de moi-même  
Par tous les pores de ma peau gelée  
En quelque sorte j'étais devenu glacial  
Libre de flotter pour l'éternité

La toundra me fut éblouissement  
Enivrance exubérance  
Quand je vis le soleil pâle  
Dessiner le matin ses pastels sur la banquise  
Mon âme me sortit par les tempes  
Et depuis lors je vole  
Dans la délicatesse des après-midi de décembre  
Sur la ligne claire de minuit des solstices d'été

### Mourir en liesse dans la toundra

Je mourrai dans la toundra  
En marchant petit pas par petit pas

Un pied dans la mousse  
Un autre dans la boue

Je mourrai les oreilles prises dans les serres d'une buse  
L'œil allumé par les oisillons de son nid  
Mais avant de mourir j'aurai vu Zoé  
Zoé la baigneuse Zoé l'heureuse  
Chanté avec elle cent mille chansons  
Hurlé avec elle que j'aimais le pays froid  
Fondu avec elle aux pierres de l'été  
L'eau tout autour de nous bouillonnante  
Truites vives rouges éclatantes  
Marsouineuses aiguillonnées par la manne  
Des mouches noires et des maringouins  
Venus d'un Nord qui cessera bientôt d'exister

Je mourrai assassiné par ma joie  
Mon rôle tout chaud coincé dans la gorge  
Le thorax rempli d'une eau de cascade  
En trombes de Korluktuk et de Kongut  
Torrents de salmonidés dans ma besace  
La pêche ! La pêche !  
Pour inonder le soir d'amitiés amoureuses

Mais le Nord peut mordre et tuer  
Dans le brouillard les étoiles se raréfient  
Reste la lumière provenant du ventre  
Se répandant sur la terre qui supplie

Je mourrai lichénifié  
Entre deux pierres tachées de moisissures  
Les genoux cassés par le froid  
Les mains crucifiées de gélivures  
Mais la tête armée du sourire  
De l'esprit libre ayant vu Zoé  
Zoé la baigneuse Zoé l'heureuse

Je mourrai le crâne mêlé aux ossements  
D'un charnier de caribous qui paissaient mille ans plus tôt  
Regardant sans sourciller  
Le sentier de mes pas des millions de pas  
Qui m'auront conduit droit dans la toundra

**Dans une tente dans la toundra**

Onze amis réunis  
Dans une tente dans la toundra  
Le soir et les enfants tendres  
Collés aux genoux des mangeurs de viande  
De la neige sur la tente  
Et tant d'autres neiges mêlées aux lichens  
Des aurores de ciel boréal  
Molles et vanillées roulées aux noirceurs  
Comme si toutes les neiges  
Voulaient danser sur une fresque  
Dans une tente dans la toundra  
Le soir et onze amis réunis  
Autour d'assiettes cliquetantes  
L'odeur violette des réchauds  
Et du mouillé des chandails de laine  
Quand les uns osent parler d'harmonie  
Alors que partout ailleurs dans le monde  
Il y a tant d'attente et d'impatience  
Onze dans la nuit ensorcelée  
Par les tornades d'ionosphère  
Et les rires d'un enfant chatouillé  
Les chants d'un homme enivré  
Par les fous rires incontrôlés  
Tandis qu'une femme silencieuse  
Berce dans son dos l'univers  
Et le sourire d'un nouveau-né qui dort  
Et qu'au-dehors passent les yeux  
De renards et de rats musqués  
Onze amis dans une tente  
Dans la toundra et les rires  
Et les appels d'un homme enivré  
Criant mon amour mon amour  
À l'enfant d'amour qui sourit

**Vivre**

Vivre ne suffit pas  
Il faut la glace acérée  
Des pics plantés dans les avant-bras  
Les doigts noircis les ongles tombés  
Dans la main des gelures pelées

Profondes jusqu'à la ligne du destin  
Il faut les pieds enfouis dans les jambes  
Les jambes étranglées par le froid

Vivre ne suffit pas  
Il faut la folie de la course effrénée  
La randonnée qui jamais ne s'achève  
Le ventre blanc sans pulsation  
Le cœur en contact avec le front  
Malgré le brouillard des yeux gelés  
Abandonnés sur un tertre d'ocre  
Au milieu de nulle part

Vivre ne suffit pas  
Il faut sans cesse l'au-delà  
Au-dessus des collines là-bas  
Un autre lac un autre versant  
Un autre sommet une autre joie  
Non ! vivre ne suffit pas  
Il faut les épaules les deux arrachées  
La poitrine lacérée  
Une plaie ouverte comme la mer qui ne saigne pas  
L'effroi sombre enterré dans la crevasse  
Là où palpite l'âme dans la toundra

**Vivre ne suffit pas**

Vivre ne suffit pas  
Il faut le poème  
Ce silence de la pierre duveteuse  
Sucre dans le monde du Nord  
Pépiement d'oiseau nu sur la croûte nivale qui fond  
Percée d'infini sur une mer de granit  
Scintillement comme une prière à la frontière de l'arbustif  
Danse tribale et pérenne  
Félicité ultime

Non vivre ne suffit pas  
Il faut l'oiseau dont le coeur bat comme un plain-chant  
Du fond du ventre jusqu'à l'esprit vagabond  
Fiévreuse destinée de l'âme  
Sans désir autre que le vol  
Le plus haut vol

La voltige sans ailes sans chute ni Soleil  
Vol plané au beau mitan du néant  
Néant qui pourrait ne pas avoir de nom  
Néant pourtant si nécessaire à tout flamboiement

## **Quand s'éteint la lune de la nuit arctique**

**FICTION**

Jean Morisset, écrivain

### **Note**

Notes de Povoungnitouk-Purvinituq, transcrites à Saint-Michel-en-Bellechasse, ce 26 février 2007, en songeant à un périple en kométique au Nord-Baffin, quarante ans plus tôt.

quand s'éteint la lune  
de la nuit arctique

quand s'éteint la lune  
de la nuit arctique  
et que seul demeure  
dans l'utérus de glace  
où vivent les hommes  
la flamme frémissante  
du koudlik pierre-polie,  
à la douceur si absolue,  
au silence si envoûtant,  
que surgit dans l'ombre  
ondulée de l'iglou  
l'autre lune du destin  
sous un visage de femme  
à la beauté sidérale,  
à l'attention millénaire,  
au regard pinceau  
caressant d'un osselet  
la mèche édentée  
de la peau pelissée  
pour activer  
la suavité du tamisé,  
alors que la glace  
murmure un chant  
de début du monde  
que seul le rêve  
arrive à entendre...

quand s'éteint la lune  
de la nuit arctique  
et que seul demeure  
dans l'utérus de glace  
où vivent les hommes  
la flamme frémissante  
du koudlik pierre-polie,  
tu te lèves légèrement  
de ta couche de caribou  
et laisses glisser  
un sourire antérieur  
au plaisir cosmique  
de la destinée  
qui t'emporte  
dans la connivence  
d'un sommeil amoureux  
partagé par le cours  
de l'univers attendri  
et le visage premier  
de la femme-lune  
dans la nuit  
du polaire apaisé

**III**

**VISIONS  
CINÉMATOGRAPHIQUES**

## **Tache noire dans un paysage de neige. Une étude sur *La Sarrasine* de Paul Tana**

John Kristian Sanaker (Université de Bergen)

### **Résumé**

À partir de la scène finale de *La Sarrasine* (1992) du cinéaste italo-québécois Paul Tana – une veuve sicilienne dans un champ de neige québécois –, ce texte propose une réflexion sur la rencontre de cultures mise en images par le film. Solidement enraciné dans l'histoire (début du vingtième siècle) et dans la géographie (forte opposition entre Montréal et la campagne), le film documente un pan important de l'histoire de l'immigration au Québec, celui de la première vague d'immigration italienne (dans le film surtout sicilienne) et les problèmes créés par cette rencontre entre le Sud et le Nord.

Dans ce texte, je proposerai quelques réflexions sur le film de Paul Tana *La Sarrasine* (1992) à partir de sa scène finale : une femme vêtue de noir qui avance dans un paysage de neige. Le film s'inspire d'un fait divers survenu à Montréal au début du vingtième siècle : un Québécois est tué par un immigré italien, le tailleur Giuseppe Moschella, qui est d'abord condamné à mort, puis voit sa peine commuée en prison à perpétuité, mais qui, finalement, se suicide en prison. Cependant, le principal personnage focalisateur du film est son épouse, Ninetta (la *Sarrasine* du titre) ; au début du film, son rôle est plutôt discret : elle est l'épouse qui s'occupe de la petite pension pour immigrés siciliens, son époux est un *pater familias* habitué à prendre les décisions, à avoir une pleine autorité chez lui. Or, au fur et à mesure, elle évolue vers une existence de plus en plus indépendante. Elle apprend à écrire, l'emprisonnement de son mari lui donne une responsabilité nouvelle, et lorsque le frère de son mari arrive pour lui ordonner de repartir en Sicile au lieu de vivre seule à Montréal (ce qui semble d'autant plus impérieux aux yeux de la tradition lorsqu'elle devient veuve), elle décide de s'enfuir et se cacher jusqu'à ce que son beau-frère soit parti. Lorsqu'elle sort de sa cachette, elle est une néo-Québécoise prête à affronter seule son nouveau pays, une femme du Sud prête à assumer sa nordicité. C'est contre cette toile de fond qu'on va aborder l'étude de la dernière scène du film.

Je me suis permis d'emprunter le titre de ma communication « Tache noire dans un paysage de neige », à Paul Tana lui-même. Je cite l'avant-propos de Tana et de son scénariste Bruno Ramirez à la version publiée de leur scénario : « Nous avons tant soit peu maculé la blancheur de l'hiver québécois en y plaçant, à la fin du film, la silhouette de Ninetta Moschella :

une tache noire dans la neige<sup>1</sup>. » Dans une interview, Tana parle de « cette tache noire dans la neige<sup>2</sup> », dans une autre, de « cette tache noire sur la neige<sup>3</sup> ». Et les critiques y ont fait écho : « une femme en noir s'éloigne dans un paysage de neige<sup>4</sup> », « Ninetta, forme noire sur la neige blanche<sup>5</sup> », « cette Sarrasine, tache noire dans cette neige trop blanche<sup>6</sup> », et d'autres encore. Mon titre n'a donc plus rien d'original, il reprend ce qui est devenu un cliché.

Ce qui ne nous empêche pas de nous servir de cette image pour une réflexion sur le contraste produit par le noir de la veuve sicilienne dans le blanc du paysage québécois. Mais au moment de revisionner le film, j'ai tout de suite été frappé par une autre scène en noir et blanc, toujours avec Ninetta dans un paysage de neige, juste avant la scène finale. Et je trouve curieux que dans la grande quantité d'articles que j'ai lus, il n'y a aucune trace laissée par cette avant-dernière scène à contrastes. C'est peut-être parce que cette scène n'invite pas à la même lecture riche que la scène finale, et que la scène finale est celle qu'on retient en quittant la salle. Et pourtant, on va le voir, l'avant-dernière scène dans la neige est une scène forte, insolite, qui ajoute une dimension que ne comporte pas la scène finale. Ninetta est donc sortie de sa cachette, et elle fait un voyage en traîneau jusqu'à Saint-Zénon, petit village loin de Montréal où habite le seul ami proche des Moschella qui soit de souche québécoise ; le motif du voyage est de donner à celui-ci un cadeau en souvenir de Giuseppe.

La première des deux scènes est une scène de fiction insolite. Combien de fois a-t-on vu, au cinéma, une femme adulte, digne, sortir dans le paysage pour faire pipi ? Et la raison de la rareté de telles scènes n'est pas que les longs voyages ne nécessitent pas des pauses pour faire pipi. Mais je ne vois que deux raisons pour lesquelles une telle scène serait retenue par un cinéaste : soit parce qu'il veut faire la démonstration d'un réalisme militant (« je veux tout filmer »), soit parce qu'il veut donner à la scène une fonction compositionnelle en lui conférant une signification au niveau du contenu général du film. Dans ce cas-ci, il n'y a pas de doute que Tana a choisi

---

<sup>1</sup> Bruno Ramirez et Paul Tana, *La Sarrasine* (scénario), Montréal, Les éditions du Boréal, 1992, p. 8. Leur idée est encore plus explicite dans la documentation distribuée par le producteur Aska Film : « Nous avons mis Ninetta Moschella, notre Sarrasine, dans la neige trop blanche de ce pays ; elle ressemble à une tache noire, la sienne, la nôtre. »

<sup>2</sup> Paul Tana, cité dans Luc Perreault, « Avec *La Sarrasine*, le cinéaste Paul Tana rouvre de vieilles blessures », *La Presse*, 15 février 1992.

<sup>3</sup> Paul Tana, cité dans Nathalie Petrowski, « Paul Tana. Pour en finir avec la folklorisation des Italiens », *Le Devoir*, 15 février 1992.

<sup>4</sup> Luc Perreault, *op. cit.*

<sup>5</sup> André Roy, « Une et toute », *Spirale*, n° 115, mai 1992.

<sup>6</sup> Myriame El Yamani, « Le courage d'une femme face à son destin », *Cinébulles*, n° 11/4, 1992, p. 19.

d'insérer la scène dans son film pour nous dire quelque chose, peut-être sous forme de prologue à la scène finale. La signification se constitue d'abord au niveau d'une lecture première et concrète : l'effet de la scène réside moins dans le contraste pictural que dans la sensation très concrète qu'elle nous donne du choc froid produit par la rencontre entre la peau nue de Ninetta et la neige (les hommes ont peut être du mal à partager cette sensation !). Mais sa signification symbolique évidente est sans doute plus importante : Ninetta qui s'accroupit dans la neige marque son territoire, tel un animal, pour préparer ainsi son occupation du paysage de neige dans la scène finale.

Si la scène finale est plus intéressante et plus riche en signification, c'est surtout parce que l'acte de Ninetta, cette fois, contrairement à la scène précédente, n'a pas de motivation utilitaire visible. La première fois, Ninetta demande à son accompagnateur de s'arrêter parce qu'elle a « quelque chose à faire » (« Pietro, ni firmamu nu mumento. Haiu a far na cosa<sup>7</sup> »). Dans la scène finale, par contre, elle semble avancer dans le paysage de neige poussée par un besoin secret, intérieur. Voici le texte qui décrit la scène dans le scénario : « Ninetta, toute de noir vêtue, marche seule dans la neige, jusqu'à n'être plus qu'une silhouette lointaine qui contemple l'horizon<sup>8</sup>. » C'est notamment en libérant l'acte d'une fonction immédiate et utilitaire que Tana a réussi à charger la scène d'un contenu tellement riche, à donner à l'image « quelque chose d'obsédant et de profondément symbolique<sup>9</sup> ».

Dans un premier temps, on dirait que le sens principal de la scène est son effet pictural, à savoir le contraste noir/blanc signifiant dans un premier temps la rencontre inattendue entre la veuve sicilienne et le paysage de neige. C'est ainsi que Francine Laurendeau se dit hantée par l'image même : « Je serai longtemps poursuivie par l'image de Ninetta, drapée de noir, qui s'avance et se niche dans la blancheur de la campagne enneigée<sup>10</sup>. » Mais le contraste n'implique pas en tant que tel une signification, et les critiques aussi bien que Tana lui-même ont essayé d'aller plus loin. Pour André Roy, c'est une scène où Ninetta « comme un animal fragile, s'enfonce dans le paysage, marquant ainsi avec courage et détermination son abandon du vieux monde pour le nouveau, pour ne faire qu'une et toute avec lui<sup>11</sup> ». Tana lui-même reprend cette idée : « Cette tache noire dans la neige est pour moi le signe de l'enracinement » ; et puis il ajoute :

Et ce pays blanc, je pense qu'il ne pourra plus rester le même, marqué lui aussi par cette tache noire, transformé par elle. La neige représente cette

---

<sup>7</sup> Bruno Ramirez et Paul Tana, *op. cit.*, p. 150.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>9</sup> Luc Perreault, *op. cit.*

<sup>10</sup> Francine Laurendeau, « Beau et passionnant », *Le Devoir*, 15 février 1992.

<sup>11</sup> André Roy, *op. cit.*

uniformité qui ne peut plus être. C'est la pureté de la race, l'identité francophone pure laine. Celle-ci est remise en question par cette immigration-là<sup>12</sup>.

Un critique se distingue par l'acuité du regard qu'il porte sur la scène finale. Gilles Marsolais, historien du cinéma direct habitué à des films à neige dans le genre documentaire, privilégie le facteur « neige profonde » au détriment de l'aspect « neige blanche » : l'image ultime nous montre Ninetta, dit Marsolais, « s'enfonçant littéralement dans le paysage québécois<sup>13</sup> ». Le compte rendu de Marsolais, qui a plutôt l'allure d'un article, a pour titre « Le chemin du non-retour », titre qui est inspiré par une remarque de Tana dans une interview dans le même numéro de la revue *24 images* : « [C]'est au moment où [Ninetta] s'enfuit qu'un pas est franchi. À partir de là, elle ne peut plus retourner en Italie ; les ponts sont vraiment coupés [...], elle est là et [...] elle ne peut pas retourner en arrière<sup>14</sup>. » Ainsi, cette veuve sicilienne que les hommes de son clan voulaient à tout prix faire revenir au pays natal, s'enfonce dans le pays pour mieux y rester.

La tache noire dans le paysage de neige met aussi en valeur la solitude de Ninetta. Non seulement elle s'aventure dans son nouveau pays au climat rude et aux grandes étendues inhabitées, mais elle le fait après avoir quitté les siens, la communauté protectrice. Cette réflexion est à son tour inspirée par l'excellent article sur le film écrit par deux didacticiennes québécoises, Marie-Noëlle Legoux (Université McGill) et Astrid Berrier (Université du Québec à Montréal). Dans un dossier documentant des activités didactiques dans le domaine de l'interculturel, elles proposent une lecture féministe du film :

Dans le film, au fur et à mesure de son parcours, Antoinetta se rend compte que dans ce nouveau pays, elle peut faire des choses SEULE : elle prend des initiatives SEULE, elle ne doit plus obéir à des ordres, elle consulte un avocat SEULE, elle discute avec des hommes d'égal à égal. Bref, elle n'est plus handicapée, ni inférieure. Sa nouvelle situation au Canada a amené Ninetta à fonctionner de façon différente et elle y a pris goût. [...] La nouvelle société permet à Ninetta une valorisation personnelle et permet donc son épanouissement : elle devient responsable de son destin<sup>15</sup>.

Dans un tel contexte d'émancipation féminine, le côté pictural de la scène finale prend ainsi encore une dimension servant à augmenter sa richesse symbolique : le contraste veut dire choc des cultures, l'enfoncement

---

<sup>12</sup> Paul Tana, cité dans Luc Perreault, *op. cit.*

<sup>13</sup> Gilles Marsolais, « Le chemin du non-retour », *24 images*, n° 60, 1992, p. 6.

<sup>14</sup> Paul Tana, cité dans Marie-Claude Loïselle, « Entretien avec Paul Tana », *ibid.*, p. 11.

<sup>15</sup> Marie-Noëlle Legoux et Astrid Berrier, « Le film *La Sarrasine*. Activités interculturelles en français langue seconde », *Québec français*, n° 107, 1997, p. 47.

veut dire enracinement, la solitude veut dire lutte solitaire pour l'obtention d'un statut de femme indépendante. Le dernier aspect est évoqué par Myriame El Yamani, qui a été frappée par la grande force de la scène finale lorsqu'elle a vu le film au festival d'Acicatena en Sicile : « Lorsque la tache noire de Ninetta, la Sarrasine québécoise, envahit l'écran de neige, on se rend compte à quel point cette femme a été courageuse de dire non à son passé<sup>16</sup>. »

Vue comme un aboutissement, comme le point d'arrivée du film, la scène finale avec contraste noir/blanc et Sud/Nord est une scène prometteuse. Vu le chemin qu'a suivi Ninetta pour y arriver, la scène semble prédire un avenir plein de possibilités à cette femme qu'on avait voulu mettre sur le paquebot pour la transporter en Sicile et la confiner à une vie traditionnelle au village.

Cependant, en tant que scène de contrastes, la scène finale est la dernière de toute une série de scènes dont Tana a parsemé son film ; en effet, le film est largement pensé et construit à partir de l'idée de contrastes, de rencontres conflictuelles. On va jeter un coup d'œil rapide sur quelques-unes de ces scènes servant à structurer le film, pour voir notamment comment Tana, dans la scène finale, propose une vision épurée, générale et symbolique du contraste Sud/Nord, une sorte de solution abstraite à un problème concret illustré par un certain nombre de scènes précédentes.

Une scène principale au début du film qui sert à audiovisualiser le conflit entre immigrés et population autochtone, est celle de l'orgue de barbarie devant l'église. Giuseppe Moschella a envoyé des amis avec leur orgue de barbarie pour saluer son ami québécois Alphonse à l'occasion de son remariage sur ses vieux jours. Giuseppe a dit de façon explicite qu'il fallait attendre la sortie de la cérémonie. Alors que le jeune Carmelo comprend l'importance de cette idée (il ne faut pas que l'immigré s'introduise avec trop de franchise dans les affaires des autochtones), Pasquale, le propriétaire de l'instrument, néglige cet ordre et fait entrer la musique exotique à travers les portes ouvertes de l'église avant la fin de la cérémonie religieuse, bavure qui est à la base de la série d'altercations qui mènent finalement au meurtre. La toile de fond de cette première scène conflictuelle est donc le monde de la religion avec son ordre et ses règles ; le conflit est causé par le manque de compétence culturelle d'un Sicilien fougueux qui fait infraction dans l'espace sacré de l'autre.

Une scène analogue est située vers la fin du film. Dans un essai désespéré d'invoquer des puissances surnaturelles pour sauver son mari, Ninetta va sur la tombe de la victime où elle met en scène une intense séance

---

<sup>16</sup> Myriame El Yamani, « À l'ombre de l'Etna », *Cinébulles*, n° 14/4, 1995, p. 53.

de prières inspirée des pratiques religieuses populaires de sa Sicile natale, tout en apportant en offrande du pain et du vin. C'est la veuve qui découvre cette nouvelle profanation et qui, furieuse, chasse l'intruse du lieu sacré.

Citons enfin une troisième scène, où la profanation se fait en sens inverse. Le beau-fils d'Alphonse, qui avait été blessé par le couteau de Pasquale lors de l'incident devant l'église, a pris l'orgue de barbarie « en otage » et l'amène devant la maison des Moschella, accompagné de deux amis ivres. Par des paroles vulgaires et provocatrices, ils font sortir Giuseppe devant sa maison pour lui dire qu'ils veulent punir Pasquale. Maintenant, c'est à l'immigré de signaler aux autochtones qu'ils font intrusion dans un espace qui appartient à l'autre, car, si Giuseppe a demandé à Pasquale de ne pas sortir, c'est que leur maison, c'est leur « chez eux » : « Ça, c'est chez nous, ça<sup>17</sup>. »

Ces trois exemples montrent que les problèmes liés à la rencontre entre immigrés et autochtones sont liés à des situations où il y a mouvement, intrusion, transgression ; et les contextes producteurs de conflits sont de l'ordre du cérémoniel, liés à des espaces protégés, à savoir le sacré et le privé. C'est sur ce fond de conflits liés à la transgression des limites protectrices d'un espace sacré et réservé à un usage communautaire, que les deux dernières scènes sont libératrices, annonciatrices d'une intégration possible à un niveau plus général, à savoir au niveau du *pays*. L'usage que fait Tana du paysage comme instance accueillante, que ce soit dans la scène avec la femme en train d'uriner, scène de signification limitée mais précise, ou bien dans la scène finale hautement symbolique, nous donne sa vision d'une introduction de l'immigré dans un pays prêt à l'accueillir malgré les problèmes provoqués par les heurts entre communautés. Mais en même temps, son introduction de la jeune immigrée dans un espace vidé d'acteurs humains, nous montre la fragilité du projet d'intégration tel qu'il est véhiculé par cette belle et forte image de la femme vêtue de noir pénétrant dans le paysage de neige. Cette incursion de Ninetta dans le paysage n'est qu'un début ; on peut facilement lui prédire un avenir où, une fois retrouvé le contexte de relations humaines qui sera le sien, elle aura à lutter pour faire tomber les cloisons, pour effacer les frontières établies par les hommes dans leurs efforts éternels pour établir leur autoprotection sociale.

\* \* \*

Pour terminer, je citerai rapidement un autre film comportant une scène analogue : un étranger vêtu de noir dans un paysage de neige. Il s'agit de ce qui est probablement le premier film sur l'immigration dans le cinéma québécois, à savoir *Le gros Bill* (René Delacroix, 1949). Un train arrive dans

---

<sup>17</sup> Bruno Ramirez et Paul Tana, *op. cit.*

une petite gare dans la campagne profonde. Un homme vêtu d'un chapeau et de bottes de cow-boy descend avec une valise. Il s'éloigne de la gare pour se découvrir au milieu d'un paysage froid, enneigé. Il regarde à gauche, il regarde à droite : le paysage est d'un vide désolant. Voilà la première expérience difficile de Bill Fortin du Texas venu reprendre la ferme laissée en friche par son oncle parti du Québec pour chercher fortune dans le Sud.

Ne parlant pas, au début du film, la langue, ne comprenant pas grand-chose à la culture traditionnelle, Bill ne tardera pourtant pas à montrer sa capacité d'intégration. L'épreuve ultime est son apprentissage d'un métier très québécois intimement lié à la nature et à l'exploitation des ressources naturelles, à savoir la drave. Ainsi peut-on dire que *Le gros Bill*, c'est la suite de *La Sarrasine*. En effet, le film de Tana se termine là où sa protagoniste se trouve seule en face du défi – et des possibilités – que représente (et que symbolise) le paysage de neige ; celui de Delacroix commence là où son protagoniste se trouve en face d'un paysage pareil, paysage qu'il apprendra à apprivoiser (y compris la communauté humaine qu'il y découvrira) grâce à ses qualités personnelles exceptionnelles.

## **L'invention de la lumière. La fantasmagorie nordique d'André Forcier**

Johanne Villeneuve (Université du Québec à Montréal)

### **Résumé**

Certains films semblent aller à la source de la lumière afin d'inventer un langage, mais aussi, une fantasmagorie chromatique. Les modes d'apparition de la lumière au cinéma deviennent d'autant plus importants qu'ils entraînent toujours un métalangage, le cinéma étant, par excellence, un art de la lumière. Dans ce texte, l'auteure s'arrête sur le film *Au clair de la lune* (1982) du cinéaste québécois André Forcier, qui recycle un imaginaire nordique au profit d'une singulière mise en scène de la lumière où viennent s'abolir les distinctions entre le monde des morts et celui des vivants. La « survivance » en devient un thème de prédilection, bien que joué sur un mode fantasmagorique et carnavalisé. Forcier offre une lecture du colon colonisé où la nordicité et l'invention de la lumière se mêlent au spectacle de foire.

Dans certaines cinématographies dites « nordiques », la lumière devient l'élément d'une mise en intrigue toute particulière, impossible à dégager d'effets poétiques et esthétiques singuliers. Elle mobilise le regard comme il en serait d'un signe adressé au spectateur avec la conviction d'un geste. C'est, par exemple, chez Andreï Tarkovski, une porte ouverte sur un bâtiment en flamme où se découpe la silhouette d'un enfant<sup>1</sup> : la lumière fait signe vers une mémoire de la perte et de l'abandon. C'est encore, chez Ingmar Bergman, la lumière qui révèle dans un visage la puissance métaphorique d'un paysage dévasté<sup>2</sup>. Ou encore, chez Alexandre Sokourov, l'élévation de la brume sur la Neva glacée qui, à la fin de *L'arche Russe*, évoque l'impasse de l'Histoire<sup>3</sup>. Certains films semblent ainsi aller à la source de la lumière afin d'en retirer un langage chromatique, une rhétorique, voire une gestuelle faite de jeux d'ombres et de rayons. Cela se manifeste d'autant au cinéma qu'il s'agit toujours d'un métalangage, le cinématographe étant, par excellence, l'écriture de la lumière. Mais en vertu de quel partage esthétique les cinématographies nordiques seraient-elles plus particulièrement affectées par la lumière ?

Les cinéastes dont je viens de citer les images ont sans doute en commun de répondre, par leur esthétique, à des traditions religieuses ou spirituelles qui singularisent la lumière : positivement avec Tarkovski, qui dialogue avec l'art de l'icône ; négativement avec Bergman, qui répond à l'austérité luthérienne par une dialectique entre la fantaisie théâtrale et la néantisation de l'image. Tant Bergman que Sokourov témoignent d'une

---

<sup>1</sup> Andreï Tarkovski, *Le miroir*, U.R.S.S., 1974.

<sup>2</sup> Ingmar Bergman, *La honte*, Suède, 1967.

<sup>3</sup> Alexandre Sokourov, *L'arche russe*, Russie et Allemagne, 2003.

expérience de l'esseulement, créant parfois des univers qui oscillent entre la claustrophobie et le sublime. Que vient donc y ajouter la « nordicité » ? Ces cinématographies ne puisent-elles pas plutôt dans le fonds grandement stratifié des cultures occidentales qui ont colonisé le Nord et en ont fourbi un imaginaire comme il en serait d'une arme purement spirituelle ?

C'est sur cet arrière-fond que j'aborderai le film d'André Forcier *Au clair de la lune*<sup>4</sup>, qui pourrait paraître détonner dans cet aréopage de cinéastes si intimement liés à la gravité, voire à certaines mystiques. Au premier regard, Forcier évoque davantage le carnaval ou la farce. Pourtant, certains éléments le rattachent à ces cinématographies qui viennent d'être mentionnées. Je les examinerai en maintenant sous tension trois éléments contextuels. Le premier est l'appartenance générale du film à la culture occidentale et à son destin « spirituel », puisque le film s'appuie en partie sur le détournement d'une imagerie catholique qui exploite en effet la lumière. Les ocres et les rouges colorent une grande partie des séquences en huis clos, lesquelles paraissent éclairées de lampions, quand ce n'est explicitement à la lumière d'une bougie ; or ces huis clos culminent dans la scène proprement délirante où la sœur cloîtrée du héros introduit un groupe à son tabernacle électrique, au milieu d'un bric-à-brac indescriptible d'objets religieux, allant de la statuette de pacotille aux instruments de mortification. Le second élément est le contexte singulier d'une culture minorisée en Amérique du Nord – culture « canadienne-française » de survivance, mais qui, à travers sa propre entreprise de colonisation, en a minorisée une autre, celle des Autochtones. Et finalement, le troisième élément est la fabrique imaginative et ingénieuse que produit justement la rencontre entre ces deux premiers éléments et qui permet au film l'éclosion de sa propre mythologie, celle-là purement cinématographique.

Poser la question de l'imaginaire du Nord en considérant le cinéma québécois, c'est faire intervenir ces trois aspects à l'encontre de toute interprétation naturaliste qui viserait à prélever, dans l'ontologie d'un territoire, l'image prédéterminée d'une culture. Le geste qui consiste à circonscrire un « imaginaire du Nord » est aussi culturellement et idéologiquement motivé que celui qui consiste à nommer un territoire ; car le Nord est nécessairement pluriel et, plus souvent qu'autrement, il y a *des* images du Nord revendiquées comme telles par des cultures qui voient en elles l'expression d'une limite ultime ou d'un ailleurs, une projection ou une virtualité capables de condenser toute expérience de la limite et de l'altérité. C'est un lieu commun d'affirmer que le Nord est toujours ce qu'il est par rapport à quelque chose. Pour l'Autochtone, premier habitant des territoires nordiques, le Nord n'est précisément pas un imaginaire ; ou, quand il se voit

---

<sup>4</sup> André Forcier, *Au clair de la lune*, Québec, Cinéma Libre, 1982.

singularisé, c'est en fonction, à son tour, d'un imaginaire de la limite qui a moins à voir avec l'espace nordique lui-même qu'avec l'archaïque frontière qui sépare les mondes – monde des esprits ou monde des spectres – et les joint tout à la fois, frontière dont on trouve diverses versions sudistes tant dans la Grèce antique que dans les cultures traditionnelles africaines<sup>5</sup>. Le film *Atanarjuat, la légende de l'homme rapide*<sup>6</sup> de Zacharias Kunuk y insiste : il faut au héros passer l'épreuve de la *limite*, dans sa chair même, afin de vaincre la mort. L'imaginaire, dès lors, témoigne moins d'une emprise qu'auraient un paysage ou un climat sur un inconscient collectif, que du caractère inventif d'une communauté dont l'expérience pratique et la débrouillardise fournissent les moyens de sa survie. Le territoire y est davantage conçu comme un milieu de vie propice à la créativité et à l'ingéniosité. C'est précisément cet imaginaire que convoque André Forcier, en déclinant les diverses possibilités de la lumière sur la portée de cette survivance, en un territoire délibérément urbain et canadien-français : un quartier populaire de Montréal, à la fin des années 1970.

### **La fantasmagorie chromatique de Forcier et la survivance**

*Au clair de la lune* propose une rare incursion, pour le cinéma québécois, dans le réalisme magique. Il raconte l'amitié entre François (dit « Frank »), albinos s'inventant l'Albinie comme pays d'origine et de fin, et Albert Bolduc (dit « Burt »), ancien champion de quilles du *Moonshine Bowling*, que l'arthrite a condamné depuis longtemps à faire l'homme-sandwich. Sur le modèle éculé des jumeaux burlesques, les deux héros se complètent l'un l'autre : le grand maigre et le petit gros ; l'un est irrésistiblement menteur et profiteur, l'autre désespérément honnête et bonasse ; l'un est affabulateur, l'autre réaliste ; l'un n'a pas de passé, l'autre n'est plus que l'ombre de celui qu'il fut. Cette mécanique vaudevillesque, Forcier la met au service d'une intrigue chrétienne classique : celle de la rédemption. En effet, ayant fait accroire à Burt qu'il a des dons de guérisseur, Frank obtient pour lui, à coups de tricheries, qu'il remporte son championnat et meurt finalement avec lui, emporté par le froid et le grand rire albinien. S'ouvrant sur cette scène, le film consiste donc en une longue analepse qui raconte la naissance d'une amitié, fruit d'un malentendu aux accents métaphysiques : en plein hiver, ayant trouvé refuge dans une voiture dont il a forcé la portière, l'albinos feint le mort lorsque Burt le découvre. Usant du mensonge comme d'une planche de salut, il se laisse « ressusciter » par Burt à qui il décrit l'expérience de la mort, reprenant à son compte le cliché spiritualiste de la « lumière » vers laquelle on avance au moment du

---

<sup>5</sup> On pensera, par exemple, à l'Hadès archaïque ou aux rituels Bobo du Burkina-Faso.

<sup>6</sup> Zacharias Kunuk, *Atanarjuat, The Fast Runner*, Canada, 2001.

trépas. Il s'étonne alors d'avoir les cheveux blancs : « Je me rappelle pas d'avoir eu peur, mais j'avais frette par exemple [...] j'ai vu un filet de lumière, plus je me rapprochais de la lumière, plus j'étais bien. J'avais hâte d'être dedans, dans la lumière. » Ce pays de lumière, allégorie de la mort, l'albinos en fait une description féerique que le film exploite sur le plan esthétique et qui transporte littéralement Burt. L'albinos s'envole au milieu des aurores boréales, bientôt suivi par la lumière d'un projecteur à la manière des présentateurs de music-hall. À travers ses effets chromatiques, ses éclairages et le caractère volontairement artificiel de son mouvement, l'image fait alors coïncider le cabotinage fantaisiste de Frank et le rêve de grandeur qui habite toujours l'ancien champion. Une musique triomphale accompagne l'albinos, pure figuration de l'astre bientôt retombé sur la terre où l'attend un Burt médusé.

« L'Albinie » inventée par Forcier combine, à l'évidence, le mythe de Thulé (limite septentrionale du monde connu et modèle de toutes les insularités) et cette fantasmagorie sur laquelle j'insiste particulièrement puisqu'elle déterritorialise et neutralise justement le mythe au profit du récit de survivance et d'une inventivité. L'Albinie évoque les origines, mais aussi le dernier repos. L'albinos, dont les cheveux blancs sont censés rappeler l'appartenance à l'Albinie et le destin qui l'y rattache, est donc une figure utopique et nordique, chromatiquement associée à l'hiver, à la neige et à son insoutenable luminosité. Il ne s'oppose pas à la rigueur de l'hiver, mais en propose plutôt le triomphe, l'exacerbation, voire l'hyperbole. Blanc comme neige, l'albinos n'est qu'un dérivé métonymique de cette hyperbole par laquelle le film conjugue les deux expériences limites qui consistent à « mourir de froid » et « mourir de peur ». Mais ici encore, il s'agit de « mourir de rire », en jouant un tour aussi bien à la vie qu'à la mort, comme Frank jouant un tour à Burt, comme le *trickster* des mythologies se jouant du chaos par le moyen des renversements. Évoquant l'Albinie, la voix de l'albinos se fait lointaine aux oreilles de Burt, car le caractère insulaire de Thulé la sépare, par définition, des autres mondes ; Burt demeure pourtant à la merci de sa vision, comme pétrifié d'enchantement, voyant d'abord se dessiner devant lui la trajectoire inespérée de l'étoile filante, puis se déployer l'écran mouvementé des aurores boréales. La « nordicité » ne fait pas de doute, mais elle ne se laisse pas pour autant réduire au mythe de l'origine (le paradis terrestre) ou encore moins à un quelconque essentialisme climatique de l'expérience. Elle devient plutôt le vecteur d'une relecture, voire d'une appropriation du mythe et du folklore de l'autre : mythe d'une terre enchantée, mais aussi folklore du *trickster* amérindien, héros fabulateur, joueur de tours et civilisateur. C'est bien Frank qui tire Burt de son isolement et le « civilise » en lui redonnant sa place au sein d'une communauté qui l'avait oublié, celle du *Moonshine Bowling*.

Entre ces deux possibilités que sont l'origine et la mort, quelque chose résiste qui les neutralise toutes les deux : c'est la trajectoire fantasmagorique du film qui confond allègrement le spectacle de music-hall et le mythe, la lumière des projecteurs et celle des aurores boréales ; c'est elle qui confondra, ailleurs dans le film, l'automobile où vit l'albinos et le « tabernacle électrique » d'Alberta, la nonne mortificatrice, sœur jumelle et parfaite réplique féminine d'Albert. Le travail d'appropriation du mythe passe par le renversement carnavalesque.

Les personnages de Forcier semblent tirés d'une combinaison de spectacles de foire et de fantasmagories populaires. L'homme-sandwich lui-même n'en offre-t-il pas le prélude obligé ? Une série de personnages secondaires en fournit la nomenclature : dans la vitrine du restaurant du coin, un homme fort, ressemblant au légendaire Louis Cyr, tente sans succès d'ouvrir un pot de cornichons devant un public esclaffé ; ailleurs, l'albinos vante ses talents de guérisseur ; le garagiste, quand il ne joue pas à l'homme-cheval, croque dans une fausse bouteille en sucre ; le livreur de pizza, Ti-Kid-Radio, se promène à bicyclette dans la neige, en costume de shérif ; un philosophe, renifleur de colle, finit attaché sur le capot d'une voiture, exhibé tel un trophée de chasse par les redoutables « dragons » qui hantent le quartier, la nuit, au volant de leurs automobiles modifiées. Véritables pièces pyrotechniques sur quatre roues, celles-ci vrombissent et produisent des étincelles multicolores. La démarche claudicante d'Albert évoque celle d'un Charlot ; le costume improvisé de Frank, ses cheveux hirsutes et ses bottes démesurées évoquent la bouffonnerie.

À de multiples reprises, Forcier emprunte des procédés, soit au cinéma des premiers temps (des fondus en iris), soit au cinéma d'animation : spectacle funambulesque de l'albinos, scintillement ostensiblement artificiel de pièces d'argent sonnantes ou du regard de Ti-Kid-Radio quand il croit avoir démasqué le « maniaque » qui sévit dans le quartier. Il s'agit alors de l'expression parodique des « restes » d'une culture et de sa fabrication : des bribes d'une mythologie populaire mise au service d'une allégorie de la survivance. Le spectacle annoncé de l'Albinie de même que cette invraisemblable victoire de Burt sur son arthrite sont autant d'échappées du destin qui répondent à l'imagerie de la résurrection : nos deux héros sont des survivants qui ont arraché à la mort un dernier sursis, une dernière éclaircie avant la grande noirceur, à moins qu'il s'agisse, plus justement, d'une dernière fête nocturne arrachée au couloir aveuglant de la mort. S'y prête, comme image emblématique, une des dernières scènes du film : un gros plan du visage horrifié de l'albinos, surexposé, transfiguré par la lumière aveuglante des phares des dragons qui foncent droit sur lui et lui arrachent une jambe.

La survivance est le mode d'être de tous ces personnages. Pour la plupart « orphelins » ou sans attache, leur quotidien combine ces deux extrémités qui caractérisent de manière stéréotypée la conception de la survie dans le grand Nord : une conscience exacerbée des petites choses qui ont la plus grande importance, et la projection d'un absolu. Mais cela, le film le joue sur le mode parodique, voire celui de l'autodérision du Canadien français. L'épreuve du froid et de la débrouillardise se déroule en pleine ville où, nous informe-t-on, « le frette a gelé toutes les lumières, même la lumière du *Moonshine Bowling* ». L'igloo polaire est une vieille automobile engloutie sous une congère et dans laquelle on mange du poisson d'aquarium ; l'animal féroce se mue en chauffard amateur de pétards. L'imagerie du Nord, déterritorialisée, offre au film la double possibilité narrative et esthétique d'exposer au regard du spectateur la condition d'une déshérence ou d'une indigence, et celle d'une utopie au sens où pouvait l'entendre Ernst Bloch<sup>7</sup> quand il reliait le conte de fée au principe d'une espérance émancipatrice.

La lumière resémantise cette espérance, symbolisant tantôt la délivrance même qu'offre la mort, tantôt les artifices (au sens d'une fabrique, d'une ruse et d'une pyrotechnie). C'est la déclinaison des roses, des mauves et des bleus – pouvoir de captation écranique des aurores boréales – qui délivre les signes d'un avenir et les délie dans l'immensité poreuse du ciel, entre le jour et la nuit, comme délivrés du temps lui-même ; mais c'est aussi l'intensité chaleureuse des ocres et des rouges qui apparaissent dans les intérieurs – dans la salle de quilles, dans la voiture éclairée à la chandelle ou à l'ampoule électrique jaune, dans l'appartement surréaliste de la nonne flagellante –, alors que sont exacerbés les attributs du *trickster* : invention de l'électricité sur laquelle Burt insiste toujours, génie du sportif ou du joueur de tours, mythologies à cinq sous, hystérie extatique de la nonne catholique. Forcier fait habilement passer la palette chromatique des éclairages au cierge ou au lampion, celle des bougies électriques du tabernacle, toutes manifestations lumineuses du sacré, au crible de la fantasmagorie burlesque. Les qualités artificieuses de la lumière sont aussi le gage d'une force sexuelle qui rappelle encore le *trickster* : « De nos jours, Burt, [dixit Frank], pour *pogner* avec les femmes, il faut faire des flammèches. » La lumière marque dans le film jusqu'aux noms du *Moonshine Bowling* et de la confiserie *Lalumière*.

---

<sup>7</sup> Ernst Bloch, *Le principe espérance III. Les images-souhaits de l'Instant exaucé*, Paris, Gallimard, 1991.

## L'événementialité de la lumière

Dans l'espace polaire, a-t-on coutume de penser, le ciel déborde sur le territoire, comme il en est d'ailleurs dans le désert et en haute mer. C'est un cliché de dire que les repères spatio-temporels en sont profondément modifiés, car dans un tel environnement, la lumière ne fait pas que délimiter l'espace, elle le produit et en découpe les tracés possibles, mais surtout, elle agit comme surface réfléchissante. D'où l'importance, peut-être, des gros plans de visages dans les cinématographies nordiques de Bergman et de Tarkovski, car le gros plan est justement réputé arracher ce qu'il fixe aux coordonnées normales de l'espace-temps<sup>8</sup>, transformant chaque visage en un territoire en soi.

Dans le film de Forcier, l'espace, voire la pluralité des scènes spatio-temporelles, se règle justement sur la composition chromatique et les interventions de la lumière. Mais en retour, on y oblitère toute distinction entre cette faculté poétique qu'a la lumière de faire naître en faisant apparaître, et la fabrique pyrotechnique, fantasmagorique, électrique d'où émerge un monde. L'albinos insiste sur la difficulté, pour Burt, de se remettre du choc de sa naissance. L'électricité est la réponse à ce choc, son dénouement ; car, comme l'enseigne Burt, *la lumière vient de là* et, sans elle, rien ne serait, pas même le grille-pain ! Le mot lui-même, « électricité », fait résonner, dans la bouche de Burt qui le malmène, des échos du mythe, comme s'il faisait buter la langue sur quelque chose de plus grand qu'elle. Or, faut-il le rappeler, sur l'horizon de la culture québécoise moderne, l'électricité vient du Nord et de sa colonisation. Le film de Forcier est lui-même tourné à une époque de grands projets hydroélectriques<sup>9</sup> qui confirment le Québec dans sa modernité et permettent d'en sceller l'identité au détriment de la notion du « Canada français ». Le film ne manque d'ailleurs pas de souligner l'origine « canadienne-française » de Burt, le cliché de l'homme « né pour un petit pain », le « porteur d'eau » devenu « homme-sandwich ». De toutes parts colonisé, le « colon » joue la survivance jusqu'à l'exaspération.

Certes, dans le film, l'écran étoilé de la nuit partage avec la blancheur de l'albinos la faculté de produire le possible. Mais s'y noue la trame éculée de la colonisation d'un Nouveau Monde, le Nord, que Forcier renverse de manière carnavalesque en accentuant la nature contradictoire du colon

---

<sup>8</sup> Ces questions ont longuement été débattues dans Gilles Deleuze, « L'image-affection : visage et gros plan », *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 125-144 et Béla Balazs, « Le cadrage », *L'esprit du cinéma*, Paris, Payot, 1977 [1930], p. 144.

<sup>9</sup> Rappelons que c'est en 1971 qu'Hydro-Québec donne le coup d'envoi à la construction du complexe La Grande à la baie James et que c'est en 1975 qu'intervient la signature d'un pacte social entre Hydro-Québec, les Cris et les Inuits pour le territoire de la baie James. Cette période en est une de consolidation dans le développement de l'énergie du Nord québécois.

colonisé, celle d'une lumière « inventée », « patentée », « fabriquée », comme la fabulation de Frank à l'endroit de Burt. Il y a là une parodie de l'origine qui passe par l'événementialité de la lumière et qui déterritorialise le mythe de Thulé. La nordicité n'est plus ni une condition « naturelle » ni même un discours, mais une fantasmagorie assumée, inventée, toujours empruntée à l'*autre* : mythologies nordiques, folklore amérindien, cinématographie hollywoodienne ou music-hall. Le « Canadien français » y trouve une place parodique, mimétique et poétique, toujours au bord de l'autodérision ou « à côté de lui-même ». C'est donc au cœur d'une « nordicité » imagée, imaginaire et rejouée, à la fois sublime et carnavalesée, que s'inscrit stratégiquement le principe d'une identité résistante. Ici, la nordicité ne fournit pas le cadre d'une expérience, elle est plutôt le symptôme d'une appropriation difficile de la culture.

**Le diaphane et les ténèbres.  
Corps de lumière dans *La charrette fantôme* de Victor Sjöström**

Tristan Grünberg (Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III)

**Résumé**

*La charrette fantôme* (Victor Sjöström, Suède, 1919) est le premier film fantastique jamais réalisé. La lumière, y tenant un rôle paradoxal et ambivalent, conduit l'image cinématographique aux limites de la représentation, sur les terres de l'inquiétante étrangeté. Sjöström, héritier des traditions figuratives de la photographie spirite et du tableau vivant, use de la lumière pour construire un espace, un temps et des corps capables de s'affranchir des lois régissant notre monde : la transparence se change en ombre, le diaphane se fait ténèbres, le halo de sainteté devient un bouclier de Persée qui menace le visible, entre cécité et éblouissement.

Avec la lampe nous rentrons au gîte de la rêverie du soir  
dans les demeures de jadis, les demeures perdues mais  
qui sont, dans nos songes, fidèlement habitées. Où a  
régné une lampe, règne le souvenir<sup>1</sup>.

Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle*

Dans les années 1910, la Suède rayonne sur l'ensemble de l'industrie cinématographique européenne, portée principalement par deux réalisateurs de talent et de légende : Mauritz Stiller et Victor Sjöström. Tous deux fortement inspirés par les sagas scandinaves, les romans suédois et le théâtre nordique, ils posent, à cette époque, les fondations de ce qui deviendra une des premières cinématographies nationales florissantes, avant d'émigrer définitivement aux États-Unis dans les années 1920.

Partageant un intérêt commun pour la réécriture du folklore traditionnel ainsi que pour la description minutieuse, voire quasi-naturaliste, de la vie quotidienne de leurs contemporains, il n'est pas étonnant d'apprendre que les deux cinéastes ont trouvé en l'œuvre de Selma Lagerlöf une source d'inspiration presque inépuisable. La romancière suédoise, auteure célèbre de *La saga de Gösta Berling* [1891] (portée à l'écran par Mauritz Stiller en 1923), semble en effet être en cela leur initiatrice, si ce n'est leur modèle.

---

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *La flamme d'une chandelle*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, p. 17.

En 1919, Victor Sjöström décide ainsi d'adapter *La charrette fantôme* (*Körkarlen*<sup>2</sup>), récit à la frontière de la fable merveilleuse, du conte fantastique et du mélodrame moraliste. Il reprend exactement l'intrigue et le développement du roman de Lagerlöf afin d'en redessiner cinématographiquement les contours mouvants et incertains.

Pendant la nuit de la Saint-Sylvestre, Edit, qui dirige la mission locale de l'Armée du Salut, se meurt de la tuberculose. Sa dernière volonté est de revoir David Holm, pécheur impénitent, espérant trouver enfin chez lui les signes du repentir. Mais peine perdue : à la chambre de la mourante, Holm préfère le décor sinistre du cimetière, entouré de ses compagnons de débauche et du réconfort de la boisson.

L'apparente imperméabilité de ces deux espaces va cependant céder face aux attaques d'un temps dont l'avancée conduit au moment – et au lieu – du passage. Un passage ô combien symbolique, puisqu'il mène à la nouvelle année, délivrant ces forces incontrôlables qui, à l'approche de minuit, ouvrent les frontières entre le monde des vivants et des morts, libérant les âmes de la « prison de leur corps ».

C'est dans cet entre-deux que se déroule le projet ambitieux et fondateur du film. L'adaptation d'un tel roman, qui ne trouve de code de représentation dans aucun genre cinématographique existant à l'époque, condamne Sjöström à la recherche et à l'invention. Or, cette tentative ne va pas sans questionner l'identité et les frontières mêmes de l'image. Contrainte ici à la représentation du surnaturel et de l'invisible, elle prend une dimension nouvelle, partagée entre l'idéal de l'analogie photographique et la nécessité d'en dépasser les limites. Ou comment pré-figurer sans dé-figurer ?

Il ne saurait exister meilleur moment pour se risquer à résoudre ce conflit que la nuit de la Saint-Sylvestre, quand la flamme des chandelles tente de combattre les ténèbres.

### Corps de lumière

La charrette fantôme qui donne son titre au roman et au film est étonnamment absente de toute la première partie du récit. Ainsi, nous assistons à l'agonie de sœur Edit, aux scènes d'ivrognerie de David Holm, aux vaines tentatives de sœur Maria et du capitaine Gustafsson pour ramener le pécheur à la raison et auprès de la mourante. Jusque-là, la représentation tout à fait réaliste suit les traces du développement mélodramatique, usant des codes mis en place par D.W. Griffith aux États-Unis dans les années

---

<sup>2</sup> Selma Lagerlöf, *Körkarlen*, Stockholm, Bonnier, 1912.

1910 : unité de temps tragique, séquences parallèles créatrices de suspens, gros plans mutilateurs et assassins.

Mais, soudain, la temporalité est bouleversée : le film devient le cadre d'un nouveau récit alors que David Holm, prenant la place de narrateur, raconte l'histoire de Georges. Premier flash-back. De nouveau la nuit de la Saint-Sylvestre, mais quelques années auparavant. Georges, un alcoolique érudit, met en garde ses amis contre la menace de la charrette fantôme. Cette charrette, dont le cocher doit être remplacé par le dernier mort de l'année, transporte les âmes indignement trépassées vers leur ultime demeure. Commence alors l'exposition de la légende. Nous voilà spectateurs de l'apparition merveilleuse de cette charrette tant annoncée.

Sjöström, pour figurer l'aspect surnaturel de l'envoyé de la faucheuse utilise le procédé photographique de la surimpression. Le trucage, perfectionné par Georges Méliès au cinéma, consiste à exposer deux fois de suite la pellicule, permettant de faire vaciller la représentation du corps. Un corps qui, d'opaque, devient translucide, perdant « l'inéluctable volume<sup>3</sup> » qui le caractérise et ouvrant l'image à une nouvelle dimension. Celle-ci semble alors se composer de strates multiples et superposées, se creusant dans la profondeur, tandis que les corps répondent soudain à la définition du poète Lucrèce :

Je dis que les choses envoient de leur surface des effigies, formes ténues d'elles-mêmes, des membranes en quelque sorte ou des écorces, puisque l'image revêt l'aspect, la forme exacte de n'importe quel corps dont, vagabonde, elle émane. [...] Enfin les images qui nous apparaissent dans les miroirs, l'eau, tout ce qui luit, sont forcément des simulacres émanant des objets puisqu'ils offrent le même aspect<sup>4</sup>.

Cette conception antique du corps, reprise par les peintres et théoriciens de la Renaissance (de Léonard<sup>5</sup> à Vasari), fraiera son chemin jusqu'aux portes du vingtième siècle et jusque sous la plume du photographe Nadar qui, citant la théorie balzacienne, soutient que « chaque corps dans la nature se trouve composé de séries de spectres, en couches superposées à l'infini, foliacées en pellicules infinitésimales, dans tous les sens où l'optique perçoit ce corps<sup>6</sup>. » Et d'ajouter : « chaque opération Daguerrienne

---

<sup>3</sup> Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p. 10.

<sup>4</sup> Lucrèce, *De la nature*, Livre IV, Paris, Flammarion, 1997, p. 245-249.

<sup>5</sup> Léonard, dans ses *Carnets*, reprendra la métaphore végétale de Lucrèce pour comparer la tête humaine à un oignon, s'épluchant en « tuniques ou pelures ».

<sup>6</sup> Nadar, « Balzac et le daguerréotype », *Quand j'étais photographe*, Paris, Éditions d'Aujourd'hui, 1979 [1895], p. 6.

venait donc surprendre, détachait et retenait en se l'appliquant une des couches du corps objecté<sup>7</sup> ».

Le corps photographié s'affirme donc chez Sjöström – à l'instar de ces différents artistes et théoriciens – comme pur corps photographique, corps de lumière potentiellement inscriptible sur une surface, qu'elle soit onde, miroir ou pellicule.

### **Le diaphane, le double et le fantastique**

Devenu « diaphane », selon la définition d'Aristote<sup>8</sup>, le corps peut désormais circuler à sa guise dans un espace-temps dont il crée les règles, passant les portes fermées, roulant sur l'eau, explorant les fonds marins. Ce renversement spatial conduit inévitablement à une remise en cause de la temporalité. La surimpression – qui est à la figuration ce que le surnaturel est à la réalité : un trop-plein – permet en effet de transgresser la loi qui interdit à un corps de se trouver au même moment en deux endroits différents. Ce don d'ubiquité, nouvellement acquis, devient fantastique dans la mesure où il s'affiche comme une « rupture de la cohérence universelle », comme le désigne Roger Caillois : « Le prodige y devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables. Il est l'Impossible, survenant à l'improviste dans un monde d'où l'Impossible est banni par définition<sup>9</sup>. »

Ainsi le temps du tournage se condense sur la pellicule, sans le moindre égard pour la chronologie. Mais le trouble, étrangement inquiétant, occasionné par cette soudaine apparition du double, s'envole pourtant vite, à mesure que le cocher s'éloigne hors champ et que les frontières entre le monde des vivants et des morts se referment.

Le film suit cet exemple en refermant rapidement la double parenthèse qu'il avait ouverte. Deux fondus au noir encadrent et isolent dans l'espace et dans le temps la séquence de la charrette fantôme, qui perd ainsi tout caractère transgressif et menaçant. Elle n'en demeure pas moins merveilleuse, mais à l'image d'une douce rêverie que la réalité se charge de faire s'évanouir.

---

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> « Or, par transparence (diaphanes), j'entends ce qui, bien que visible, ne l'est pas de soi, pour dire les choses simplement, mais en raison d'une couleur qui lui est étrangère ; et telle est la qualité de l'air, de l'eau et de beaucoup de solides. » (Aristote, *De l'âme*, Paris, Flammarion, 1993, p. 167.)

<sup>9</sup> Roger Caillois, « Images, images... », *Obliques*, Paris, Gallimard, 1987, p. 21.

Il en ira tout autrement lors de la deuxième apparition du cocher. David Holm trouve la mort dans une bagarre avec ses compagnons. Il gît, étendu sur le sol. Alors que le cocher surgit du fond de l'image pour s'approcher du cadavre, minuit sonne ses douze coups. Se tenant à distance respectable de David, le cocher attend. Qu'attend-il, lui qui, jusque-là, comme l'enfant face à son joujou sous la plume de Charles Baudelaire<sup>10</sup>, plongeait sans autre hésitation ses mains à travers les corps inanimés pour en retirer l'âme ?

Il attend, tel le Christ gravé de Rembrandt<sup>11</sup>, qu'un mort se relève. En effet, à l'image de Lazare, le corps diaphane de David Holm s'élève seul sur sa propre dépouille. La coexistence de ces deux corps identiques se partageant à proportion égale les caractéristiques de la vie et de la mort rend l'apparition d'autant plus inquiétante.

Par la présence du double, le corps fantastique continue de signifier ici sa proximité ontologique à la photographie. En effet, comme l'écrit le philosophe Clément Rosset :

Le double est le grand *révélateur* du réel, tout à fait au sens photographique du terme : il figure certes un pur non-être, mais c'est par sa négation que le réel vient à être reconnu en lui-même, à l'image du liquide incolore à la faveur duquel le papier blanc, où rien n'est à voir, se transmue progressivement en photographie du réel<sup>12</sup>.

Et c'est justement de cette fonction de révélateur que le cocher s'empare, rendant visible l'invisible, se jouant d'un espace et d'un temps qui, puisque morts et vivants cohabitent, n'ont plus à obéir aux lois qui les régissent. Comme chez Charles Dickens<sup>13</sup>, le fantôme fait alors voyager le pécheur dans le passé, le présent et le futur : le temps paradisiaque de l'idylle amoureuse mène à l'inévitable chute de David que clôturera la terrible confrontation avec Edit.

En effet, le cocher et David se rendent au chevet de la salutiste. Celle-ci, aux portes de la mort, entre en contact avec les deux spectres. Alors s'établit le premier champ/contrechamp entre un mort et une vivante, qui vient définitivement signer la présence ambivalente du fantastique. Les lois

---

<sup>10</sup> « L'enfant, comme le peuple qui assiège les Tuileries, fait un suprême effort ; enfin il l'entrouvre, il est le plus fort. Mais où est l'âme ? » (Charles Baudelaire, « Morale du Joujou », *Écrits sur l'art*, Paris, Le Livre de Poche, 1992 [1869], p. 250.)

<sup>11</sup> Rembrandt, *La résurrection de Lazare*, eau-forte, 1632. Le rapport, fondamental et fertile, des corps à la lumière dans l'œuvre gravée de Rembrandt mériterait à lui seul une étude conséquente.

<sup>12</sup> Clément Rosset, *Le philosophe et les sortilèges*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 52 ; Rosset souligne.

<sup>13</sup> Charles Dickens, *A Christmas Carol*, 1843.

n'y sont pas abolies mais juste transgressées, de manière effrayante et tragique. À la manière d'un retour du refoulé dans la conscience, le surnaturel fait son apparition au cœur de la représentation réaliste, créant ce sentiment d'inquiétante étrangeté<sup>14</sup> qui caractérise le genre fantastique<sup>15</sup>.

### **La photographie spirite : autopsie d'un genre**

Doubles, surimpression, voyages dans le temps, sentiment d'Inquiétante Étrangeté, cohabitation des morts et des vivants, révélateur, corps photographiques et fantastiques, autant de facteurs qui semblent tracer une route lumineuse du film de Sjöström à son illustre aïeule, la photographie spirite, inventée soixante ans auparavant par William H. Mumler, photographe américain.

Prétendant être capable d'enregistrer sur plaque argentique la manifestation des esprits, Mumler a mis au point une batterie de procédés malhonnêtes pour créer la croyance. Il s'appuyait pour cela sur le statut de preuve de la photographie, statut en partie dû à l'enregistrement mécanique qui la caractérise et semble en garantir l'objectivité. Le génie du photographe-charlatan était de déguiser l'intervention humaine – la surimpression – en événement surnaturel. Pour rendre ses apparitions fantomatiques encore plus crédibles et sensationnelles, Mumler a vite compris qu'il lui fallait jouer du contraste. Contraste esthétique d'abord : toutes ses figures fantomatiques apparaissent lors des prises de vues tout à fait codifiées et institutionnalisées que sont les portraits photographiques. Puis, il soulignait les contrastes de lumière, de netteté, de transparence pour créer des êtres singuliers, différents et pourtant en contact avec le monde visible.

Par l'intermédiaire de cette supercherie, Mumler a posé la première pierre d'un édifice à la gloire de la photographie, seul art apparemment capable de figurer l'invisible<sup>16</sup>. Christine Bergé écrit ainsi :

La photographie est une source d'images nouvelles qui permet aux spirites, ces chrétiens de la dernière heure, de reprendre sur un autre mode l'éternel problème de l'inscription de l'invisible. [...] La plaque de verre n'est déjà

---

<sup>14</sup> « L'Inquiétante Étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier. » (Sigmund Freud, « L'Inquiétante Étrangeté », *L'Inquiétante Étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985 [1919], p. 215.)

<sup>15</sup> Ainsi que le met en lumière le philosophe Louis Vax dans *La séduction de l'étrange*, Paris, Presses universitaires de France, 1965 (notamment p. 33-38).

<sup>16</sup> Sur cette question des rapports entre la photographie et l'invisible, voir notamment le très riche catalogue paru à la suite de l'exposition organisée par la Maison européenne de la Photographie : *Le troisième œil – la photographie de l'occulte*, Paris, Gallimard, 2004.

plus un tableau peint, elle n'a pas encore la souplesse du « film » ou de la « pellicule », qui sera inventée en 1888. Mais plus la technique s'affine, plus le support d'image devient une sorte de peau magique dont la fonction est de suturer le monde des vivants avec celui des disparus. Le passé vient à la rencontre du présent dans une chambre obscure, et de ces noces naît une peau de réconciliation<sup>17</sup>.

Munch disait de l'appareil photo qu'il « ne saurait rivaliser avec le pinceau et la palette tant qu'on ne pourra pas l'utiliser au ciel et en enfer<sup>18</sup> ». Avec Mumler, c'est chose faite. Ainsi, lorsque les peintres nordiques s'intéresseront à la photo, c'est pour y faire apparaître l'invisible, pour voyager dans l'éther et au centre de la Terre. Aux alentours des années 1890, August Strindberg tentera avec ses « célestographies » et ses « cristallogrammes » de cartographier le ciel et de radiographier la terre. Edvard Munch, lui, quinze ans plus tard, jouera du temps de pose pour brouiller les frontières entre l'artiste et l'œuvre : à la fois auteur et sujet de la représentation, mis en scène devant ses toiles, mais se noyant déjà à l'intérieur.

Lorsque la photographie s'attache à figurer l'invisible, la lumière cesse d'être le moyen d'une représentation pour s'affirmer comme pure présentation. Mais cette revendication est loin d'être sans danger, car elle menace l'image photographique dans son intégrité, entre surexposition et sous-exposition, entre un éblouissement médusant et un aveuglement terrifiant.

Cet inquiétant espace de l'entre-deux, auquel donne naissance la photographie spirite, mène d'une esthétique à une poétique de l'image, caractérisant ce qui, dans le film suédois, prend la forme du conflit entre la lumière et l'obscurité, « entre l'austérité classique, l'exigence impérieuse d'une forme parfaite et stable et, d'autre part, l'idée même de métamorphose, la menace d'inadmissible transformation qui brouille et confond les espèces entre elles, les êtres et les éléments, les cités et les astres<sup>19</sup> ».

---

<sup>17</sup> Christine Bergé, « La peau du mort », *Ethnologie française*, vol. 33, n° 4, « Voix, visions, apparitions », 2003, p. 614.

<sup>18</sup> Edvard Munch, cité par Arne Eggum, « Edvard Munch, un artiste universel », *Lumière du monde, lumière du ciel*, Paris, Paris-musées, 1998, p. 228.

<sup>19</sup> Roger Caillois, « Au cœur du fantastique », *Cohérences aventureuses*, Paris, Gallimard, 1965, p. 161.

## Ténèbres et halos : ambivalences de l'ombre

La transparence qui qualifie les corps fantastiques est en effet à la fois lumineuse et obscure. Alors que Dieu, au premier jour, sépare la lumière de l'obscurité, Lucifer – le « porteur de lumière » – devient le maître des ténèbres. Cette tension originelle affecte inévitablement l'image photographique, partagée entre un absolu de visibilité et la tentation de l'aveuglement. Le jeu des contrastes va déployer un véritable programme esthétique tout au long du film, guidé par la notion ambivalente d'ombre. Ainsi que le précise Georges Didi-Huberman, « l'ombre est une manière de transparence, ne serait-ce que physiquement, par sa densité nulle – et c'est pourquoi *umbra*, en latin, dit aussi le clair reflet. Mais l'ombre est aussi bien la meilleure manière d'obnubiler toute transparence. Elle en procède, elle la renverse<sup>20</sup>. »

Dans *La charrette fantôme*, l'antagonisme est extrême : la lumière n'y est jamais douce ni tamisée. Le clair-obscur partage l'image en zones sombres et éblouissantes. La co-existence de ces valeurs si fondamentalement opposées signale l'ambivalence d'une lumière qui, à la fois, constitue et menace de disparition l'image cinématographique.

Cette dualité, qui partage le spectre entre une face céleste qui éclaire, illumine, élève et une face infernale, qui engloutit, dévore, séduit, s'exprime de façon problématique. Au visage surexposé d'Edit, aux halos lumineux dessinant des auréoles, aux lampes à huile combattant la tombée de la nuit répond l'ombre menaçante de David Holm et les ténèbres nocturnes qui président à la rencontre du pécheur et du cocher de la mort.

Mais rien n'est aussi simple : la clarté divine se révèle aussi dangereuse que l'obscurité démoniaque. L'image photographique cède tour à tour aux sirènes de la sous-exposition, qui noie l'objet dans les ténèbres, et de la surexposition, qui brûle les corps jusqu'à les rendre invisibles. Et la surface de l'image elle-même subit les assauts d'une lumière ardente, qui blesse et éblouit.

Penser l'action rongearde de la lumière sur les corps (des personnages et de l'œuvre) revient à faire en sens inverse le geste de Rembrandt, maître du clair-obscur, qui, composant ses eaux-fortes, plongeait sa plaque dans l'acide pour faire naître la lumière irradiante de ses corps divins (*Le Christ à Emmaüs*, 1654 ; *Les trois croix*, 1653) ou démoniaques (*Faust*, 1652 ; *L'apparition de la Mort à un couple marié*, 1639<sup>21</sup>).

---

<sup>20</sup> Georges Didi-Huberman, *La demeure, la souche*, Paris, Éditions de Minuit, 1999, p. 41-42.

<sup>21</sup> On peut admirer toutes ces eaux-fortes à la maison de Rembrandt, à Amsterdam.

Le conflit ne se joue pas seulement à l'intérieur de l'image, mais aussi à ses frontières. Tout d'abord par la succession des séquences parallèles qui confrontent les scènes d'intérieur, caractérisées par la présence centrale des sources de lumières, aux scènes d'extérieur, où les visages et les corps se noient dans une obscurité que ne vient pas éclairer le moindre rayon de lune. Ensuite par les ponctuations, fermetures et ouvertures à l'iris, qui font triompher les ténèbres avant d'être repoussées par l'apparition épiphanique de la lumière.

Enfin, la lutte la plus captivante est celle qui se déroule aux bords de l'image. En effet, d'un bout à l'autre, le film est marqué par un surcadrage quasi-omniprésent, qui réduit l'image et la menace, créant un hors champ en son sein même. Ce cartouche mouvant, caractérisé par sa forme circulaire, singulière et troublante, à la fois enferme et scinde l'image. À l'obscurité démoniaque, essentiellement séductrice<sup>22</sup>, s'insinuant à la limite, vient alors s'ajouter le conflit des formes, qui fait vivre au cœur de l'image rectangulaire un iris menaçant. Alors se déploie toute l'ambivalence du cadre obscur : tout en brandissant le spectre de ténèbres dévorantes, il fabrique des « tondi » lumineux qui encerclent des corps resplendissants et glorieux, s'affirmant en même temps comme cache et ornementation.

S'associant au gros plan, dont la capacité tranchante n'est plus à démontrer, le surcadrage mutile les corps et magnifie les visages. Qu'elle soit éblouissante ou ténébreuse, trop-plein ou absence de visible, la lumière tient, sur la pellicule, toujours le premier rôle.

### **Boucliers, miroirs et fenêtres**

Nul ne l'a mieux saisi que le photographe britannique d'origine suédoise, Oscar Rejlander, fameux inventeur du « tableau vivant ». Lorsqu'en 1859, il compose la *Tête de Saint Jean-Baptiste*, il entoure son cliché d'un cadre-cache circulaire qui fait surgir de la lumière éblouissante à la fois les contours du plateau de Salomé et l'auréole divine entourant le visage du martyr. Partagés entre mise en lumière et décapitation, les personnages de *La charrette fantôme* semblent eux aussi jouer leur Passion.

Sjöström, héritier inventif de cette tradition photographique, en réutilise les codes de représentation pour créer au cinéma le trouble et la fascination qui caractérisent le genre et donnent naissance au fantastique.

En faisant vaciller les limites de l'image, la lumière devient le moyen non seulement de figurer, mais aussi de défigurer et de préfigurer. Affirmant

---

<sup>22</sup> Le verbe « séduire » vient du latin *seducere* : séparer, diviser, comme l'indique Enrico Castelli dans *Le démoniaque dans l'art*, Paris, Vrin éditeur, 1958, p. 38.

sa capacité créatrice et destructrice, elle se charge du travail de la mort et devient maîtresse du temps, capable, comme les Parques, de présider à la destinée humaine.

Gaston Bachelard disait de la flamme qu'elle est « un sablier qui coule vers le haut<sup>23</sup> ». Devant la caméra de Sjöström, l'horloge de l'église se change en lune bienveillante, tandis que les pendules se transforment en chandelles brûlant de leur dernier éclat.

Plus sûrement que les photographes spirites, le cinéaste réussit à briser les frontières entre le monde des vivants et des morts, à voyager au ciel et en enfer, à rendre visible l'invisible. Les « tondi » de lumière deviennent autant de boucliers de Vulcain, armes capables de déjouer les pièges de la visibilité (bouclier de Persée<sup>24</sup>) et du temps (bouclier d'Énée<sup>25</sup>). L'image cinématographique s'affirme à la fois comme écran spectaculaire, se jouant de l'espace et du temps, oracle énigmatique présentant leur destinée aux hommes incrédules et comme écran spéculaire, miroir tendu à la mort.

Seulement, interroger ainsi les limites de l'image n'est pas sans risques, tant la lumière, libérée des contraintes de la représentation, y affirme son pouvoir et sa puissance. La conception albertienne de l'image, « fenêtre ouverte par laquelle on [peut] regarder l'histoire<sup>26</sup> », se referme face à la menace du fantastique. Et nous offre ainsi, comme l'écrivait Baudelaire dans « Les fenêtres », le plus fascinant des spectacles :

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie<sup>27</sup>.

Ainsi pourrait s'exprimer le réalisateur suédois qui, dix ans plus tard, sur un autre continent, allait si merveilleusement tenter de figurer

---

<sup>23</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 24.

<sup>24</sup> « Le face à face méduséen est un jeu de miroir dont l'enjeu est mortel. » (Jean Clair, *Méduse*, Paris, Gallimard, 1989, p. 58.)

<sup>25</sup> « Fabriqué par les cyclopes, c'était un bouclier enchanté qui faisait apparaître sur sa surface le destin futur, grandiose, de Rome. » (Daniel Arasse, « Cara Giulia », *On n'y voit rien*, Paris, Denoël, 2000, p. 18.)

<sup>26</sup> Léon Battista Alberti, *De la peinture*, Paris, Macula, 1992 [1435], p. 115.

<sup>27</sup> Charles Baudelaire, « Les fenêtres », XXXV, *Le spleen de Paris*, Paris, Le Livre de Poche, 1964 [1862], p. 109.

**l'invisibilité du vent en filmant une tempête de sable venant frapper de plein fouet la fenêtre close d'un wagon de train<sup>28</sup>.**

---

<sup>28</sup> C'est ainsi que se déroule la première rencontre de Letty avec le terrible élément qui la conduira à la limite de la folie dans le chef-d'œuvre de Victor Sjöström, *Le vent* (États-Unis, 1928).

**IV**

**REPRÉSENTATIONS  
PICTORALES**

## **La construction picturale du Nord. La contribution des artistes canadiens au tournant du vingtième siècle**

Laurier Lacroix (Université du Québec à Montréal)

### **Résumé**

La spécificité nordique de la géographie canadienne n'a pas été perçue d'emblée par les artistes intéressés par la représentation du paysage au Canada. Ce genre pictural, qui s'est imposé parmi les symboles identitaires, n'a intégré que tardivement, au tournant du vingtième siècle, certaines conceptions et qualités de l'espace nordique, alors qu'une conscience territoriale nationale prenait forme. D'abord confiné aux aspects pittoresques qui se retrouvent dans la partie sud du pays, le long de la vallée du Saint-Laurent et de la frontière des États-Unis, le paysage accompagne la construction de la nordicité dans ce mouvement expansionniste qui voit l'exploration scientifique et l'exploitation des ressources naturelles de la partie nord du pays. Dans cet article, l'auteur s'intéressera aux signes picturaux qui traduisent une conception du caractère nordique du Canada, signes qui participent également à l'émergence de la modernité artistique.

Dès la fin du dix-neuvième siècle, au Canada, la notion de paysage s'impose comme un des moyens de façonner l'identité nationale<sup>1</sup>. C'est par la prise en charge du territoire que l'on compte fournir une image de ce pays dont les limites se dérobent toujours plus avant. Mon article porte sur le rôle de la peinture de plein air comme moyen de perception et d'insertion des qualités nordiques du paysage canadien, et sur la contribution de cette peinture au développement de la modernité picturale au Canada.

Je préfacerais cependant mon propos par deux remarques qui ont sans doute également coloré vos recherches. Premièrement, lorsque du Québec et du Canada, on évoque la question du Nord et de la nordicité, l'on s'aperçoit que cette notion est fluide et mouvante. De quel Nord s'agit-il ? De quel Nord parlons-nous ? Qu'on le considère du point de vue géographique ou topographique, idéologique ou politique, économique, démographique,

---

<sup>1</sup> Il existe une abondante littérature sur la question de la construction de la nation canadienne après la Confédération et au début du vingtième siècle. Les ouvrages de Ramsay Cook demeurent des références sur le sujet. Voir également D.A. West, « Re-searching the North in Canada. An Introduction to the Canadian Northern Discourse », *Journal of Canadian Studies*, vol. 26, n° 1, hiver 1991, p. 108-119. En ce qui a trait à l'importance du paysage comme manifestation de l'identité nationale, voir Charles Hill, *Le Groupe des Sept*, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, 1996, ainsi que mon article : « Nacionalismo e Historia del Arte Canadiense », *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativas*, tome II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, p. 475-482.

littéraire ou artistique, il semble que le Nord soit constamment appelé à se modifier et à se déplacer, rendant ainsi la notion insaisissable, le concept, complexe et polysémique. En fait, ne devrions-nous pas toujours nous interroger sur l'imaginaire *des* Nord(s), comme le suggérait d'ailleurs le colloque tenu en 2004 au Centre culturel suédois, *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*<sup>2</sup> ?

Un deuxième point, dont je ne traiterai pas ici, mais qui m'a accompagné tout au long de ma recherche et qui n'est pas indifférent à mon propos, est celui du rapprochement entre le Nord et les qualités de pureté, de blancheur et de silence. Le Nord est souvent associé aux notions de quiétude, de sérénité, de solitude et d'éternité. Ce sont ces représentations que l'on retrouve dans le discours mystique et religieux, comme si les images évoquées par la glace permettaient de traduire une expérience spirituelle. Je citerai brièvement deux exemples qui se situent à deux étapes opposées de l'histoire du Québec.

En 1635, la religieuse Marie de l'Incarnation (1599-1672), fondatrice des Ursulines de Québec, voit en rêve le destin de sa future mission canadienne qui prend place dans un décor fait d'espaces infinis et immaculés. Sans encore connaître la Nouvelle-France, la mystique la voit en rêve comme un lieu virginal<sup>3</sup>, mais plein d'embûches, un environnement dont il est impossible de saisir les limites :

[...] m'étant endormie, il me sembla qu'une compagne et moy nous tenant par la main cheminions en un lieu très-difficile. Nous ne voyions pas les obstacles qui nous arrêtoient, nous les sentions seulement. [...] Au bout de notre chemin, nous trouvâmes un homme solitaire, qui nous fit entrer dans une place grande et spacieuse, qui n'avoit point de couverture que le Ciel : Le pavé était blanc comme de l'alebâtre, sans nulle tâche, mais tout marqueté de vermeil. Il y avoit là un silence admirable. [...] Nous aperçumes à un coing de ce lieu un petit hospice ou maison fait de marbre blanc, travaillé à l'antique d'une architecture admirable. [...] La situation de cette maison regardoit l'Orient. Elle étoit bâtie dans un lieu fort éminent au bas duquel il y avoit de grands espaces [...]<sup>4</sup>.

C'est cette même image de pureté associée à une pétrification glaciaire que l'on retrouve, trois siècles plus tard, sous la plume du peintre Ozias Leduc (1864-1955) qui, au moment de ses recherches sur le décor de

---

<sup>2</sup> Daniel Chartier [éd.], *Les Nord(s) imaginaire(s)*, Montréal, Imaginaire|Nord, coll. « Droit au pôle », 2008.

<sup>3</sup> Ce songe est dominé par l'image de la dévotion de Notre-Dame de Lorette, dont on reconnaît l'iconographie dans la désignation de la maison de marbre blanc.

<sup>4</sup> Marie de l'Incarnation, « Lettre XVII, de Tours, à Dom Raymond de S. Bernard, Feuillant, 3 mai (?) 1635 », Dom Guy Oury [éd.], *Marie de l'Incarnation (1599-1672). Correspondance*, Solesmes, Abbaye de Solesmes, 1971, p. 42-43.

l'église de Notre-Dame-de-la-Présentation de Shawinigan-Sud, associe la pureté divine et éternelle de Dieu le père à la hauteur des cimes enneigées. Leduc écrit :

Le Père Éternel. Un blanc vieillard, non pas blanchi par les années ; mais, selon une symbolique subtile, blanc comme sont blanches les neiges et les glaces des hauts sommets. On peut penser que c'est la permanence, à ces hauteurs, du phénomène glaciaire et sa constante couleur qui a dû suggérer l'idée d'un Dieu sans commencement ni fin, contenant la durée, que l'image qu'il en ferait, pourrait s'inspirer de l'apparence des pics glacés et du resplendissement de leur blancheur.

Les neiges éternelles = symbole de la permanence inchangeable et de la durée sans fin<sup>5</sup>.

C'est en tenant compte de ces deux observations, sur la fascination et les propriétés mobiles et permanentes du Nord, que j'ai élaboré mon propos, à savoir quelles représentations les artistes canadiens en ont-ils forgées ? Je m'attarderai sur la période marquée par une saisie directe et immédiate d'une nordicité « régionale » au tournant du vingtième siècle.

Jusqu'à ce moment, les peintres avaient principalement associé l'idée du Nord à la notion de découverte, aux explorations qu'on y mène, aux intempéries qui le caractérisent et aux dangers qui s'y cachent ; soit, ne représentation fantasmatique du Nord mettant en scène les explorateurs et les prouesses des personnes qui s'y sont aventurées. J'en veux pour exemple le magnifique portrait en pied du *Lieutenant Robert Le Mesurier McClure* (1807-1873) du peintre néo-canadien d'origine allemande Cornelius Krieghoff (1815-1872), peint en 1847, et qui représente le fier découvreur du Passage du Nord-Ouest<sup>6</sup>. En plus du décor approprié, le costume de l'aventurier se présente comme un inventaire de la faune boréale. Krieghoff, il faut le souligner, s'est initié aux scènes de genre qui feront sa réputation au Canada, en copiant, entre autres, lors d'un séjour à Paris, *L'effet d'hiver* (1841) de l'artiste originaire de Malmö (Suède), Petter Gabriel Wickenberg (1812-1846)<sup>7</sup>. Cette œuvre lui inspirera le prototype de nombreuses compositions montrant les habitants canadiens dans un décor hivernal, œuvres qui associent le climat du Canada à celui des pays nordiques.

Ces premières représentations peintes prennent souvent l'aspect de scènes de genre comme le tableau de William Raphaël (1833-1914), *Le*

---

<sup>5</sup> Bibliothèque et Archives nationales du Québec, fonds Ozias-Leduc, 327/2/55. Note intitulée « Almaville-en-Bas », n.d. vers 1943.

<sup>6</sup> Collection Thomson, Musée des beaux-arts de l'Ontario. Reproduit dans Dennis Reid, *Kriehoff: images du Canada*, Outremont, Éditions du Trécaré, 1999, fig. 43, p. 102.

<sup>7</sup> L'original de Wickenberg est conservé au Louvre. La copie de Krieghoff est dans la collection Thomson du Musée des beaux-arts de l'Ontario.

*tandem* (1869, collection Musée national des beaux-arts du Québec), qui relate, sous forme de jeux d'enfants, les dangers du blizzard et de la poudrière qui guettent les habitants des pays septentrionaux. À noter que ces deux artistes, Kriehoff et Raphaël, sont des néo-canadiens d'origine germanique et qu'ils ont été parmi les premiers artistes à peindre des scènes de neige de leur pays d'adoption, sujets que semblent alors incapables de voir et de valoriser les artistes locaux.

Entre ce moment initial d'une représentation utopique de la qualité nordique de notre environnement, au milieu du dix-neuvième siècle, et son affirmation à partir des années 1940 et 1950, se situe le moment de reconnaissance et d'acceptation culturelle du Nord, dont le musicien et critique musical Léo-Pol Morin définit le potentiel au cours des années 1930. Il suggère que le Nord et la musique de la neige, « des œuvres de neige, de glace ou de vent », seront les sources d'inspiration des compositeurs canadiens qui, se rapprochant des Inuits, pourront comme eux traduire la « froide mélancolie de la neige, l'incommensurable et désespérante froideur des neiges nordiques<sup>8</sup> ».

Ainsi, dans la deuxième moitié du vingtième siècle, des artistes ont assumé cette voie qui a donné une place dominante aux qualités spatiales des espaces démesurées, comme chez Jean Paul Lemieux par exemple, tout en célébrant le blanc dans leur composition<sup>9</sup>. L'on pense à des artistes tels que Paul-Émile Borduas (1905-1960), Jean McEwen (1923-1999), Marcel Barbeau (né en 1925), Guido Molinari (1933-2004) ou Robert Wolfe (1935-2003), entre autres. Les œuvres de Micheline Beauchemin (née en 1929) en témoignent également, elle dont le travail semble absorber, comme par mimétisme, tous les éléments que l'on associe à l'expérience des qualités physiques et spirituelles du Nord auxquelles elle s'est pleinement identifiée après plusieurs séjours dans l'Arctique et sur l'Île de Baffin.

---

<sup>8</sup> « À part la manière de faire, que nous restera-t-il à découvrir, nous du Canada, le jour où nous aborderons sérieusement la composition ? Notre lot sera sans doute la musique de la neige [...]. Qui sait si le Prix de composition offert par Jean Lallemand ne va pas susciter des œuvres de neige, de glace ou de vent ! Nous sommes compétents, il me semble, en matière de neige... Pour bien pénétrer le secret de la neige, il faudra peut-être se rapprocher des eskimos [*sic*] de notre pays. Mieux que personne, ils semblent avoir compris la froide mélancolie de la neige. Il y a des chants eskimos [*sic*] qui expriment mieux que toute littérature l'incommensurable et désespérante froideur des neiges nordiques. » Léo-Pol Morin, « La musique des grands sourciers », *Le Canada*, 7 mars 1936, p. 7, cité par Marie-Thérèse Lefebvre, « Marius Barbeau : une éminence grise dans le milieu musical canadien-français », *Les Cahiers des dix*, n° 59, 2005, p. 101. Dès 1930, Léo-Pol Morin compose sous le pseudonyme de James Callihou des œuvres inspirées par le Nord.

<sup>9</sup> Voir à ce sujet le texte du peintre Paul Toupin, « Bancs de neige », *Vie des arts*, novembre-décembre 1956, p. 4-9.

Le phénomène qui nous intéresse aujourd'hui se déroule au tournant du vingtième siècle et marque le début d'un contact direct des peintres avec le paysage défini par les conditions topographiques, végétales et climatiques qui le caractérisent comme paysage nordique. On connaît les circonstances par lesquelles les peintres, du dix-septième au dix-neuvième siècle, ont lentement apprivoisé le genre du paysage. Des innovations techniques vont alléger le matériel dont l'artiste a besoin pour capter le sujet sur le motif. Les peintres de l'école de Barbizon, puis les impressionnistes, vont populariser cette pratique de peinture en plein air en Europe. S'il semble tout à fait concevable de peindre en Île-de-France, sous le soleil, à 18 degrés Celsius, qu'en est-il de l'impulsion qui pousse un artiste à s'installer dehors par moins 5 ou moins 10 degrés Celsius? Pourtant, l'intérêt pour ce type d'exploration de la nature est tel que les artistes acceptent de braver des conditions climatiques difficiles.

Les moyens dont l'artiste dispose sont nombreux qui permettent cette emprise sur la nature hivernale. Le carnet de croquis et les pochades sur panneau de bois fournissent des outils facilement utilisables pour capter les variations et l'intensité de la lumière boréale, tantôt voilée, tantôt éblouissante. La photographie fournit également un substrat d'informations auquel l'artiste pourra s'en remettre pour compléter en atelier le tableau de plus grand format.

Il faut attendre le milieu des années 1890 pour voir Maurice Cullen (1866-1934), de retour d'un long séjour d'études en France, poser son chevalet à l'extérieur. Il est le premier au Canada à saisir en plein hiver les effets changeants et transitoires de la lumière. Cullen profite d'un voyage sur la Côte-de-Beaupré, en 1896, pour poursuivre sa pratique de la peinture de plein air. La région de la Côte-de-Beaupré, puis de Charlevoix, tout comme les Laurentides au nord-ouest de Montréal, ou la région du lac Algoma en Ontario (pour les membres du Groupe des Sept), établissent les limites d'un premier Nord, un Nord dont les frontières seront toujours repoussées.

L'anecdote qui donne son titre au tableau *Halage du bois, Beaupré* (1896) (figure 1) est tout à fait secondaire, et l'œuvre se présente comme une étude de lumière vive appliquée au moyen d'un pinceau large et énergique. La couleur des conifères semble brûlée par le soleil et se transforme en vert sombre, en brun et en jaune acidulé. Ces tonalités contrastent avec le bleu clair du ciel et le blanc étincelant de la neige. Le point de vue en contre-plongée a pour effet de rabattre le premier plan de ce paysage accidenté, sur lequel se découpent les formes abstraites définies par l'ombre portée des arbres qui enveloppent l'artiste et, par le fait même, le spectateur.

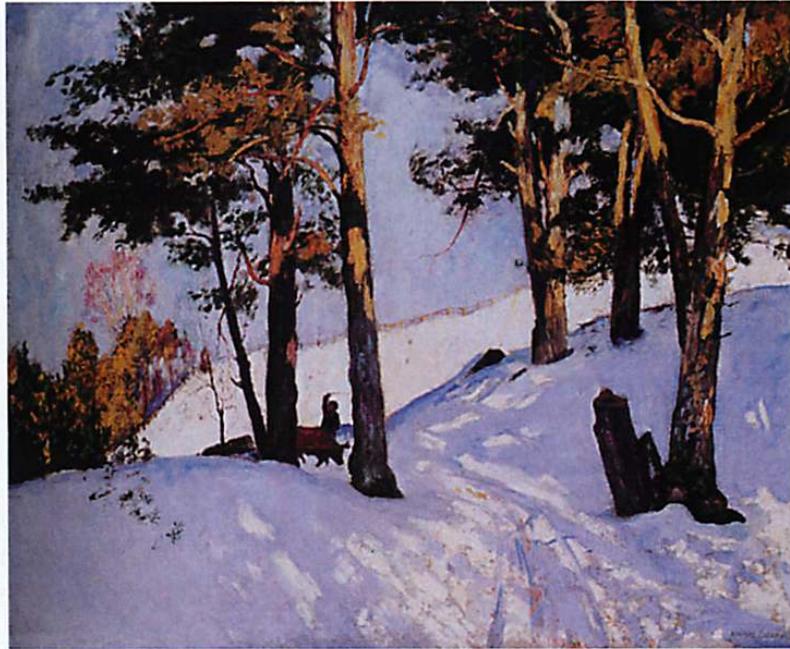


Figure 1. Maurice Cullen, *Halage du bois, Beaufré*, 1896, huile sur toile, 63,9 x 79,9 cm, Art Gallery of Hamilton.

J'ai déjà traité du rôle majeur qu'occupe le motif de l'ombre portée dans de nombreux paysages canadiens du tournant du vingtième siècle<sup>10</sup>. Comment interpréter cet intérêt pour l'insertion au premier plan du tableau de formes qui pointent, à la manière de l'index piercéen, vers un espace qui est hors cadre, à l'extérieur de l'espace défini par la fenêtre du tableau, et qui intègre l'environnement qui se situe aux côtés du sujet peint et même derrière l'espace du peintre/spectateur ?

Charles S. Pierce définit l'index comme un signe entretenant une relation spatiale avec l'objet auquel il se rapporte et avec la capacité mnémonique du spectateur<sup>11</sup>. Par le procédé de l'ombre portée de formes, que l'on reconnaît comme des arbres, Cullen prolonge et s'approprie de nouveaux espaces hors champ. L'insertion d'une étendue inconnue traduit

---

<sup>10</sup> Laurier Lacroix, « Ombres portées. Notes sur le paysage canadien avant le Groupe des Sept », *Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. XIII, n° 1, 1990, p. 6-24.

<sup>11</sup> « An index is a sign or representation that relates immediately to its subject not through similarity or analogy with it nor because it is associated with the general characters that this object possesses. But because it is in dynamical (spatial included) connexion both with the individual object, on one hand, and with the sense or memory of the person for whom it serves as a sign, on the other hand. » Charles S. Pierce, *Dictionary of Philosophy and Psychology*, vol. 1, 1901.

un mouvement comparable à celui que connaît alors le Canada par le biais de la colonisation et l'exploitation des ressources forestières et minières qui en repousse les limites.

Dans *Habitations sur la colline* (1909) (figure 2), le peintre d'Arthabaska, Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté (1869-1937), dirige notre regard vers la gauche et le lointain en y plaçant quelques maisons. Comme chez Cullen, le sujet principal du tableau n'est cependant pas là. Il réside dans les deux tiers inférieurs et la partie droite du tableau. Cet espace est tout entier consacré à la vibration de l'ombre et de la lumière matérialisée par la texture de l'huile appliquée avec le couteau à peindre. Le ciel infini et la lumière hivernale sont le principal objet de la composition. Le plan pictural joue le rôle d'un écran sur lequel le sujet hors champ est projeté. Les arbres représentés sur la droite ne semblent pas à l'échelle des longues ombres dématérialisées, vibrantes traces mouvantes qui s'inscrivent sur la surface. La verticale des arbres est rabattue sur le sol dans une oblique dynamique. Le tronc placé au centre devient l'axe autour duquel le reste de l'univers semble vibrer et graviter. Ainsi, l'ombre portée devient un moyen de faire sentir l'espace illimité et de découvrir l'ampleur de la nature canadienne. Espace immatériel qui se confond avec la surface de la neige éblouissante.



Figure 2. Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, *Habitations sur la colline*, 1909, huile sur toile, 58,4 x 73 cm, Musée des beaux-arts du Canada.

Tout en observant la dissolution de l'espace pictural par le biais de la lumière hivernale, je voudrais insister sur les propriétés de la matière colorée que les effets de neige semblent accentuer. Dans *Mauve et or* (1912, Musée des beaux-arts de l'Ontario) de Suzor-Coté, par exemple, les irisations jaune, turquoise et rose du ciel se synthétisent sur la neige en une coloration bleutée et blonde. De plus, la neige compacte affecte les lueurs du ciel qui prennent la substance d'une consistante pâte lissée dans un échange où la matière de la neige se confond avec les lumières chargées de l'aube. On retrouve cette qualité de la neige qui s'adapte à son environnement chromatique chez plusieurs artistes, que l'on pense à Ozias Leduc ou J. E. H. Macdonald (1873-1932) par exemple, comme si la neige, en soi blanche et informe, agissait comme un révélateur de l'environnement, en épousant sa topographie et en ajustant ses couleurs selon les qualités atmosphériques.

La peinture réalisée en plein air ou même en atelier, mais qui cherche à rendre l'impression de l'impact direct de la nature septentrionale, va favoriser, semble-t-il, un usage plus généreux de la pâte colorée, comme si cette rencontre avec la nature devait se traduire par une interprétation formelle des textures et des matières qui la composent. Il est certain que la pratique de la pochade, plus rapide et libre, accentue cet effet matiériste, mais toujours est-il qu'au Canada, on observe une plus grande liberté dans l'utilisation de la matière picturale, à partir du moment où les peintres pratiquent leur art à l'extérieur.

Ce rapport à la matérialité de la couleur prend différentes formes. Chez James Wilson Morrice (1865-1924), par exemple, la couleur demeure fluide, appliquée comme des lavis qui laissent transparaître les couches successives, y compris celle du support de bois ou de la toile. Dans ses paysages réalisés à Québec et dans la région de Beaupré au tournant du siècle, la matière rend le geste pictural plus évident et souligne l'écriture du peintre qui construit sa composition.

Pour sa part, Suzor-Coté traduit dans *Paysage d'hiver* (1909) (figure 3) la substance épaisse et grumeleuse de la neige au moment de la crue des eaux, par le biais de la matière picturale appliquée comme une croûte épaisse sur la surface de la toile. La qualité visuelle est ainsi complétée par une dimension polysensorielle, où le toucher et l'ouïe sont amenés à compléter la perception visuelle du sujet. Un va-et-vient entre les qualités proprement picturales du tableau et le paysage de neige invite à une substitution entre la matière qui est donnée à voir et le sujet représenté. En plaçant de l'avant les moyens qui permettent la réalisation de l'œuvre en regard du sujet, les peintres affirment les qualités proprement plastiques du tableau et participent ainsi à l'établissement de la modernité picturale.



Figure 3. Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté, *Paysage d'hiver*, 1909, huile sur toile, 72 x 94 cm, Musée des beaux-arts du Canada.

En terminant, j'aimerais souligner la qualité hautement décorative que gagneront ces paysages nordiques en les distinguant d'une peinture à contenu historique, moral ou symbolique, tel qu'elle était alors pratiquée au Canada. En suggérant la bidimensionalité de la toile par des effets de rabattement des plans, en accentuant les points de vue rapprochés, et les avant-plans, en stylisant les formes, en soulignant les effets du pinceau ou du couteau à peindre, et en choisissant des harmonies de couleurs vives ou de tonalités voisines, souvent en rupture avec la couleur locale, les paysagistes mettent ainsi de l'avant des qualités proprement plastiques dans leurs œuvres.

Espace illimité, dont les horizons s'élargissent par le biais de l'ombre portée et des aspects formels d'une composition en aplat, dense matière colorée qui émancipe le geste subjectif de l'artiste et souligne la picturalité de l'œuvre, qualité décorative qui libère la nature de son anthropomorphisme, tous ces effets sont autant de marques qui, au tournant du vingtième siècle, définissent une première modernité picturale au contact de cette nordicité à conquérir, matière à identifier la spécificité de l'art au Canada.

## **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 Gallery<sup>1</sup> pour visiter la première exposition d'art scandinave d'envergure à être tenue en Amérique<sup>2</sup>. 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

---

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

<sup>2</sup> 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'esprit<sup>3</sup> – 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

---

<sup>3</sup> 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 réprouvé 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 moderne<sup>4</sup>. 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

---

<sup>4</sup> 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 nothing<sup>5</sup>.

### **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.

---

<sup>5</sup> « 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

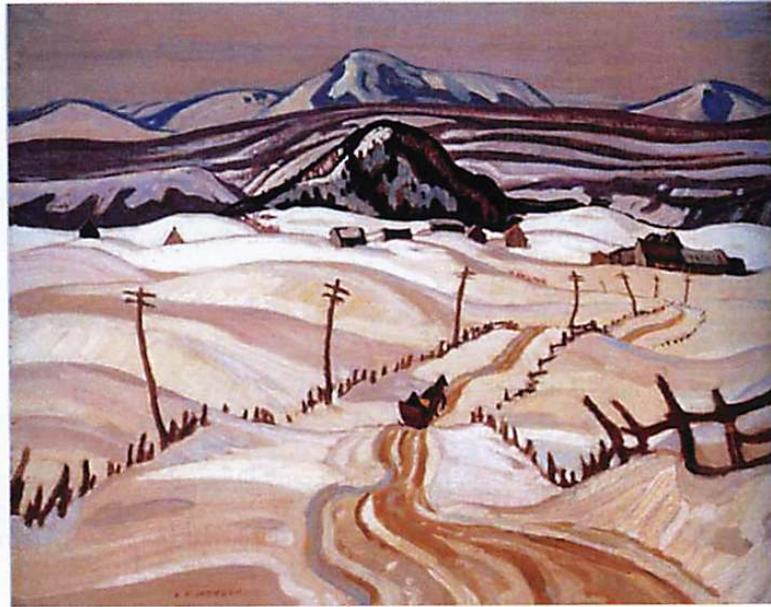


Figure 1. Alexander Y. Jackson, *Grey Day, Laurentians*<sup>6</sup>, vers 1931, huile sur toile. Achat, fonds A. Sidney Dawes et legs Dr Francis J. Shepherd, coll. Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM), photo MBAM. Avec l'aimable permission de la Succession du feu Dr Naomi Jackson Groves.

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

---

<sup>6</sup> *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

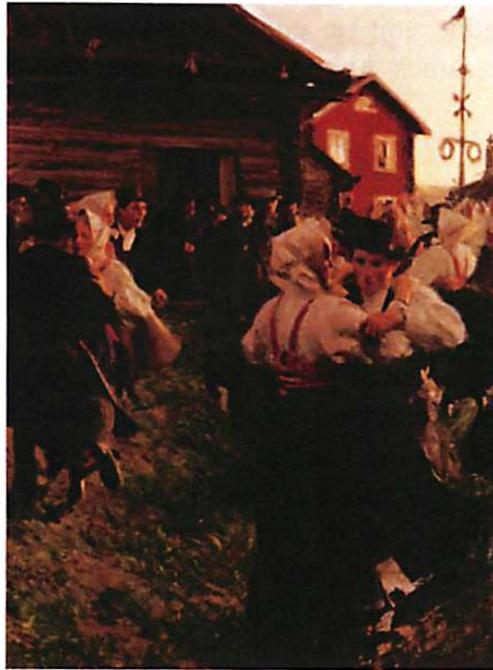


Figure 2. Anders Zorn, *Midsommardans*<sup>7</sup>, 1897, 140 x 98 cm, huile sur toile, Stockholm, Nationalmuseum. Avec l'aimable permission du Nationalmuseum.

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 liés 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

---

<sup>7</sup> *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 haze<sup>8</sup>. » 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.

---

<sup>8</sup> « 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 boréal<sup>9</sup>. » 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 saisonnière<sup>10</sup>. 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 naturelles<sup>11</sup> ». 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 pratiques<sup>12</sup>. 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 saisonniers<sup>13</sup>.

---

<sup>9</sup> 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.

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

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>13</sup> *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'artiste<sup>14</sup>. 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 encyclopédique<sup>15</sup>. 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 tempête<sup>16</sup>. L'interprétant du signe /Nord/ est donc une unité culturelle qui agit dans un système sémantique global<sup>17</sup>. 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 appartient<sup>18</sup>. 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 avaient 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.

---

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

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 159-161.

<sup>18</sup> *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 représente<sup>19</sup>. 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 auteurs<sup>20</sup> 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

---

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

<sup>20</sup> 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.

**Le kaléidoscope de l'« École du Nord » chez Henri Focillon.  
Neige bleue, japonisme et intimité : lumière de la couleur et  
couleur de lumière.**

Colin Lemoine (Université Paris-IV Sorbonne et Musée Bourdelle,  
Paris)

**Résumé**

Dans *La peinture au XIX<sup>e</sup> siècle* (1927-1928), Henri Focillon signifie, à la suite de nombreuses études synoptiques, son désir d'excéder les territoires géographiques traditionnels afin de sceller une exceptionnelle cartographie de l'art. Son analyse efficiente de la locution d'« École du Nord » trouve sa légitimité en vertu de deux singularités essentiellement formelles : la lumière et une aptitude aux couleurs. La compilation onomastique, d'Albert Edelfelt à Ernst Syberg, permet de mesurer la vastitude d'un examen que préside une hantise de la lumière et qui dessine une dialectique intérieur/extérieur consubstantielle de ces latitudes inédites dans l'histoire de l'art en France contemporaine.

Qui dit romantisme dit art moderne – c'est-à-dire  
intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers  
l'infini<sup>1</sup>.

Charles Baudelaire, *Salon de 1846*

Rédigeant *La peinture au XIX<sup>e</sup> siècle*, qui paraît successivement en 1927 et 1928 chez l'éditeur Henri Laurens<sup>2</sup>, Henri Focillon, lors d'une de ses nombreuses haltes épistolaires, fait état de son entreprise à son ami et homologue roumain Georges Opresco en des termes éloquents : « Quelle amère bataille que de faire un livre ! On l'écrit le jour : la nuit, il vous habite et il vous réveille, trempe de sueur. On finit par le haïr. N'avez-vous donc pas vu l'effrayant travail de mes épreuves<sup>3</sup> ? » Mais ne nous méprenons pas : il convient de ne pas entendre dans cet aveu en forme de soupir une simple afféterie ou une seule coquetterie rhétorique. En effet, un bref examen numéraire suffit à se convaincre de la monumentalité d'un travail qui ne comporte pas moins de 1000 entrées d'artistes, 1800 références d'ouvrages

---

<sup>1</sup> Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, Paris, Partis, Michel Lévy frères, 1846, p. 103.

<sup>2</sup> Henri Focillon, *La peinture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1991, 2 vol., p. XIV (réédition de *La peinture au XIX<sup>e</sup> siècle. Le retour à l'Antique. Le Romantisme*, Paris Henri Laurens, 1927, 476 p. et *La peinture aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Du Réalisme à nos jours*, Paris Henri Laurens, 1928, 524 p.). Nous renverrons désormais à la présente réédition.

<sup>3</sup> Lettre à Opresco datée du 4 août 1926 (« Lettres de Henri Focillon à Georges Opresco », [préface de Radu Ionesco], *Revue roumaine d'histoire de l'art. Série Beaux-Arts*, t. XXIX, 1992, p. 37).

et articles, et 400 illustrations. Pléiade onomastique, bibliographique et iconographique sans précédent dans l'histoire de l'art français, *La peinture au XIX<sup>e</sup> siècle* de Focillon – et c'est là son exceptionnel pouvoir roboratif – ne contrevient jamais à son dessein avoué, à savoir une étude historique et formelle de l'art, et ce depuis David jusqu'à ses contemporains<sup>4</sup>. Et si l'analyse est congruente à bien des égards et selon divers niveaux de lecture, elle est d'autant plus remarquable qu'elle épuise les latitudes et longitudes européennes et extra-européennes avec une force d'inédit dont peu d'ouvrages synthétiques purent et peuvent, aujourd'hui encore, se revendiquer<sup>5</sup>. Du Canada au Japon en passant par la Norvège ou la Nouvelle-Zélande, multiples sont les incursions dans de nouveaux territoires de l'histoire de l'art, esquissant ainsi une cartographie complexe et systématique de l'art que préside une vision aiguë de la création dont l'opus *Vie des formes*, de six années postérieures, transcrita sous la forme pamphlétaire d'un manifeste esthétique.

### **La langue de l'art, une transgression politique des frontières**

Quand paraît *La peinture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Focillon a depuis cinq ans quitté Lyon où il avait enseigné, mais aussi et surtout exercé le directorat des musées de la ville, au rang desquels le musée des Beaux-Arts, au Palais Saint-Pierre, et le musée Guimet. Non content de ce potentat rhodanien, Focillon regagne Paris en 1923, et notamment la Sorbonne, où il reprend la chaire d'enseignement du Moyen Âge, laissée vacante par Émile Mâle. Aussi son expérience est-elle double – de conservateur et d'universitaire – et son éducation visuelle exceptionnellement riche<sup>6</sup>. Les parutions qui précédèrent sa somme encyclopédique donnent, *in medias res*, à voir l'amplitude de son engagement dans un champ disciplinaire alors limité par des frontières aussi bien topographiques que symboliques. Citons, parmi tant d'autres, certaines de ses publications qui interrogent des moments et aires variés : *L'art allemand depuis 1870*<sup>7</sup>, *Hokusai*<sup>8</sup>, *L'art bouddhique*<sup>9</sup>,

---

<sup>4</sup> Colin Lemoine, « À propos de *La peinture au XIX<sup>e</sup> siècle* : la "langue de l'espace" », Alice Thomine et Christian Briend [éd.], *La vie des formes. Henri Focillon et les arts* [catalogue d'exposition], Paris et Gand, INHA et Snoeck-Ducaju et Zoon, 2004, p. 249-256.

<sup>5</sup> À titre d'exemple, et parmi tant d'autres, Lorenz Eitner dans son ouvrage pourtant conséquent et malgré le titre affiché (*La peinture en Europe au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Hazan, 1993) n'aborde pas les pays, si nombreux, que Focillon se propose d'analyser.

<sup>6</sup> Colin Lemoine, « Photographie et cinéma chez Henri Focillon : illustrer, sérier, diffuser et enseigner. Le renouvellement d'une discipline », *RACAR*, vol. XXXI, n<sup>os</sup> 1-2, 2006, p. 55-63.

<sup>7</sup> Henri Focillon, *L'art allemand depuis 1870* (Lyon, Trévoux, impr. Janin, 1916) fut repris intégralement quatre années plus tard dans *Technique et sentiment* (Paris, Henri Laurens éditeur, 1919).

<sup>8</sup> Henri Focillon, *Hokusai*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1914 (augmenté d'une préface, en 1925, chez le même éditeur).

« L'École espagnole au XVII<sup>e</sup> siècle » ou encore « Le Génie flamand »<sup>10</sup>. La propédeutique étant non des moindres, la densité de son analyse de l'art étranger au sein de *La peinture au XIX<sup>e</sup> siècle* ne peut et ne doit donc surprendre. Aussi, son étude de la production artistique de territoires pour le moins hiéroglyphiques, vierges de toute tentative de déchiffrement, pouvait, dans tous les sens du terme, désorienter. D'autant que le bouleversement, lié à cet élargissement géographique, induisait *ipso facto* une énonciation idéologique, sous forme de contestation et de révision. Contestation des simples notions de rayonnement et de filiation, mais aussi révision, selon ses mots, de « l'arbre généalogique des puissances arbitraires<sup>11</sup> ». Autrement dit, en agrandissant le cadastre, Focillon rendait manifeste un important et complexe métissage, loin de l'idée répandue d'une endogamie puisqu'« il n'existe pas dans l'univers de conservatoires de races pures<sup>12</sup> ». Focillon, qui ne désavouera jamais son socialisme convaincu, adopte donc, par cette exceptionnelle investigation géographique, une posture éminemment politique.

À cet effet, l'historien d'art envisage, dans son ouvrage, d'analyser à parts égales la création des territoires classiquement investis par la discipline et ceux – et il y a là précisément une véritable césure historiographique – que d'aucuns reléguent au nom d'une prétendue périphérie, aussi bien par confort intellectuel qu'en raison d'une difficulté épistémologique<sup>13</sup>. Pour ce faire, Focillon procède à une division tripartite de l'art du dix-neuvième et du vingtième siècles. Chacune des trois entités est désignée par une locution significative, respectivement « La latinité », « Les marches d'Occident » et enfin « L'Europe du Nord ». Les deux premières fonctionnent par suggestion ou périphrase, et font d'emblée sens. « La latinité », regroupant l'Italie, l'Espagne, le Portugal et la Roumanie, se prévaut d'un vecteur linguistique et – puisqu'il y a une logique chez Focillon, qui a longtemps versé dans la philologie – politique<sup>14</sup>. « Les marches d'Occident », dont l'Allemagne demeure l'épicentre étalonnant ses voisins slaves, embrasse l'Europe centrale jusqu'aux côtes adriatiques de la Serbie. Là encore, la mise en

---

<sup>9</sup> Henri Focillon, *L'art bouddhique*, Paris, Henri Laurens, 1921.

<sup>10</sup> « L'École espagnole au XVII<sup>e</sup> siècle » et « Le Génie flamand » sont les intitulés de deux cours que dispensa Focillon à la Faculté des Lettres de l'Université de Lyon vers 1920.

<sup>11</sup> Henri Focillon à Josef Strzygowski, *Civilisations Orient-Occident. Génie du Nord. Latinité, Lettres d'Henri Focillon, Gilbert Murray, Josef Strzygowski, et Rabindranath Tagore*, Dijon, Imp. Darantière, 1935, p. 98.

<sup>12</sup> Henri Focillon, *Vie des formes*, Paris, Librairie Ernest Leroux, 1934, p. 88.

<sup>13</sup> Colin Lemoine, « Henri Focillon au musée. Quand l'histoire de l'art (s')expose », *L'histoire de l'art en question(s)*, Arles, Actes Sud, à paraître en 2009.

<sup>14</sup> Colin Lemoine, « Langage, langues et dialectes : l'écriture de la latinité chez Henri Focillon. Comment échapper aux systèmes dans les règles de l'art ? », *Focillon e l'Italia*, Ferrare, Casa Editrice Le Lettere, 2007, p. 238-263.

contexte sociale et linguistique – la *Mittleuropa*<sup>15</sup> de Fredrich Naumann – confère à cette segmentation validité et autorité. Cependant, le problème est plus complexe dès lors qu’il s’agit du dernier ensemble de la triade, à savoir « l’Europe du Nord ».

Initialement baptisée « Écoles du Nord », dans la partie consacrée au dix-neuvième siècle, l’« Europe du Nord » se constitue par la suite des mêmes *topos*, à savoir la Scandinavie et la Russie. Cette entité européenne n’est pas seulement ce qui, en négatif, n’appartient ni à « la latinité » ni aux « marches d’Occident », mais le carrefour culturel de ces deux dernières à laquelle il s’agit de reconnaître une aptitude singulière, ce que Focillon désigne par l’expression « génie national ». Une aptitude faite d’imprégnations diverses puisque l’« Europe du Nord » fut traversée aussi bien d’influences méridionales que germanophones, mais fut surtout encline à s’harmoniser en regard du bassin méditerranéen, plus précisément de l’Italie. Ce point crucial ne peut être passé sous silence puisque, lorsque Focillon écrit sa *Peinture*, germent des nationalismes qu’ont exacerbés les conflits et la position autocratique de l’Allemagne.

Son engagement à la Société des Nations ainsi que ses discussions nombreuses et animées avec Josef Strzygowski quant à la question d’un déterminisme artistique et d’une identité esthétique géographique le prouvent : Focillon est profondément humaniste et toute sa littérature tend à promouvoir l’idée d’un art métissé, bigarré par ses voisins. En conséquence, son examen doit être perçu comme une réhabilitation de l’exogène<sup>16</sup>. C’est à ce titre que s’explique sa vigilance envers l’Allemagne : « La *Kultur* est un essai de civilisation industrielle, fondée sur un compromis entre une image déformée du passé et une évaluation démesurée des forces allemandes modernes<sup>17</sup>. » C’est également à ce titre que « la latinité » est investie d’une mission œcuménique mais aussi prophylactique ayant pour vocation de se nourrir de l’altérité et ainsi de disputer au pangermanisme son rôle fédérateur, loin de la notion, brûlante car périlleuse, de nation :

Les contradictions fondamentales, les apports étrangers s’y trouvent serrés, sinon fondus, dans une armature solide. Ainsi s’explique que, plus la latinité était fermement assise comme ordre public, plus elle perdait de sa tonalité primitive, si bien qu’on est fondé à la considérer comme un remarquable phénomène de dénationalité<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> Fredrich Naumann, *Mittleuropa*, Berlin, G. Reimer, 1915.

<sup>16</sup> Colin Lemoine, « “La pratique la plus sévère de l’histoire de l’art n’empêche pas le métissage” : Henri Focillon cartographe de l’histoire de l’art », Pierre Wat (éd.), *Henri Focillon*, Paris, Éditions Kimé, 2007, p. 53-62.

<sup>17</sup> Henri Focillon, *La peinture au XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, t. II, p. 379.

<sup>18</sup> Henri Focillon à Josef Strzygowski, *op. cit.*, p. 142.

En ce sens, l'Europe du Nord est, dans ce débat sous-jacent, l'endroit d'une cristallisation essentielle puisque sa singularité lui vaut d'héberger des influences diverses dont la plus remarquable est italienne. Et c'est également au nom de cette influence que la Russie, à l'évidence tournée un temps vers Rome, trouve sa place aux côtés de l'Europe du Nord. C'est également selon cette savante perspective que le Canada en est exclu puisque rattaché à l'École anglaise. La langue – politique, nous l'avons souligné – permet de transgresser le concept trop coercitif de frontière et de dénationaliser tout en homogénéisant selon un vecteur culturel et social. Ainsi, le Canada est étudié précisément en tant que *Dominion* et James Morrice, dont le musée des Beaux-Arts de Lyon possédait une toile et que Focillon fut certainement tenté un temps d'inclure dans les écoles du Nord, est exclu de ces dernières et considéré dans son seul rapport aux artistes anglophones.

### **Couleur et lumière : intimité et identité du Nord**

Si les débuts académiques du dix-neuvième siècle des écoles du Nord sont ceux d'un dialogue incessant avec l'Europe méridionale, Focillon n'a pourtant cessé d'interroger leur identité qui consiste – dans le Nord et là seulement – en une aptitude à la couleur et à la lumière, toutes deux mises au service d'une peinture intimiste, d'une prose tendre et nostalgique, bercée par l'obsession des grands espaces et des intérieurs. Tandis qu'« [Eckersberg] fut ressaisi par son pays, par le spectacle de la mer, des vastes espaces aux lignes doucement ondulantes, des landes maigrement fleuries », ses élèves Martinus Rørbye et Christen Købke « sont des intimistes, *et des Danois*<sup>19</sup> » :

Ils valent dans leurs études de nature et dans leurs portraits, par une sorte d'ingénuité tendre, par une sorte de fraîcheur mince de coloris. Le portrait du général Sødning, par Købke, est d'une ligne et d'une exécution davidienne, moins la rigueur du dessin, *mais* enveloppé d'une charmante atmosphère de familiarité<sup>20</sup>.

Puis, plus loin : « [Les Danois vivant à Rome] formaient une petite colonie baltique, affectueusement unie, entretenant par la familiarité des causeries le culte du foyer lointain<sup>21</sup>. » Aussi saisit-on plus aisément l'association de la Scandinavie à la Russie, la seconde étant, à l'image de la première, pénétrée des mêmes principes structurels : à côté de Mikhaïl Terebenev, Orlovski et de « l'onctueuse lumière de Chtchédrine<sup>22</sup> », Focillon

---

<sup>19</sup> Henri Focillon, *La peinture au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., t. I, p. 98.

<sup>20</sup> *Ibid.*, t. I, p. 98 ; je souligne.

<sup>21</sup> *Ibid.*, t. I, p. 98.

<sup>22</sup> *Ibid.*, t. I, p. 100.

estime que « ceux qui communiquèrent le charme et l'accent à la peinture furent surtout les intimistes, les observateurs, les peintres de genre<sup>23</sup> » avant de conclure qu'en Russie comme dans l'Europe septentrionale, « à la grande peinture de caractère académique et cosmopolite, s'oppose un art de vérité humaine, de recueillement et d'émotion<sup>24</sup> ».

L'épisode romantique, dans un chapitre suivant, donne lieu à des convocations similaires. La métaphore qui en rend compte emprunte d'ailleurs à la linguistique, puisque Focillon se propose d'étudier « tous ceux qui sont appelés à parler en peinture, non un idiome international mais la langue de leur terroir<sup>25</sup> ». Car c'est bien là que réside l'originalité du dessein de Focillon : loin de sceller l'orientation artistique de l'Europe du Nord à celle de l'Italie ou de la France, il tend à réhabiliter les singularités de chaque école, en insistant sur leur syncrétisme souvent complexe. Sa publication, bien que synoptique, ne gomme aucunement les accidents. Les épiphénomènes sont feuilletés un à un afin de lire, au mieux et grâce à ses multiples chapitres, l'histoire de l'art mondiale. À l'inverse, Louis Réau n'hésita pas à faire montre d'un francocentrisme manifeste, aussi bien dans son *Histoire de l'expansion de l'art français* que dans l'*Histoire de l'art* d'André Michel, déclarant que « l'École suédoise qui, après sa brillante floraison au XVIII<sup>e</sup> siècle, était tombée dans la plus affligeante médiocrité, ne peut que se féliciter d'avoir renouvelé son alliance avec l'art français<sup>26</sup> ». Ou encore, à propos des pays scandinaves : « [Ils] ont ceci de commun que, à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, tous s'orientent vers l'École française, à laquelle ils demandent le stimulant et les moyens d'expansion nécessaires pour développer leur individualité<sup>27</sup>. » Ce plébiscite des écoles du Nord pour mieux édifier une généalogie artistique dont la France serait la genèse est étranger à Focillon. Selon lui, la France suscite, éveille parfois : « Le XIX<sup>e</sup> siècle leur fut fécond et utile car sa grande poésie naturaliste, surtout par l'entremise de la France, leur révéla à eux-mêmes la beauté propre de leur territoire, de leur climat et de leur vie. [...] Rien de plus frappant que l'histoire d'un Eckersberg, d'un Købke, chez qui le *don* natif triomphe de l'esthétique<sup>28</sup>. »

---

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *Ibid.*, t. I, p. 409-410.

<sup>26</sup> Louis Réau, *Histoire de l'expansion de l'art français*, Paris, Henri Laurens, 1924-1933, t. II, p. 108.

<sup>27</sup> Louis Réau, « L'art en Europe et en Amérique au XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle », André Michel [éd.], *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, Paris, A. Colin, 1925-1929, t. VIII, p. 715.

<sup>28</sup> Henri Focillon, *La peinture au XIX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, t. II, p. 440 ; je souligne.

## Morphogénie de la couleur

C'est ici un point fondamental : la spécificité des artistes scandinaves tiendrait donc, pour reprendre les mots de Focillon, à « leur climat » et à « leur vie ». En effet, selon ce dernier, analyser un style revient à analyser, littéralement et métaphoriquement, la terre de laquelle il émerge. Sa géographie est bien plus un « géographisme », une théorie inductive où s'articulent de nombreux principes distincts. C'est parce qu'elle est physique que la géographie est humaine et donc nécessairement artistique. L'histoire de l'art de l'Europe du Nord ne saurait donc s'écrire en faisant l'économie de la morphologie et de la topographie. La métaphore stratigraphique et géologique qui ne cesse de scander l'œuvre de Focillon n'est pas gratuite : tout style est la manifestation de ce qu'il nomme tantôt un « don », tantôt une « aptitude », et qui n'est autre qu'une identité culturelle, à savoir une « famille spirituelle ». Celle-ci est une variable, fonction en abscisse de la morphologie géographique, en ordonnée de la possibilité technique, possibilité par laquelle Focillon rejoint en l'excédant, sur ce dernier point et sur celui-ci uniquement, Godfried Semper. Aussi s'esquisse, et il faut ici relire *Vie des formes*, une phénoménologie artistique : « Toute science d'observation, surtout celle qui s'attache aux mouvements et aux créations de l'esprit humain, est essentiellement une phénoménologie, au sens étroit du mot. Ainsi nous avons la chance de saisir d'authentiques valeurs spirituelles<sup>29</sup>. » Puis d'ajouter expressément : « L'étude de la face de la terre et de la genèse du relief, la morphogénie, donne un socle puissant à toute poésie du paysage<sup>30</sup>. » C'est à cette condition, et instruits du fait que Focillon avoua notamment préférer une histoire des nomades à celles des sédentaires, que nous pouvons désormais entendre son affirmation lumineuse au sujet de l'Europe du Nord, affirmation qui est un programme à elle seule :

La terre natale est là, d'autant plus chère qu'on s'expatrie, d'autant plus précieuse qu'elle est plus lointaine, avec ses plaines onduleuses baignées par le flot, son rapide soleil, avec ses grandes alpes nordiques, toutes pleines des majestueux échos de Ruysdael, avec sa vie intime, riche en émotions silencieuses, en pénétrantes pensées familiales<sup>31</sup>.

C'est donc en vertu de son soleil et de sa mer, de ses montagnes et de sa neige que l'étude matérialiste à laquelle se livre Focillon est hantée par les concepts souverains de couleur et de lumière qui induisent ceux d'intimité et de familiarité. Concluant que « la Scandinavie des intimistes a donné plus qu'elle n'a reçu<sup>32</sup> », il insiste sur la prégnance de la géographie estimant tour

---

<sup>29</sup> Henri Focillon, *Vie des formes*, op. cit., p. 51.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>31</sup> Henri Focillon, *La peinture au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., t. I, p. 408.

<sup>32</sup> *Ibid.*, t. I, p. 412-413.

à tour que « ce sont les Suédois qui ont absorbé les doses massives, moins en idéologie qu'en manière pittoresque, lunaire et sentimentale<sup>33</sup> ». Et de conclure sans ambages :

Ainsi s'explique la forte localité des intimistes, et aussi la poésie vraie du paysage, avec Skovgaard et surtout Lundbye, attentif jusqu'à la minutie, mais ample et large de structure, *parce que* les horizons de son pays prêtent naturellement aux harmonies décoratives, et tout baigné de mélancolique lumière<sup>34</sup>.

### La prescience du regard de Focillon sur le Nord

L'on pourrait estimer que la congruité de l'examen de Focillon tient à son seul caractère rétrospectif. Or ce serait se méprendre : il connaissait tout aussi bien la création contemporaine en Europe du Nord. Une connaissance qui se forgea essentiellement au contact des œuvres, dans l'empirisme de la rencontre avec la peinture. À cet égard, les expositions inaugurales au Jeu de Paume d'art danois en 1928<sup>35</sup> et d'art suédois en 1929<sup>36</sup> donneront raison à l'historien d'art dans sa sélection d'artistes. Un Focillon dont l'analyse fut prise en défaut à de rares exceptions, sans doute débordé – mais qui ne le fut ? – par une partie de la création contemporaine. Nous pourrions lui faire grief de mésestimer quelque peu Edvard Munch en le réduisant à un « sentiment plus décisif et plus moderne du style<sup>37</sup> », mais ce serait oublier les errements similaires de Georges Vidalenc qui, dans son étude consacrée à l'art norvégien, avouait également son désarroi devant cette œuvre « encore fragmentaire, [qui] s'apprécie mal<sup>38</sup> ». Focillon connaissait à merveille les collections d'écoles étrangères du musée du Luxembourg<sup>39</sup> qui présentait Albert Edelfelt, exposé par ailleurs au Salon d'Automne de 1908<sup>40</sup>, Bruno Liljefors ou Anders Zorn. Zorn qui est à ce titre exceptionnel, puisque Focillon célébra sa peinture et sa « brusquerie de Viking<sup>41</sup> » et devait

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, t. I, p. 412.

<sup>34</sup> *Ibid.*, t. I, p. 411-412 ; je souligne.

<sup>35</sup> Paul Léon et Karl Madsen, *L'art danois. Critiques et notes sur l'exposition du Jeu de Paume en mai-juin 1928*, Paris, Gauthier-Villars, 1929.

<sup>36</sup> *L'art suédois depuis 1880 [catalogue de l'exposition du Musée du Jeu de Paume en 1929]*, Stockholm, Norstedt, 1929. Renvoyons également, concernant la littérature sur l'art de ce pays, à Maurice Gandolphe, « L'art et les artistes de la Suède », *La Revue des Deux Mondes*, 1897, t. CXLIII, p. 185-215.

<sup>37</sup> Henri Focillon, *La peinture au XIX<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, t. II, p. 452.

<sup>38</sup> Georges Vidalenc, *L'art norvégien contemporain*, Paris, Félix Alcan, 1921, p. 22.

<sup>39</sup> Léonce Bénédite [éd.], *Catalogue du musée du Luxembourg, écoles étrangères (musée annexe du Jeu de Paume)*, Paris, Henri Laurens, 1924.

<sup>40</sup> Le Salon d'Automne de 1908 avait mis l'accent sur ce dernier (voir *Catalogue illustré de l'exposition d'art finlandais*, Paris, Imprimerie G. Kadar, 1908).

<sup>41</sup> Henri Focillon, *La peinture au XIX<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, t. II, p. 446.

acquérir – étrange et intéressant renversement des valeurs colorées et lumineuses en noir et blanc – une magnifique gravure de l'artiste pour le compte du musée des Beaux-Arts de Lyon. En outre, Focillon s'était rendu à l'Exposition universelle de 1900 et avait certainement fréquenté le Salon des Tuileries de 1926 où Eckersberg et Ejler Jørgensen étaient présents<sup>42</sup> et sans doute n'est-ce pas une heureuse coïncidence si, le 8 mai de cette même année, l'historien d'art tint une conférence intitulée « Les peintres de la lumière<sup>43</sup> »...

Focillon fit preuve d'un discernement particulièrement éclairé à l'égard de l'art danois contemporain. C'est logiquement qu'il s'adressa à Gustav Falck du Musée royal des Beaux-Arts de Copenhague afin d'avoir des illustrations pour son ouvrage<sup>44</sup>. C'est tout aussi logiquement qu'il envoya au Danemark ses étudiants, alors institués en Groupe d'Histoire de l'Art, en 1931. Ainsi, à l'évocation de la poésie d'Ancher où « l'enfance, la maladie, la vieillesse même [...] sourient dans une fine et froide lumière<sup>45</sup> », succède une description des intérieurs d'Hammershøi, « merveilleux de sécurité [...] à peine meublés et pourtant d'une intimité poignante où joue sur un sol feutré de tapis un rayon dont on ne voit pas la source<sup>46</sup> ». Focillon évoque les recherches de P.S. Krøyer, qui vont « dans le sens de la vie mouvante de la lumière<sup>47</sup> », avant d'ajouter Kristian Zahrtmann, auquel il consacre un passage exemplaire : « Rien dans sa formation n'explique ses dons de coloriste cru et cruel, de réaliste violent, interprète dramatique et familier de l'histoire de son pays [...] pour qui intimité est humanité<sup>48</sup>. » Ernst Syberg, de son côté, « par le calme rayonnant, par le charme diffus et somnolent d'une lueur de lampe, par la beauté quotidienne et noble de la femme qui se dévêt, ajoute à la qualité de l'intimisme danois une émouvante note de mystère<sup>49</sup> ». Son examen de la peinture danoise est fondamental puisque rythmé par une dialectique obsédante de l'intérieur et de l'extérieur, du dedans et du dehors, du foyer et de l'espace.

Il est permis d'avancer qu'outre la justification géographique et morphologique, qui imprime à ces territoires une telle dichotomie, l'imaginaire littéraire tint une place importante. Le registre des prêts de l'École normale prouve la place qu'occupait la littérature dans son éducation : nous pouvons sans peine imaginer qu'il découvrit l'Europe du Nord avant

---

<sup>42</sup> *Catalogue du Salon des Tuileries*, Paris, F. Michel, 1926, n. p.

<sup>43</sup> Claire Tissot, *Archives Henri Focillon (1881-1943)*, Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie J. Doucet, 1998, boîte 10.

<sup>44</sup> *Ibid.*, boîte 25.

<sup>45</sup> Henri Focillon, *La peinture au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., t. II, p. 442.

<sup>46</sup> *Ibid.*, t. II, p. 442.

<sup>47</sup> *Ibid.*, t. II, p. 442.

<sup>48</sup> *Ibid.*, t. II, p. 441-442.

<sup>49</sup> *Ibid.*, t. II, p. 444.

toute chose à travers elle et notamment grâce aux contes de Hans Christian Andersen, qui véhiculaient l'image tenace d'une domesticité aussi sécurisante qu'angoissante, et d'un extérieur aussi fascinant que menaçant. Focillon est d'ailleurs explicite quant à l'*Unheimlich*, l'« inquiétante étrangeté » freudienne, de cette école : « Les compatriotes d'Andersen savent prendre le ton qu'il faut pour s'adresser aux petits, pour les dessiner, pour les peindre, et ils savent aussi parler bas dans la chambre des malades<sup>50</sup>. » C'est là l'ultime prérogative de la langue, littéraire ou picturale. L'écrivain comme le peintre permettent en effet d'excéder les frontières, à l'image de Goethe et Johann Winckelmann, germains latinisés (ré-)conciliant les contraires entre une Allemagne originaire et des affinités électives italiennes. Et de Hoberg d'être qualifié de la périphrase significative de « Molière danois<sup>51</sup> »...

### **Synesthésie lumineuse et colorée : au-delà du Nord scandinave**

Son étude de l'art danois le laisse deviner, mieux, entendre : la spécificité de la peinture en Europe du Nord tient à sa conjonction entre lumière et couleur qui, rarement seules, sont souvent apposées d'une épithète majorant, de surcroît, leur signification. Cette conjonction est substantielle puisqu'elle relève d'une véritable synesthésie, la couleur se trouvant souvent investie d'un pouvoir lumineux et la lumière d'une dimension chromogène. Dès lors et peu à peu, se dessine en Europe du Nord une remarquable cosmogonie colorée et lumineuse, tactile et sonore, ainsi que l'énonce son introduction au chapitre consacré à ces territoires : « Un soleil vif et pur dans un air glacé, une lumière frigide et brillante, la neige, des côtes découpées, une mer étroite et semée d'îlots, leur vie rude, leur doux foyer sont au cœur comme aux autres la générosité d'une vie libre, le chant facile, la mer propice et les songes lumineux<sup>52</sup>. »

Chacun de ces nouveaux territoires fait l'objet d'un examen attentif animé de cette même hantise, véritable idiosyncrasie, de la couleur et de la lumière qui se rencontrent toutes deux pour créer invariablement une perturbation sensorielle. Les peintres français révélèrent à leurs homologues norvégiens, « la réalité du monde extérieur, la beauté de la vie, la fluidité de l'atmosphère et l'éclat de la lumière<sup>53</sup> ». Parmi tous les artistes qu'il étudie, Focillon est particulièrement sagace au sujet de Erik Werenskiold qui, avec *Erika Nissen*, appartient « à la grande pénombre de la spiritualité

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, t. II, p. 442.

<sup>51</sup> *Ibid.*, t. I, p. 412.

<sup>52</sup> *Ibid.*, t. II, p. 440.

<sup>53</sup> *Ibid.*, t. II, p. 451.

ibsénienne<sup>54</sup> ». Peu après, il s'enthousiasme pour les débuts de Munch, ceux « [d'un] intimiste à la danoise, et il est vrai que l'arrangement, l'éclairage, le sentiment, à la fois affectueux et austère, sont du même ordre que les intérieurs de cette charmante école<sup>55</sup> ». En Finlande, après des lignes clairvoyantes sur Edelfelt ou Finnberg, Focillon constate que les personnages de Akseli Gallen-Kallela évoluent « sous une lumière dépouillée [et] dans un printemps singulier de végétations sèches<sup>56</sup> ». En Suède, Nordström exécute « des paysages de pierres tumulaires baignées de lune<sup>57</sup> » et Liljefors se caractérise par « la vivace fraîcheur du ton<sup>58</sup> ». Ce registre analytique et sémantique suffit à légitimer l'inclusion de la Russie au sein de l'Europe du Nord, dont la production s'articule également autour d'une matrice folklorique et théogonique<sup>59</sup>. La même description itérative de la lumière et de la couleur préside aux pages que consacre Focillon aux artistes russes<sup>60</sup>. Après avoir décrit « l'ondoisement de grandes lueurs rousses<sup>61</sup> » de Maliavine et « la qualité solaire, la riche suggestion du silence<sup>62</sup> » de Lévitane, Focillon conclut lumineusement sur l'implication de la morphogénie dans la singularité formelle de la Russie : « [Elle] touche au cercle polaire et aux plus doux rivages du soleil. Au nord, elle est arctique et baltique ; au sud, elle est presque méditerranéenne. Elle est Europe et elle est Asie [...] Slave, scandinave, finnoise et tartare, elle a tous les accents du nord et de l'est<sup>63</sup>. »

Au sein de cette analyse de la couleur et de ses nuances, de la lumière et de ses variations, l'on comprend volontiers que Focillon achève son chapitre sur l'Europe du Nord avec une incursion dans le Japon. Un Japon paradigmatique qui s'adonna à une science exceptionnelle de la couleur et de la lumière, notamment dans sa stricte économie, se jouant des reflets et des nuances dans un théâtre d'ombres et de silhouettes. Il faut, pour garantir cette cohérence, relire les lignes magistrales que Focillon consacre à la Suède et qui composent une véritable symphonie synesthésique :

---

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> *Ibid.*, t. II, p. 456.

<sup>57</sup> *Ibid.*, t. II, p. 444.

<sup>58</sup> *Ibid.*, t. II, p. 448.

<sup>59</sup> Ainsi s'explique qu'on lui confia le soin de rédiger l'introduction au catalogue de l'exposition d'art populaire baltique de 1935 (*Guide de l'exposition d'art populaire baltique. Estonie, Lettonie, Lituanie*, Paris, Musée d'ethnographie du Trocadéro / Musée National d'histoire naturelle, 1935).

<sup>60</sup> Il convient ici de rappeler que Focillon connaissait particulièrement bien le milieu intellectuel russe et « balte », notamment certains de ses émigrés les plus prestigieux. Citons, parmi tant d'autres, Vladimir Jankélévitch, Ivan Chtchoukine, Théodore Brenson, graveur letton, ou encore le biochimiste Rapkine.

<sup>61</sup> Henri Focillon, *La peinture au XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., t. II, p. 458.

<sup>62</sup> *Ibid.*, t. II, p. 460.

<sup>63</sup> *Ibid.*, t. II, p. 464.

Mais tel vol d'ois sauvages de Liljefors [...] a la tenue et la beauté de taches de ces peintures que les Japonais du XVII<sup>e</sup> siècle jetaient avec la plus éloquente largeur naturaliste sur les parois légères des palais des Shogouns. Une telle ardeur à la vie, cette naturelle aptitude à voir grand et vrai, voilà sans doute les traits majeurs de l'école suédoise contemporaine<sup>64</sup>.

Une Suède sensitive et sensorielle que la prose fleurie de Focillon sut, sans commune mesure, approcher :

[Elle] nous révèle enfin dans les paysages de glace et d'eau marine d'Anna Boberg un aspect inattendu, mortellement féérique, lumineux et gelé, du monde arctique. La neige a souvent bien inspiré les peintres d'aujourd'hui : tantôt ils ont fait briller sur ses larges ondulations molles les lueurs alternativement bleues et dorées du soleil, tantôt elle leur a permis des recherches nouvelles, par cette fraîcheur mouillée qu'elle donne aux tons<sup>65</sup>.

Ultime preuve de l'attachement de Focillon à l'art de l'Europe du Nord, il demanda à son ami Opresco, deux années avant la parution de sa *Peinture*, un service en apparence anecdotique mais qui, espérons-le, peut paraître désormais significatif : « Si vous en avez le temps, pouvez-vous m'acheter à Copenhague quelques cartes postales des peintres danois de la première moitié du siècle, – Eckersberg, Sødning, Købke, Marstrand, Lundbye, Hansen<sup>66</sup> ? » Complétant son matériel visuel, Focillon se donnait la possibilité d'examiner au mieux le style de l'École du Nord, fondé sur la lumière et la couleur. Un style dont il donna une définition rigoureuse en 1933 : « Un style comporte d'une part, des éléments d'une fixité relative, qui constituent son vocabulaire et, d'autre part, une série de mesure ou de rapports, plus variables, que l'on peut considérer comme sa syntaxe<sup>67</sup>. » Quelle meilleure définition, filant de nouveau la métaphore linguistique, de la complexité du style de l'Europe du Nord ? L'on ne peut être que frappé par l'anticipation du propos de *Vie des formes*<sup>68</sup>, qui paraîtra un an plus tard, en 1934. On le saura d'autant plus sachant que cette citation est extraite de la communication que Focillon destinait au XIII<sup>e</sup> Congrès international d'histoire de l'art qui se tint en 1933... à Stockholm<sup>69</sup>. Absent, Focillon fut néanmoins représenté et lu par ce même Opresco qui lui envoya depuis

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, t. II, p. 448.

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> Lettre à Opresco datée du 17 août 1925 (« Lettres de Henri Focillon à Georges Opresco », *op. cit.*, p. 26).

<sup>67</sup> Henri Focillon, « Sur la notion de style », *Actes du XIII<sup>e</sup> congrès international d'histoire de l'art*, Stockholm, A.B. Hasse W. Tullbergs Boktryckeri, 1933, p. 300.

<sup>68</sup> « Un style, au contraire, c'est un développement, un ensemble cohérent de formes unies par une convenance réciproque, mais dont l'harmonie se cherche, se fait et se défait avec diversité. » Henri Focillon, *Vie des formes*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>69</sup> Focillon s'excusa de son absence, dans une lettre de 1933, auprès de Johnny Roosval, président du Congrès (Claire Tissot, *Archives Henri Focillon (1881-1943)*, *op. cit.*, boîte 28).

Copenhague de précieuses sources iconographiques. Enfin, l'on ne saurait être qu'indulgent avec Focillon sachant que, tandis que se lisait dans la capitale suédoise son intervention sur le style, ce dernier, retenu en France par la fatigue, recevait le même jour, afin de s'entretenir avec lui, un certain Erwin Panofsky<sup>70</sup> ...

---

<sup>70</sup> C'est une lettre de Focillon à Opresco, datée du 8 septembre 1933, qui nous informe à ce sujet (« Lettres de Henri Focillon à Georges Opresco »; *op. cit.*, p. 86).

## **Allaert van Everdingen (1621-1673) et la fabrication visuelle du « Nord » dans la peinture hollandaise du dix-septième siècle**

Jan Blanc (Université de Lausanne)

### **Résumé**

Le peintre hollandais Allaert van Everdingen est l'inventeur d'un nouveau type de paysage, considéré, dès le dix-septième siècle, comme spécifiquement « nordique ». Pendant longtemps, on a expliqué ce phénomène en rappelant le séjour effectué par l'artiste en Norvège et en Suède. Cet article revient sur les paysages peints et gravés par van Everdingen, et montre comment ils participent d'une « imagerie nordique » consciemment fabriquée par l'artiste, à partir d'anciens stéréotypes visuels et littéraires, mais aussi de nouvelles solutions formelles et iconographiques.

En surimpression, derrière le petit train de sénateur de votre voiture, [...], on ne peut s'empêcher de voir la fabuleuse diligence de *Stagecoach* lancée à vive allure. Celle-ci a envahi tout notre imaginaire. Toute histoire désormais mettant en scène une diligence nous renvoie à elle, est obligée de composer avec elle, comme deux planches en croix nous ramènent automatiquement au Golgotha. Nous, et je parle de ce point où j'écris, ne savons plus comment on lisait un roman avant l'invention du cinéma, comment se fabriquaient les images<sup>1</sup>.

Jean Rouaud, *L'imitation du bonheur*

Dans son récent roman, l'écrivain français Jean Rouaud (né en 1952), multipliant comme ici les incises et les digressions, ne cesse de s'adresser à son lecteur et aux personnages de son récit en proposant de pertinents et fascinants commentaires sur l'« art du roman », mais aussi sur les conditions de perception des productions culturelles et artistiques. Le processus que le romancier décrit et illustre dans l'extrait cité a quelque chose d'étrange et de troublant. Comment se fait-il, en effet, qu'il puisse exister des images « évidentes », de ces lieux communs qui, même si nous ne les connaissons pas réellement – certains parleront d'« inconscient collectif<sup>2</sup> », d'autres de « constructions culturelles » ou d'« usages sociaux<sup>3</sup> », d'autres encore de

---

<sup>1</sup> Jean Rouaud, *L'imitation du bonheur*, Paris, Gallimard, 2006, p. 247.

<sup>2</sup> Carl Gustav Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles* [*Symbole der Wandlung*], traduction française d'Yves Le Lay, Genève, Librairie de l'Université, 1953 [1952].

<sup>3</sup> Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1950.

« prénotions<sup>4</sup> » –, impriment notre perception jusqu'à la former, voire la préformer ? Ces « préjugés » sont-ils construits de façon délibérée par des acteurs du champ social ou spontanément fabriqués par la collectivité ? Comment fonctionnent-ils, s'alimentent-ils, exercent-ils leur pouvoir ? Bref : pour reprendre l'expression de Rouaud, comment fabrique-t-on de telles « images » ?

Cet article se propose de répondre, au moins partiellement, à cette question, en orientant l'analyse vers un espace où l'imaginaire visuel et les lieux communs littéraires rencontrent l'image iconique : la peinture du paysagiste hollandais du dix-septième siècle Allaert van Everdingen (1621-1673) ou, pour être plus précis, ce que l'on a appelé ses paysages « nordiques<sup>5</sup> ». Van Everdingen n'est pas le seul – ni le premier – peintre d'origine flamande ou hollandaise à avoir voyagé dans le Nord de l'Europe et à avoir peint les paysages désolés ou sauvages de la Scandinavie. On peut citer, parmi les plus fameux, les exemples de Steven van der Meulen (1543-1568), Cornelius Arendtz (act. 1608-1655), David Beck (1621-1656), Govert Camphuyzen (1623/1624-1672), Cornelis van der Meulen (1642-1692), Martin Mijtens I (1648-1736), Johan Johnsen (1653-1708) et Christian Thum (mort en 1696), en Suède ; d'Adam van Breen (act. 1611-1629), Jacob Masch (act. 1630-1672) et Jacob Coning (1648-1724), en Norvège ; ou de Pieter Isaacsz (1569-1625), Simon de Pas (v. 1595-1647), Remmert Piettersz (mort en 1649), Jakob Adriaensz van Meulengracht (mort en 1664), Albert Haelwegh (v. 1600-1673) et Abraham Wuchters (1608-1682), au Danemark<sup>6</sup>. À la différence de ses collègues, toutefois, van Everdingen ne s'est pas contenté de s'installer, pour un temps, dans le Nord de l'Europe,

---

<sup>4</sup> Émile Durkheim, *Les règles de la méthode sociologique*, Paris, Presses universitaires de France, 1981 [1894].

<sup>5</sup> Sur l'œuvre d'Allaert van Everdingen, voir Wilhelm Eduard Drugulin, *Allaert van Everdingen. Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment son œuvre gravé*, Leipzig, W. E. Drugulin, 1873 ; Cornelis Willem Bruinvis, « De van Everdingens », *Oud-Holland*, vol. 17, 1899, p. 216-222 ; Karl Erik Steneberg, *Kristinatidens måleri*, Stockholm, Alhems, 1955, p. 118-125 ; Alice I. Davies, *Allaert van Everdingen*, New York, Garland Publishing, 1978 ; Frederik J. Duparc [éd.], *Hollandse schilderkunst. Landschappen 17de eeuw*, catalogue d'exposition, La Haye, Mauritshuis, 1980, p. 29-31 ; Peter C. Sutton [éd.], *Masters of 17th-century Dutch Landscape Painting*, catalogue d'exposition, Amsterdam, Boston et Philadelphie, Rijksmuseum, Museum of Fine Arts et Philadelphia Museum of Art, 1987-1988, p. 307-312. Sur le sujet spécifique de ses « paysages nordiques », voir Olof Granberg, *Allaert van Everdingen och hans « norska » landskap. Det gamla Julita och Wurmbrandts kanoner*, Stockholm, [s.é.], 1902.

<sup>6</sup> Karl Erik Steneberg, *Vasarenässansens porträttkonst*, Stockholm, Wahlström & Widstrand, 1935 ; Horst Gerson, *Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17 Jahrhunderts*, Haarlem, Bohn, 1942, p. 462-513 ; Bertil Rapp, *Djur och stilleben i karolinskt måleri*, Stockholm, Nordisk Rotogravyr, 1951 ; Allan Ellenius, *Karolinska bildideer*, Uppsala, A & W, 1967 ; Steffen Heiberg, « Art and Politics : Christian IV's Dutch and Flemish Painters », *Leids Kunsthistorisch Jaarboek*, 1983, p. 7-24 ; Meir Stein, *Christian den Fjerdes billedverden*, Copenhagen, G. E. C. Gad, 1987.

avant de revenir dans les Provinces-Unies. Ses périples nordiques ont été pour lui davantage un moyen d'enrichir sa culture visuelle et de confronter sa connaissance, déjà affirmée, du paysage hollandais aux exemples, réels ou fictifs, de la « nature nordique ». Plus que le « Nord », il a rencontré, en voyageant en Scandinavie, une « image du Nord » qu'il s'est ensuite ingénié à reconstruire et raffiner dans les paysages qu'il a peints une fois revenu aux Pays-Bas.

### **Les voyages d'Allaert van Everdingen dans le « Nord »**

Grâce aux indications de son principal biographe, Arnold Houbraken (1660-1719), nous savons qu'Allaert van Everdingen a appris les rudiments de son métier dans les ateliers de Roelant Savery (1576-1639), à Utrecht, à la fin des années 1630, et, sans doute, de Pieter Molyn (1595-1661), à Haarlem<sup>7</sup>. Le 21 février 1645, il épouse, à Haarlem, Janneke Cornelisdr Brouwers. Il devient alors membre de l'Église Réformée, et entre dans la guilde de Saint-Luc de sa ville, en 1646. En 1652, il déménage à Amsterdam – où il reçoit le droit de cité le 10 avril 1657 – tout en continuant à voyager dans les Provinces-Unies ainsi que les Flandres catholiques. Son seul apprenti connu est le peintre de marines Ludolf Bakhuizen (1630-1708).

Ce qui distingue Van Everdingen de ses contemporains est le voyage qu'il réalise, dans le Nord de l'Europe, au début de sa carrière, et qui a durablement marqué son art. Ce voyage est mentionné pour la première fois par Houbraken : « Ayant voulu se rendre dans quelque lieu sur la côte, en bateau, [Van Everdingen] se retrouva dans une tempête effrayante dont, bon gré, mal gré, il se sortit en échouant sur les côtes de Norvège, sans avoir été épargné<sup>8</sup>. » Aucune date n'est précisée. Le premier à avoir tenté de situer ce voyage nordique est William Thoré-Bürger (1807-1869), qui a proposé de le placer entre 1645 et 1650<sup>9</sup>. Aujourd'hui, les historiens d'art s'accordent à penser, à partir de documents positifs, que le séjour de Van Everdingen a eu lieu entre 1643 et 1644.

Aussitôt après son périple septentrional, *dixit* Houbraken, Van Everdingen s'est spécialisé dans ce que le biographe appelle les « vues

---

<sup>7</sup> Compte tenu de la santé mentale et la situation personnelle de plus en plus fragile de Roelant Savery, il est probable qu'Allaert van Everdingen ne soit resté que peu de temps dans son atelier et l'ait quitté bien avant son décès en 1639. Quand le jeune peintre a-t-il rejoint Pieter Molyn, à Haarlem ? Vraisemblablement à partir du milieu des années 1630, au cours desquelles le maître prend une place prépondérante dans l'organisation et la hiérarchie de la guilde de Saint-Luc, en devenant successivement officier, puis commissaire.

<sup>8</sup> Cité dans Alice I. Davies, *op. cit.*, p. 6-7 (toutes les citations tirées de cet ouvrage sont de ma traduction).

<sup>9</sup> Alice I. Davies, *op. cit.*, p. 15.

nordiques » (« Noortsche lantgezichte »), puisque, explique-t-il, « il a trouvé l'occasion, à certains moments, de réaliser des dessins sur le vif<sup>10</sup> ». La remarque de Houbraken est intéressante mais curieuse. D'abord parce que Van Everdingen a très peu – sinon jamais – réutilisé dans ses peintures des dessins préparatoires faits *in situ*. C'est la principale différence à établir entre Allaert van Everdingen et les peintres hollandais italianisants qui, retournés aux Pays-Bas, exploitent massivement les croquis et les dessins qu'ils ont réalisés à Rome dans leurs propres tableaux<sup>11</sup>. Les esquisses topographiques de la main de Van Everdingen sont d'ailleurs rares, si bien que les historiens suédois (Olof Granberg) et norvégiens (Andreas Aubert, par exemple) s'en sont longtemps disputé la « paternité géographique<sup>12</sup> ». Pour Aubert, Van Everdingen ne serait pas allé au-delà de l'ouest de Färder. Son naufrage aurait eu lieu dans la région du Bohuslän, sur la côte sud-occidentale de l'actuelle Suède, entre le nord de Göteborg et la frontière contemporaine de la Norvège, province qui a appartenu à la Norvège jusqu'au 26 février 1658 (traité de Roskilde). Cette idée est confirmée par la découverte plus récente de la mention d'un dessin du fort de Bohus (*Bohus fästning*), situé sur un îlot du Nordre älv, au sud de la ville de Kungälv<sup>13</sup>, dans un catalogue de 1787, ainsi que d'une copie dessinée du dix-huitième siècle, sur le même sujet, conservée au Louvre<sup>14</sup>. Plus tard, un article vient citer trois nouvelles entrées de catalogues du dix-huitième siècle où des vues de Göteborg et de ses environs par Van Everdingen sont mentionnées<sup>15</sup>, ainsi que d'autres dessins représentant des sites de la partie occidentale (le château d'Älvsborg<sup>16</sup>, Mölndal<sup>17</sup>, les torrents de Nolfallet, à Trollhättan<sup>18</sup>) et de la

---

<sup>10</sup> Cité dans *Ibid.*, p. 15.

<sup>11</sup> Parmi les prédécesseurs d'Allaert van Everdingen, on peut citer les noms des peintres Jan Gossaert dit Mabuse (1478-1532), Maerten van Heemskerck (1498-1574), Hiëronymus Cock (1510-1570), Mathijs (1550-1583) et Paul Bril (1553/1554-1626), Jan Pynas (1581/1582-1631), Gerard Ter Borch (1582/1583-1662), Pieter Lastman (1583-1633), Willem Adriaensz. van Nieulandt II (1584-1635), Cornelis van Poelenburgh (1594/1595-1667), Leonaert Bramer (1596-1674), Guilliame du Gardijn (v. 1597-ap. 1647), Bartholomeus Breenbergh (1598/1600-1657), Pieter van Laer (1599-1642) ou Herman van Swanevelt (v. 1600-1655), qui se sont largement inspirés, dans leurs tableaux, des dessins qu'ils ont réalisés en Italie. Sur ce sujet, voir le récent catalogue de Peter Schatborn, *Drawn to Warmth. 17th-Century Dutch Artists in Italy*, Zwolle, Waanders Publishers, 2001.

<sup>12</sup> Alice I. Davies, *op. cit.*, p. 17-18.

<sup>13</sup> Construit par Håkon V, roi de Norvège, en 1308, ce château a été agrandi et modernisé au début du dix-septième siècle, sous la direction de Hans van Steenwinckel l'Ancien, architecte hollandais du roi du Danemark, Christian IV, après la guerre de Sept Ans. Au moment où il est étudié et dessiné par Allaert van Everdingen, la ville du nouveau Kungälv (Ny-Kongelf) avait déjà été construite et installée près du château.

<sup>14</sup> *Le fort de Bohus*, XVIII<sup>e</sup> siècle, aquarelle et mine de plomb, 11,1 x 15,9 cm, Paris, Musée du Louvre, Département des arts graphiques, inv. 23514, r<sup>o</sup>. Voir *ibid.*, p. 22.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>16</sup> La ville d'Älvsborg se situe dans la banlieue proche de Göteborg.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 20-21. Mölndal est aujourd'hui située dans la province de Västergötland, dans le comté de Västra Götaland.

côte sud-orientale de la Suède actuelle (le Stigsberg<sup>19</sup>). Pour Granberg, au contraire, Van Everdingen se serait plutôt rendu dans l'est et le sud de la Suède – hypothèse plausible puisque le site du Stigsberg se trouve assez loin de ceux du Bohuslän. Il cite à cet effet l'inventaire après décès du marchand Louis Trip (1684), où est mentionné « une œuvre représentant le territoire de Julita, étant la fonderie de canon en Suède, faite par Allaert van Everdingen<sup>20</sup> ». Ce tableau a été identifié au Rijksmuseum d'Amsterdam<sup>21</sup>. Mais des enquêtes ultérieures ont montré qu'il avait été directement fondé sur un plan géométral de 1649 et que, donc, sa datation devait être bien postérieure<sup>22</sup>. K. E. Steneberg a également reconnu, dans plusieurs œuvres de Van Everdingen, les sites norvégiens de Langesund<sup>23</sup> et d'Österrisør – aujourd'hui Risør<sup>24</sup>. Ces différentes découvertes tendraient à montrer que, loin de s'être cantonné à une seule région de la Norvège et de la Suède, Allaert van Everdingen aurait voyagé sur les côtes méridionales de ces deux pays, du comté norvégien de Telemark aux environs d'Uppsala, en Suède.

### L'« esprit » et l'« image » du « Nord » : traditions picturales

Les circonvolutions des historiens norvégiens et suédois du dix-neuvième siècle pour tenter de faire entrer la figure et l'art de Van Everdingen dans le giron de leur propre pays sont évidemment mues par de claires visées nationalistes, dont l'œuvre de Van Everdingen a été à la fois l'objet et l'otage. Et elles ne prennent sens qu'en relation avec l'idée que l'on peut se faire d'une hypothétique « identité scandinave ». C'est le sens des propos de la plupart des historiens d'art qui croient reconnaître, dans les œuvres de Van Everdingen, un « esprit » :

Il est un grand poète des atmosphères qu'il harmonise dans ses couleurs, dit l'un d'eux. Nous ne trouvons rien d'immédiatement réel dans son art, mais nous, Nordiques, y reconnaissons l'*esprit* comme étant le nôtre et cher à notre cœur<sup>25</sup>.

---

<sup>18</sup> La ville de Trollhättan est située actuellement dans le comté de Västra Götaland, en Suède. Les célèbres torrents de Nolfallet (Västra Gullöfallet) existent toujours. Voir *ibid.*, p. 21-22.

<sup>19</sup> Situé dans la commune de Bålsta, dans le comté d'Uppsala (Uppsala Län), au sud-est de la Suède actuelle.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 19. Julita se situe aujourd'hui dans la commune de Katrineholm, appartenant au comté de Södermanland (Södermanlands Län), au sud-est du pays, au bord de la mer Baltique.

<sup>21</sup> Allaert van Everdingen, *La fonderie d'Hendrick Trip, à Julita*, v. 1645-1675, huile sur toile, 192 x 254,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-1510.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 22-23.

<sup>23</sup> Langesund se trouve aujourd'hui dans le comté de Telemark (*Telemark fylke*), au sud-est de la Norvège.

<sup>24</sup> La petite ville de Risør est située à une trentaine de kilomètres au sud-ouest de Langesund, dans le même comté de Telemark. Voir *ibid.*, p. 21.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 25-26.

Qu'en est-il de cet « esprit », si proche de ce que Jean Rouaud appelle l'« image » ? Cet « esprit » ou cette « image » du Nord ne se trouve clairement pas dans les lieux eux-mêmes, dont on voit bien que Van Everdingen ne s'est pas directement et scrupuleusement inspiré dans ses tableaux. L'hypothèse que je formulerais ici est qu'elle se situe davantage dans les « lieux communs » que le peintre hollandais manipule et transforme sciemment dans ses œuvres, et grâce auxquels il fabrique, de façon parfaitement consciente, une nouvelle « formule » du paysage hollandais. De ce point de vue, l'« esprit » dont on parle ici est une « construction », et il s'agit, pour le comprendre et en mesurer les enjeux, d'en saisir l'origine et les mécanismes.

Au moment où Van Everdingen commence à travailler, au milieu du dix-septième siècle, le marché de l'art hollandais commence peu à peu à s'engorger littéralement et à crouler sous les paysages de toutes sortes. Faisant référence au « tout début de son siècle », le peintre et théoricien hollandais Samuel van Hoogstraten (1627-1678) explique, en 1678, que « les murs en Hollande n'étaient pas encore aussi densément tapissés de peintures qu'ils ne le sont aujourd'hui » et se plaint de ce que la « coutume » d'emplir les murs de tableaux « s'est progressivement installée, ce qui a poussé fortement certains peintres à s'accoutumer à peindre vite, et même à fabriquer chaque jour une œuvre, petite ou grande<sup>26</sup> ». Cet engorgement a pour effet de participer à la déflation générale du marché et, de ce fait, à l'appauvrissement considérable d'un certain nombre de peintres. À ce phénomène s'en ajoute un autre : parmi les spécialités choisies par les jeunes peintres, celle du paysage bénéficie de plus en plus de leurs faveurs, sans doute parce que, précisément, ce genre est celui qui se vend le mieux. À Haarlem, où travaille Allaert van Everdingen, les paysagistes sont, en 1634, trois fois plus nombreux que les peintres d'histoire. Cette tendance s'amplifie d'ailleurs dans les années suivantes, puisqu'en 1650, ils sont huit fois plus nombreux, et il y a fort à parier qu'un peintre comme Van Everdingen avait à assumer, dans le genre qu'il avait choisi, une concurrence féroce, de la part d'artistes nombreux et souvent talentueux<sup>27</sup>. Certains paysagistes hollandais se trouvent alors dans une situation particulièrement délicate. La fin pitoyable de Roelant Savery, le premier maître d'Allaert van

---

<sup>26</sup> Samuel van Hoogstraten, *Introduction à la haute école de l'art de peinture*, traduction française de Jan Blanc, Genève, Droz, coll. « Travaux du Grand Siècle », 2006 [1678], p. 372. Sur cette question de l'augmentation de l'offre sur le marché artistique hollandais du dix-septième siècle, voir notamment John M. Montias, *Le marché de l'art aux Pays-Bas, XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*, Paris, Flammarion, 1996, p. 93-100.

<sup>27</sup> Parmi ces peintres de paysages fameux, et ayant travaillé en même temps qu'Allaert van Everdingen à Haarlem, on peut citer les noms de Frans de Momper (1603-1660), Philips Wouwerman (1619-1668), Nicolaes Berchem (1620-1683), Willem Romeyn (1624-1693) ou Jacob van Ruisdael (1628-1682). Voir Alice I. Davies, *op. cit.*, note 35, p. 105.

Everdingen, dans la pauvreté et la folie, n'est sans doute pas étrangère à la mauvaise santé économique d'une partie des peintres de paysage hollandais du dix-septième siècle, surtout lorsqu'ils appartenaient à une ancienne génération, quelque peu démodée.

Face à ces problèmes, plusieurs solutions ont été alors privilégiées par les artistes. L'une d'entre elles est évoquée par Van Hoogstraten : une productivité accrue, afin de compenser la baisse du prix moyen des toiles par une augmentation du nombre de tableaux produits et vendus. L'autre solution, choisie par Allaert van Everdingen, est celle de la niche monopolistique, à travers une stratégie de segmentation visant à exploiter intensivement un petit segment de marché afin de bénéficier d'un monopole de fait et de disposer ainsi d'une plus grande liberté pour fixer les prix de ses œuvres<sup>28</sup>. La meilleure façon de construire une telle « niche » est d'inventer un genre – ou un « sous-genre » lorsqu'il s'agit d'un type de paysage particulier –, et d'être donc le seul peintre, pendant un certain temps (avant d'être soi-même imité ou plagié), à pouvoir connaître et maîtriser ce « genre », afin d'attirer davantage les commandes et les clients. Sans doute est-ce la tactique choisie par Van Everdingen qui, de retour aux Pays-Bas, choisit de tirer argument de son périple en faisant de son œuvre la traduction – plus irréelle et fantasmatique que factuelle, on le voit – de cette odyssée nordique. De ce point de vue, on peut le dire, le « voyage » (réel) de Van Everdingen avait une double fonction de caution et de publicité : caution de l'authenticité de ses « vues nordiques » ; publicité d'un art nourri aux sources mêmes de la nature. Les ressorts de cette « invention du Nord » sont toutefois subtils, et nécessitent de prendre en compte deux dimensions de l'heuristique et de la production artistiques de Van Everdingen.

La première de ces dimensions est la tradition du paysage hollandais. Cette tradition, Van Everdingen la connaissait d'ailleurs fort bien, non seulement par son métier de peintre, mais aussi par son activité annexe de marchand d'art et de collectionneur. Dans l'inventaire après décès de ses biens, établi en 1709, sont ainsi mentionnées des œuvres de Giorgione (1477-1510), Palma l'Ancien (1480-1528), Raphaël (1483-1520), Titien (1488-1576), Hans Holbein le Jeune (1497-1543), Véronèse (1528-1588), Joachim Beuckelaer (1535-1574), Annibale Carrache (1560-1609), Roelant

---

<sup>28</sup> Cette idée a également été défendue par Samuel van Hoogstraten (*op. cit.*, p. 74), ainsi que par le théoricien hollandais Gerard de Lairesse, pourtant peu sensible à la peinture des artistes spécialisés (Gerard de Lairesse, *Het Groot schilderboek*, Amsterdam, 1730 [1707], 2 vol., t. I, p. 113). On appelle « monopole de fait » le monopole dont on peut jouir entre le moment où l'on conçoit et commercialise un bien et le moment où ce bien est à son tour commercialisé par la concurrence (Jean Magnan de Bornier, *Le monopole*, Paris, Presses universitaires de France, 1986). Sur cette segmentation, voir aussi John M. Montias, « Les marchands de tableaux aux Pays-Bas au XVII<sup>e</sup> siècle », [Collectif], *Le commerce de l'art de la Renaissance à nos jours*, Besançon, La Manufacture, 1992, p. 69-70.

Savery, Frans Hals (1581-1666), Jan Porcellis (1584-1632), Giovanni Battista Mola (1585-1665), Johan Lyss (1593-1629), Rembrandt (1606-1669) et Willem van Aelst (1627-1687)<sup>29</sup>. Pour inventer une « image », il est en effet nécessaire, en premier lieu, qu'elle puisse être reconnue en tant que telle. Autrement dit : qu'elle repose sur un certain nombre de structures communes, permettant de construire un horizon d'attente minimal. Mais elle doit aussi – équilibre précaire – se présenter de façon différentielle, en se démarquant, au moins en partie, de ces stéréotypes, afin d'apparaître comme une « image » à part entière, et non seulement comme l'ersatz d'une tradition bien établie.

Van Everdingen manie cette technique du « décalage » avec une grande virtuosité. J'en donnerai trois exemples. Voyons, tout d'abord, la composition spatiale. Au moment où Van Everdingen élabore ses premiers « paysages nordiques », la plupart des peintres s'orientent vers une conception panoramique de l'espace perspectif, fondée sur une récession subtile et progressive des plans – on peut citer, dans ce domaine, les grands paysages pseudo-panoramiques peints par Philips Koninck (1619-1688)<sup>30</sup>. Cette construction d'un espace continu s'accommode bien de la géographie propre des Pays-Bas et peut, en un sens, être considérée comme la traduction technique et visuelle de la conformation topographique propre de ce territoire. Soucieux de marquer les particularismes géographiques et géologiques du « Nord », Van Everdingen choisit de renverser cette convention, en construisant l'espace de ses tableaux comme une juxtaposition discontinue de plans s'interrompant et se coupant les uns les autres (figure 1) et en utilisant, comme Rembrandt et certains de ses élèves (figure 2), les champs clairs et obscurs comme des moyens de structurer ce qu'il s'ingénie à déconstruire par l'espace. (Le fait que le seul paysage traditionnellement « hollandais » de Van Everdingen – celui d'Amsterdam – ait été, en réalité, peint d'après un plan est, de ce point de vue, très significatif : ayant été peint non pas sur le vif, d'après le site, mais à partir d'un plan géométral ancien, Van Everdingen y a été contraint d'avoir recours aux ficelles conventionnelles du paysage telles qu'il les a connues et apprises.)

---

<sup>29</sup> Alice I. Davies, *op. cit.*, p. 42.

<sup>30</sup> Voir, par exemple, sa *Vue panoramique d'une plaine*, v. 1650, huile sur toile, 133 x 160 cm, Londres, National Gallery.



Figure 1. Allaert van Everdingen, *Paysage rocailleux*, 1649, huile sur bois 31 x 37 cm, collection particulière.



Figure 2. Rembrandt van Rijn, *Saint Jérôme dans le désert*, v. 1653-1654, eau-forte et pointe-sèche, 25,8 x 21,1 cm, collection particulière.

Deuxième exemple : le motif de la cabane. Il fait partie des leitmotifs du paysage depuis le seizième siècle, notamment chez les deux maîtres présumés de Van Everdingen. Chez Roelant Savery (figure 3), la cabane bien charpentée et construite illustre l'hospitalité d'un lieu civilisé et perdu dans la nature sauvage. Chez Pieter Molyn (figure 4), au contraire, la cabane ruineuse marque la pauvreté et l'indigence de ses occupants. Ici aussi, toutefois, Van Everdingen fait preuve d'habileté. Plutôt que de jouer sur ces deux registres, il se distingue à nouveau. Dans ses tableaux et ses estampes (figure 5), les cabanes bancales, en partie détruites ou délabrées, ne sont plus détachées de leur environnement, mais constituent les traductions visuelles d'une nature non domestiquée et laissée à l'abandon, tout comme les rochers qui les environnent.



Figure 3. Aegidius Sadeler d'après Roelant Savery, *Maisons près d'un pont*, gravure sur cuivre, 16,4 x 22 cm, collection particulière.



Figure 4. Pieter Molyn, *Deux femmes près d'une cabane délabrée*, 1626, eau-forte, 14,7 x 18,2 cm, collection particulière.



Figure 5. Allaert van Everdingen, *Cabane dans un paysage accidenté*, eau-forte, 8,1 x 13,5 cm, collection particulière.

Troisième et dernier exemple, complémentaires des deux premiers : le motif de la cascade. Là encore, Van Everdingen s'inscrit dans une tradition bien balisée. Son maître, Savery, en avait tiré de nombreuses représentations, en l'associant notamment au thème, qu'il a fréquemment illustré, de la *natura naturans*, productrice d'une grande variété de merveilles, lointain écho du Jardin d'Eden. D'autres artistes, comme Hendrick Goltzius (figure 6), avaient, dans une tradition initiée notamment par Pieter Bruegel l'Ancien (1525-1569), mis en lumière les ressources visuelles et « pittoresques » de ce motif, en jouant des contrastes et des oppositions des masses. Le point de vue de Van Everdingen est encore sensiblement différent. Chez lui, la chute d'eau n'est plus ni une merveille ni une curiosité esthétique, mais un danger véritable (figure 7). Elle est violente, déborde de ses rives, brise les troncs en les charriant, et menaçant le spectateur même en se dirigeant vers lui. Van Everdingen choisit ainsi de réinvestir ce motif d'une dimension narrative, celle du risque vital. La cascade ou le torrent deviennent les nouveaux thèmes structurants et centralisateurs de la nature dévastée, articulant toutes les parties secondaires de sa composition autour de ce noyau iconographique et formel.



Figure 6. Hendrick Goltzius, *Torrent près d'un moulin à eau*, gravure sur bois, 11,1 x 14,4 cm, collection particulière.

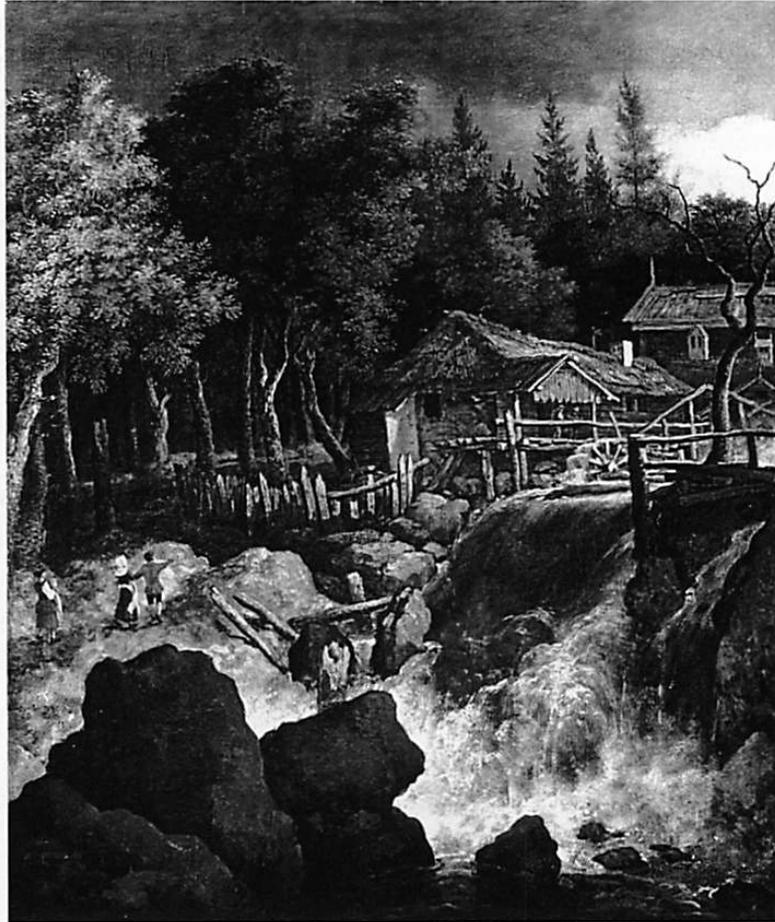


Figure 7. Allaert van Everdingen, *Torrent près d'un moulin à eau*, huile sur toile, 87 x 74 cm, collection particulière.

Les exemples iconographiques et formels composant cette « imagerie nordique » pourraient être multipliés. Les différents éléments évoqués concourent toutefois à la construction de ce que l'on pourrait appeler un nouveau stéréotype du « paysage sauvage ». La cabane en partie détruite et la cascade font assurément partie du champ lexical de cette thématique. Mais Van Everdingen a également su considérablement enrichir ce vocabulaire, en reprenant ou en adaptant une nouvelle fois les cadres traditionnels de la représentation. Un exemple, parmi d'autres : celui des rochers. Il est, depuis Joachim Patenier (1475-1624)<sup>31</sup>, l'un des principaux supports de la représentation de la nature sauvage et du « désert », au sens ancien du terme. L'idée est d'ailleurs défendue par les théoriciens de la peinture. Pour Van Hoogstraten, par exemple, le thème des rochers accidentés est à la fois

---

<sup>31</sup> Voir, par exemple, son *Saint Jérôme dans le désert* (v. 1520, huile sur bois, 36,5 x 34 cm, Londres, National Gallery).

associé à celui de l'environnement sauvage – notamment montagneux – et à une imagerie de type « nordique » :

Si vous voulez que les yeux regardent et s'émerveillent,  
Représentez une tempête, avec des éclairs et du tonnerre,  
Ou une vue terrible dans la montagne suisse,  
Menaçante avec ses crêtes, son vent et ses tempêtes.  
Faites briller ses toits blancs de neige,  
D'où l'eau descend poudroyer en courbes et en gouttelettes.  
Ici, les rochers sont rongés comme des glaçons, et là de lourds piliers  
supportant une pierre<sup>32</sup>.

Chez Van Everdingen aussi, les rochers et les formations géologiques ne sont plus seulement des « cadres » de l'action ; ils deviennent son objet même, l'objet d'une représentation dramatique et expressive (figure 8).



Figure 8. Allaert van Everdingen, *Cabane près d'un torrent*, v. 1660, huile sur toile, 83 x 110 cm, collection particulière.

---

<sup>32</sup> Samuel van Hoogstraten, *op. cit.*, p. 366.

## L'« esprit » et l'« image » du « Nord » : stéréotypes littéraires

La deuxième dimension de cette construction visuelle du « Nord » par Van Everdingen est l'illustration des stéréotypes littéraires, notamment fournis, en grand nombre, par l'*Historia gentibus septentrionalibus*<sup>33</sup> (1561) d'Olaus Magnus (1490-1557), qui est elle-même en partie inspirée – en plus des souvenirs personnels de son auteur, glanés entre 1518 et 1519, lors de ses voyages dans le Grand Nord – du *Laus Saxoniae* (v. 1470) de Werner Rolewinck (1425-1502), du *De omnium gentium ritibus* (1520) de Johann Boemus (m. 1520), ainsi que des travaux d'Aeneas Silvius (1405-1464), Matthieu de Miechów, Paolo Giovio (1483-1517), Albert Krantz (1448-1517), Franciscus Irenicus (1495-v. 1559) et Jakob Ziegler (1480-1549). Il n'est pas dans mon intention d'exposer la nature et la structure de ces *topoi*, mais de souligner la façon dont, très précisément, Van Everdingen a su offrir aux spectateurs de ses paysages des traductions visuelles des principales constructions stéréotypiques dont l'ouvrage d'Olaus Magnus, particulièrement bien connu dans les Pays-Bas du dix-septième siècle, s'est fait un large écho<sup>34</sup>.

L'ambition d'Olaus Magnus était en effet double : s'inscrire d'abord dans la tradition des *mirabilia* en présentant, comme on le faisait alors, le « Nord » comme un territoire homogène, une terre sauvage et dangereuse, notamment pour le voyageur étranger<sup>35</sup> ; mais la montrer également comme une terre pouvant être réclamée et conquise par l'Europe catholique<sup>36</sup>. Le projet visuel de Van Everdingen, marqué notamment par le souci de dramatiser la composition paysagère en y intégrant des éléments dynamiques et narratifs, correspondait pleinement aux objectifs d'Olaus. Cette concrétisation visuelle du contenu de l'*Historia* avait d'ailleurs été en partie anticipée par son auteur qui, dans sa préface, souligne l'importance – et même, en un sens, la supériorité – des images en termes conatifs et commémoratifs :

Une illustration n'offre pas seulement de la satisfaction et un plaisir particulier [aux yeux] ; elle préserve aussi le souvenir du passé et renvoie constamment à nos yeux des étincelles de l'histoire. En effet, quand nous

---

<sup>33</sup> Olaus Magnus, *Description of the Northern People [Historia de Gentibus Septentrionalibus]*, traduction anglaise de Paul Fischer et Humphrey Higgens, Londres, The Hakluyt Society, 1996 [1555], 3 vol., t. I, p. L-LV.

<sup>34</sup> Il faut rappeler ici l'extraordinaire popularité du livre, dans l'Europe des seizième et dix-septième siècles. En près d'un siècle, le livre est réédité près d'une demi-douzaine de fois. Il est republié tel quel six fois. Il est traduit en italien (1561, 1565), en allemand (1567), en français (1560-1561), en néerlandais (1562) et en anglais (1658).

<sup>35</sup> *Ibid.*, t. I, p. XLIII-XLIV.

<sup>36</sup> *Ibid.*, t. I, p. XXXVIII.

regardons des peintures où des faits spectaculaires sont représentés, nous sentons l'envie de lutter pour la renommée et de relever de grands défis<sup>37</sup>.

Olaus Magnus ajoute :

Un avantage important de ce type de représentation concerne particulièrement les princes et les hommes illustres puisque, en raison des périls sans nombre et des coûts lourds [que peut constituer un voyage dans des régions inhospitalières], ils ne peuvent être en mesure de partir de leurs propres pays pour gagner de l'expérience des terres inconnues et voir leurs choses en personne, ils sont capables, avec l'aide de telles images, de saisir au mieux dans leur imagination ce qu'ils désirent voir<sup>38</sup>.

Les « vues nordiques » d'Allaert van Everdingen s'inscrivent assez clairement, je crois, dans le scénario esquissé par Olaus, et dont on sait qu'il a également été suivi par des artistes comme Pieter Bruegel l'Ancien qui ont repris certaines des estampes de l'*Historia* dans leurs propres œuvres. Et de nombreux motifs de ses toiles renvoient directement aux thèmes évoqués par Olaus. J'en citerai quelques-uns, qui vous rappelleront directement les œuvres dont il a été question jusqu'à présent. Olaus Magnus insiste, à plusieurs reprises, sur les dangers du « Nord » scandinave. Il s'agit d'une terre hostile, explique-t-il, où vivent des « hommes sauvages<sup>39</sup> », auxquels il dévoue de nombreuses pages, détaillant leurs coutumes, leurs vêtements, leurs habitations et leurs talents<sup>40</sup>. Olaus raconte également les périlleux voyages dans les montagnes, notamment dans celles de Skars et Sula. Le froid, souligne-t-il, y serait presque mortel. Les ponts suspendus que l'on emprunte pour traverser les rivières ou passés au-dessus des défilés sont souvent branlants et mal ajustés. Et il décrit longuement les terrifiants ravins et les avalanches qui guettent le voyageur qui a la malchance d'errer en ces lieux<sup>41</sup>. Il consacre un chapitre particulier aux « torrents rapides<sup>42</sup> ». Il précise ainsi qu'ils sont particulièrement violents au printemps, lors de la fonte des glaces et de la neige. Ils provoquent d'importantes destructions, « emportant les villages, les hameaux, les maisons et les ponts de pierre, ainsi que les arbres<sup>43</sup> ». Et Olaus de décrire encore la violence des vents du Nord, notamment du *circius* qui, dit-il, fait suffoquer les hommes tant il est puissant, et empêcherait les plantes de germer<sup>44</sup>. Autant de thèmes littéraires que les « vues nordiques » de Van Everdingen ont tâché d'exploiter.

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, t. I, préface, p. 5.

<sup>38</sup> *Ibid.*, t. I, préface, p. 5-6.

<sup>39</sup> *Ibid.*, t. I, p. II-III ; t. IV, p. 196-199.

<sup>40</sup> *Ibid.*, t. I, p. XI, t. IV, p. 210-211.

<sup>41</sup> *Ibid.*, t. I, p. XIV ; t. II, p. 109 ; t. IV, p. XIV et p. 214-215.

<sup>42</sup> *Ibid.*, t. I, p. XXX ; t. II, p. 130-131.

<sup>43</sup> *Ibid.*, t. II, p. 130-131.

<sup>44</sup> *Ibid.*, t. I, p. X et p. 32-33.

## **L'invention du « Nord » : des problématiques proprement artistiques**

Un lecteur de votre temps, un lecteur populaire de roman-feuilleton, n'a aucun moyen de savoir à quoi ressemblaient les mœurs et les coutumes du XVIII<sup>e</sup> siècle. Pas de gravures, sinon pour les collectionneurs, de sorte qu'on ne saura jamais quelles images défilaient sous ses yeux quand il lisait l'incroyable aventure d'un cadet de Gascogne et de ses trois amis mousquetaires<sup>45</sup>.

Jean Rouaud, *L'imitation du bonheur*

Sans doute Jean Rouaud a-t-il raison de regretter qu'on ne puisse reconstruire telle quelle la perception du présent par le passé, que ce « présent » passé soit, pour ainsi dire, la construction de l'image que nous nous faisons présentement du passé. Mais il nous permet aussi, en partageant son expérience, de comprendre dans quelle mesure toute perception est construite, toute image est, pour ainsi dire, « préparée ». C'est sur cette « construction » que j'ai souhaité insister, ici, en montrant selon quelles modalités et dans quels buts Allaert van Everdingen s'est ingénié à fabriquer, quasiment de toutes pièces, un « Nord » qui, au fil des années, est devenu une « évidence » visuelle pour les spectateurs, y compris pour ceux qui, comme Olof Granberg ou Andreas Aubert, prétendaient pouvoir définir une identité nationale de leur territoire ou de leur pays. J'ai également souhaité montrer le rôle moteur des « lieux communs », qu'ils soient textuels ou visuels, dans l'élaboration de cette image. Ces « lieux », pour « communs » qu'ils sont, peuvent en effet, on l'a vu, faire l'objet d'une série de manipulations dont la réussite dépend de la délicatesse. À trop vouloir conserver ces *topoi*, on risque la répétition ; à chercher à les déconstruire systématiquement, on court le danger de la non-reconnaissance. La réussite d'Allaert van Everdingen réside principalement en cela : en fabriquant *une* « image » du Nord – il eût pu en choisir une autre, comme le fera, après lui, Jacob van Ruisdael, par exemple –, il n'a pas seulement contribué à la codification d'un standard visuel ; il en a conçu une image évidente, incontournable, plus vraie que nature.

---

<sup>45</sup> Jean Rouaud, *op. cit.*, p. 247.

## **Pluralité des lumières de Skagen.**

### **Traductions picturales de P. S. Krøyer et Anna Ancher**

Guénola Stork (Centre d'histoire de l'art et d'histoire des représentations de Nanterre)

#### **Résumé**

P. S. Krøyer (1851-1909) et Anna Ancher (1859-1935), peintres fondateurs de la colonie de Skagen (Danemark), proposent deux types de lumières dans leurs peintures : le premier se rend célèbre pour ses tableaux de bord de mer et la seconde, pour ses scènes d'intérieur intimistes. P. S. Krøyer développe une lumière propice à l'épanouissement de la durée, abordant ainsi la double question du temps et de la mémoire. Chez Anna Ancher, la lumière devient figure centrale du tableau. Les fenêtres de lumière sont une suggestion du hors-champ de l'œuvre et développent son intimité ou *hygge*.

La question de la lumière en peinture entraîne un discours sur la couleur. C'est un domaine encore peu étudié dans l'histoire de l'art, où la multiplicité et l'approximation du vocabulaire reflètent ses limites et sa méconnaissance. Les termes employés sont souvent à l'image des couleurs sur la palette du peintre, confondus, juxtaposés : lumière picturale, couleur lumineuse, couleur comme lumière.

Du Moyen Âge à l'impressionnisme, on assiste à une autonomisation progressive de la lumière. Le couple lumière et ombre, célèbre de l'histoire de la peinture, aura tour à tour une fonction didactique, théâtrale et religieuse, philosophique (chez Rembrandt notamment). La lumière sera enveloppante dans certains tableaux, ou au contraire irradiante, allant jusqu'à se démultiplier par le biais de miroirs ou autres accessoires. Elle devient polysémique.

C'est précisément le dix-neuvième siècle qui est le théâtre du retournement définitif du rapport entretenu entre couleur et lumière, l'impressionnisme constituant l'apogée de l'intégration esthétique de la réalité physique du matériau, sans renoncer à l'apparence. Les recherches de Claude Monet et de ses camarades (issues de celles de William Turner) sont l'aboutissement d'une nouvelle réflexion sur la traduction de la lumière en peinture : elle n'est plus uniquement considérée en opposition avec l'ombre, mais comme un élément constitutif de celle-ci. Les couleurs ne sont plus mélangées sur la palette. L'ombre colorée envahit peu à peu les toiles. L'artiste travaille sur la suggestion, le flou, l'évocation, et dépasse les frontières du voir, incitant le regardeur à une participation plus active dans sa lecture du tableau.

Grâce à l'évolution de la chimie et à l'arrivée des couleurs en tubes, les peintres peuvent plus aisément délaissier le travail en atelier. Ils captent enfin *in situ* la mobilité des rayons du soleil et ses reflets dans la nature, travaillant encore davantage l'empâtement, le contraste coloré. La peinture est depuis lors l'illustration d'un paradoxe saisissant : elle devient véritablement matière afin de mieux traduire encore la dématérialisation de ce qu'elle représente, développant la part d'irréalité du réel.

C'est en ce sens que les deux œuvres que j'aborderai trouvent leur place dans cette période remarquable de la fin du dix-neuvième siècle, enrichissant elles aussi les diverses recherches menées sur la traduction de la lumière en peinture. Il s'agit de deux artistes danois, P. S. Krøyer et Anna Ancher, tous deux membres fondateurs de la désormais célèbre colonie de Skagen au Danemark.

### **Skagen, lieu de lumière**

Skagen est un petit village pittoresque. La spécificité de sa lumière attire encore aujourd'hui de nombreux visiteurs, y compris des Scandinaves, pourtant coutumiers des longues nuits claires de l'été. Pourquoi cette lumière est-elle en ce lieu encore plus merveilleuse à leurs yeux comme aux nôtres ? La situation géographique de Skagen, unique, en est l'une des principales raisons : à la pointe septentrionale du Danemark, au point de rencontre de deux mers, le Skagerat à l'ouest, le Kattegat à l'est. Ces immenses masses d'eau constamment en mouvement se rejoignent en une seule vague s'harmonisant avec la blancheur exceptionnelle du sable. La lumière se reflète sur ces surfaces éclatantes avec d'autant plus de pureté qu'aucun obstacle ne s'interpose. Les soirs d'été, le soleil reste bas très longtemps, engendrant une lumière diffuse qui ne se dissipe que très lentement.

En 1859, le poète et conteur Hans Christian Andersen visite Skagen et, charmé par le site, exhorte les artistes à s'y rendre :

Cette ville entre deux mers écumantes, une ville sans rues ni ruelles, où l'air est plein des cris des mouettes et des oies sauvages au-dessus des dunes de sables mouvant et de l'église ensevelie, balayée par les vents. Si tu es peintre, suis-nous là-haut, tu y trouveras des sujets<sup>1</sup>.

Que l'envolée lyrique du grand écrivain danois influença ou non les artistes, peu importe. Quelques années plus tard, Skagen devient le lieu de prédilection d'une poignée de jeunes peintres. Entre 1870 et 1900, une

---

<sup>1</sup> Hans Christian Andersen, cité dans Knud Voss, *Les peintres de Skagen*, cat. exp., Paris, Maison du Danemark, 24 avril – 17 mai 1980, p. 9.

véritable colonie d'artistes se forme. Des artistes, poètes, critiques, écrivains s'y retrouvent, liant des amitiés. Les peintres de différents pays (mais surtout du nord de l'Europe) y ont trouvé les motifs traditionnels de bord de mer baignés par une lumière très particulière. Qu'elle soit intérieure ou extérieure, elle est en effet au centre de leur travail. Mais plus qu'un prétexte à peindre la banalité d'un quotidien, la lumière de Skagen offre la possibilité de révéler une atmosphère de rêves, de pensées intériorisées, une approche singulière de la mélancolie. P. S. Krøyer et Anna Ancher, chacun à leur façon, ont traduit, l'un, la lumière extérieure, avec des peintures de bord de mer, l'autre, la lumière intérieure de scènes tranquilles du quotidien.

L'ampleur de leurs œuvres est considérable. Toutefois, peu de tableaux seront évoqués car ce qui importe avant tout est le temps accordé au regard. Afin de s'imprégner de leur lumière, de l'atmosphère qui s'en dégage, il n'est pas utile de multiplier les images, mais plutôt d'accepter de s'impliquer dans un rapport à l'image. Ainsi, leur lecture doit être menée avec précision et lenteur. Pas à pas, elle amènera le regardeur que nous sommes vers une nouvelle perception, elle l'obligera à découvrir ou à redécouvrir ce qu'il n'avait pas vu ou mal vu.

### **P. S. Krøyer (1851-1909) : une lumière intemporelle**

Peder Severin Krøyer est considéré comme l'un des artistes les plus brillants du Danemark, pionnier de la « percée moderne » de la peinture danoise. Il voyagea beaucoup et fut reconnu de son vivant sur le plan international. À partir de 1882, il passe presque tous ses étés à Skagen, où il peint la majorité de ses tableaux. Il excelle dans tous les genres. Son talent atteint son apogée avec ses peintures de grand format représentant des figures sur la plage de Skagen, dans une lumière teintée d'un bleu si particulier qu'on utilisera à leur égard la qualification de l'heure bleue. Ces tableaux sont souvent construits sur des diagonales, présentant des vues immensément ouvertes, autorisant un glissement du regard. Le lieu et le temps choisi pour ces images ne sont pas des hasards. L'heure bleue est en effet le moment où la lumière déclinante noie deux journées l'une dans l'autre, symbolisant le passage impalpable du temps. Il ne s'agit ni du coucher de soleil ni de son lever, mais bien d'une sorte d'entre deux. Afin de traduire ce moment si particulier, P. S. Krøyer emploie une technique qui lui est propre. En effet, à une époque où les Français travaillent la touche papillotante, fragmentée, la juxtaposition des couleurs sur la toile, il s'attache avant tout à la fluidité. Il réussit à rendre l'harmonie parfaite entre une lumière et un espace, il unit en une seule séquence lumière-espace-temps avec une modernité préluant le monochrome. Le tableau de 1893 *Soir d'été sur la plage sud de Skagen* (figure 1) constitue l'un des plus beaux exemples

de la série de l'heure bleue. Cette œuvre dégage une plénitude très particulière, alliée à une certaine mélancolie. Comment l'artiste parvient-il à susciter chez le regardeur ces impressions entremêlées ?



Figure 1. P. S. Krøyer, *Soir d'été sur la plage sud de Skagen*, 1893, huile sur toile, Musée de Skagen.

La composition est excentrée, ce qui amplifie l'immensité spatiale. Aucun élément de rupture n'arrête véritablement le regard, qui se perd dans ce paysage sans limites. Les figures des deux femmes elles-mêmes ne constituent pas un véritable obstacle à une lecture fluide de l'œuvre : leurs silhouettes s'intègrent totalement dans ce panorama de bord de mer dont elles balisent l'espace. D'une part, par le choix des couleurs de leurs robes qui équilibrent le reste de la palette ainsi que par une touche légère. D'autre part, par la direction de leur promenade, prétexte sans aucun doute à mener notre regard vers le hors-champ du tableau. Malgré l'identité connue des deux jeunes femmes (il s'agit de Marie Krøyer, épouse de l'artiste, et de Anna Ancher), leur posture de dos développe l'empathie éprouvée par le regardeur qui peut à son tour se projeter sur cette plage. Ce type de composition où les personnages s'éloignent du premier plan afin de guider le regard vers l'arrière-plan est un procédé cher à P. S. Krøyer, qui l'utilise déjà avec talent lorsqu'il peint *La plage sud à Skagen* en 1883. Là, une esquisse de pas dans le sable nous fait découvrir au loin un personnage presque improbable.

Mais revenons à *Soir d'été sur la plage sud de Skagen*, où la lumière unit les différents plans, tout en irradiant sur toute la surface de la toile. La touche utilisée pour le sable, la mer, le ciel est toujours fondue, ce qui permet de glisser d'un plan à un autre, à l'infini. Les ombres colorées du

premier plan exacerbent l'harmonie entre le temps et l'espace, la teinte majeure du ciel et de la mer s'y retrouvant dans la double mouvance du sable et de la lumière.

Toute la composition est organisée de façon à accentuer l'intemporalité de la scène. L'emploi du bleu est utilisé particulièrement à bon escient, car il s'agit d'une couleur fuyante, suggérant un hors-champ et un hors-temps. La diagonale principale donne à la lumière la dimension intemporelle que n'apporterait pas une vue frontale et rapprochée de ce même paysage. En ce sens, le talent de P. S. Krøyer illustre bien les propos de Georg Simmel qui aborde dans l'un de ses ouvrages la question de la *Stimmung* du paysage, c'est-à-dire de son atmosphère :

la *Stimmung* [...] pénètre tous les détails de celui-ci, sans qu'on puisse rendre un seul d'entre eux responsable d'elle : chacun en participe d'une façon mal définissable – mais elle n'existe pas plus extérieurement à ces apports qu'elle ne se compose de leur somme<sup>2</sup>.

C'est en effet un ensemble de détails qui donne à cette peinture son double caractère mélancolique et serein. Le bleu est de toute évidence la couleur de la mélancolie, mais ce bleu là, utilisé ici par P. S. Krøyer, n'est-il pas encore le traducteur d'autres sentiments ? À y regarder de plus près, il ne s'agit pas d'un simple bleu, mais de nuances associées subtilement qui donnent l'impression d'un bleu omniprésent. Ses ombres sont à certains endroits empreintes de mauve et P. S. Krøyer « tue » l'une de ses deux couleurs complémentaires en y incorporant souvent du blanc. Afin que s'harmonisent le mauve, couleur froide, et le jaune, couleur chaude, il les relie d'un plan à un autre, jouant à prolonger les ombres colorées du sable par la surface de la mer, puis par celle du ciel. On retrouve ces procédés dans d'autres toiles, notamment dans *Soir d'été à Skagen. La femme de l'artiste avec le chien au bord de la mer*, de 1892.

Durant ces années passées à Skagen au côté de son épouse, P. S. Krøyer réalisa de nombreux tableaux sur ce thème de la promenade au bord de la mer. Bien évidemment, les couchers et levers de soleil sur la mer ont toujours été un prétexte utile à la traduction de la lumière sur une toile. De Claude Lorrain aux impressionnistes en passant par William Turner, les exemples sont légions. P. S. Krøyer réussit néanmoins à en renouveler le traitement en choisissant de représenter cette scène au moment précis où le jour et la nuit ne se distinguent pas l'un de l'autre, mais se marient l'un à l'autre. C'est pourquoi l'absence répétée de rupture spatiale dans ses œuvres est certainement à mettre en parallèle avec une absence de cassure entre le

---

<sup>2</sup> Georg Simmel, *La tragédie de la culture et autres essais*, Paris, Petite Bibliothèque Rivages, 1988, p. 239.

jour et la nuit, dont l'enchaînement est comme une longue promenade dans le temps.

### **Anna Ancher (1859-1935) : une lumière de l'intime**

Dans l'histoire de la colonie de Skagen, Anna Ancher tient un rôle majeur. Fille des aubergistes Ane Hedvig et Erik Brøndum, elle épouse en 1880 le peintre Michael Ancher, qu'elle a rencontré à Skagen en 1874. Avec P. S. Krøyer, le couple Ancher va former le noyau créatif de la colonie. Au même titre que ses camarades, Anna Ancher se passionne pour la lumière de plein air. Toutefois, elle opte essentiellement pour une peinture plus intériorisée, se tournant vers la scène d'intérieur. Ce choix l'oblige à travailler seule, à se tenir légèrement en retrait de la colonie. Elle fut tout de suite très appréciée en tant que peintre. Le grand P. S. Krøyer lui-même avait une grande estime pour son travail, et ce qui est encore moins courant pour une femme peintre de cette époque, elle trouva chez son époux un soutien et un encouragement sans faille. Non seulement il ne lui demanda pas d'arrêter de peindre après leur mariage, comme c'était souvent le cas dans les couples d'artistes de la fin du dix-neuvième siècle, mais il organisa leur vie et son propre travail afin de lui laisser l'entière liberté d'exercer son art.

La production picturale d'Anna Ancher est très importante et témoigne au fil des années d'une véritable évolution. Si l'ensemble de l'œuvre observe une grande cohérence dans le choix et le traitement des sujets, on ne peut manquer de reconnaître sa modernité naissante. Les voyages de l'artiste, ses échanges avec les milieux intellectuels et artistiques de son temps ont enrichi indéniablement son expérience pratique. Très jeune, déjà, elle était reconnue pour son sens de la couleur et de la lumière. C'est sous la plume de l'un de ses amis, le peintre suédois Oscar Björck, que l'on trouve l'un des éloges les plus justes qui fût fait de son art et de sa personne :

J'avais la plus grande admiration pour Anna Ancher, comme personne et comme artiste, – elle était comme un rayon de soleil, et il y avait quelque chose dans ses peintures que personne d'entre-nous ne possédait autant qu'elle, un dévouement serein au travail et un coloris, si repu et savoureux qu'il procurait autant de plaisir que s'il avait été un fruit mûr<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Extrait d'une lettre de Oscar Björck à Karl Madsen, décembre 1929, cité dans *Skagenmålarna*, cat. exp., Millesgården, 27 janvier – 17 mars 1996, Sandler Mergel AB, p. 29-30 : « Min stora beundran, både som person och som konstnär, hade Anna Ancher, – hon var som ett solsken, och i hennes målningar fanns något, som ingen av oss andra ägde i samma omfattning, en stilla hängivenhet inför uppgiften och en kolorit, som var så mättad och mustig, att man njöt den som man njuter en mogen frukt. » ; je traduis.

Ce « coloris, si repu et savoureux », constitue bien évidemment l'un des éléments clefs de la qualité de la lumière de ses tableaux. D'autres facteurs interviennent également. Elle place très souvent ses personnages dans des intérieurs clos, éclairés par une lumière filtrée par des fenêtres, des rideaux, des portes semi-entrouvertes. Elle s'inspire sans nul doute de procédés largement utilisés par les peintres hollandais du dix-septième siècle, mais y ajoute sa propre perception d'un monde qui lui est familier depuis l'enfance. Le regard qu'elle porte sur ses modèles est celui de la mère, de la fille, de l'amie ou de la simple habitante de Skagen, habituée à cette population de pêcheurs qu'elle côtoie au quotidien.

Les scènes d'intérieur d'Anna Ancher ont la particularité de dépasser la simple représentation de l'intimité. Plusieurs éléments récurrents dans son œuvre font glisser cette intimité vers ce que j'appelle une représentation de « l'intime », c'est-à-dire que l'artiste parvient à suggérer l'intérieur de l'intérieur. L'espace de ses tableaux est fermé sur lui-même ; fenêtres, portes et murs sont là pour le protéger de l'extérieur, mais également afin de créer des ouvertures internes permettant de le démultiplier. Ainsi, à la manière hollandaise, les effets de perspectives sont nombreux. Une distance réelle s'instaure souvent grâce à des espaces vides aux premiers plans. Ce procédé atteint son apogée dans les scènes d'intérieur dites vides, sans figures, où seule la lumière traverse la pièce. L'espace intérieur est alors le sujet véritable du tableau et n'est plus envisagé uniquement comme prétexte à peindre une figure.

Toutefois, lorsque la figure est présente, elle est souvent de dos, ce qui permet au regardeur de s'impliquer plus profondément dans l'image. Ou alors, Anna Ancher peint souvent les personnages absorbés (dans le sens défini par l'historien de l'art Michael Fried) avec une grande économie de détails narratifs. Sa palette est généralement très simple, ce qui accentue l'importance accordée aux éléments architecturaux tels que portes, murs et fenêtres, qui sont bien évidemment cruciaux pour leurs rôles de support et de filtre de la lumière. Car enfin, si l'intimité de sa peinture trouve toute sa plénitude, c'est bien par la lumière qui l'éclaire et nous éclaire en conséquence.

L'une des œuvres fondamentales qui permet d'illustrer ce propos est *Prière du soir*, de 1888 (figure 2). Curieusement, Anna Ancher n'était pas très satisfaite de ce tableau, qui est pourtant aujourd'hui l'un des joyaux de la collection du Musée de Skagen. Elle écrit à son sujet :

C'est seulement par la couleur que j'ai essayé ici d'exprimer quelque chose, la figure n'est pas très bonne, le motif n'a pas l'air naturel ; mais il se trouve

qu'Helga avait entendu une histoire sur ce thème et voulait faire comme la petite fille dans le conte<sup>4</sup>.



Figure 2. Anna Ancher, *Prière du soir*, 1888, huile sur toile, Musée de Skagen.

Le modèle de *Prière du soir* est en effet la fille de l'artiste, Helga Ancher. Elle est agenouillée, de dos, dans la posture de la prière. La figure, petite dans l'ensemble de la composition, attendrit et suscite le recueillement. Cette scène ne comporte que très peu d'éléments narratifs : un lit, une chaise. Il est remarquable de voir que la moitié supérieure de l'œuvre est occupée par un mur presque monochrome. Le traitement du motif de ce tableau préfigure déjà le goût de l'artiste pour les espaces vides. Aucune

---

<sup>4</sup> Anna Ancher, *Breve fra Anna Ancher*, Knud Voss [éd.], Stockholm, Herluf Stockholms Förlag, 1984, p. 50, extrait de lettre de 1889 à Viggo Johansen : « Det er kun som Farve jeg har ment noget dermed, Figuren er ikke rigtig god, Motivet ser lidt unaturligt ud; men det er set saadan, Helga havde faa't en Historie i den Retning og vilde saa gjøre som Pigen i Fortaellingen. » ; je traduis.

indication architecturale n'ouvre la scène sur un extérieur. La fenêtre n'est pas explicitement représentée, mais on la devine tout de même grâce à la lumière qui traverse la pièce et autorise le regardeur à imaginer une ouverture sur la droite du tableau. Seule la trajectoire de la lumière lui permet d'intégrer le hors-champ du tableau à l'intérieur de celui-ci et c'est ainsi qu'il y pénètre à la fois visuellement, intellectuellement et émotionnellement. La lumière enveloppe la petite fille agenouillée. Elle a également un rôle d'accroche du regard, avec l'édredon rouge ; elle est réflexive et indicatrice. Le mur devient en effet support et réflecteur de la lumière qui indique alors subtilement l'architecture de la pièce : un simple dégradé de lumière sur la couleur employée pour le mur permet de comprendre qu'il s'agit d'un coin. L'ameublement va, bien sûr, dans le sens de cette lecture de la pièce. Il est toutefois important de bien voir que ni la touche ni le dessin ne viennent rompre la surface fluide du mur où le regard glisse comme sur l'un des paysages ouverts de P. S. Krøyer.

Quelques accents de lumière construisent par ailleurs la composition, inscrite sur une double diagonale : le coin supérieur gauche du mur, la fillette et l'édredon. Ainsi, les points forts du tableau sont marqués. La forte présence du mur contribue à définir l'espace intérieur comme espace de l'intimité. Comme l'écrit Daniel Arasse à propos des tableaux de Vermeer, « [...] ils mettent en valeur [...] ce qu'on peut appeler la clôture d'un espace privé<sup>5</sup> ».

### **De la fenêtre comme filtre de lumière vers la fenêtre de lumière**

La fenêtre est l'un des motifs les plus importants des intérieurs d'Anna Ancher. La diversité de ses représentations et sa dimension symbolique en témoignent largement. Son évolution illustre les recherches de l'artiste. Dans *Rayon de soleil dans la pièce bleue*, de 1891, elle est doublement présente, de façon réaliste et symbolique. De fait, ce tableau constitue un jalon dans l'évolution picturale de l'artiste qui, au fil des années, va parfois travailler sur la disparition de la figure au profit d'une mise en valeur de l'espace par la lumière. Les « tableaux de lumière » accrochés sur le mur du fond de la pièce sont cette fois au centre de la composition, alors que le personnage devenu finalement secondaire se tient à l'écart. Anna Ancher déplace progressivement le motif direct de la fenêtre à la simple représentation de son dédoublement lumineux, accentuant l'intimité de ses scènes d'intérieur. Ainsi, elle inverse le procédé traditionnel : alors que la fenêtre permet de voir naturellement la lumière qui la traverse, c'est par le biais direct de la lumière qu'elle est vue. Le motif de

---

<sup>5</sup> Daniel Arasse, *L'ambition de Vermeer*, Paris, Adam Biro, 1996, p. 146.

la fenêtre incarne une forme trouble de l'interpénétration entre intérieur et extérieur.

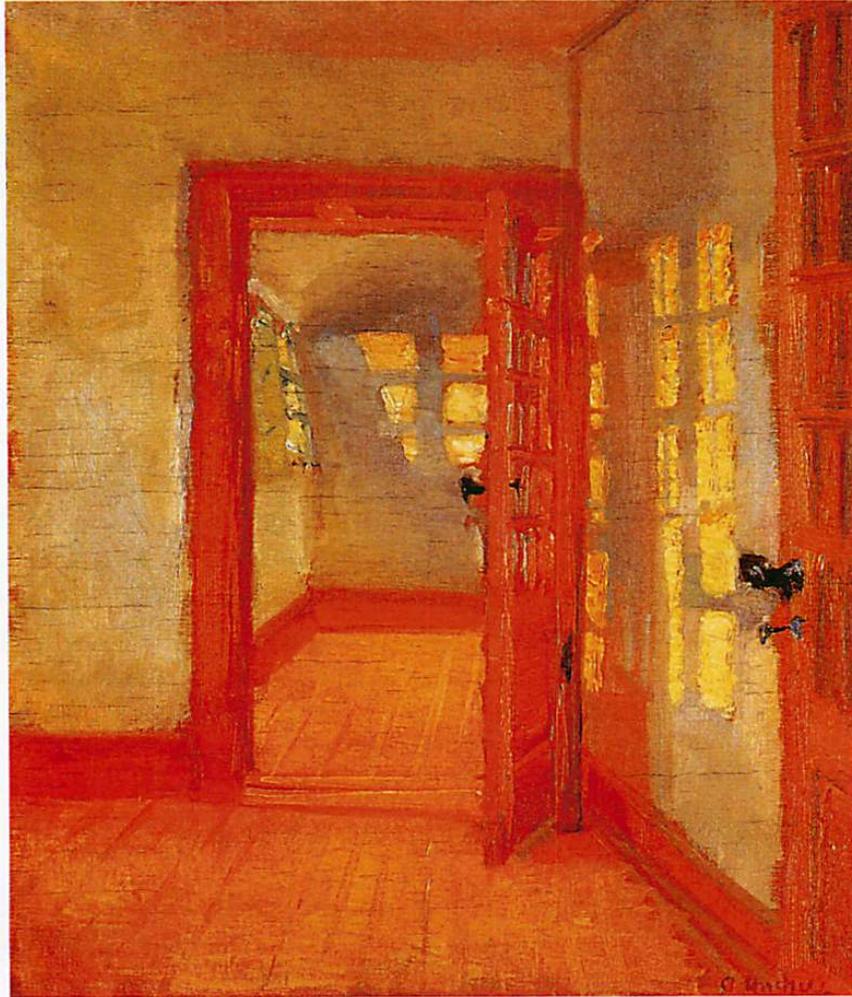


Figure 3. Anna Ancher, *Intérieur, annexe Brøndum*, 1918, huile sur bois, Musée de Skagen.

Le tableau *Intérieur, annexe Brøndum*, de 1918 (figure 3), est en ce sens une admirable illustration de la modernité naissante qui caractérise certaines œuvres d'Anna Ancher. La figure y est totalement supprimée. Le peintre rend éloges à l'espace intérieur « vide », baigné de lumière. Elle dématérialise le sujet, pour se concentrer sur la lumière seule, une lumière traversante, qui vient précisément combler le vide. Anna Ancher rejoint la perspective intellectuelle des peintres de son époque, l'abandon progressif du sujet au profit d'une traduction de la sensation pure, mais s'en détache par le traitement qu'elle en propose. Elle restera en effet toujours proche d'une certaine réalité, ne l'abandonnant jamais complètement. *Intérieur*,

*annexe Brøndum* est une huile sur bois, de petites dimensions. Elle présente la particularité d'être totalement dépouillée d'objets, comme le souligne Annette Johansen : « [...] *Intérieur, Annexe Brøndum*, dans lequel le sujet a été gommé de tous détails anecdotiques, et dont l'atmosphère éphémère des pièces est transmise par la lumière et les couleurs<sup>6</sup>. »

Seuls les motifs conjoints de la clé et de la poignée de porte pourraient se rapporter à la notion d'objet. D'autre part, le rideau vert (dans le fond à gauche) à peine esquissé et difficile à voir sans un peu de recul, évoque le passage ponctuel des habitants de la demeure dans cette pièce. Le tableau est structuré par un rythme binaire : l'encadrement de la porte comme frontière à deux espaces miroirs, où tout procède du redoublement architectural, question-réponse des vides et des pleins qui pourraient s'emboîter les uns dans les autres. La perspective globale est ici plus centrée, et cela entraîne une profondeur de champ plus grande. La suggestion indirecte d'une fenêtre par les reflets de lumière sur les murs, introduit un mode d'enfermement singulier de la composition, dominée par un mouvement courbe et concentrique, traversant la toile comme un arc de cercle.

Mais davantage que par le cadrage choisi mettant en perspective les pièces entre elles, c'est par le choix d'une palette très chaude, organisée sur un dégradé de tons chauds (dont le blanc est le point de départ le plus froid, saturé peu à peu de jaune et d'orangé – lumière, plancher, porte), qu'Anna Ancher distingue cette œuvre de ses autres intérieurs sans personnage.

La représentation typique des reflets de lumière accède ici à une certaine forme d'apogée, puisqu'ils constituent le seul élément décoratif des larges surfaces murales. À la manière des sabots dans *L'heure de midi, Intérieur* (vers 1914), ils relient la première pièce à la suivante. Cette continuité spatiale est également soulignée par les lignes du plancher. La couleur posée très en relief sur la toile habille en quelque sorte le mur, donnant à ces fenêtres de lumière une nouvelle dimension. Leur pouvoir de narration est lié à celui de suggestion : par leur présence se matérialise celle de la fenêtre. La porte joue un double rôle. Tout en ouvrant une perspective intérieure, elle filtre la lumière en provenance de l'extérieur. La lumière se démultiplie ainsi par le biais des jeux d'ouvertures ou de fermetures de portes et fenêtres.

Il semble qu'Anna Ancher ne choisit pas de représenter une pièce totalement vide pour insister sur ce vide, mais plutôt afin de glorifier l'espace lui-même. Tout appelle le regardeur à pénétrer dans cet espace et

---

<sup>6</sup> Annette Johansen, *Krøyer and the Artists' Colony at Skagen*, cat. exp., The national Gallery of Ireland, October 18<sup>th</sup> 1998 – January 3<sup>rd</sup> 1999, p. 64 : « [...] Interior. Brøndum's annexe, in which the subject has been stripped of all anecdotal detail, and the fleeting mood of the rooms conveyed through light and colour. » ; je traduis.

non pas à le fuir. L'encadrement de la porte centrale est non seulement une découpe dans le mur, mais également dans le tableau lui-même derrière lequel un autre tableau, emboîté dans le premier, capte notre regard.

Il est curieux de constater à quel point les différents écrits sur ce tableau se focalisent sur le talent de coloriste d'Anna Ancher. Paradoxalement, sa maîtrise de la représentation de l'espace est rarement retenue. Pourtant, il s'agit de l'espace à l'état pur, dépouillé de toutes connotations narratives, hormis sa situation dans un instant très précis : la position et l'intensité des reflets lumineux forcent le tableau à se détacher d'un passé ou d'un avenir. Avec cet intérieur, Anna Ancher n'adopte pas une représentation traditionnelle type, en éliminant volontairement objets et meubles familiers, vers lesquels le regardeur peut se projeter mentalement et sur un plan émotionnel. Le motif est réduit à une extrême simplicité. Toutefois il survit, comme si l'artiste ne pouvait se résoudre à franchir la barrière entre figuration et abstraction.

Dans cette peinture se concentrent certains des éléments les plus importants de l'œuvre d'Anna Ancher, et sur lesquels elle a travaillé toute sa vie, afin d'approfondir son approche de l'espace intérieur. Ce tableau apparaît comme une sorte de résumé de ses recherches à ce sujet, déplaçant le statut de la scène d'intérieur. En effet, malgré un renoncement complet à tous détails anecdotiques, elle réalise ici l'un des intérieurs les plus intimes de son œuvre. Elle y affronte l'espace véritable par le vide ; vide qui n'en est pas un car empli de la circulation de la lumière : toute l'âme du peintre est là, le dit et le non-dit se superposent, abandonnant le regardeur à son imagination subjective.

Il est remarquable de noter que de tous les intérieurs vides connus aujourd'hui de sa main, *Intérieur, Annexe Brøndum* est le plus tardif. Ce tableau magnifique de simplicité marque une forme d'aboutissement des recherches d'Anna Ancher en ce domaine. Avec ses reliefs de lumière accrochés au mur, il est bien plus qu'une scène d'intérieur au caractère intimiste. La récurrence croissante de ce procédé, souvent associé à des scènes comprenant peu de personnages, interroge notre perception de l'espace mural. La conception du mur comme lieu de lumière se recoupe avec celle de tableau dans le tableau. Le mur réfléchit la lumière qui devient au sens propre véritable œuvre d'art, un « tableau de lumière ».

*Intérieur, Annexe Brøndum* interpelle le regardeur à plus d'un titre. Il en est un qui mérite enfin d'être abordé plus en détails : celui que la langue danoise nomme *hygge*. Ce terme, véritablement impossible à traduire en français par un seul mot, qualifie en danois une forme d'atmosphère positive, de bien-être particulier, d'intimité, dans un contexte spécifique. Il s'apparente au mot anglais *cosy* (en suédois *mysig*, en allemand *gemütlich*), mais s'y apparente seulement, car son analyse et son interprétation

pourraient constituer une étude longue et complexe qui ne saurait être menée dans ces lignes. Toutefois, il est bon de retenir que l'une de ses acceptions participe de la démarche d'un retour sur soi en se retirant du monde. Il semblerait qu'Anna Ancher ait traduit cela de différentes façons dans ses peintures, notamment avec ses personnages de dos et ses pièces vides. Le *hygge* qui se dégage de *Intérieur, Annexe Brøndum* touche profondément à l'intérieur de l'intérieur (en latin *intimus*) : l'intérieur devient refuge, lieu protecteur, où la lumière est le seul témoignage du mouvement et de la vie, suscitant l'envie du regardeur de s'imprégner de son atmosphère en pénétrant ce lieu paisible. C'est pourquoi on préférera à la simple dénomination de scène d'intérieur celle de scène de l'intime.

### Un temps de lumière

Qu'elle soit intérieure ou extérieure, la lumière de ces tableaux a la particularité de créer des espaces infinis, même lorsqu'ils sont fermés. Chez Anna Ancher, un lien très fort entre lumière et architecture lui permet de jouer entre extérieur et intérieur. Elle développe une lumière matière, qui, d'élément fondateur de l'intimité de ses scènes d'intérieur, en devient le véritable sujet. Tout est peu à peu organisé en fonction d'une libre circulation de la lumière.

Dans les tableaux de l'heure bleue de P. S. Krøyer, la lumière acquiert une dimension particulière : celle du temps et de la mémoire. Le rapport intime instauré entre ces œuvres et le regardeur n'est possible que si ce dernier est en empathie avec le premier. Ainsi, la perception de l'atmosphère engage d'une certaine manière l'esprit et met en cause le phénomène de mémoire, de souvenirs. Si le regard ne peut se détacher des bords de mer de P. S. Krøyer, c'est bien que leur lumière, caractéristique première de leur atmosphère, nous place dans un temps hors du temps, ce qui à son tour suppose une mémoire de la perception.

Les œuvres de ces deux artistes sont propices à l'épanouissement de la durée. Ce sont des images posées dans le temps, un « temps de lumière » qui caractérise leur atmosphère (*stemning*) et leur intimité (*hygge*). Il faut, naturellement, voir ces tableaux *in situ*, car leur lumière a le pouvoir, selon la jolie formule de Georges Didi-Hubermann, « de posséder l'œil du regardeur<sup>7</sup> ».

---

<sup>7</sup> Georges Didi-Hubermann, *Devant l'image*, Paris, Minuit, 1990, p. 21.

## **Entre le blanc et le bleu, le gris... Entre l'ombre et la lumière, la roche ! Observations poétiques d'un chercheur d'art... rupestre**

Daniel Arsenault (Université du Québec à Montréal)

### **Résumé**

Dans l'imagerie des « gens du Sud », les paysages arctiques sont représentés le plus souvent sous l'aspect de landes désertiques, couvertes de neige et fouettées par des vents violents. Cette vision « sudiste » vient des conditions climatiques et environnementales que l'on associe généralement, de loin, à la saison hivernale en Arctique, période pendant laquelle, pourtant, les paysages se parent d'autres couleurs, grâce aux effets de lumière produits par les positions changeantes du soleil ou de la lune. Or, lorsque l'on se trouve dans la toundra en été, il est aisé de constater l'omniprésence de la roche, parsemée de touffes d'herbes, de mousses et de lichens. Ces roches qui affleurent prennent d'ailleurs des formes variées que la lumière ambiante vient souligner ou atténuer en fonction de l'endroit où l'on se trouve et selon le moment de la journée (ou de la nuit). Dans cet article, l'auteur veut mettre en lumière les manières dont les Inuits du Nunavik, ou leurs ancêtres plus ou moins lointains, ont su profiter des effets d'ombre projetée pour tirer partie de ce relief rocheux où domine le gris. L'auteur discutera donc de ces multiples facettes d'un art véritablement rupestre, et typiquement arctique, que les archéologues mettent au jour en dégagant du sol des éléments rocheux anciens pour les placer sous un éclairage nouveau.

Dans l'imaginaire des gens du Sud, les vastes étendues nordiques, en particulier celles que les géographes qualifient de toundra arctique, constituent autant de landes désertiques dépeintes en un paysage tout de blanc vêtu, caractéristique de l'hiver interminable, ou encore d'un pays marqué par la roche, terre stérile et battue par les vents, toujours dominée par le froid. En somme, c'est l'image d'une terre de Caïn que l'on dépeint, pays désolé où l'être humain a peine à s'installer et où il doit constamment se battre pour survivre. Le portrait schématique que l'on se crée alors au sein de cette imagerie « sudiste » fait en sorte que le territoire arctique est représenté sous la forme d'un environnement hostile, d'une contrée lointaine dominée par de mornes plaines, souvent dépourvue de couleurs et où la lumière est à ce point éclatante qu'elle confond les distances, les reliefs, les perspectives et les horizons.

Or, le chercheur qui fait de l'archéologie en régions nordiques, et particulièrement dans la toundra arctique, travaille souvent dans des zones peu fréquentées, loin des villages inuits actuels. Certes, le travail scientifique fait en sorte que les investigations sont dirigées vers des secteurs jugés potentiellement intéressants sur le plan de l'occupation humaine passée,

c'est-à-dire là où les groupes paléoesquimaux puis néoesquimaux ont pu s'établir depuis au moins 4000 ans. C'est dans un tel contexte de travail sur le terrain que l'on en arrive à mieux percevoir les subtilités et les beautés de cet environnement, notamment sur le plan de la lumière, toujours changeante, et des couleurs qu'elle génère, souvent d'ailleurs dans les détails (figure 1) davantage encore que dans l'ensemble.



Figure 1. Vue des côtes escarpées et des neiges éternelles de la péninsule d'Ungava depuis l'île de Qikirtaaluk, avec à l'avant-plan un bloc erratique modelé par le vent marin et les eaux de pluie et de fonte (photo de D. Arsenault, gracieuseté de l'Institut culturel Avataq).

Lors de mes séjours passés au Nunavik, j'ai pu observer à quel point les paysages nordiques offraient une diversité de couleurs, souvent de façon subtile, et que leur palette, cela va de soi, devenait davantage manifeste pendant la brève saison estivale, celle que je connais le mieux là-bas. C'est certes à partir de mes expériences de terrain dans la portion nord-est de la péninsule d'Ungava, au Nunavik, parti à la recherche de sites d'art rupestre, que je peux le mieux aborder la question des couleurs et des effets de la lumière sur ces paysages que j'ai observés (figure 2). Je vous offre donc dans ce qui suit une vision personnelle de ce que mon travail m'apporte sur le plan de l'émotion esthétique dans le cadre de mes investigations de sites archéologiques. Dans un premier temps, je présenterai un aperçu de ce contact, qui s'établit dès le moment où je quitte le village de Kangiqsujuaq pour aller, avec mes guides inuits et les autres membres de l'équipe, monter le campement sur l'île de Qikirtaaluk (figure 3), dans la baie de Whitley, sise dans la portion sud-ouest du détroit d'Hudson. On verra que l'installation du

campement peut reposer sur des choix qui vont au-delà de simples considérations pratiques.



Figure 2. Vue sur la mer du détroit d'Hudson depuis l'île de Qikirtaaluk (photo de D. Arsenault, gracieuseté de l'Institut culturel Avataq).



Figure 3. Une zone désolée de roches et de tourbes au cap Qajartalik, île de Qikirtaaluk (photo de D. Arsenault, gracieuseté de l'Institut culturel Avataq).

Puis, je ferai l'esquisse de cette dimension esthétique qui s'offre à moi en cours de prospection ou d'excavation archéologique, alors que je me concentre sur l'étude des rochers gravés, témoins du travail de l'homme sur la matière. C'est dans un tel contexte que l'on sera à même de considérer plus précisément la dominante grise qui s'inscrit entre le blanc et le bleu au sein de ce paysage arctique si étonnant (figure 4). On pourra ainsi noter que le gris de la pierre, modifié parfois par le travail humain ou encore par l'usure du temps, peut se retrouver en de multiples variantes sur ces affleurements ornés. Enfin, par l'observation de la combinaison des jeux d'ombres et de lumière, de la régénérescence de la nature en été, mais aussi par les stigmates laissés par le lent labeur du temps sur les formations rocheuses, je vous ferai voir ce que cet environnement en apparence monolithique et monochromatique recèle en subtils détails, tant sur le plan des formes et reliefs que sur celui des couleurs.



Figure 4. Vue d'une portion de l'île de Qikirtaaluk depuis le cap Qajartalik. À noter : les variations de gris de la roche (photo de D. Arsenault, gracieuseté de l'Institut culturel Avataq).

## Découvrir le paysage nordique

Comme je l'ai dit en introduction, mon travail d'archéologue m'amène à sortir quelque peu des sentiers battus du Nord en me permettant d'aller en dehors des zones habitées, c'est-à-dire parfois loin des villages inuits actuels, pour arpenter un secteur donné. Arpenter un territoire signifie d'abord trouver le lieu où établir le campement pour y séjourner au moins quelques semaines. C'est donc dire que l'on s'approprie une portion de terrain pour y monter les tentes et y entreposer le matériel (figure 5). C'est à partir de ce campement que l'on peut ensuite prendre le temps de se familiariser avec le décor ambiant. Une fois la tente dressée, le gîte installé, on dispose d'un moment pour laisser courir son regard vers l'horizon à partir de différentes perspectives. Ou, plus simplement, d'une perspective donnée, on a un point de vue sur divers horizons, que ce soit vers la mer, la côte ou les îles, ou encore vers l'intérieur des terres. Sur l'île de Qikirtaaluk (la « grande île », en inuktitut), lieu de séjour de notre équipe, nous avons eu l'habitude de nous installer à plus de quarante minutes de marche de la carrière à pétroglyphes appelée Qajartalik, site archéologique sur lequel je reviendrai plus loin. Le campement, jamais situé tout à fait au même endroit, offre à chaque fois un nouveau point de vue sur le paysage environnant. On peut ainsi admirer les fjords au loin (figure 6), avec les neiges quasi permanentes qui se blottissent dans le creux de certaines vallées, la mer et ses couleurs changeantes, les sols rocaillieux et tourbeux dont les couleurs se modifient en fonction des changements de lumière. Le campement devient certes notre refuge pour un temps, mais rien ne nous empêche d'aller explorer les environs, ce qui conduit à de belles découvertes, notamment en observant discrètement la faune aviaire (figure 7 ; notez au passage le gris qui la caractérise), ou encore de repérer un inukshuk (figure 8), qui représente peut-être ici une structure peu imposante, mais qui constitue néanmoins un signe manifeste et pérenne d'une présence humaine peut-être plusieurs fois centenaire. Ce « cairn-balise<sup>1</sup> », pour reprendre l'expression chère à l'archéologue Patrick Plumet, constitue de ce fait un objet-témoin qui se trouve à l'occasion accentué par les jeux d'ombres et de lumière, qui permettent de le repérer aisément quand on est, par exemple, encore loin sur la mer.

---

<sup>1</sup> Patrick Plumet, « Le Nouveau-Québec et le Labrador », C. Chapdelaine [éd.], *Images de la préhistoire du Québec*, Montréal, Recherches amérindiennes au Québec, 1978, p. 99-110.



Figure 5. Le campement de l'équipe archéologique sur l'île de Qikirtaaluk pour la campagne d'étude du site de Qajartalik en 1997 (photo de D. Arsenault, gracieuseté de l'Institut culturel Avataq).



Figure 6. Le paysage arctique tel qu'il s'offre à nous lorsque l'on se trouve sur l'île de Qikirtaaluk et que l'on regarde en direction des côtes de la péninsule d'Ungava (photo de D. Arsenault, gracieuseté de l'Institut culturel Avataq).



Figure 7. Un plongeur arctique femelle, espèce aviaire au plumage grisâtre, en train de couvrir (photo de Louis Gagnon, gracieuseté de l'Institut culturel Avataq).



Figure 8. Un petit inukshuk, cairn-balise d'âge incertain, situé au cap Qajartalik, île de Qikirtaaluk, et visible aisément depuis la mer (photo de L. Gagnon, gracieuseté de l'Institut culturel Avataq).

## Découvrir le passé nordique

« Mettre au jour » en archéologie pourrait se traduire ainsi : faire sortir de l'ombre, remettre à la lumière ce qui était enfoui, ce qui était demeuré loin des feux de la connaissance scientifique. De manière la plus courante, c'est par la fouille archéologique que l'on fait apparaître ces éléments matériels issus de contextes historiques et socioculturels anciens. Ce travail méticuleux et parfois fastidieux n'est pourtant pas dépourvu d'une certaine poésie lorsque, après quelques coups de truelle, on voit apparaître l'artefact significatif. On notera par exemple sur les sites fouillés récemment que, dans le cours d'une excavation, où l'on passe du décapage des premières strates à la découverte *in situ* d'objets mobiliers, puis finalement au dégagement complet d'une aire d'occupation ou d'exploitation (comme ici, figure 9, une zone d'extractions multiples de récipients qui font du site de Qajartalik une carrière), on peut s'arrêter à juger simplement de la couleur de la découverte, c'est-à-dire dans ces cas-ci du gris, rien que du gris, toujours du gris !



Figure 9. La zone de façonnage *in situ* et d'extraction de récipients qui fut mise au jour en 2001 est marquée par de nombreuses cavités ovoïdes, rondes ou rectangulaires (une petite pierre indique l'emplacement de chacune) signalant autant de contenants en stéatite produits il y a plusieurs siècles, d'abord par des groupes dorsétiens suivis de groupes thuléens (photo de D. Arsenault, gracieuseté de l'Institut culturel Avataq).



Figure 10. Mon équipe de jeunes fouilleurs à l'œuvre sur le dessus du rocher orné principal de Qajartalik pendant la campagne archéologique de 2001 ; la photo en noir et blanc ne permet pas ici d'apprécier les contrastes de couleurs des vêtements portés par les membres de l'équipe par rapport aux affleurements (photo de D. Arsenault, gracieuseté de l'Institut culturel Avataq).

Cependant, rien n'empêche d'y mettre de la couleur, comme lorsque par exemple mon équipe et moi, revêtus de manteaux aux teintes vives et contrastées (figure 10), avons mis au jour sur le site de Qajartalik (qui signifie « là où se trouve un kayak », en inuktitut) de nouvelles figures gravées représentant des visages d'apparence humaine (figure 11). Ces gravures, au nombre de six, venaient encore renforcer la dimension unique d'art rupestre conférée à ce site archéologique arctique, bien que celui-ci ait été aussi exploité en tant que carrière de stéatite au cours des deux derniers millénaires.



Figure 11. L'un des six pétroglyphes dorsétiens en cours de mise au jour lors de la fouille marquant la campagne archéologique de 2001 à Qajartalik (photo de D. Arsenault, gracieuseté de l'Institut culturel Avataq).

Soulignons que ce site exceptionnel pour l'Arctique canadien se trouve sur un cap rocheux au lieu-dit de cap Qajartalik, à l'intérieur d'une dépression naturelle causée par une faille de plusieurs centaines de mètres. Le site éponyme de Qajartalik est constitué par des affleurements rocheux de stéatite répartis au sein d'une cuvette de quelque 130 mètres de long (figure 12). Depuis sa reconnaissance scientifique au début des années 1960 par l'anthropologue Bernard Saladin d'Anglure<sup>2</sup>, le site a livré des indices majeurs de fréquentation humaine, dont plus de 180 pétroglyphes, sous forme de visages gravés aux expressions variées, mais dont le sens nous échappe, et des dizaines de zones d'extraction renvoyant à la production d'autant de récipients, lampes à huile ou marmites, ainsi que quelques outils ayant été utilisés pour fabriquer de tels objets et pour façonner les visages. Ce site témoigne donc en fait de certaines préoccupations propres aux

---

<sup>2</sup> Bernard Saladin d'Anglure, « Découverte de pétroglyphes à Qajartalik sur l'île de Qikertaluk », *North/Nord*, 1962, p. 34-39.

ancêtres plus ou moins lointains des Inuits actuels, à savoir les Dorsétiens et les Thuléens.



Figure 12. Vue longitudinale vers le sud-ouest de la faille au sein de laquelle se trouve le site de Qajartalik ; notez à l'avant plan le bloc erratique en stéatite de forme ovoïde, tout gris, qui « scelle » l'entrée du site (photo de D. Arsenault, gracieuseté de l'Institut culturel Avataq).

### **L'ombre et la lumière**

Les sites d'art rupestre relèvent de deux catégories générales, l'une comprenant les œuvres peintes, l'autre, les œuvres gravées. C'est à cette dernière catégorie qu'appartient le site de Qajartalik. En effet, ce site contient exclusivement des pétroglyphes, des visages gravés vus de face (figure 13). Il va sans dire que pour bien les admirer sous un éclairage naturel, il faut attendre que leur subtil relief sorte de l'ombre et du brouillard, et compter sur une journée ensoleillée, alors que les jeux d'ombres et de lumière permettent d'en accentuer les contours et d'en souligner les détails (figure 14), avant qu'ils ne se dérobent à nouveau au regard, dès la nuit

venue ou même par ciel couvert. On peut avancer sans trop exagérer que les artistes qui ont produit ces gravures sur des rochers autrement grisâtres savaient tirer profit des effets variés du relief rocheux et d'orientation des surfaces portantes en jouant sur leur exposition en lumière ambiante afin de faire apparaître ou disparaître ces faces énigmatiques qui nous interpellent encore aujourd'hui. Il suffit en l'occurrence de déambuler au cours d'une journée ensoleillée pour se faire surprendre tout à coup par l'un de ces visages qui apparaît à quelques mètres de nous, sorti de l'ombre pour un instant pour nous fixer de son regard chargé de sens. Les expressions sont certes variées, mais elles le sont encore davantage en fonction du balayage de la lumière et des ombres projetées que provoque le déplacement apparent du soleil en quelques minutes seulement. On peut ainsi s'interroger sur l'impact originel de telles manifestations auprès des premiers visiteurs, juste après que les œuvres eurent été produites, surtout chez ceux qui n'étaient pas préparés à une telle réception. Faudrait-il alors y voir une manière insolite qu'avaient imaginée les initiés paléoesquimaux, il y a plus de mille ans, pour provoquer un certain trouble chez les novices en les plaçant dans un contexte liminaire de réception initiatique aux mystères d'un monde suprasensible ? Cette idée se défend bien, surtout si l'on accepte ici l'argument selon lequel cette iconographie figurative a été générée par la pratique chamanistique, à l'instar de ces figurines, masques et masquettes aussi interprétés en termes d'art dorsétien étroitement associé au domaine magico-religieux, celui des chamanes de la préhistoire arctique<sup>3</sup>. Mais même en dehors de cette dimension chamanique, force est de reconnaître l'impression d'une production intentionnelle de ces pétroglyphes orientée vers l'étonnement du spectateur. On peut en effet admettre l'importance de la lumière dans la fixation, ici comprise selon une acceptation élargie et multiple, de ces figures gravées à Qajartalik... Mais parlons maintenant de la couleur par rapport à cet art rupestre.

---

<sup>3</sup> Voir des exemples de cet art chamanique dans Patricia D. Sutherland et Robert McGhee, *Lost Visions, Forgotten Dreams – Life and Art of an Ancient Arctic People/Quêtes et songes hyperboréens – La vie et l'art d'un peuple ancien de l'Arctique (Guide de l'exposition)*, Hull, Musée canadien des civilisations, 1996.

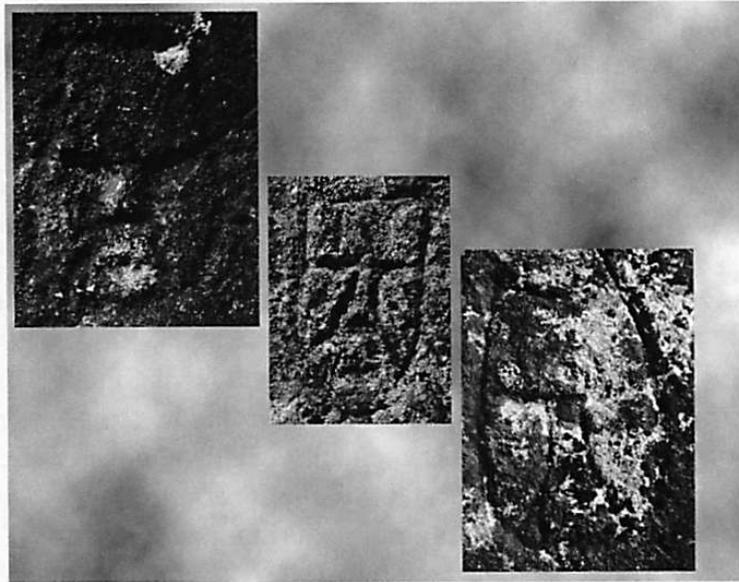


Figure 13. Trois exemples de visages gravés tels qu'on peut les admirer de nos jours sur les affleurements ornés de Qajartalik. Le faciès de chacun de ces visages est aujourd'hui marqué par la présence de lichens dont l'enracinement fragilise le substrat rocheux qui leur sert de support. Incidemment, les variétés de lichen, par les teintes distinctes qui les caractérisent (noire, verte, orange), viennent ajouter une touche de couleur aux gravures (photo de D. Arsenault, gracieuseté de l'Institut culturel Avataq).



Figure 14. Trois des nouveaux pétroglyphes découverts en 2001, accentués par un jeu d'ombres et de lumière qui permet de bien voir les traits des visages représentés (photo de D. Arsenault, gracieuseté de l'Institut culturel Avataq).

## Colorisation du site archéologique

Tous des visages au teint grisâtre, ai-je écrit plus haut ? Pas nécessairement, puisque le temps fait aussi son œuvre sur le rendu des couleurs. En effet, il convient d'observer comment une paroi porteuse de pétroglyphes et exposée pendant quelques décennies, voire quelques siècles, se trouve envahie par les lichens, ici noirâtres, là orangés, là encore verdâtres, qui viennent chacun à leur manière jeter une touche de couleur additionnelle à une surface autrement d'un gris quasi uniforme. Ici, ce n'est pas tant le sens originel que ces nouvelles touches de couleur aident à saisir, mais plutôt la condition actuelle et le devenir possible et fragile qu'elles accentuent. En effet, comme ces tons de noir, de vert ou d'orange (figure 13) qui viennent quelque peu « maquiller » les « faces de pierre » sont l'œuvre d'un végétal qui, par nature, s'incruste et prolifère à la surface de la roche, ce sont autant de stigmates qui viennent rappeler l'état de conservation précaire de cet art rupestre aux multiples visages. Les lichens sont ainsi considérés comme un agent destructeur qui, au fil des décennies ou des siècles, contribuent à fragiliser le substrat rocheux en se nourrissant des sels minéraux contenus dans la pierre et en produisant des acides qui dissolvent « l'épiderme » du rocher, rongant du coup le faciès de ces visages infectés. Paradoxalement, on peut affirmer que la couleur d'un rouge presque vif sur les joues d'un visage gravé n'est pas signe de santé à Qajartalik, peu s'en faut ! C'est donc dire que ce site exceptionnel est voué à disparaître si des mesures de conservation efficaces ne sont pas prises à court terme. C'est cependant une tâche à laquelle mes collègues de l'Institut culturel Avataq (figure 15) et moi nous attelons depuis plus de dix ans dans un programme de patrimonialisation du site<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Voir par exemple Daniel Arsenault et Daniel Gendron [éd.], *Des Tuniit aux Inuits. Patrimoine archéologique et historique au Nunavik. Bilan de recherches*, Québec et Montréal, CÉLAT, coll. « Les cahiers d'archéologie », et l'Institut culturel Avataq, coll. « Publication en archéologie du Nunavik », 2007 ; Daniel Arsenault, Daniel Gendron et Louis Gagnon, « Investigations archéologiques récentes au sud de Kangirsujuaq et sur le site à pétroglyphes de Qajartalik (JhEv-1), détroit d'Hudson, Nunavik », *Études/Inuit/Studies*, vol. 22, n° 2, 1998, p. 77-115 ; et Daniel Arsenault, Daniel Gendron, Louis Gagnon et Claude Pinard, « Kiinatuqarvik, a multidisciplinary archaeological project of Dorset petroglyphs and Human occupation in the Kangirsujuaq Area (Eastern Canadian Arctic) », Patricia D. Sutherland [éd.], *Contributions to the Study of the Dorset Palaeo-Eskimos*, Gatineau, Musée canadien des civilisations, coll. « Mercure, Archaeology Papers », 2005, p. 105-120.



Figure 15. Mes collègues Louis Gagnon et Daniel Gendron de l'Institut culturel Avataq en train de faire des relevés sur le sommet du rocher orné principal du site de Qajartalik en 1998 ; notez la présence de quelques pétroglyphes sur certains affleurements, visages gravés qui ressortent davantage en période ensoleillée (photo de D. Arsenault, gracieuseté de l'Institut culturel Avataq).

\*

Faire de la recherche aujourd'hui en milieu arctique exige naturellement une certaine forme physique, des connaissances suffisantes non seulement pour ce qui est du domaine de spécialisation dans lequel on œuvre, mais aussi en rapport avec les collectivités au sein desquelles on se trouve à partager le quotidien, ne serait-ce que pendant quelques semaines. On expérimente ainsi la nature arctique dans ses multiples facettes. Tout cela n'empêche certes pas de conserver ce sens de l'étonnement qui accompagne le contexte de découverte, à l'exemple des enfants inuits qui nous suivent parfois dans nos pérégrinations scientifiques. Il y a donc un véritable plaisir esthétique à vivre une telle expérience, une émotion à reconnaître dans les multiples facettes ce que la nature nordique recèle de beauté.

Mais, à l'instar de la situation des explorateurs des siècles passés, les séjours que j'ai faits en territoire arctique sont somme toute éphémères et ne me permettent de jeter qu'un éclairage fugace sur ces paysages en apparence immuables. Je me sens, lors de ces expériences de terrain, comme cet iceberg isolé au fond de la baie (figure 16) qui se laisse dériver au gré des courants et des marées, n'emportant avec lui que quelques souvenirs des formes et des couleurs observées au fil de son errance. D'aucuns diront que

c'est dans ces rares moments de rêverie en solitaire où l'on se voit affranchi du joug des tâches obligées de la recherche qu'une découverte en suit une autre, alors que la science fait place à la poésie...



Figure 16. Un iceberg flottant au loin, près des côtes nord-orientales de la péninsule d'Ungava, témoin muet des changements climatiques qui s'opèrent aujourd'hui en milieu arctique et qui, nécessairement, viendront affecter les paysages nordiques tels que nous les avons connus jusqu'à ce jour (photo de D. Arsenault, gracieuseté de l'Institut culturel Avataq).

**V**

**LE NORD AU CARREFOUR DES  
ARTS**

## **Le Nord sur le « vide papier que la blancheur défend ». L'incipit achromatique de *La grande traversée* de Goscinny et Uderzo**

Thomas Schlessler (Chercheur associé au Centre Histoire et Théorie de l'Art, EHESS)

### **Résumé**

Le Nord est traité dans la première page de *La grande traversée* (1975) de René Goscinny et Albert Uderzo comme un espace totalement achromatique, dominé par une blancheur qui réduit la couleur à une pure lumière. En convoquant et en détournant les recherches plastiques de l'avant-garde suprématisiste de Kazimir Malevitch, l'insolite et insolent incipit de cet album mêle dans son allusion caricaturale à l'univers scandinave une symbolique grave et un humour froid.

Voguez ! L'abîme libre blanc, l'infini sont devant vous<sup>1</sup>.

Kazimir Malevitch

« Vide papier que la blancheur défend<sup>2</sup> », dit Stéphane Mallarmé pour décrire, selon une définition possible de l'impuissance, un commencement qui ne commence pas. Tout commence – n'en finit pas de commencer – avec du blanc : la toile du maître, le feuillet de l'écrivain, la partition du compositeur. L'alinéa, qui lance chaque paragraphe, est lui-même un petit morceau de vide qui semble rappeler, de manière lancinante, au fil d'un texte, que les mots sont d'abord des arabesques noires plaquées sur une blancheur première. Et Kazimir Malevitch, lorsqu'il pose son carré noir sur son fond blanc, ne fait jamais que clore ce qui, dans cette interminable blancheur, est une funeste résistance à toute initiative. Une telle expérience, explique Denys Riout, relève d'une dialectique nietzschéenne de la destruction et de la création<sup>3</sup>. Le suprématisisme est une « révolte des forces de la vie<sup>4</sup> ».

Tout commence avec du blanc donc, mais il faut bien en finir de commencer. Peut-être pourrions-nous suivre les conseils de Mallarmé et « écoute[r] le chant des matelots<sup>5</sup> » ? Voilà qui nous exhorterait à naviguer à vue et nous lancerait presque à la conquête de l'Amérique pour tracer à terme, sur la carte encore vierge, la ligne de côtes nouvelles.

---

<sup>1</sup> Kazimir Malevitch, *Écrits*, édités par Jean-Claude et Valentine Marcadé, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977, t. 2, p. 84.

<sup>2</sup> Stéphane Mallarmé, « Brise marine », *Poésies*, Paris, Gallimard, 1995 [1887], p. 22.

<sup>3</sup> Denys Riout, *La peinture monochrome*, Paris, Gallimard, 2006, p. 82.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>5</sup> Stéphane Mallarmé, *op. cit.*, p. 22.



La technique paradigmatique d'Hergé, faite de lignes claires, d'aplats et de gammes chromatiques vivantes, immédiatement satisfaisante pour l'œil, est sagement respectée. Astérix suit ainsi les pas de Tintin qui, comme par hasard, s'il a commencé à voir le monde bigarré avec un voyage sur le continent noir au Congo, n'en a pas moins poursuivi son parcours en couleurs par une découverte de l'Amérique et de ses « Peaux-rouges ». Mais en préambule du périple d'Astérix et avant que le cap ne soit mis à l'ouest, la planche d'ouverture de *La grande traversée*, dont l'isolement à droite de l'album favorise et encourage l'autonomie, fixe notre boussole bien au Nord. Nous sommes dans une zone géographique entre la Scandinavie et l'Arctique, à bord ou presque d'un vaisseau de Vikings.

Le lecteur, cependant, ne sait rien de tout cela, il est projeté par surprise dans un enchaînement de six cases blanches et d'une case bleue (figure 1). Il n'a aucun repère visuel et comprend au mieux qu'il y a là plusieurs personnages grâce à des bulles et à une sorte de petite étincelle figurant la présence de chacun d'entre eux. Il comprend encore, grâce à l'emploi parodique de « O » barrés (Ø) et de ronds en chef sur les « A » (Å), qu'il ne s'agit pas d'une langue latine, mais certainement d'une langue nordique. La première lettre de l'album, au gré de l'aboiement du chien Zøødvinsen, est d'ailleurs un « ø » qui, en mathématiques, est symbole de la nullité. L'incipit de *La grande traversée*, en prenant place dans les « mers glacées » du Nord, prend place nulle part.

Le canon de base d'une planche d'Uderzo, celui à partir duquel s'opèrent des variations rythmiques dans la mise en page pour dynamiser le récit, se construit, de façon classique, sur quatre bandes de trois cases carrées. Sur la planche qui sert d'incipit, la première case occupe très fréquemment la moitié de la page, soit deux bandes de trois cases. Elle est de format horizontal et donne ainsi des indications spatiales pour prendre pied dans l'histoire. Dans la plupart des albums, cette case est dévolue au village gaulois d'Astérix et Obélix. C'est là un point d'ancrage à partir duquel le reste de l'aventure va se déployer et où elle s'achèvera inexorablement pour le banquet final.

Au verso de l'incipit de *La grande traversée*, nous voyons bien que c'est le paysage d'un « petit village gaulois inondé de soleil<sup>7</sup> » qui lance réellement l'histoire. En comparaison, la première case de la première planche est donc une parodie de l'ancrage spatial dans un paysage connu, ou du moins reconnaissable. Dicté par des couleurs et des lumières d'une blancheur imperméable à l'œil, le paysage d'une mer glacée du Nord est un non-lieu, une inexistence. D'ailleurs, le couple Uderzo-Goscinny apprécie de lancer ses albums en pleine mer. *Astérix chez les Bretons* (1966) commence

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 6.

ainsi sur le « mare britannicum », mais, à l'opposé du vide papier de *La grande traversée*, une carte vient donner des indications topologiques nettes, précises et précieuses<sup>8</sup>.

Aussi ce paysage immaculé nous apparaît-il comme l'archétype d'un paysage du Nord, où, pris dans ses « impénétrables brouillards<sup>9</sup> », figé dans l'ère glaciaire, cristallisé dans l'indifférenciation du blanc intégral, il n'existe qu'à l'état de néant. Il symbolise ainsi l'ailleurs absolu, où l'on ne connaît ni ne reconnaît rien parce que, précisément, l'œil n'y a pas accès. Pas accès, ou presque. En effet, quelques pages plus loin, la reprise du voyage en sens inverse, après que les Vikings ont quitté les côtes américaines, se conclut avec un accent parodique savoureux : évidée visuellement, comme dans l'incipit, une case blanche est ponctuée d'une exclamation rageuse : « Terre<sup>10</sup> ! », crie-t-on au milieu du brouillard et, enfin, le blanc se dissipe légèrement. Il ne donne cependant guère à voir que des stries noires sur un fond incolore, de sorte que le Nord ne demeure dans l'album qu'une vague zone grise et terne.

## Topos

Tout cela, bien sûr, relève de l'humour et de la caricature. Caricature qui est donc ici celle des lumières et des couleurs brumeuses du Nord. On le sait : la caricature procède par accentuations, souligne les traits caractéristiques et rend saillant le détail pour révéler une quintessence parfois inattendue et presque toujours drolatique de l'objet représenté. La bande dessinée, et plus encore la bande dessinée grand public, humoristique, doit beaucoup à l'histoire de la caricature, au point d'apparaître souvent comme une forme de son aboutissement moderne : une mise en récit de caricatures successives. Caricaturer les lumières et les couleurs du Nord consiste donc à annihiler toute subtilité chromatique pour former au final un écran total de blanc, autant dire à réduire la couleur à de la lumière.

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si, dans la complexe archéologie de la monochromie et de l'achromie, les caricaturistes ont une place de toute première importance. C'est ainsi que André Gill, dans *Le Salon pour rire*, en 1868, parodie un *Effet de neige* de M. Piette en notifiant au bas d'un grand carré blanc : « La toile peut resservir : M. Piette a la ressource de remplacer

---

<sup>8</sup> De la même manière, en outre, que toute aventure, puisque c'est toujours une carte situant « un village peuplé d'irréductibles Gaulois » au sein de la Gaule occupée par les Romains qui ouvre les albums.

<sup>9</sup> René Goscinny et Albert Uderzo, *op. cit.*, p. 5.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 41.

son *Effet de Neige* par un chef-d'oeuvre<sup>11</sup>. » Les traits de ce genre moquant l'économie de moyens (figuratifs et substantiels) des peintres font les beaux jours des revues, depuis la Monarchie de Juillet jusqu'à la Troisième République. C'est Alphonse Allais qui s'emparera avec le plus de succès de la blague en proposant dans son *Album Primo-Avrilesque* toute une série de monochromes à l'ironie finement affûtée sur l'aiguiseur des titres : le blanc (présenté en 1883 à l'Exposition des Arts incohérents) se nomme ainsi *Première Communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige*<sup>12</sup>.

C'est dans cette continuité des plaisanteries de Gill et d'Allais que Goscinny et Uderzo poussent à leur paroxysme les paysages d'Albert Edelfelt, Jean Frédéric Wentzel ou Fritz Thaulow. Ils accentuent les symboliques du vide, du commencement, de la pureté immaculée liées à l'univers nordique et à la prégnance de sa blancheur. Mais ces métaphores, comme retournées contre elles-mêmes, font rire. Et le tour de force est d'autant plus admirable qu'elles font rire avec du « trop-rien » plutôt qu'avec du trop-plein. Ce serait cependant mal connaître les ressources comiques d'Uderzo et de Goscinny que de penser qu'ils s'arrêtent là. Car de cases repues jusqu'au trop-plein, comme autant de contrepoints à cet incipit nordique, il est aussi question.

À l'opposé de cette série de cases blanches, on trouve, quelques pages plus loin, une planche figurant la nuit noire<sup>13</sup> où la petite embarcation d'Astérix et Obélix et le vaisseau colossal des Vikings se croisent mais sans entrer en contact, la communication visuelle ou verbale étant impossibles. C'est bien là le registre du trop-plein, saturé de noir jusqu'à provoquer une disparition totale de ce qui, quelques secondes avant que le soleil ne s'éclipse, était encore visible. Et tandis qu'on ne voit rien dans la planche initiale, on ne voit *plus* rien dans la planche de cette nuit noire.

Tout commence avec du blanc ; tout se termine avec du noir. Le noir est la couleur du bout du monde. Celui-ci, sans que ni Astérix et Obélix ni les Vikings ne le sachent encore, est en fait l'Amérique. Mais pour l'heure, il s'agit, selon les fantasmes angoissés d'Obélix, de la « fin de la mer, là où vivent les bêtes infernales<sup>14</sup> ». Le grand écran blanc du Nord était symbolique de la naissance d'un projet visionnaire, d'une nouvelle vue, d'une nouvelle vie ; le grand écran noir de la Nuit est celui de la mort. Dans cette atmosphère de poix et de confusions, le grognement de Zøødvinsen est assimilé par Obélix à celui d'un monstre, et les voix des deux Gaulois, à celles des sirènes.

---

<sup>11</sup> Voir Denys Riout, *op. cit.*, p. 363 et cahier central.

<sup>12</sup> Nous renvoyons ici à l'ouvrage cité plus haut de Denys Riout sur l'histoire du monochrome.

<sup>13</sup> René Goscinny et Albert Uderzo, *op. cit.*, p. 11.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 11.

La case noire est un topos de la bande dessinée. Hergé en a été très tôt un adepte. Dès la cinquième planche de son premier album, *Tintin au pays des Soviets*, il l'emploie. Cet album qui, il est vrai, ne connaîtra pas d'adaptation en couleurs, va même jusqu'à se référer au légendaire et indépassable *Carré noir sur fond blanc* (1913-1915) de Malevitch<sup>15</sup>. Tintin, pour échapper à ses ennemis qui veulent sa mort (et le mot « mort » est d'ailleurs écrit trois fois dans les deux cases noires), éteint la lumière. Il profite de l'obscurité pour régler leur compte à ses poursuivants et offre au passage une leçon d'art graphique, où se mêlent une allusion à la plus ambitieuse avant-garde plastique du siècle et une rythmique parfaite dans un récit visuel destiné au grand public.

En cette même année 1975, le couple Goscinny (encore !) et Morris l'exploitent dans ce qui est l'une des séquences humoristiques les plus abouties de l'histoire du neuvième art<sup>16</sup>. Dans l'Amérique de Lucky Luke, les Dalton entreprennent une guérison avec le Docteur Himbeergeist. La thérapie passe par des épreuves saugrenues : il s'agit par exemple de résister à la tentation de s'emparer d'un portefeuille à libre disposition, dans le noir. Joe Dalton rate cet examen par une fois. Il résiste le temps de deux carrés noirs sur fond blanc. Rattrapé par ses vices (ou plutôt par ses névroses), il s'avère finalement incapable de ne pas se saisir du butin. Rude échec alors que ce n'est qu'un exercice à blanc. Joe demande ensuite au Docteur s'il peut recommencer, au début d'un repas. Il passe alors l'examen avec succès mais c'est cette fois son frère Averell qui défaille en dévorant l'intégralité du repas en l'espace de quelques instants qu'aura durés la case noire sur fond blanc.

### **Tout passe**

Ce n'est pas un carré noir sur fond blanc qui apparaît dans *La grande traversée*, mais plutôt un rectangle noir (manière peut-être de souligner que le carré ne l'était pas vraiment<sup>17</sup>) dans une petite séquence de quatre cases, d'une très belle qualité visuelle, là encore. Comme nous l'avons déjà dit, cette citation de Malevitch est éculée dans la bande dessinée. Une chose est certaine, elle ne vaut certainement pas la citation de l'œuvre qui poussa le suprématisme à son niveau le plus (parce que le moins ?) spectaculaire, à

---

<sup>15</sup> Hergé, *Les aventures de Tintin au pays des Soviets*, Paris, éditions de Minuit, 2000 [1929], p. 102. Denys Riout (*op. cit.*, p. 408-409) regrette l'absence d'allusion au *Carré noir* de la part d'Hergé. Sa déception est excessive. Elle présuppose qu'Hergé aurait dû émettre un signe supplémentaire pour que le clin d'œil soit explicite. Nous pensons qu'il l'était déjà bien assez en l'état.

<sup>16</sup> René Goscinny et Morris, *La guérison des Dalton*, Neuilly-sur-Seine, Dargaud, 1975, p. 17.

<sup>17</sup> Voir à ce sujet Denys Riout, *op. cit.*, p. 82.

savoir le *Carré blanc sur fond blanc* exposé en 1918 au dixième Salon d'État de Moscou.

Il y a un « vrai » carré blanc sur fond blanc dans *La grande traversée*, sur la première planche, en quatrième position, après que le « visionnaire » Kerøsen eut imposé le silence à son équipage. Quel est donc le statut de cette case ? Que dire d'une case désertée à la fois par le dessinateur et le narrateur-dialoguiste ? Que fait l'œil du lecteur face à cette absence de traits, de couleurs et de mots ? Combien de temps arrêter son regard sur un espace qui ne donne rien pour l'accrocher, rien pour le retenir ?

On pourrait dire de cette case qu'elle est la plus « rapide » de l'histoire de la bande dessinée puisqu'elle ne fait rien vivre, rien exister, sinon une pure expérience du temps : celle de l'immédiateté. Aucun médium visuel ou textuel ici, rien. Elle n'est que l'expression d'un instant de silence, mais de silence total, d'annihilation visuelle aussi bien que sonore, elle n'est qu'une latence, où l'instance auctoriale abandonne son lecteur, le laisse patienter. Autrement dit, si la première grande case de format rectangulaire horizontal, en ouverture de la bande dessinée, nous semblait le symbole de l'espace, pour ne pas dire sa quintessence, cette modeste case vierge, dénuée de quelque intervention que ce soit, nous semble le symbole du temps. L'écran blanc du Nord apparaît ainsi comme un lieu où l'espace se glace pour que l'œil glisse, ainsi que le ferait notre corps sur un parterre gelé ou enneigé. Le Nord est symbole de passage, d'une « grande traversée ». Attention, toutefois, à ne pas céder au premier degré, à ne voir dans cette case qu'une pâle réplique d'avant-gardes plastiques qui n'avaient pas franchement besoin de la bande dessinée pour susciter les interprétations les plus spéculatives. Pourtant, en appui de la drôlerie (et peut-être pour en redoubler l'écho), on notera avec stupéfaction ce passage des écrits de Malevitch sur son *Carré blanc* :

J'ai troué l'abat-jour bleu des limitations colorées, je suis sorti dans le blanc, voguez à ma suite, camarades aviateurs, dans l'abîme, j'ai établi les sémaphores du Suprématisme. J'ai vaincu la doublure du ciel coloré après l'avoir arrachée, j'ai mis les couleurs dans le sac ainsi formé et j'y ai mis un nœud. Voguez ! L'abîme libre blanc, l'infini sont devant nous<sup>18</sup>.

Mais « l'abat-jour bleu », pour l'heure, a encore de belles nuits devant lui. Goscinnny et Uderzo ne poussent pas la blague jusqu'à plonger cette aventure nordique dans une infinie radiance qui aurait coûté en lecteurs perdus ce qu'elle aurait gagné en couleurs économisées. Et la dissipation de ces achromatismes successifs par une case bleue – celle d'un ciel dégagé, espace et espèce de transition du Nord vers le Sud – n'est pas sans rappeler

---

<sup>18</sup> Kazimir Malevitch, *op. cit.*, t. 2, p. 84.

une autre forme d'avant-garde monochromatique qui, précisément, dédaignait celle de Malevitch : les recherches du Niçois Yves Klein. Certes, il ne s'agit pas ici, comme il serait trop vite tentant de le penser, de ses monotypes bleus, dont la célèbre teinte brevetée IKB est incomparablement plus profonde que l'indigo traditionnel de la bande dessinée<sup>19</sup>. Il n'empêche : Klein, conformément à la logique des Nouveaux Réalistes qui s'emparaient de tout objet du sensible, s'appropriait le ciel jusqu'à considérer, non sans quelque mégalomanie, que c'était là sa plus belle œuvre<sup>20</sup>. On sait que le bleu est saturé de connotations symboliques. Pour Klein, il est dépositaire du sens même de la vie et du monde, il est une forme d'absolu. Mais le ciel est plus précisément, selon lui, un espace où coexistent les dimensions matérielles et immatérielles, le physique et le métaphysique.

Nous sommes bien loin de notre bande dessinée, semble-t-il. Pas tant que cela : cette case entièrement bleue, comme une lucarne ouverte sur un morceau de ciel sur lequel commencerait enfin à s'écrire l'histoire, fait office de transition. Les points de suspension articulant cette planche avec celle qui suit, à la page suivante, en attestent amplement. Or, précisément, cette transition fait basculer la blancheur métaphysique du grand Nord, où il est question de projet visionnaire, vers l'univers bien connu, familier, de la Gaule ancestrale avec ses couleurs, ses traits, son langage, son village.

En convoquant, avec humour, le nordique Malevitch puis le méditerranéen Yves Klein, dans un jeu d'opposition et de polarisation, les auteurs nous font donc glisser des glaces inviolables du grand Nord à la Gaule, puis, par l'entremise d'une grande page noire, nous conduisent à la terre promise : celle de l'Amérique. Les résonances symboliques de la blancheur initiale, véhiculant à la fois les idées de vision, de commencement, d'impuissance, de nullité trouvent dans la bande dessinée une puissance particulière : ces résonances existent, mais jouant avec la contrainte du genre, elles sont aussi dotées d'un humour, d'une jubilation qui viennent contrarier et même invalider leurs trop graves accents.

Partie du point le plus radicalement dépaysant qui soit – un effacement total du trait, de la ligne, de la couleur –, l'aventure échoue sur les rivages bien connus du lecteur : le banquet final, dans une chaleur bien éloignée des froidures nordiques. Il ne reste plus qu'à porter sur « le vide papier que la blancheur défend » un « Toast » mallarméen :

---

<sup>19</sup> On notera cependant, pour demeurer le plus scrupuleux possible, que le bleu utilisé dans cette case est légèrement plus foncé, plus profond, que l'indigo couramment employé pour donner sa couleur au ciel dans le reste de l'album.

<sup>20</sup> Sur les rapports de Klein au ciel et, plus généralement, au vide et à l'immatériel, voir Yves Klein, *Le dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Marie-Anne Sichère et Didier Semin [éd.], Paris, ENSBA, coll. « Écrits d'artistes », 2003.

Rien, cette écume, vierge vers  
À ne désigner que la coupe;  
Telle loin se noie une troupe  
De sirènes mainte à l'envers.

Nous naviguons, ô mes divers  
Amis, moi déjà sur la poupe  
Vous l'avant fastueux qui coupe  
Le flot de foudres et d'hivers;

Une ivresse belle m'engage  
Sans craindre même son tangage  
De porter debout ce salut

Solitude, récif, étoile  
À n'importe ce qui valut  
Le blanc souci de notre toile<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Stéphane Mallarmé, « Salut » [d'abord intitulé « Toast » lors de sa déclamation au septième banquet de *La Plume*], *Poésies, op. cit.*, p. 3.

## **« L'arbre des formes sur le désert blanc » : le Nord visible et illisible de Christian Dotremont**

David Jauzion-Graverolles (Université Lumière-Lyon 2)

### **Résumé**

Chez le Belge Christian Dotremont surgit une écriture vierge, expérimentale, aux images et aux formes renouvelées, en un parcours qui va du post-surréalisme aux logogrammes. La découverte de la Laponie et de son espace-temps induit une invention de l'écriture qui épure et parachève les tâtonnements des années 1940-1950, retrouvant certaines problématiques dadaïstes. On questionne alors les champs de la poésie et de la peinture croisées dans l'expérience logogrammatique, en confrontant visions et écritures du Nord, intérieures ou extérieures, fantasmées ou réelles : elles conduisent à l'invention du lieu écrit, puis du paysage du mot, et enfin au regard poétique qui lit l'illisible réel.

Si la Laponie n'existait pas, je ne ferais pas de logogrammes ; je ne ferais rien du tout. [...] les logogrammes chantent toute la Scandinavie, de Copenhague à la Laponie et aux îles Lofoten<sup>1</sup>...

Christian Dotremont, lettre à Michel Butor, 19 février 1971

Avec Christian Dotremont, nous voici devant l'absolue liberté du poète dans son geste d'écrire, en tant que geste fondateur et novateur. Le créateur de Cobra ne se soumet à aucune autre loi ni école que celle du désir et de l'invention permanente du langage, pas d'un langage particulier même, mais du langage en tant que tel, en train de s'écrire. L'œuvre se déploie, des poèmes en marge du surréalisme et pourtant irréductibles à tout courant, aux vers libres et proses scandées de tirets, aux poèmes à tmèses, distiques élégiaques lettristes, logogrammes ou proses laponnes. Dans ces dernières, une syntaxe très personnelle, déconstruite dans le geste même d'écrire et soulignée dans cette *dislocation*, est portée au point de fusion où la distinction entre prose narrative, descriptive ou poétique (la stylistique ancienne dirait « nombreuse »), se dissout dans la notation dynamique du présent de la sensation. Mais chez Dotremont, la conscience est éminemment géographique, comme le montre le court récit autobiographique intitulé

---

<sup>1</sup> Christian Dotremont, « Lettre à Michel Butor, 19 février 1971 », *Grand Hôtel des valises*, Paris, Éditions Galilée, 1981, p. 89.

« Mémoires d'un imaginiste<sup>2</sup> ». Toute étude de la poétique de Dotremont, « l'originel géographe<sup>3</sup> », sera aussi, forcément, une étude géopoétique, pour reprendre le terme de Kenneth White<sup>4</sup>, autre poète du Nord.

Mais y a-t-il un Nord chez Dotremont ? Comment dessiner le Nord que Dotremont traverse, au cours de ses sept voyages en Laponie, de 1956 à 1978, dans cette œuvre éparse, tant graphique que poétique, lisible et visuelle ? Car l'enjeu ici n'était pas de décrire, ni même de peindre, à l'évidence, l'espace de l'Extrême-Nord, encore moins de le narrer. Comment saisir le sens de la piste lapone dans l'expérience ininterrompue de l'écriture à l'œuvre, à rebrousse langue, menée par notre Belge du début des années 1940 à la fin des années 1970 ? Deux remarques de départ s'imposent : la voie du Nord, sans jeu de mots (encore que Dotremont, qui a plus d'« une corde à [s]on Danemark<sup>5</sup> », en soit friand), ce vecteur vers le pôle, n'est pas une rupture avec ce qui précède, mais le prolonge, le révèle, l'épanouit. Les « Mémoires d'un imaginiste », texte de 1963, qui suit de peu la première pratique des logogrammes, fait remonter le désir du Nord à des liens d'enfance avec le Danemark et la Norvège par gouvernantes interposées. Autre aspect, qui découle du premier : si le Nord n'est pas une découverte, y a-t-il vraiment eu expérience du Nord, ou n'a-t-il été que l'espace que le poète choisit pour mener sa recherche du « parmi du mot<sup>6</sup> » ?

### **Inventer le Nord**

C'est d'abord par l'opposition, le contraste, que le poète trace son chemin septentrional. Inventer le Nord, c'est s'inventer un repoussoir au Sud, une raison de mettre la boussole au Nord, une aspiration boréale. Né dans ces terres où de l'Italie descendrait l'Escaut, selon les mots de Jacques Brel, dans ce pivot belge entre le monde latin et l'espace germano-scandinave, Dotremont réécrit d'abord l'opposition. Comme pour mieux choisir le sens de ses migrations, car, comme il l'écrit dès le début des années 1950, dans « Oiseaux migrants », « c'est le destin de l'oiseau migrant de languir, de se tourmenter et de se consumer entre le Sud et le Nord<sup>7</sup> ». L'opposition Nord/Sud prend souvent, chez Dotremont, la forme d'une différence de présence au monde : « L'homme du Sud double tout

---

<sup>2</sup> Christian Dotremont, « Mémoires d'un imaginiste », *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Mercure de France, 1998, p. 389-401.

<sup>3</sup> Christian Dotremont, « Cantate du contretemps », *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 411.

<sup>4</sup> Kenneth White, *Geopoetics. Place, Culture, World*, Glasgow, Alba Editions, 2003.

<sup>5</sup> Christian Dotremont, « Les Oh ! et les Bah ! », *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 224.

<sup>6</sup> Christian Dotremont, « Pour Sevettijärvi », *ibid.*, p. 405.

<sup>7</sup> Christian Dotremont, « Oiseaux migrants », *ibid.*, p. 221.

d'une frange où se réfugier ; d'un supplément où éviter le fond. Incapable de saisir le son parmi le silence, la lumière parmi la nuit<sup>8</sup>. » Et déjà, notons-le, la différence essentielle passe par un rapport à la lumière, qui touche au fond, au sens. Les différences climatiques deviennent des degrés différents de réalité : « les changements de ce réel ont plus de puissance, de subtilité puissante, que dans nos pays, étant si pauvres de précision et de quantité qu'aucun n'en annule un autre et que tous les autres en soulignent chacun<sup>9</sup> ». Et de ce constat phénoménologique, Dotremont fait vite une opposition ontologique. L'opposition Nord/Sud n'est pas chez Dotremont un vecteur de la pensée, elle est un prétexte à décrire un processus plus intime lié au sujet et à l'écriture. D'ontologique, elle devient alors existentielle. Le plus court texte des « Commencements lapon », regroupement posthume de proses publiées chez Fata Morgana en 1985, fait le lien entre le risque du Nord et l'existence au présent :

Pourquoi ne pas vivre à un doigt de la mort, dans une pénombre où peut apparaître aussi bien qu'un abri, la fin ? Le temps, ainsi, a sa valeur ; il n'est pas détourné de notre condition mais pousse d'elle-même. Et le saut vers la fin sera un glissement léger, un peu de plissement. Je déssude ma vie, aussi pour que la mort cesse d'y être une fugitive déesse, et n'y soit plus qu'une louve quotidienne<sup>10</sup>.

« Déssuder » : le néologisme construit à l'aide du privatif indique déjà une alchimie volontaire, intime, corporelle, rimbaldienne. Inventer le Nord, c'est s'inventer un corps, que les proses laponnes nous donneront à lire dans son existence compliquée, encombrante, exigeante, dans tous les passages où il s'organise pour la vie ou la survie, dans les intérieurs des auberges laponnes à Ivalo, Nellim, Sevettijärvi...

Et ce corps fragile, fragilisé par l'immense qui l'enveloppe, est préparé, dans le Nord lapon, à une nouvelle perception : « Quitté le Sud pour jouer à ces espaces, ces distances ; cette vision bouleversée, incroyablement juste, débarrassée de l'exactitude géométrique, des centres et coins habiles, des doux horizons, pour jouer à cette vision infiniment répétée sans jamais de mesure<sup>11</sup>. » « Subtilité » contre « exactitude », on entendrait facilement là comme une réminiscence de l'opposition pascalienne entre esprit de géométrie et esprit de finesse.

---

<sup>8</sup> Christian Dotremont, « Vivre en Laponie », *ibid.*, p. 337.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 336.

<sup>10</sup> Christian Dotremont, « Pourquoi ne pas vivre », *ibid.*, p. 369.

<sup>11</sup> Christian Dotremont, « Du peu de bois qui me protège », *ibid.*, p. 372.

N'oublions pas que Dotremont s'est formé en marge du surréalisme révolutionnaire et du communisme, ce dont il se souviendra face au lac qui marquait la frontière avec l'URSS, en 1962, dans « La promenade à Nellim » : « Et si je sautais dans l'Histoire, dans le lac, si je nageais vers l'Histoire, vers l'URSS ?<sup>12</sup> »

Au vu de l'« endiablée entreprise de nouures<sup>13</sup> » qu'est l'œuvre de Dotremont, il nous faut tout de suite écarter une lecture réductrice qui ferait de Dotremont un ermite, lequel, refusant la civilisation dont il est issu, irait chercher dans le désert blanc une quelconque révélation. Dotremont entreprend le Nord comme il entreprend d'écrire : « J'ai donc entrepris, Extrême-Nord, de me décentrer, de te chanter sur le désert blanc du papier, de te danser, de ne plus me relire, de t'écrire<sup>14</sup>. » Si le poète invente le Nord, c'est aussi le Nord, tout autant, qui l'invente en tant que poète.

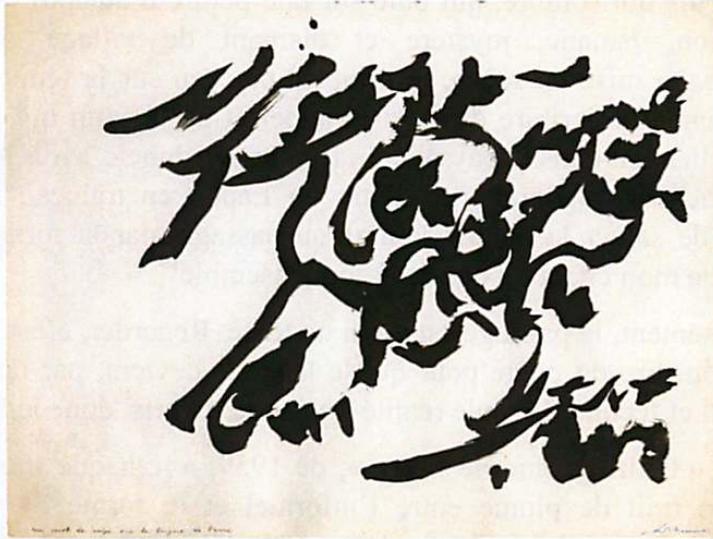


Figure 1. « un mot de neige sur la langue de terre », 1969<sup>15</sup>.

### Dans le corps du paysage du mot

Le lien de l'écriture au paysage nordique n'est pas, chez Christian Dotremont, qu'une métaphore, dans la mesure où il instaure une réversibilité

---

<sup>12</sup> Christian Dotremont, « La promenade à Nellim », *ibid.*, p. 383.

<sup>13</sup> Christian Dotremont, « J'eus envie d'avoir plus », *ibid.*, p. 525.

<sup>14</sup> Christian Dotremont, « Sur les îles », *ibid.*, p. 429.

<sup>15</sup> Les logogrammes de Christian Dotremont que l'on retrouve dans cet article sont publiés avec l'aimable autorisation de Guy Dotremont et le concours de Yves Chèvrefils de l'Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine (IMEC).

dynamique, une nouvelle circulation du sens. Comme si l'écriture ne pouvait se décrire que par l'intermédiaire du paysage, comme si le paysage lapon ne pouvait se percevoir et se dire que dans une forme de syntaxe. Les textes métalinguistiques et métapoétiques dominent étrangement l'œuvre de Dotremont dans les années 1970, comme si le poète – après l'expérience logogrammatique, et au prétexte de celle-ci (« Logstory », « Logogus a tout le temps de son quartier lapon », « Le Fablier », « Logbookletter<sup>16</sup> ») –, pouvait se permettre de décrire l'écriture. Mais dans tous les textes que nous appelons les proses laponnes, et qui pour la plupart ont été rassemblés dans « Commencements lapons » en 1985, c'est comme si le geste d'écriture ne pouvait être appréhendé qu'avec les éléments du paysage. « C'est presque toujours la même chose, je rencontre d'abord le mot, puis la fourrure, puis la bête, et certes je mixe<sup>17</sup>. » Il faut dire que l'écriture, dans le geste logogrammatique, est d'emblée plus formelle, plus matérielle, plus objectale, visuelle, concrète : « La phrase d'encre qui s'en va dare-dare dans la nuit blanche et puis qui sombre, qui bute sur une pelure d'adjectif dont elle fait arbre, oignon, banane, mystère et diamant de village<sup>18</sup>. » Avec le logogramme, sa mise en scène, le bruit du pinceau sur la feuille, la coulée ample de l'encre, l'écriture devient un appel et un chemin qui se prolonge assez naturellement dans le paysage : « Il m'arrive donc d'avoir le sentiment, quand je trace un logogramme, d'être un Lapon en traîneau sur la page blanche, et de saluer la nature comme au passage, par la forme même de mon cri ou de mon chant ou des deux tout ensemble<sup>19</sup>. »

Inversement, le paysage est aussi un texte. Regarder, c'est lire, dans le dé-lire, le tout-lire du poète pour qui le langage devient, par un solipsisme obsessionnel et fécond, la seule réalité familière. J'écris, donc le Nord existe.

Dans « Petite géométrie fidèle », de 1959, « [c]haque trait de pluie » devient « un trait de plume entre l'informel et le formé<sup>20</sup> ». Les rennes rencontrés au Sameœdnâm, Laponie, « ont la tête chargée de calligraphies élégantes<sup>21</sup> » – calligraphies que Dotremont préfère voir sur la tête des animaux, que dans son travail logogrammatique et dans l'art en général, où il avoue son « anticalligraphie<sup>22</sup> » (dans son dernier texte connu, « Logbookletter », de 1979, écrit en Irlande). Dans « J'arrive de Hammerfest » (1962), le locuteur, qui « arrive du Sud », « né avec un

---

<sup>16</sup> Ces textes se trouvent tous dans Christian Dotremont, *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*

<sup>17</sup> Christian Dotremont, « Pour Sevettijärvi », *ibid.*, p. 406.

<sup>18</sup> Christian Dotremont, « La Cobraïde », *Grand Hôtel des valises*, *op. cit.*, p. 112.

<sup>19</sup> Christian Dotremont, « J'écris donc je crée », *J'écris pour voir*, Paris, Buchet-Chastel, 2004, p. 67.

<sup>20</sup> Christian Dotremont, « Petite géométrie fidèle », *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 343.

<sup>21</sup> Christian Dotremont, « Au Sameœdnâm, Laponie », *ibid.*, p. 360.

<sup>22</sup> Christian Dotremont, « Logbookletter », *ibid.*, p. 528.

peigne/entre les dents/pour que je puisse faire ma petite/musique latine », fait l'expérience du paysage-langage : « Car cette neige/était devenue grise comme les adverbes et le dessin de mon voyage/ne voyait plus/que du langage<sup>23</sup>. » Les longueurs du climat lapon, dans un texte de 1977 écrit sous forme d'interview et intitulé tout d'abord « Vivre en Laponie, trop loin, trop près » (pour s'intituler finalement « Trop loin, trop près »), deviennent

Des adverbes débordant de syntaxe. Des pareillement quoique, des mobilement afin de puisque. Une éternité coupée en deux sans effilochages de printemps ni d'automne. Pas de milieu qu'une étendue, et donc une stéréoscopie atteinte par patience puis bond, par un avant-après sans trait [...] <sup>24</sup>.

Les deux directions métaphoriques de l'association fondamentale entre la phrase et le paysage se télescopent dans un poème en vers libre de 1963, « Les illisibles vagues du bois ». Ce poème se situe à la croisée des expériences ; écrit peu après les premiers logogrammes, qu'on a coutume de dater de 1962, il semble partir d'une expérience surréaliste comparable aux frottages de Max Ernst, tout en réaffirmant le rapport à la matière, commun à Cobra et aux proses laponnes :

ô ma phrase qui passe dans les rues  
ma ville en danois de tramways tournant  
et de bahuts qui soudainement avalent  
une porteuse de gâteau  
qui allume un adjectif  
sournoisement sous un adverbe de carton

ma phrase qui chantonne  
mais d'un long cou  
[...]  
à l'encre noire entre des rues blanches  
du même coup créées<sup>25</sup>.

L'écriture crée les rues blanches entre ses lignes, et la typographie devient un principe générateur d'imaginaire. Les « Développements lapons » écrits à Ivalo, en Laponie finlandaise, en 1965, ouvrent dans le paysage lapon, « le livre ouvert et le nœud<sup>26</sup> », la voie de l'écriture. « Jouer au jeu de la route », c'est la considérer

---

<sup>23</sup> Christian Dotremont, « J'arrive de Hammerfest », *ibid.*, p. 377.

<sup>24</sup> Christian Dotremont, « Trop loin, trop près », *ibid.*, p. 433.

<sup>25</sup> Christian Dotremont, « Les illisibles vagues du bois », *ibid.*, p. 402.

<sup>26</sup> Christian Dotremont, « Sur les îles », *ibid.*, p. 429.

comme un fleuve qui charrie quelques noyés jusqu'à la mer, une infinie métaphore bordée de mots indifférents, tantôt comme une phrase de tanières, de bouleaux et de pins, entre quoi s'allongent excessivement des ellipses, ou d'ineffables ratures, et dont un port tout en haut est le point<sup>27</sup>.

Revenu à l'intérieur du *baari*, le locuteur aux lunettes embuées ne voit plus alors, devant le texte des plats finnois, qu'un « fouillis de graphes blancs sur fond noir<sup>28</sup> ». Ainsi, tandis que le paysage lapon devient lisible en tant que texte, le texte imprimé sombre dans l'illisible. Les rapports entre le réel et le textuel se renouent en permanence dans l'écriture de Dotremont, et souvent s'inversent, de la même façon que les rapports entre le blanc et le noir, dans le travail graphique et logogrammatique, comme l'a noté Yves Bonnefoy dans une lettre à Christian Dotremont du 22 novembre 1969 : « J'admire le blanc qui se gonfle dans cette écriture, en écarte les lignes de sa sphéricité mystérieuse<sup>29</sup>. »

Écrivain de l'« intime-extrême<sup>30</sup> » (dernier mot de l'œuvre publié de son vivant, en 1979), Dotremont, qui a « adhéré au cercle polaire<sup>31</sup> », s'invente avec le Nord une polarité, qui met en tension le réel et l'écriture, le paysage et le langage. Deux citations tendent cette ligne à l'œuvre, qui engendre des formes. Dans « Mémoires d'un imaginiste », le locuteur retrace la phénoménologie de son accès au sens : « Je découvris les signes en même temps que les réalités, comme tout le monde. » Première étape d'un éveil simultané. « Il s'agissait donc d'apprendre à séparer ce qui est signe et ce qui est réalité, à créer un équilibre, au lieu de vivre dans la confusion que nous apportions en naissant (avait déjà dit Cézanne)<sup>32</sup>. » Ce programme semble renvoyer à celui du poète selon Stéphane Mallarmé, dont la tâche est de rémunérer le défaut des langues. Mais le troisième constat dessine une dialectique où l'on serait tenté de voir le processus même de la création à l'œuvre : « Bref, je n'entrai pas dans la distinction classique du signe et de la réalité sans les confondre aussitôt d'une manière nouvelle<sup>33</sup>. » À l'autre bout de l'œuvre, dans les dernières lignes publiées du vivant de l'auteur, le locuteur qui s'appelle maintenant « Logogus », découvrant l'Irlande, reformule ce rapport essentiel au réel :

---

<sup>27</sup> Christian Dotremont, « Jouer au jeu de la route », *ibid.*, p. 422.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 423.

<sup>29</sup> Yves Bonnefoy, « Lettre à Christian Dotremont, 22 novembre 1969 », Christian Dotremont, *Grand Hôtel des valises*, *op. cit.*, p. 132.

<sup>30</sup> Christian Dotremont, « Logbookletter », *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 532.

<sup>31</sup> Christian Dotremont, « J'arrive de Hammerfest », *ibid.*, p. 376.

<sup>32</sup> Christian Dotremont, « Mémoires d'un imaginiste », *ibid.*, p. 393.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 394.

Logogus est nu comme un manant, un amant, dans la nature immédiatement réelle, bien obligé de mieux voir, de tout prendre de la vie même, d'une vie d'autant plus étrangère, d'ici, et d'autant moins, d'autant plus au monde, ici, bien heureusement obligé de se découvrir à découvrir l'ici, à lire le réel dans le texte même du réel, la texture, quitte à lire plus qu'il ne les aurait lus les plusieurs fois superbes interrogations-exclamations des ronds-points, apostrophes de chemins, citations des cités, titres des boutiques [...] <sup>34</sup>.

Le Nord, selon Dotremont, serait donc le lieu où le réel et l'imaginaire, le visible et le lisible, le concret et le scriptural, reçoivent une polarité féconde, le lieu où la confusion fait sens, où le sens prend forme, où l'ici et l'ailleurs se confondent. « Nulle part qu'ici le vif ailleurs », dit un logogramme de 1976. Le Nord ouvre tous les paradoxes, visuels, lisuels, intellectuels : « nous commençâmes à comprendre qu'en accumulant les lisibilités, nous atteindrions d'autre part les efficacités de l'illisible <sup>35</sup> ». L'« invisible », l'« immense loin », l'« infini », l'« extrême », l'« absolu », au Nord, deviennent « l'intime-extrême », l'« absolillu <sup>36</sup> ». L'œuvre ne se construit pas sur une tension Nord-Sud, ni sur un arpentage géographique, plus ou moins initiatique, d'un paysage nordique.



Figure 2. « petite neige de nuit », 1973.

<sup>34</sup> Christian Dotremont, « Logbookletter », *ibid.*, p. 530.

<sup>35</sup> Christian Dotremont, « Pour Sevettijärvi », *ibid.*, p. 407.

<sup>36</sup> Christian Dotremont, « Logbookletter », *ibid.*, p. 532.

### **Le premier regard ; entoptique et opsiphonie ; différence et répétition**

Expérience ontologique, scripturale, le Nord que Dotremont s'invente est enfin une expérience esthétique. Le sens ici privilégié, chez le fondateur de Cobra, peintre-poète des peintures-mots, des peintures poèmes avec entre autres Pierre Alechinsky, Karel Appel, Asger Jorn, Serge Vandercam, etc., est la vue. Un court texte de 1962, « Le premier regard<sup>37</sup> », pose l'enjeu d'un rapport signifiant au visible. Le texte est structuré en trois parties, comme deux aphorismes qui encadreraient un développement plus descriptif ; cette structure se retrouvera à l'échelle des longs poèmes qui encadrent un intertexte. Voici les deux aphorismes qui dénoncent la commodité du lisible : « Le premier regard, par quoi nous aimons le monde a le droit de durer. Les autres cherchent le fin du fin de l'optique/Rien de plus commode, de plus inutile, de plus faux que le regard accommodé (comme ils disent)<sup>38</sup>. » De l'obscur à l'éblouissement, sans nuances, sans accommodements, l'œil perçoit la forme dans sa netteté de signe, et le signe comme une forme imaginaire, arbitraire et naturelle, plus que comme une médiation du sens. Dans « Trop loin, trop près », Dotremont réactive l'opposition Nord-Sud, contre le cliché de la fameuse lumière méditerranéenne :

Le Sud, tout le Sud de l'Europe occidentale, et même centrale, la Belgique, le Brandebourg, le Portugal, les Balkans, surtout la Provence, c'est le nez, le palais, la main, ni l'œil ni l'oreille, qui n'ont, dans le Sud, ni surprise ni nécessité<sup>39</sup>.

Voici Paul Cézanne battu en brèche pour la seconde fois. Après Vivaldi, dans « la musique » (dans « Vivre en Laponie ») :

Elle, est, la Laponie, un immense coquillage où j'écoute d'autres glissements que de Vivaldi. La musique est le silence du pauvre. Qui n'a pas l'oreille assez fine pour la musique du parmi a certes besoin d'une musique du dehors ; qui n'a pas le regard assez profond pour le paysage du parmi, il lui faut des jardins. L'homme du Sud ajoute l'on ne sait quelles mélodies à son silence pourtant peuplé davantage que le silence lapon, et l'on ne sait quels jardins à un paysage plus chargé que l'espace du Nord<sup>40</sup>.

Le Nord semble alors devenir le lieu où les peintures-mots se font à même le paysage, car comme nous l'avons vu, la solution de continuité originelle entre signe et réalité, entre paysage et langage, s'abolit dans la

---

<sup>37</sup> Christian Dotremont, « Le premier regard », *ibid.*, p. 370.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> Christian Dotremont, « Trop loin, trop près », *ibid.*, p. 434.

<sup>40</sup> Christian Dotremont, « Vivre en Laponie », *ibid.*, p. 337.

polarité de l'écriture. Dotremont trace logoneiges et logoglaces. Mais ce n'est que la partie anecdotique, visible de l'iceberg. Toute l'écriture s'engage dans un devenir formel en phase avec ce que l'œil, au Nord, reçoit : « j'ai le sentiment que mon œil cède à la tache aveugle, qu'il manie un bras qui caresse le ciel et touche l'horizon<sup>41</sup> ». Inventer le Nord, c'est s'inventer un regard neuf. Mais n'y voyons pas pour autant une purification, une épuration du visuel, vers la calligraphie sobre de l'encre de Chine ou vers la forme poétique du haïku, à laquelle certains textes de logogrammes peuvent faire penser.

Car ce regard n'est renouvelé, chez Dotremont, que pour mieux s'ouvrir à la confusion des formes, à l'hallucination colorée, aux « phénomènes optiques exceptionnels<sup>42</sup> » : « Un instant, le feu m'apparaît comme un récit, compliqué, où le blanc et le noir, les couleurs s'échangent, se répondent et se retrouvent<sup>43</sup>. » Le sujet vit dans le paysage l'absolue tension qu'il recherche. Le froid intervient comme un « rappel au monde » face à ces « luxes entoptiques », « nécessités optiques quotidiennes du faux sommeil permanent de l'hiver, de la fausse solitude, du faux jeu, ajoutées aux banalités entoptiques luxueuses<sup>44</sup> », tandis que l'alchimie violente du soleil et de la nuit glacée provoque d'étranges phénomènes perceptifs, comme cette fameuse nuit où le sujet qui va « de voyelle en voyage », est réveillé par son hôtesse lapone pour assister au lever du soleil arctique « dans la laitance des catastrophes de nature, comme pour m'élancer vers un reflet du premier soleil vif, comme pour m'élever du gel dans la transparence ou plutôt dans le prisme des fêtes de nature ; mais écoutais le grésillement du phénomène, c'est-à-dire, en pleine opsiphonie fausse, vraie<sup>45</sup> ».

L'adjectif entoptique désigne des lueurs provoquées par des stimulants intérieurs, comme phosphorescentes. Le paysage lapon, dans la nuit, produit sa lumière, comme si les formes éclairaient d'elles-mêmes, provoquant « des lueurs peu éclairantes, c'est-à-dire des signes fort sensibles<sup>46</sup> ». Quant à l'opsiphonie, elle désigne une forme de synesthésie, où optique et sons se mêlent ; nous voici dans la lignée des synesthésies de Heinrich Heine, des correspondances de Charles Baudelaire, non loin des hallucinations simples d'Arthur Rimbaud. Mais chez Dotremont, cette alchimie du verbe s'ancre dans un territoire, même extensif, le Nord lapon, et donne lieu à l'invention de formes, logogrammes et poèmes à tmèses (ou déplacement de syllabes et de lettres). Je propose de lire les poèmes à tmèses comme des tentatives

---

<sup>41</sup> Christian Dotremont, *ibid.*, p. 335.

<sup>42</sup> Christian Dotremont, « Trop loin, trop près », *ibid.*, p. 435.

<sup>43</sup> Christian Dotremont, « Le feu », *ibid.*, p. 374.

<sup>44</sup> Christian Dotremont, « Trop loin, trop près », *ibid.*, p. 435.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> Christian Dotremont, « Le premier regard », *ibid.*, p. 370.

entoptiques et opsiphoniques d'écriture poétique. Il faudrait analyser les poèmes regroupés dans « Abstrates », comme « Ltation exa tumulte<sup>47</sup> », à la lueur (sans jeu de mots) des perceptions que les proses lapones explorent. En effet, les tmèses brouillent la lecture, sa linéarité, ramenant le sens à une vibration indécese et ouverte entre le graphème et le phonème.

La réversibilité sans nuance du climat lapon trouve son écho dans la dualité graphème/phonème, ou, pour les logogrammes, signe/mot. C'est d'ailleurs dans le logogramme que cette équivalence est la plus organique. Dotremont s'en explique dans un texte intitulé « J'écris donc je crée » :

Je dois d'ailleurs ajouter, quant à l'abstraction, que les formes, les formes aussi, indépendamment même du contenu, de plusieurs de mes logogrammes me semblent refléter quelque peu figurativement le paysage lapon ; [...] la nature s'infiltré partout, même dans l'abstraction, même dans les formes abstraites des mots, surtout quand le naturel mène le jeu, jusqu'à l'excès<sup>48</sup>.

Ce que Dotremont découvre, dans ce rapport nouveau au paysage que l'Extrême-Nord rend possible, c'est un rythme visuel nouveau, affranchi des dichotomies stériles entre réel et imaginaire, réalité et signe, figuration et abstraction, un rythme que nous sommes tentés de définir par le titre de l'ouvrage de Gilles Deleuze, *Différence et répétition* (1968). C'est par exemple le rôle de la neige « qui pour les logogrammes a tout immédiatement – matériellement ce jeu de microscopie et de grandeur (la neige se copie sans se copier, se rature toujours neuve ; minuit la juste obscurité ou lumière toujours recommencée)<sup>49</sup> ». Le sujet s'installe dans la « vision infiniment répétée sans jamais de mesure<sup>50</sup> ». La mesure ne mesure rien, ni les couleurs du spectre, ni la lumière du Nord, ni la monotonie féconde du paysage. Le rythme visuel sera entièrement nouveau, fait d'« arythmies<sup>51</sup> », soumis à la « roulette<sup>52</sup> », brouillé, brouillon, regard qui connaît tous les âges de la vie en une journée, traverse toutes les strates,

[les] différences de vue d'un paysage lapon,  
hivernal classique (à part, donc, quelques zones, sous ou surexposées encore plus), la plupart de ces différences de vues sont dues en tout cas, dans quel que regard que ce soit, sont dues surtout à la disposition naturelle du paysage même, à la nuit, à ses infinies variations

---

<sup>47</sup> Christian Dotremont, « Ltation exa tumulte », *ibid.*, p. 441.

<sup>48</sup> Christian Dotremont, « J'écris donc je crée », *op. cit.*, p. 56.

<sup>49</sup> Christian Dotremont, « Lettre à Michel Butor, 16 août 1975 », *Grand Hôtel des valises, op. cit.*, p. 129.

<sup>50</sup> Christian Dotremont, « Un peu de bois qui me protège », *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 372.

<sup>51</sup> Christian Dotremont, « Début, été, arythmiques », *ibid.*, p. 490.

<sup>52</sup> Christian Dotremont, « Or les choses du paysage lapon », *ibid.*, p. 506.

inabsolues, et non moins à la neige, et au jeu encore plus infini de ces variations entre elles<sup>53</sup>

Ce logogramme réalise le rythme verbal, entre brisure et réenclenchement, de l'écriture scandée des dernières années de Dotremont. Au point de fusion du langage et du réel, en effet, la présence du Nord devient immédiatement, mais utopiquement, langage, et c'est la fin de la « Logstory » : « Sa brusque action, tohu-bohu de temps pêle-mêle dans une projection unique, où n'est pas possible de séparer départ et voyage, écriture et vision et cri, tohu-bohu pourtant silencieux, si loin jusqu'au début du débat<sup>54</sup>. »

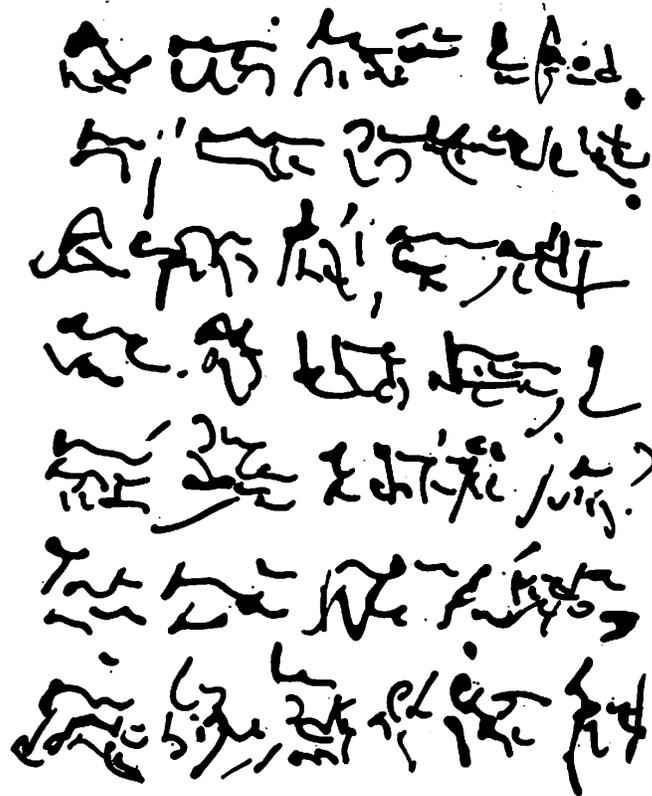


Figure 3. « Aux oreilles la sonnette du froid. Moi/j'avance sur le silence de la route./Aux confins d'Inari, aucun adjectif/en vue. Alors, je perds patience,/je m'assieds sur la neige et/qu'est-ce que je vois ? Tout un/menu peuple d'interjections, où dominant/les bigres, les diantre et un énorme boufre », 1963.

<sup>53</sup> Christian Dotremont, *ibid.*, p. 507.

<sup>54</sup> Christian Dotremont, « Logstory », *ibid.*, p. 481.

Le Nord chez Dotremont n'existe pas ; ainsi peut-il l'inventer. Le Nord ici est un ailleurs, un non-Nord, mais pas plus un Orient, moyen ou extrême, comme Georges A. Bertrand a prétendu le démontrer dans son ouvrage *Dotremont, un Lapon en Orient*<sup>55</sup>. Le Nord est pour Dotremont la manière intérieure de suivre une vocation géopoétique à déconstruire le langage et la sclérosante opposition signe/sens, imaginaire/réel. C'est seulement à travers ce franchissement que la forme, visuelle, lisuelle, poétique, peut surgir, qui était en germe dès les premiers textes du poète, comme cette peinture-mots dont est issu le titre de mon intervention, composée avec Jean-Michel Atlan, six ans avant le premier voyage en Laponie, « Les transformes », et qui s'achève ainsi : « Sur le désert blanc l'arbre des formes s'étend, et en même temps se noue dans la sève noire de l'été du dedans<sup>56</sup>. »

Déjà se profile l'endiablée entreprise de nouures qui trouvera, dans le désert blanc, la lumière propice pour arpenter le pays interne, l'été du dedans. L'expérience esthétique et l'expérience intérieure coïncident avec l'inscription du sujet écrivain dans le Nord qu'il s'invente en écrivant :

Le Nord est lui-même un immense dessin, ou plutôt, une immense gravure qui raconte la naissance, la vie et la mort de la nuit, d'une plage gelée à une première forêt, d'un hameau de petites taches à une ville de larges lignes, d'un fleuve plein d'étoiles à un ciel plein de lacs, des brumes de midi au soleil de minuit<sup>57</sup>.

---

<sup>55</sup> Georges A. Bertrand, *Dotremont, un Lapon en Orient*, Bruxelles, D. Devillez, 2005.

<sup>56</sup> Christian Dotremont, « Les transformes », *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 190.

<sup>57</sup> Catalogue de l'exposition *Carl Otto Hulten*, Stockholm, Lindström, 1963, p. 9.

## ***Silence and (nordic) Light. Présences et lumières du Nord dans l'œuvre construite, écrite et dessinée de Louis Kahn***

Eve Roy (Université d'Aix-Marseille 1)

### **Résumé**

Les croquis que l'architecte américain Louis Kahn produit lors de ses séjours réguliers en Nouvelle-Écosse ou au Québec dans les années 1930 diffèrent beaucoup de ceux qu'il a réalisés en Méditerranée : tout en nuances et en atténuations, ils reflètent une sensibilité différente par rapport à la lumière et recèlent les germes de futures productions. Basé sur l'étude du recueil de textes *Silence et Lumière*, et sur un rapprochement effectué entre les représentations (textuelles ou iconographiques) et les réalisations de l'architecte, l'auteure tente dans cet article de déceler la présence de similitudes ou d'« archétypes » nordiques dans l'œuvre de Kahn.

Le 20 février 1901, Louis Isidore Kahn naît à Kingisepp<sup>1</sup>, sur l'île d'Õsel (aujourd'hui appelée Saaremaa) en Estonie. En 1904, Léopold Kahn, le père de Louis Kahn, émigre aux États-Unis en raison du contexte politique, et y prépare l'arrivée de sa femme et de ses trois enfants, qui le rejoignent en 1906. La famille, installée à Philadelphie (Pennsylvanie), sera naturalisée américaine en 1914. Louis Kahn fait des études artistiques puis architecturales à l'Université de Pennsylvanie, et obtient son diplôme en 1924. Après avoir parcouru l'Europe en 1928-1929, et être notamment allé visiter sa famille en Estonie, il épouse Esther Virginia Israeli en 1930. En compagnie d'un couple d'amis, le Dr Jacob Sherman et son épouse, ils vont entreprendre tous les étés, et ce jusqu'à la naissance de leur fille Sue Ann (1940), des voyages au Canada, au Québec et dans le Maine, la crise économique ne leur permettant pas d'envisager des destinations plus lointaines. C'est à partir des croquis, relativement méconnus, que Kahn a faits lors de ces escapades estivales, que nous souhaitons proposer différentes pistes de réflexion.

Il est important dans un premier temps de rappeler l'importance qu'avaient les croquis et les dessins pour Louis Kahn : c'est en effet grâce à ses talents de dessinateur qu'il obtint différents prix et bourses, et qu'il fut, très jeune, encouragé par William F. Gray<sup>2</sup> à s'orienter vers des études d'architecture. Outre cet aspect scolaire et méritoire, Louis Kahn aimait réellement dessiner. Il portait toujours sur lui un carnet ou des feuilles de papier, afin de ne pas être pris au dépourvu s'il venait à voir quelque chose

---

<sup>1</sup> La ville s'appelle maintenant Kuressaare.

<sup>2</sup> William F. Gray était l'un de ses enseignants au lycée.

dont il voulait garder un souvenir précis. Contrairement à d'autres architectes aux habitudes similaires, comme Le Corbusier, Louis Kahn semble ne pas avoir été adepte de la photographie. Il préférait dessiner, « croquer », et s'imprégner en quelque sorte de ce qu'il voyait pendant qu'il le couchait sur le papier<sup>3</sup>.

Il a d'ailleurs souvent évoqué son besoin de suivre la logique constructive de l'édifice dans son dessin, afin de le comprendre, d'en intégrer les étapes et les articulations. Cependant, il ne faudrait pas réduire les dessins et croquis de Louis Kahn à de simples outils de travail, car ces derniers se révèlent souvent être d'excellents exemples d'équilibre de la composition et de choix des couleurs. Majoritairement destinés à un usage privé, les croquis donnaient parfois lieu à des versions réalisées *a posteriori*, en atelier, en vue d'être exposées, voire vendues, entreprise dans laquelle Kahn n'a malheureusement jamais rencontré le succès escompté. Cependant, et afin de mieux circonscrire notre propos, nous préférons à ces versions élaborées des croquis ou des aquarelles réalisés « sur le motif », pour leur spontanéité et les annotations qu'ils comportent parfois, ce qui leur confère une valeur de « témoignage » du vécu de l'artiste et de ses émotions.

Les dessins et aquarelles produits dans le Nord<sup>4</sup> sont représentatifs de cette production personnelle, intense et faussement anecdotique. Mû par son désir insatiable de tout retenir, Kahn ne conduisait pas lors des excursions et n'hésitait pas à demander à son ami de s'arrêter sur le bord d'une route afin de ne pas manquer une perspective ou une lumière particulières. C'est à partir de ces dessins et aquarelles au caractère spontané, et en nous basant sur des extraits de conférences de Louis Kahn, ainsi que sur certaines de ses constructions, que nous tenterons de déceler d'éventuelles récurrences dans les modes de représentation du Nord, et d'appréhender les archétypes supposés qui parcourent son œuvre.

Après une réflexion sur le Silence et la Lumière<sup>5</sup>, deux des concepts les plus importants de la théorie khanienne, nous approfondirons l'une des grandes assertions de Khan, selon laquelle « what will be has always been<sup>6</sup> », afin, forts de ces éclaircissements théoriques, de poser la question

---

<sup>3</sup> À ce sujet, Paul Cret, qui fut l'un des professeurs de Louis Kahn disait : « [I] est important, par ailleurs, de souligner que pratiquement toutes les études autres que le projet ont de la valeur seulement en tant que préparation, ou complément de celui-ci ; certains, tels que le dessin et la maquette, permettent au créateur de donner une forme concrète à ses idées. » (Paul Cret, cité dans Jan Hochstim, *The paintings and sketches of Louis I. Kahn*, New York, Rizzoli, 1991, p. 31 ; je traduis.)

<sup>4</sup> Nous entendons ici par Nord l'aire géographique dans laquelle Louis Kahn passait ses vacances entre 1930 et 1940, c'est-à-dire le Canada, le Québec et le Maine.

<sup>5</sup> En majuscule dans les textes de Louis Kahn.

<sup>6</sup> « Ce qui sera a toujours été. » ; je traduis.

de l'éventuelle création de paradigmes nordiques dans les représentations, qu'elles soient plastiques, architecturales ou textuelles.

### Silence et Lumière

Kahn a développé, dans sa carrière, plusieurs concepts essentiels, sur lesquels il revenait sans cesse au cours de ses conférences. Les deux principaux concepts sont le Silence et la Lumière ; ils ont d'ailleurs donné leur nom au premier recueil de textes de Louis Kahn, publié peu de temps après sa mort, en 1979. Dans ce recueil, on trouve diverses évocations de ce que pouvait être le Silence pour Louis Kahn, dont l'une des plus pertinentes nous a semblé être ce poème, proche du style *haïku* :

[...] l'aura du silence.  
Silence,  
le murmure sans mot,  
sans bruit, du désir d'être, d'exprimer<sup>7</sup>.

Le Silence en architecture provient de l'émotion que crée l'édifice sur son spectateur, de la présence de cette construction dans son environnement. Pour Kahn, les plus belles architectures, comme les plus grands chefs-d'œuvre, génèrent forcément une sensation de profond respect. Pour illustrer ceci, il aimait évoquer les pyramides de Gizeh :

[...] cela est très important surtout si vous pouvez prévoir dans votre travail ce qui durera, ce qui aura un sens d'universalité. Et par universalité, je pense à l'essence même du silence qui est l'universel. Quand vous voyez les pyramides aujourd'hui, ce que vous ressentez, c'est le silence. Quelle qu'ait pu être l'inspiration originale, la motivation à la base de leur construction est tout simplement remarquable : avoir pensé cette forme pour évoquer une espèce de perfection<sup>8</sup>.

Cependant, il ne faudrait pas voir dans cette approche un goût pour le grandiose ou le monumental, car Kahn était capable de ressentir ce profond respect devant la plus humble des constructions, si celle-ci comportait une certaine « honnêteté » dans ses formes et sa structure, et qu'elle répondait de façon pertinente à un besoin ou à un désir humain. En effet, selon Kahn, le Silence correspond à « l'ambiance de l'âme<sup>9</sup> » : ainsi, dans un édifice bien conçu, le silence se fait et l'âme doit se sentir en paix.

---

<sup>7</sup> Louis Kahn, *Silence et Lumière, choix de conférences et d'entretiens 1955-1974*, Paris, Éditions du Linteau, 1996, [1979], p. 249.

<sup>8</sup> Louis Kahn, cité dans Patrick Mestelan [éd.], *Louis I. Kahn, Silence and Light, actualité d'une pensée*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2000, p. 39.

<sup>9</sup> Louis Kahn, *Silence et Lumière, op. cit.*, p. 164.

Ce concept de Silence est en général présenté en réponse à celui de Lumière, et Kahn les considère comme interdépendants, comme le montre l'un de ses plus célèbres schémas. Dans certains textes, il décrit même le Silence en fonction de la Lumière, comme lorsqu'il dit : « Le Silence n'est pas très, très calme. C'est quelque chose qu'on peut dire non lumineux, non obscur<sup>10</sup>. »

Le concept de Lumière est plus souvent évoqué et explicité que celui de Silence dans les notes et écrits de Louis Kahn. En effet, ce dernier était réellement fasciné par le rôle de la lumière en architecture, comme l'indique cet extrait : « [...] la lumière révélatrice de toutes les présences : par volonté, par loi, on peut dire que la lumière, donatrice de toutes les présences, crée la matière<sup>11</sup> ».

De cette réflexion sur la puissance créatrice de la Lumière est née l'une des idées-forces de Kahn, la pièce, « the room ». En s'appuyant sur des schémas, Kahn résume sa théorie de la pièce dans les termes suivants : « Une pièce n'est pas une pièce si elle n'a pas de lumière naturelle. La lumière naturelle donne l'heure du jour et fait entrer l'atmosphère des saisons<sup>12</sup>. »

Cette notion de l'interdépendance de la lumière et de l'architecture est récurrente dans ses textes, tout comme la critique de la lumière artificielle, cette lumière « de la nuit » qui enlève selon lui aux pièces et aux édifices leur intégrité<sup>13</sup>. Le terme « intégrité » est ici employé sciemment, car Louis Kahn, dans certaines de ses affirmations, semble souvent accorder à l'architecture des valeurs humaines, telles l'honnêteté ou l'humilité, par exemple.

La lumière doit contribuer à valoriser ces intentions humaines projetées sur l'architecture : elle a un rôle de « révélateur » de la structure de l'édifice, et en parallèle, cette même structure va permettre à la lumière d'exister dans la construction. Selon Kahn, cacher, masquer la structure d'un édifice conduit à perdre « l'opportunité » de lui offrir une bonne lumière, donc une présence forte<sup>14</sup>. Lors de l'élaboration de sa théorie du « Silence and Light », Kahn va synthétiser toutes ses idées sur l'importance de la lumière en architecture et son rôle dans la création et dans la vie de l'édifice, et créer la notion, le concept de « Lumière » avec un sens nouveau.

---

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Patrick Mestelan [éd.], *op. cit.*, p. 36.

<sup>12</sup> Louis Kahn, annotation retranscrite et traduite d'après le schéma *The Room*, s.d.

<sup>13</sup> Nous nous référons ici à différentes réflexions de Louis Kahn publiées dans l'ouvrage suivant : Richard Saul Wurman et Eugène Feldman [éd.], *The notebooks and drawings of Louis I. Kahn*, Philadelphie, Falcon Press, 1962, [s. p.].

<sup>14</sup> « La structure est créatrice de lumière. Cela signifie que si je cache la structure, j'ai perdu mon opportunité. » (Louis Kahn, cité dans John W. Cook et Heinrich Klotz, *Conversations with architects*, New York, Praeger, 1973, p. 213 ; je traduis.)

Progressivement, lorsque Louis Kahn évoque la lumière, il ne faut pas l'entendre selon le sens commun, mais comme un concept englobant différents aspects tels la puissance créatrice, l'énergie vitale, la force immémoriale et, surtout, il faut l'entendre au sens kahmien, c'est-à-dire la Lumière comme condition *sine qua non* de l'architecture.

Kahn disait « La lumière crée l'œuvre ». Il est intéressant de noter qu'en effet, la majorité de sa production plastique ou architecturale semble issue d'une réflexion sur la lumière. Cette réflexion semble naître au cours de ses années de formation et de voyage, pendant lesquels, si l'on en croit Eugène J. Johnson, Louis Kahn témoigne d'« un intérêt impressionniste pour la lumière et les flous atmosphériques des formes architecturales<sup>15</sup> ». L'attitude de Kahn lors de ses voyages semble corroborer cette affirmation, songeons par exemple à sa visite du temple de Corinthe, durant laquelle il tourne sans cesse autour de l'édifice pour le dessiner selon différentes lumières ; ce qui rappelle le désir des impressionnistes de capter la force immatérielle de la lumière en représentant ce sur quoi elle agit. Notons que cet intérêt pour l'art impressionniste n'a rien de surprenant quand on sait que, durant ses années de formation, Kahn, se sentant « enfermé » dans un enseignement trop traditionaliste, aimait à collectionner des coupures de magazines et des reproductions d'œuvres des avant-gardes européennes. Il semble néanmoins que c'est au cours de ses voyages que Kahn a réalisé l'importance des effets de la couleur, de la lumière, et de l'atmosphère sur la perception du paysage et de l'architecture<sup>16</sup>, ce qui l'a conduit à mener des études sur la lumière et sur l'intégration des édifices dans le site naturel.

L'étude des croquis produits par Louis Kahn lors de ses différents voyages est donc révélatrice de cette réflexion sur les liens entre lumière et matérialité. Toutefois, selon la destination, et selon la saison, les lumières ne sont pas les mêmes, ce qui influe obligatoirement sur les représentations. Pour ce qui est de sa production au Canada, Kahn a essentiellement utilisé le crayon, l'encre ou l'aquarelle. Rappelons qu'il fonctionnait par « périodes », pendant lesquelles il avait un *medium* de prédilection. Pendant les premières années de production, entre 1920 et 1930, il dessinait ainsi essentiellement au « crayon de charpentier », technique qu'il a conservée par la suite, mais à laquelle il a ajouté, dans les années 1930, l'aquarelle, puis, dans les années 1950, le pastel<sup>17</sup>. La production dessinée et peinte de Kahn peut ainsi être

---

<sup>15</sup> Eugène J. Johnson, « Sketching abroad », *Drawn from the source, the travel sketches of Louis I. Kahn*, Cambridge (Massachusetts) et Londres, M.I.T. Press, 1996, p. 40 ; je traduis.

<sup>16</sup> Notons par exemple qu'à Saint-Marc de Venise, il témoigne plus d'intérêt pour l'effet du soleil sur le marbre que pour les détails, démarche qui rappelle étrangement celle de Ruskin face au même monument (voir *Les pierres de Venise*, Paris, H. Laurens, 1906 [1853]), bien que la lecture des ouvrages de ce dernier ne soit pas attestée dans le cas de Louis Kahn.

<sup>17</sup> Mû par sa curiosité naturelle, Kahn a également essayé d'autres *media* au cours de sa carrière, comme la gravure sur bois, la lithographie ou la peinture à l'huile, techniques qu'il a

assez aisément découpée selon différentes périodes chronologiques, mais aussi en fonction des *media* ou de l'aire géographique concernée. Des sous-ensembles relativement cohérents apparaissent alors.

L'ensemble d'aquarelles et de dessins à l'encre ou au crayon produits au Canada comporte certaines caractéristiques générales, dont l'une des plus importantes semble être qu'ils ont été faits sous une lumière estivale, ce qui les différencie de toute autre production, car les autres voyages que Kahn a effectués, et ayant donné lieu à des représentations, ont toujours eu lieu en hiver. Ainsi, si l'on compare des aquarelles produites par Louis Kahn en Italie en 1929, à celles qu'il a produites au Canada après 1930, les différences sont importantes, notamment au niveau de la palette de couleurs, mais on peut noter que la lumière est presque aussi intense dans les deux cas. Si l'on se base sur cette affirmation de Louis Kahn, selon laquelle « la lumière naturelle confère une ambiance à l'espace par les nuances lumineuses selon l'heure du jour et les saisons de l'année, qu'elle crée lorsqu'elle entre et modifie l'espace<sup>18</sup> », il est possible de se demander si la lumière naturelle nordique comporte des spécificités, et, le cas échéant, comment Kahn les met en avant dans ses représentations.

À l'étude des aquarelles produites au Canada, il apparaît qu'il existe effectivement une lumière particulière dans cet ensemble de représentations, liée, semble-t-il, à l'omniprésence de l'eau dans les paysages qu'il parcourt. Selon un principe courant en peinture, Kahn utilise en effet les reflets sur l'eau pour illuminer ses compositions, leur conférant ainsi vie et animation. Parmi ces aquarelles, il convient de remarquer la place importante de l'eau dans la composition, qui occupe en général presque la moitié de l'espace, l'autre moitié étant réservée au ciel et au paysage, qu'il soit naturel ou construit. Notons qu'à la même époque, il produit des aquarelles similaires dans le Maine et en Nouvelle-Angleterre, ou encore dans le Massachusetts. Les thèmes, les dimensions et les techniques sont similaires, comme s'il englobait le Nord des États-Unis dans une certaine « nordicité ».

Dans les croquis ou aquarelles représentant l'intérieur des terres, Kahn utilise les façades des maisons ou les jeux d'ombres pour symboliser la lumière si particulière qui anime les paysages qu'il parcourt. Une comparaison avec les dessins qu'il produit en Méditerranée montre combien le traitement des ombres est différent ici, en raison de la luminosité, mais aussi peut-être du type de constructions qu'il représente : de simples maisons n'offrent pas autant d'aspérités et de jeux de courbes et contre-courbes que

---

cependant souvent délaissées assez rapidement, sans doute en raison des contraintes techniques qu'elles imposaient. Voir à ce sujet Jan Hochstim, *op. cit.*, p. 28-29.

<sup>18</sup> Louis Kahn, cité dans Richard Saul Wurman et Eugène Feldman [éd.], *op. cit.*, [s. p.] ; je traduis.

les monuments qu'il a pu voir ailleurs. Cependant, le goût de Kahn pour la simplification des volumes et pour les formes géométriques le pousse à un traitement en aplat rappelant le cubisme, et à des couleurs vives dignes des Fauves, style qui peut être considéré comme l'annonce de ce qu'il produira lors de ses prochains voyages, notamment la série de pastels de 1951.

« **What will be has always been** »

Comme nous venons de le voir, l'un des thèmes de prédilection de Kahn dans sa production plastique est l'environnement naturel. Qu'il s'agisse de scènes côtières, comme dans ses aquarelles peintes en Nouvelle-Écosse, de forêts du Massachusetts, de villages perchés en Italie, la nature joue un rôle important dans la sensibilité que l'architecte développe au fil des années. Il réalise en observant la nature que l'atmosphère, les composantes « archaïques » ainsi que les conditions météorologiques d'un lieu sont autant, voire plus importantes pour un architecte que la superficie du terrain ou le budget prévisionnel.

Au fil des années Louis Kahn va assimiler toutes ces constatations et créer une notion – « Nature » – , qui n'est pas forcément celle du sens commun, et qui va s'ajouter aux autres notions khaniennes, telles que « Ordre », « Silence » et « Lumière ». Il utilise fréquemment cette notion lors de conférences et on la retrouve également dans ses carnets dont est extrait le passage suivant :

La Nature ne sait pas combien un coucher de soleil est beau.  
La Nature est faite d'existence inconsciente.  
Tout ce qui vit a une existence consciente.  
La Règle est consciente. La Loi est inconsciente<sup>19</sup>.

Malgré un sens quelque peu obscur, cette réflexion montre combien Kahn tentait de comprendre le fonctionnement de la Nature afin de pouvoir s'en inspirer. L'une des idées majeures qu'il a retirées de cette observation des différents espaces naturels qu'il a visités, est que la nature « montre » toujours comment une chose a été réalisée. Toute articulation, toute étape d'évolution, est inscrite dans la structure même et dans l'apparence d'un arbre ou d'un rocher par exemple. C'est à partir de ce constat qu'il a d'ailleurs fait fusionner les notions de « nature » au sens d'environnement naturel, et de « nature » au sens de caractéristiques intrinsèques d'un élément. Dans ses constructions, Kahn a tenté de toujours respecter les grands principes qu'il avait observés dans la nature, et de les appliquer à

---

<sup>19</sup> *Ibid.* ; je traduis.

l'architecture : c'est pourquoi les techniques de construction sont toujours compréhensibles, et les éléments d'articulation lisibles dans ses édifices. La simple observation de l'un de ses chefs-d'œuvre, le Kimbell Art Museum à Fort Worth (Texas), témoigne de ce souci de vérité, de clarté dans l'assemblage des matériaux et des parties. Louis Kahn parvient à nous faire sentir les forces à l'œuvre dans la construction. Les jeux de lumière et de matériaux (ici le béton et le travertin) soulignent les lignes directrices de l'édifice et en permettent une lecture spontanée. Cet exemple peut être considéré comme l'illustration d'une des remarques issues de ses carnets : « Je crois qu'en architecture, comme dans tout art, l'artiste conserve instinctivement les marques qui révèlent comment une chose a été faite<sup>20</sup>. »

En parallèle de ses réflexions sur la Nature, et probablement en lien direct avec celles-ci, Kahn a développé une théorie des « commencements », au travers de laquelle il tente de comprendre comment sont nées les grandes « Institutions » humaines, sans doute pour tenter de contrer les dérives de l'architecture et de la ville qu'il observait quotidiennement. Les germes de cette théorisation, mûrie et exposée vers la fin de sa carrière, étaient probablement déjà présents en lui dès les premières années de pratique. Même si nous ne disposons que de peu de textes datant des vingt premières années de la carrière de Kahn, ses croquis et dessins témoignent déjà de centres d'intérêt qu'il étudiera de manière plus approfondie par la suite, le premier d'entre eux étant la rue. La rue était pour Kahn la première des Institutions humaines. Voici ce qu'il en disait :

On parle de la rue comme d'un lieu de rencontres, comme d'une salle de réunion – sauf qu'il n'y pas de toit. Par corollaire, une salle de réunion est comme une rue couverte d'un toit. Les murs d'une salle de réunion sont assimilables aux façades des maisons des rues, et les rues sont déterminées par les maisons de la ville. Aujourd'hui, les rues sont dépourvues de liens avec les maisons qui les bordent ; il n'y a plus de rues, il n'y a que des avenues, mornes et impersonnelles.

Pour redonner vie à la rue, il faut qu'elle soit animée par le va-et-vient des habitants, par les échanges qu'ils ont entre eux. Rendez vos plans concis et distribuez convenablement les maisons aux abords des rues, redonnez-leur un aspect humain<sup>21</sup>.

Dans ce texte, au travers d'affirmations et de l'utilisation de l'impératif, il semble exhorter les architectes à penser à nouveau en fonction de l'homme, car malgré les changements incessants de la société, l'homme

---

<sup>20</sup> *Ibid.* ; je traduis.

<sup>21</sup> Louis Kahn, cité dans Romaldo Giurgola, Jaimini Mehta, *Louis I. Kahn*, Zurich, Artemis, 1975, p. 109.

est toujours l'utilisateur de l'architecture, et il a tendance à être oublié au profit de données matérielles ou chiffrées.

C'est toujours en se basant sur l'homme et ses besoins que Kahn a développé une forte réflexion sur la maison. Même s'il ne la classe pas ouvertement dans les « Institutions », Kahn consacre, comme beaucoup d'architectes, une grande part de ses recherches à tenter de comprendre quels sont les composants essentiels d'une maison, ou, en termes khaniens, ce qu'est « l'Ordre » maison. Rappelons que selon Kahn, l'Ordre correspond à une définition générale d'un objet, et répond à la question « quoi » ou « que », dans notre cas « qu'est-ce qu'une maison ? ». Cet Ordre apparaît comme la réponse à la Nature de l'habitat, qui répond à la question « pourquoi », dans notre cas, « pourquoi conçoit-on une maison ? ». Ce que l'architecte propose à son client sera un projet de maison, répondant à la question liée cette fois à une situation précise : « comment construire une maison ici ? ».

Même si Louis Kahn n'a pas écrit spécifiquement sur la maison, et n'a réalisé que peu de maisons individuelles dans sa carrière, ce sujet était manifestement important à ses yeux, car il apparaît régulièrement dans ses textes. Comme il est de coutume dans l'œuvre de Kahn, c'est souvent les exemples qui semblent les plus anecdotiques qui peuvent contenir le sens le plus fort. J'en veux pour preuve cette réflexion sur l'Ordre de la maison, qu'il énonce apparemment sans y prêter plus d'attention, au sujet de la maison de l'architecte Luis Barragan<sup>22</sup>, qu'il venait de rencontrer à Mexico : « Sa maison n'est pas seulement une maison, c'est la maison. Chacun peut s'y sentir chez soi. Le matériau en est traditionnel, le caractère éternel<sup>23</sup>. »

Ces caractères traditionnels et éternels qui fascinent tant Kahn dans la maison de Barragan sont pour lui la preuve que si l'artiste répond à ce que Kahn nomme l'« inspiration d'origine<sup>24</sup> », il peut faire naître une création correspondant à l'Ordre et digne de devenir une « Institution<sup>25</sup> ». Cette idée de l'artiste comme vecteur, ou « accoucheur » de choses qui existent déjà de façon potentielle, doit être reliée à l'une des formules les plus célèbres de Louis Kahn, selon laquelle « ce qui sera a toujours été ». Selon Kahn, donc, lorsque l'artiste crée un concept, un édifice ou une œuvre plastique, il

---

<sup>22</sup> Luis Barragan (1902-1988), architecte mexicain, a beaucoup voyagé en Europe et s'inspire, après des débuts marqués par le style International, de l'architecture méditerranéenne et régionale pour construire dans son pays natal.

<sup>23</sup> Louis Kahn, *Silence et lumière*, op. cit., p. 223.

<sup>24</sup> « Mais on peut dire que de la lumière au silence, du silence à la lumière, il doit y avoir une sorte de seuil ambiant, et quand on le réalise, quand on en a l'intuition, c'est l'*Inspiration*. » (Louis Kahn, *Silence et lumière*, op. cit., p. 165, Kahn souligne.)

<sup>25</sup> À ce sujet, voir Luca Rivalta, *Louis I. Kahn, la construction poétique de l'espace*, Paris, Le Moniteur, 2003, p. 197-198.

n'invente pas, mais ne fait qu'exprimer un des aspects de ce qui existe, et a toujours existé, autour de lui. Cela doit être compris en parallèle des réflexions de Kahn sur les caractères essentiels de toute « bonne » architecture : l'archaïsme, qui veut que les formes les plus anciennes sont souvent les plus pures et les plus fonctionnelles, et l'universalité, principe selon lequel une architecture simple et compréhensible touchera plus de monde. Ces qualités sont les garantes d'une architecture présente et puissante<sup>26</sup>, comme celle que Kahn fixe dans ses carnets au cours de ses excursions.

### **Des paradigmes nordiques ?**

Comme nous venons de le constater, lors de ses voyages, Louis Kahn a progressivement élaboré les principales théories qui l'ont par la suite rendu célèbre. Les dessins réalisés au Canada pendant les années 1930, tout comme ceux des périodes ultérieures, recèlent les prémisses de certaines idées de l'architecte, sans qu'il soit pour autant possible de prouver qu'ils sont à l'origine d'une quelconque théorie. Cependant, au vu de leur singularité et de l'ensemble relativement cohérent qu'ils constituent dans l'œuvre plastique de Louis Kahn, il est possible de se demander s'ils ne nous transmettent pas plutôt une approche, une vision de la nordicité.

Parmi cet ensemble de croquis, les aquarelles ont particulièrement retenu notre attention. Kahn, à la manière d'un paysagiste, savait utiliser cette technique complexe en pleine nature et tirer parti de ses spécificités. C'est d'ailleurs probablement en raison des contraintes techniques de l'aquarelle qu'est née cette très intéressante géométrisation des formes, cette réduction, à la manière d'un Paul Cézanne ou d'un Paul Klee, des formes en volumes imbriqués. Il semble également que Kahn ait été influencé par John Marin<sup>27</sup>, notamment dans la façon d'occuper l'espace, et dans sa pratique d'une aquarelle très « mouillée », créant une fusion des couleurs<sup>28</sup>.

Cependant, il n'est pas possible d'affirmer que ces traits techniques et stylistiques sont directement liés à ses séjours dans le Nord, car ils sont déjà présents dans les aquarelles réalisées en Italie en 1929. Mais peut-on alors réellement parler de paradigmes nordiques dans l'œuvre plastique de Louis Kahn ?

---

<sup>26</sup> Les pyramides de Gizeh sont, aux yeux de Kahn, l'un des meilleurs exemples d'universalité. Voir à ce sujet Patrick Mestelan [éd.], *op. cit.*, p. 39.

<sup>27</sup> John Marin, peintre américain, (1870-1953).

<sup>28</sup> Il est d'ailleurs intéressant de noter que certains commentaires de Seldon Reich au sujet des aquarelles de Marin pourraient s'appliquer à celles de Kahn. Voir à ce sujet Seldon Reich, *John Marin, 1870-1953*, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, 1970, p. 10.

Au fil de sa carrière, Kahn a utilisé toutes sortes de *media*, mais a toujours représenté quatre thèmes principaux : il s'agit essentiellement de paysages naturels, avec une prédilection pour les montagnes et les fronts de mer ; de sujets architecturaux, urbains ou ruraux, intérieurs et extérieurs, utilisés ou en ruine ; plus rarement, de portraits ; et de dessins graphiques ou natures mortes.

Les dessins de voyages des années 1930 abordent tous ces thèmes, et sont pour la plupart réalisés à l'aquarelle ou à la plume. Par ailleurs, ils sont caractérisés par un traitement bidimensionnel qui peut parfois les faire paraître « naïfs », mais il convient de noter que cette absence de profondeur est aussi liée aux *media* utilisés.

Cependant, ces caractéristiques ne semblent en rien démontrer une quelconque réflexion de la part de Kahn sur d'éventuels paradigmes nordiques. Dans ses carnets et sur ses croquis, les notes sont seulement destinées à se souvenir des couleurs, mais il n'est fait nulle mention d'une volonté d'utilisation ultérieure. D'ailleurs, Kahn n'a jamais été amené à construire au Canada ou dans les pays baltes, ce qui fait qu'il n'a jamais, à notre connaissance, fait d'étude précise sur les sites naturels, le climat, ou les invariants architecturaux rattachés à ces cultures.

Il faut néanmoins garder en mémoire le contexte dans lequel Kahn entreprenait ces voyages : il s'agissait de vacances en couples, et, même s'il ne pouvait s'empêcher de dessiner tout ce qui lui plaisait, peut-être cherchait-il simplement à se détendre ? Cette production, contrairement à celle qu'il effectue lors de ses voyages d'étude, est d'ailleurs restée en possession de sa famille après sa mort, ce qui semble corroborer la dimension personnelle et intimiste que Kahn lui accordait. Cela pourrait être la première caractéristique du Nord vu par Kahn : un lieu de repos et d'intimité. Une intimité qui lui permet, par exemple, de peindre un nu, fait extrêmement rare dans ses créations<sup>29</sup>.

En outre, exception faite du contexte familial dans lequel ces voyages sont entrepris, et en dépit des difficultés économiques rencontrées, les lieux choisis se prêtent parfaitement à la recherche de quiétude qui semble animer l'architecte. Selon Jan Hochstim, Kahn y découvre même « une beauté considérable [...] dans les humbles décors de la Nouvelle-Angleterre et du Canada, desquels il extrait habilement le caractère et l'ambiance américains<sup>30</sup> ».

---

<sup>29</sup> Il s'agit d'une tempera sur papier, intitulée *Nu dans l'encadrement d'une porte* et réalisée à Halifax (Nouvelle-Écosse) en 1937.

<sup>30</sup> Jan Hochstim, *op. cit.*, p. 29.

Une autre spécificité de ces aquarelles peut être vue dans la palette de couleurs employée, avec notamment des bleus et des jaunes intenses que l'on ne retrouve que rarement dans le reste de sa production. Les rouges en revanche, à part quelques exemples isolés, sont inexistantes, contrairement à ce que Kahn a pu produire en Méditerranée. Il semble de manière générale, comme nous l'évoquions plus haut, que la palette des bleus et des verts soit utilisée pour le Nord et celle des rouges pour le Sud, avec un travail sur les nuances pour le Nord, et sur les contrastes pour le Sud. Ces réflexions sont bien sûr à nuancer en raison des couleurs naturelles des paysages visités, mais aussi de l'impossibilité de « classer » ainsi toute la production de Kahn. Retenons malgré tout qu'il se dégage de l'ensemble des croquis nordiques une sensation de calme et d'innocence qui contraste très fortement avec la force, voire la violence de sa production picturale ultérieure. Mais cela découle peut-être tout simplement du fait que Kahn était encore jeune et relativement inexpérimenté à cette époque, et sûrement, malgré une tendance à se distinguer, encore très imprégné d'une culture scolaire. Ces quelques caractéristiques sont-elles alors celles d'une production liée au Nord ou à la jeunesse ?

Si l'on tente à présent de déceler d'éventuels paradigmes ou héritages de sa découverte du Nord dans ses constructions, il semble difficile de ne pas tomber dans des rapprochements arbitraires. Comme tout architecte, Kahn fait appel à l'ensemble de ses expériences personnelles lorsqu'il conçoit un projet. Les formes archaïques et universelles qui l'ont fasciné au fil de ses voyages ont forcément une incidence sur ses constructions. Mais, comme il l'a expliqué au cours d'interviews<sup>31</sup>, il n'était pas homme à copier. Nombreuses sont les productions de Kahn dont les valeurs ou couleurs peuvent évoquer l'expérience de franchise et de simplicité que Kahn a connue dans le Nord, mais on ne saurait dire qu'elles découlent uniquement de cette expérience précise. Rappelons qu'ils sont, selon Kahn, la simple mise au monde de principes universels préexistants assemblés et montrés par l'architecte au reste de la population, aux « yeux qui ne voient pas » pour reprendre une expression de Le Corbusier. Lorsqu'on observe le Salk Institute, pourtant réalisé à La Jolla (Californie), on est immédiatement frappé par les nuances de la lumière sur le béton brut. Certes, les couchers de soleil peuvent produire des effets éblouissants, et l'on a souvent comparé le chemin d'eau qui traverse l'esplanade à celui d'un jardin andalou, mais la première sensation est celle d'une douceur, d'un travail de la nuance. Les formes sont nettes, mais le béton permet une subtilité de l'effet qui évoque plus la palette de couleurs nordique de Kahn. Cette subtilité se retrouve également à l'Assemblée nationale de Dhakka (Bangladesh), où le béton confère une fois encore à l'édifice sa présence et des nuances de couleurs

---

<sup>31</sup> Voir à ce sujet l'ouvrage de John W. Cook et Heinrich Klotz, *op. cit.*

froides. Enfin, dans les maquettes en trois dimensions récemment publiées par Kent Larson<sup>32</sup>, on peut déceler, notamment dans le projet de synagogue Hurva à Israël, certaines réminiscences des jeux de couleurs, et de l'imbrication de formes géométriques que Kahn a pu découvrir lors de ses escapades canadiennes. Il serait également possible, dans tous ces exemples, de rappeler que Ösel, l'île dont Kahn est originaire, est célèbre pour ses carrières de Dolomite, une pierre grise et tendre avec laquelle la majeure partie des villes est construite. Ne serait-il pas tentant de voir dans l'amour de Kahn pour le béton brut et les matériaux aux couleurs claires (comme le travertin) un héritage de ses premières émotions visuelles ?

La vie de Louis Kahn a été rythmée par les voyages. Quelle que soit la destination, il revenait toujours chargé d'émotions, d'idées, et de concepts à développer ultérieurement. Ses séjours en Nouvelle-Écosse et dans le nord des États-Unis sont à l'origine d'une sensibilité particulière chez Kahn, d'un travail certes moins impressionnant que celui qu'il a pu produire en Méditerranée, mais auquel il consacrait le plus clair de son temps. Il aimait cette lumière douce, ces villages paisibles, ces petits ports, sans doute pour ce qu'ils comportaient d'humain, de non « exceptionnel », et d'immuable.

Au cours d'une décennie entière donc, entre 1930 et 1940, alors que la crise économique ne lui permettait pas de construire, Kahn a ressenti et compris que la plus humble et la plus anodine des architectures peut être une pure émanation de l'Ordre, et que c'est par l'observation des formes ancestrales que l'architecture contemporaine peut conserver son sens de l'humain, et donc traverser les siècles.

---

<sup>32</sup> Kent Larson, *Louis I. Kahn, unbuilt masterworks*, New York, The Monacelli Press, 2000.

## **Noir et blanc photo-filmique, jour et nuit nordiques : une allégorie. La couleur du temps aveugle dans l'œuvre de S&P Stanikas**

Isabelle Hersant (Université de Paris VIII)

### **Résumé**

Le noir et blanc travaillé par les Lituanais S&P Stanikas apparaît plus en rapport avec le cinéma de Carl Theodor Dreyer ou Ingmar Bergman qu'avec l'esthétique en cours dans l'art contemporain. Aussi donne-t-il à penser une relation au temps qui serait propre au Nord, espace géographique, mais aussi lieu topologique d'où élaborer les figures du lumineux et de l'obscur comme formes reproductrices du sentiment d'incomplétude, entre invisible et infini. Dans l'articulation art et philosophie qui fait ici le propos, l'œuvre plastique des Stanikas est théorisée par la pensée de Søren Kierkegaard.

Tragique et cependant ironique, c'est une œuvre au moins ambivalente que celle des Stanikas, couple d'artistes lituanais révélés sur la scène internationale par l'édition 2003 de la Biennale de Venise. Nés au début des années 1960 à Vilnius, où ils se sont rencontrés, ayant grandi sous un régime totalitaire puis venus à Paris dans les années 1990 où ils vivent désormais, Svaĩ, la femme, et Paulius, l'homme, réalisent « à quatre mains » ce que l'art contemporain appelle des « dispositifs d'installation », soit des ensembles composés d'éléments hétérogènes qui, ici et sous la signature de S&P Stanikas, font graviter le dessin classique et la sculpture expressionniste autour du pôle d'attraction que constitue l'image technologique.

Ainsi figurés par l'idée de constellation mais en réalité juxtaposés dans l'espace de leur installation, la référence académique qui affleure avec les premiers affronte directement le signe de la modernité la plus avancée qui détermine la seconde. Et par cette seule opposition de forme avant tout rapport de sens, l'œuvre des Stanikas amène au premier plan la notion d'antagonisme qu'elle reconduit par le noir et blanc de ses images, sachant que l'opposition artistique rendue visible par le dispositif rejoue d'abord celle qui demeure invisible. À savoir, l'antagonisme politique qui fait l'histoire *in situ* du monde et la mémoire *in vivo* de S&P, artistes venus dans la violence d'un passage sans transition entre le communisme soviétique et l'hypercapitalisme global.

Pour autant, s'ils confrontent sans plus d'égard les formes du passé à celles du présent, le choc d'une rencontre entre l'histoire comme événement collectif et la mémoire comme phénomène particulier ne saurait résumer leur

propos. À travers l'élaboration d'une œuvre où prédomine l'image photo-filmique sur tous les autres éléments, sculptures ou dessins venant la ponctuer, c'est la question de l'existence que posent les Stanikas. De l'existence saisie comme une ombre éblouissante qui reste suspendue entre la vie et la mort.

### **Corps en parties, visages en creux et temps comme substance**

Dédiée à la représentation obsessionnelle du corps incarné comme sexualité et du visage incorporé comme humanité, la photographie pour médium central de l'œuvre reproduit le jeu du contraste entre la technologie dont elle est l'objet et l'intemporalité dont elle fait son sujet. Ici et maintenant de la société de l'image, voici qu'à cette dernière sont données les « couleurs de la réalité » pour signe unanime du présent, médiatique ou artistique. Mais ici et maintenant de l'image photo-filmique des Stanikas, elle se caractérise par la récurrence du noir et blanc. Travaillé jusqu'à sa perte dans la violence du clair-obscur ou maintenu sur le fil de l'équilibre entre l'un et l'autre, lequel fait lieu d'apparition pour le corps, souvent présentifié par son seul fragment, le visage, souvent intériorisé par son regard absent.

Un lieu d'apparition que l'on pourrait alors mieux dire lieu de *désapparition* tant ce noir et blanc déréalise ce qu'il représente. Comme dans le cinéma de Ingmar Bergman ou Carl Theodor Dreyer auquel l'œuvre des Stanikas n'est pas étrangère, c'est la solitude de l'être qui se donne à penser face à la solitude des êtres donnés à voir. Corps morcelés ou séparés et visages abandonnés ou cachés, la rupture que ces êtres manifestent entre soi et l'autre comme entre l'être-au-monde et le monde n'offre aucune échappatoire. S'ils arrêtent le regard dans la beauté mélancolique d'une impuissance à vivre – ainsi d'*Eternal Motherhood* où le tendre visage d'une « mère à l'enfant » qui remplit le cadre se suspend à la pensée lointaine de ses yeux qu'elle nous dérobe – et s'ils savent le prendre de même par l'ironie – ainsi de sexes masculins en très gros plans intitulés *Jeune communiste*, *Vieux communiste*, *Diable communiste*, etc. –, ce à quoi ils confrontent ce même regard est la solitude pour condition existentielle qui se dessine à travers eux, corps et visages habitant l'espace « cinématographique » de l'œuvre plastique des Stanikas.

Série ou séquence, photographique ou vidéographique, l'image répond en effet dans tous les cas par le gigantisme de son format qui absorbe le spectateur tandis que, fixe ou animée, surface de représentation ou écran de projection, ce qu'elle rend présent à travers ce qu'elle rend visible permet

d'articuler les notions de désespoir et de péché élevés à la hauteur du concept par Sören Kierkegaard<sup>1</sup>. Car des portraits de quasi-madones aux plans rapprochés d'organes génitaux, la valeur puissamment allégorique du noir et blanc chromatique qui relie les uns aux autres appelle à sa dimension philosophique le thème de la violence et du sacré, ou encore de la mort et de la sexualité qu'élaborent les deux artistes.

Noir et blanc photo-filmique pour la chute et le vertige des corps et visages qu'ils mettent en scène, à commencer par les leurs, ceux de l'homme et de la femme qu'ils sont à l'intérieur du couple qu'ils forment. Corps et visages absorbés par le noir ou réfléchis par le blanc, les leurs donc, ou ceux de leurs proches, familles et amis, tante âgée ou dernier-né. Trou noir de l'abîme ou ravissement de l'éclair, disparus dans l'obscur ou révélés dans la lumière, des corps et visages cependant réunis par l'idée d'une impossible rencontre entre la jouissance à laquelle ils se destinent et le manque ou la perte auxquels ils sont laissés. Comme dans le cinéma de Bergman après Dreyer, le noir *et* blanc ne saurait être ici mieux désigné que par le *et* de la liaison. Un *et* qui vaut d'être souligné tant il relie le sombre et le lumineux sans jamais les confondre au seul gris qui résulte pourtant de la fusion entre les deux termes.

Aussi, tel est le noir et blanc dans l'œuvre de S&P Stanikas qu'il apparaît pouvoir se formuler comme étant la couleur d'un *temps aveugle*. Un temps qui le serait de nous rendre précisément aveugles, laissés comme face à la nuit, c'est-à-dire, face à l'inintelligible de ce qu'elle rend invisible. Ou encore, face à l'obscur comme espace d'un non-lieu sinon celui qui suggère la mort à travers l'impossible continuité de la lumière, dont l'invisibilité se trouve elle-même rompue par les ténèbres qui l'avalent, ce noir infini de la nuit qui s'abat. Soit un espace dont témoignerait plus qu'aucune autre la série des *Mille sorcières*; ensemble de photographies présentant invariablement des sexes féminins cadrés en plans serrés, à l'égal de *L'origine du Monde* peinte dans le plus grand secret par Gustave Courbet il y a près d'un siècle et demi<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Sören Kierkegaard, *Miettes philosophiques. Le concept de l'angoisse. Traité du désespoir*, traduit du danois par Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2006 [1990].

<sup>2</sup> Cette œuvre de Gustave Courbet, chef de file des Réalistes dont la peinture était déterminée par une puissante critique de la société bourgeoise, lui fut commandée par un *bey* turc en quête de représentations dépassant les codes traditionnels de l'érotisme dont Charles d'Ingres avait été le grand représentant. Réalisée dans le plus grand secret, la peinture scandaleuse connut ensuite un destin mythique d'œuvre interdite. Passée de main en main à travers l'Europe, elle resurgira en France après la Deuxième Guerre mondiale, et sera achetée par Jacques Lacan qui la dérobera encore aux regards en l'accrochant pourtant, comme l'avait d'ailleurs fait son commanditaire et premier propriétaire. Remplaçant en quelque sorte la tenture du *bey* par la toile du peintre, Lacan demanda au surréaliste André Masson de réaliser une œuvre suggérant *L'origine du Monde* sans bien entendu la reproduire. Et c'est ainsi

Cependant, à la consistance du temps chronologique ainsi convoqué par la couleur du pictural s'oppose l'enjeu allégorique du noir et blanc pour figure d'un hors-temps. D'un temps qui définirait ailleurs l'éternité, mais qui se comprend là comme atemporalité, ou perte de temporalité au sens où on le dit d'une perte de repères qui s'agrège entre l'espace et le temps. Conçu en tant que phénomène existentiel à travers le phénomène matériel qui lui donne corps, un temps qui se désigne comme matière avant d'être le matériau que la matière peut devenir. Et déterminé comme substance avant de se produire comme consistance, tel est ici ce temps de la perte ; ou temps dont la consistance serait celle d'une pensée du tragique sous la forme du désespéré qui la réifie souvent, corps suicidé de pendu ou gisant au sexe dressé dans la mort auxquels s'oppose la sérénité de visages que l'on dirait endormis plutôt que morts<sup>3</sup>.

La photographie, écrit Jean-Claude Lemagny, est « l'art de constituer des formes avec du noir<sup>4</sup> ». Temps s'il en est du photographique pour caractère intrinsèque de la photographie, c'est dire combien le temps existentiel définit aussi celui de l'image « écrite par la lumière » et travaillée par l'ombre, ce *photo graphein* dont les Stanikas font œuvre – œuvre au noir qui nomme en même temps l'alchimie dont relève le procédé chimique du noir et blanc. Temps de la *camera oscura* pour lieu ontologique du visible comme présence du sensible, ou manifestation épiphanique du sensible par la lumière, il incarne le regard comme pensée par les figures de l'apparition et de l'évanouissement.

Constituant en quelque sorte la forme invisible de la conscience avec le noir des ténèbres d'où la lumière prend sens d'apparaître aux sens, le voici donc enfin, ce *temps aveugle*, qui s'articule à un imaginaire du jour et de la nuit nordiques déjà suggéré par l'image-temps de Dreyer ou Bergman. Soit un imaginaire pour autre nom d'une double figure qui matérialise bien plus qu'elle n'exemplifie le rapport de contingence fondant l'existence.

---

qu'après son destin d'œuvre cachée, la peinture de Courbet fut masquée par une autre la recouvrant avant d'être finalement acquise par l'État français après la mort du psychanalyste. Mais il faudra attendre les années 1990 pour qu'elle soit enfin exposée dans les collections permanentes du Musée d'Orsay de Paris.

<sup>3</sup> Associées à un ensemble photographique, de telles figures sculptées à l'échelle 1 formaient une partie du dispositif d'installation exposé lors de l'édition 2003 de la Biennale de Venise, événement majeur de l'art contemporain international où la Lituanie n'avait encore jamais été représentée. Un an avant l'entrée de leur pays dans l'Union européenne, les Stanikas intégrèrent donc en quelque sorte leur pays dans l'enjeu mondialisé de l'art en présentant au *Palazzo Fortuny* ce dispositif qu'ils intitulèrent *World War*. Comprenant également des dessins au format géant surplombant la puissance inquiétante d'un moteur de Nissan posé au sol, cette exposition donna lieu à l'édition d'un catalogue éponyme.

<sup>4</sup> Jean-Claude Lemagny, *L'ombre et le temps. Essai sur la photographie comme art*, Paris, Nathan, 1992, p. 261.

## Une filiation du clair-obscur

Certes, évoquer d'emblée cette figure en tant qu'élément originel d'un avènement de la conscience humaine revient à poser un lieu commun : au jour correspond le registre de l'intelligible et, partant, la force de l'esprit par quoi le monde caché devient visible, tandis qu'à la nuit correspond de façon symétrique ce qui échappe à ce registre. Soit l'inintelligible conçu comme ce qui demeure masqué à la conscience, ou raison du sens, d'être soustrait à la conscience, ou raison des sens. L'obscur de la nuit renvoyant dans tous les cas au registre de ce qui est invisible aux sens, donc *a-sensible* en tant que sens.

Pour autant, le rappel de cette notion qui semblera aussi rudimentaire qu'elle est universelle permet de pointer la figure d'une puissance de la lumière contre les forces des ténèbres en tant qu'elle impose jusqu'à nous le constat de sa résistance ; ou plutôt de sa permanence dans la création de l'homme à travers le temps. Du clair-obscur pictural chez le Caravage puis Rembrandt à la philosophie des Lumières en traduction littérale du siècle allemand de l'être éclairé qu'était l'*Aufklärer*, elle ne saurait se voir confinée dans un passé révolu. Car c'est puissamment réactivée que nous la retrouvons dans les œuvres les plus actuelles, et tel qu'il en va dans l'art contemporain où la récurrence des néons, bougies et ampoules électriques actualisent l'historique clair-obscur pictural en le symbolisant non plus par l'imaginaire, mais bien par le réel<sup>5</sup>.

Jouant quant à eux de cette double figure hors sa présentification par l'objet matériel qui la désigne, les Stanikas creusent alors une divergence déjà marquée. Au présent d'un art contemporain où la couleur domine tant en photographie qu'en vidéo, la rupture opérée par leur noir et blanc photographique ne manque de convoquer une filiation artistique où s'articule plus encore la création littéraire, que l'on pense à *Hymnes à la nuit* (1800) de Novalis ou au « Soleil noir<sup>6</sup> » de Gérard de Nerval. Mais tandis que la poésie offre l'intensité de sa propre généalogie, cette filiation trouve à se resserrer plus spécifiquement entre l'omniprésence du cerne noir dans la peinture expressionniste, dont on sait l'identité nord-européenne après le Norvégien

---

<sup>5</sup> Parmi les nombreux exemples possibles hormis l'artiste minimal Dan Flavin qui demeure emblématique, citons, pour un éventail de démarches radicalement différentes voire opposées, Christian Boltanski (bougies et lampes), Michel Verjux (lumière dans l'espace), Pedro Cabrita Reis (néons). Et également James Turrell, qui travaille à la fois avec la lumière naturelle par le Land Art et la lumière artificielle par des environnements en galeries ou musées. D'où le titre de l'essai que je lui ai consacré dans un récent catalogue d'exposition : « La lumière est de ce monde », *Circulez il n'y a rien à voir. Ann Veronica Janssens, Sabrina Montiel-Soto, James Turrell*, textes de Arnaud Stinès, Isabelle Hersant et Anne Wauters, Espace d'art contemporain, Rouillé, Rurart éditions, printemps 2006.

<sup>6</sup> Tiré du poème « El Desdichado », paru dans *Les chimères* (1854).

Edvard Munch qui en fut le précurseur, et l'économie du noir et blanc dans le cinéma déjà cité de Bergman après Dreyer. Soit un cinéma du « cri muet » si tant est qu'il puisse se voir ainsi qualifié afin d'être distingué du cinéma français et italien de la même époque, tous réalisés par la technique du noir et blanc, mais néanmoins géographiquement scindés entre le dialogue de la vie au Sud et le monologue de l'existence au Nord.

Au premier, cinéma de la vie produisant un cinéma du récit qui édifie l'histoire racontée par l'ensemble de ses éléments constitutifs, ne répond guère le second, cinéma de l'existence produisant un cinéma de l'allégorie qui déconstruit la trame narrative en privilégiant l'élément sur son contexte. Trouvant emblème avec le visage de Jeanne d'Arc fixé comme tel par Dreyer au-delà des flammes et non pas dans les flammes, le cinéma de la présence caractérisant le Nord, où l'on relève la prévalence de l'être par l'influence protestante, opère de fait à l'opposé du cinéma de la représentation caractérisant le Sud, où l'on relève la prévalence de l'avoir par l'influence catholique.

Et c'est ainsi que le noir et blanc s'y reconnaît, fins dans le premier plutôt que moyens dans le second. Transposition du dedans plutôt qu'exposition vers le dehors depuis laquelle, et tel qu'il en va chez Bergman après Dreyer, les corps et visages s'abîment hors description de l'endroit effectif de la chute et de la perte ; de même qu'ils s'élèvent hors description du lieu, réel ou fictif, de la révélation et de la transcendance.

### **Mère et sorcière, mélancolie et ironie**

De cette filiation, on peut encore dire qu'elle correspond elle-même à une sorte de « psychogéographie<sup>7</sup> » d'où s'élabora la pensée des « idées noires » qui fut celle de Kierkegaard. Sous l'écho du philosophe danois du dix-neuvième siècle ayant conceptualisé l'angoisse et traité du désespoir vient alors s'établir la figure d'une infinitude du temps ailleurs fini<sup>8</sup> que manifeste le noir et blanc photo-filmique des Stanikas. En effet, s'il produit une déréalisation du monde représenté, ce noir et blanc n'opère toutefois pas tant comme négation de la réalité visible, que comme l'exacte couleur d'une réalité invisible.

Celle, donc, du jour et de la nuit pour conditions factuelles propres à l'espace topologique du Nord, d'où se déploie la double figure allégorique, blanc du jour et noir de la nuit, issue de cette forme temporelle pour

---

<sup>7</sup> Loin du sujet ici en question, j'emprunte ce terme au situationnisme de Guy Debord.

<sup>8</sup> Sachant que Kierkegaard emploie les notions d'infinitude et de fini, non pas à propos du temps, mais comme « personnifications du désespoir » (Sören Kierkegaard, *op. cit.*, p. 376-379).

condition existentielle. À l'opposé du sentiment de complétude venu du temps éprouvé comme éternité, c'est le sens du tragique venu du temps comme éternelle disjonction qu'elle traduit, figure duelle plutôt que double – et comme le donne à penser *Eternal Motherhood*, lieu d'une rupture entre le visage enveloppant de la mère vers son nouveau-né qui renvoie aux Vierges à l'enfant de la Renaissance, et ce corps de mère, corps maternel mais néanmoins retiré dans un hors-champ qui appuie un certain lointain du regard pour exprimer la conscience du renoncement au cœur du sentiment de l'attachement.

« Éternelle maternité », nous dit le titre, mais cependant marquée de la césure, nous dit l'œuvre, espace où s'incorpore un temps mélancolique qui forme le seul lien avec la vie avant que le sens du tragique ne devienne celui de la perte. À travers la temporalité nordique du jour et de la nuit pour lieu ou forme matricielle d'une éternelle disjonction entre le fini et l'infinitude, le sens du tragique se précise en effet par le sens de l'abandon et de l'isolement. Venu de l'épreuve du temps radicalement scindé entre ces deux temporalités étirées, l'imaginaire d'un monde qui se déplie et se replie entre pôle magnétique et dépression mélancolique définit aussi le réel de l'être-au-monde.

Car si elle opère en allégorie de la conscience humaine, n'est-ce pas d'abord un imaginaire de l'existence que produit, voire fabrique cette double temporalité ? Lieu d'un « éternel retour », l'espace-temps nordique du jour et de la nuit pourrait de fait s'approprier les termes du nietzschéen retour, qui ramène inexorablement l'homme à sa part d'ombre quand bien même le dépassement l'élève toujours plus avant vers la lumière. Et telle est cette part d'ombre qu'à se traduire par la zone d'une frontière ténue entre l'invisible et l'irreprésentable dans l'œuvre des Stanikas, elle en vient à se dévoiler brutalement avec la série des *Mille sorcières*. Images de l'impensé soudain tendu au regard, elles nous montrent donc dans la simple réalité du corps des sexes féminins photographiés en très gros plans.

Marquée du sceau de l'intouchable, l'histoire de l'art vaut en l'espèce pour un sacré que viennent « profaner » les sexes photographiés par référence explicite à l'œuvre de Courbet. Et la part d'ombre qui se joue avec cette forme de « violation » s'exacerbe alors doublement. C'est-à-dire, non seulement dans la multiplication des *Mille sexes*, aussi banals qu'identiques, contre le seul et unique qui fait *L'origine du Monde*, corps sans visage et pourtant indivisible à l'égal du corps sacré de notre propre origine. Mais également, dans la transgression de l'organe génital qui s'affiche, hypersexualisé par l'effet de réel que génère la photographie en lieu et place de la peinture, et à la fois déssexualisé par la caustique transformation des poils peignés et arrangés qui présentent presque la *Sorcière* sous la moustache du diable – lequel, a-t-il été précédemment évoqué, est désigné

dans l'œuvre des Stanikas par un sexe masculin tout aussi univoque, n'était son titre qui le baptise en *Diable communiste*.

Toutefois, derrière ce regard incisif sur l'histoire totalitaire du vingtième siècle qui fut celle de la jeunesse des deux artistes, la part d'ombre renvoie sans plus de doute à Kierkegaard, philosophe assumé comme chrétien dont le seul rapport ici peut lui-même sembler transgresser la pensée. Reste alors que sous le « déguisement » d'un visible par quoi l'irreprésentable devient regardable, cette part d'ombre se désigne comme étant la part du désespoir inhérente à la perte d'innocence et à l'incomplétude de l'existence. Multipliés jusqu'au vertige mais désespérément uniformes sont en effet les organes isolés dans leur clair-obscur. Cachés-montrés par le jeu du noir et blanc qui les rend à la fois sombres et brillants, et ainsi chargés d'une pensée du tragique des plus troubles au regard de la jouissance qu'ils convoquent, de cette dernière, cependant, ils sont en quelque sorte « castrés ». Sexes violemment coupés des corps auxquels ils appartiennent et définitivement séparés du corps de l'autre, ce corps étranger à soi vers lequel la vie nous appelle à moins de nous laisser dans la mort.

« Plus la conscience croît, plus le désespoir est intense », écrit Kierkegaard avant de poursuivre : « Ainsi, au plus haut de l'inconscience, le désespoir est au plus bas<sup>9</sup>. » Ironiques certes, les sexes traités en séries hors échelle par les Stanikas nous situent néanmoins face à la solitude de devoir vivre dans l'absurdité de l'existence jusqu'à sa perte. « Le moi est maître chez lui, comme on dit, absolument son maître, et le désespoir c'est cela mais en même temps aussi ce qu'il tient pour sa satisfaction, sa jouissance<sup>10</sup>. » « Maître chez lui », peut sans aucun doute se dire le sexe en tant qu'il règne sans partage, investissant jusqu'au champ de l'intellect qu'il soumet à la sublimation de l'économie libidinale. Sexe-moi pour centre d'un corps qu'il a le pouvoir de faire disparaître à l'égal du tyran, roi ou monarque décapitant celui qui lui fait ombrage, n'est-ce pas également sous cette forme qu'il vient au regard ?

De nous le montrer comme sujet-roi au centre de l'image, l'œuvre des Stanikas amène à notre conscience le royaume de la jouissance qu'il nous promet. D'où se poursuit la dialectique du « roi sans royaume » que devient alors notre regard, croyant tenir pour sa satisfaction ce qui fait la raison de sa solitude, la division qui le sépare de l'objet auquel l'image le relie soudain, et le temps d'une impuissance de la jouissance que vient enrayer cette conscience de la perte.

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 399.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 417.

## **Lumière dans la création, conscience dans l'histoire**

Non pas le dégoût ou la répulsion que l'image pornographique peut susciter comme envers du plaisir et de l'attraction, ce qui surgit sans masque avec ces organes alignés est la conscience d'une vérité de l'existence à travers le corps. C'est-à-dire, à travers le corps en tant qu'il fait lieu d'un *temps aveugle*. Ou lieu du temps comme éternelle disjonction puisqu'avec lui, avec ce corps, vient la conscience de la jouissance comme finitude, « tandis que l'éternité, sa perfection, c'est de ne pas contenir d'histoire, d'être seule à être, tout en étant parfaitement vide d'histoire<sup>11</sup> ». En d'autres termes, que vient désigner cette conscience de la jouissance comme finitude, sinon le « désespoir vu sous la catégorie de la conscience<sup>12</sup> » par quoi le penseur contemporain de Marx intitule un corpus entier de sa réflexion ?

Chez ce penseur, soit Kierkegaard, on peut encore noter la raison profonde ayant déterminé et porté l'œuvre philosophique. Aussi insaisissable dans sa prégnance qu'elle l'est dans l'œuvre plastique de S&P Stanikas, la question de l'amour qui l'habitait s'y comprend au fond de même, à la fois sentiment et dépassement de ce sentiment, forme antagoniste ou parties à jamais incomplètes d'un sacré nécessairement transgressé par la conscience en tant qu'elle est dévoilement ; voire, déchirement du voile de l'illusion pour le dire après Arthur Schopenhauer. Mais face à l'œuvre violente des Stanikas – ou serait-il plus exact de dire : face à cette œuvre qui nous violente ? –, c'est à la pensée du philosophe danois que nous sommes toutefois ramenés. Entretien par un double rapport, analytique avec l'existence et poétique avec le monde, elle permet d'embrasser comme une totalité la complexité de l'être que la seule approche rationaliste ne saurait contenir, à la différence de l'image qui la donne en cet endroit à réfléchir.

Dans cette perte, au lieu de la continuité véritable de l'éternité, celle du croyant qui se sait devant Dieu, (le pécheur) ne voit pas celle de sa propre vie... la continuité du péché :

« La continuité du péché ? » Mais le péché n'est-il pas justement du discontinu ? Nous revoici devant la théorie que le péché n'est qu'une négation [...] un impuissant essai de se constituer, voué à travers tous les supplices de l'impuissance, dans un défi désespéré, à n'y jamais réussir<sup>13</sup>.

Magnétique comme la nuit qui nous aspire vers une fin inconnue où se résoudrait l'infinitude du temps, énigmatique comme le calme infini des ténèbres qui nous effraie par une logique hors de toute raison, c'est dans ce

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 389.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 466.

glissement d'une vision plus hugolienne<sup>14</sup> que se conclut ici l'œuvre de S&P Stanikas. Sentiment de l'obscurité pour le deuil de la lumière perdue comme l'innocence pourtant retrouvée avec la jouissance ; sentiment du noir comme on parle du sentiment de la mort, ou sentiment des ombres qui rôdent à l'intérieur de clairs-obscur parfois évanescents. De l'avènement originel d'une conscience humaine encore inarticulée à la conscience perceptuelle et intellectuelle de son impuissance, la figure du jour et de la nuit demeure opérante jusque dans ces termes qu'aucune métaphore ne saurait remplacer, à savoir que « [la perte] du temporel n'est pas en soi du désespoir », car « le désespoir, c'est perdre l'éternité<sup>15</sup> ».

Sentiment de l'existence oscillant entre la vie et la mort pour l'enjeu qui se désigne entre la chute et l'anéantissement, à ce qui hante Kierkegaard vient donc se cristalliser la présence de ce qui n'apparaît jamais à l'image des Stanikas ; mais s'y manifeste par l'extrême dépouillement chromatique qui voile et dévoile tout à la fois ce qu'il donne à voir. Cette présence, la présence de ce qui hante, n'est-ce pas le sentiment d'être sur l'endroit d'une frontière, comme face à la nuit ou attendu par la mort ? Arrêt du temps plutôt que temps suspendu ; présence jamais rendue visible du miroir en son autre côté ; disparition du monde dans l'obscurité qui s'abat comme le mal, voire la maladie d'un *temps aveugle*, celui de l'être en tant qu'il est dans l'abandon de l'existence.

Un *temps aveugle*, c'est à savoir, un temps atemporel et non pas éternel. Un temps qui nous remplit sans nous illuminer et qui s'éprouve sans se nommer. Un temps de la substance, hors consistance, car vidé de l'instant dont il est fait, ou si plein de cet instant qu'il ne fait plus aucun sens comme durée. Sans trace ni empreinte, mais gravé en mémoire enfouie dans le souvenir, un temps de la perte qui ne peut se saisir comme épaisseur du réel de se situer hors contingence de l'espace fini par quoi advient la réalité.

Dans l'infinitude du Nord plus qu'ailleurs, le jour et la nuit incarnent ce *temps aveugle*, non pas temps de la fin mais temps d'une impossible fin qu'est le temps d'une impossible réparation par la lumière, ou dans la lumière. Et tel qu'il apparaît dans les images en noir et blanc des Stanikas, un temps violent d'être celui d'une conscience du désespoir à laquelle s'attache la mélancolie d'une conscience de l'histoire, collective ou individuelle, qui le retient à la contemplation du gouffre et l'empêche à la jouissance de son effondrement.

---

<sup>14</sup> Voir par exemple le poème « Nuit » dans *Toute la lyre* (1888-1893) de Victor Hugo, dont les derniers vers sont : « Que se passe-t-il de terrible / Qui fait que l'homme, esprit banni, / A peur de votre calme horrible, / Ô ténèbres de l'infini ? »

<sup>15</sup> Sören Kierkegaard, *op. cit.*, p. 399.

## **L'art de Lawren Harris, une source d'inspiration pour certains compositeurs canadiens : « Blue Mountain » de Harry Freedman et « Au Nord du lac Supérieur » de Michel Longtin**

Sophie Bouffard (Université de Regina)

### **Résumé**

Depuis plusieurs siècles, les compositeurs ont puisé une grande part de leur inspiration dans des sources extra-musicales. Dans cet article, l'auteure démontre comment les effets de lumière, le choix des teintes, les lignes épurées, ainsi que les atmosphères du style du peintre Lawren Harris entre les années 1921 et 1931 sont traduits en musique par Harry Freedman et Michel Longtin. Ainsi, pour « Blue Mountain », le premier mouvement d'*Images* (1958), Harry Freedman trouve son inspiration dans le tableau *Lake and Mountains* de Harris. Quant à lui, Michel Longtin est inspiré par *Au Nord du lac Supérieur* pour le sixième mouvement de son œuvre *Pohjatuuli, hommage à Sibelius* (1983).

I am the unpainted observer in a Group of Seven painting, squatting behind the painter in the snow. I know the physical delights and discomforts of holding my position before the *First Snow in Algoma* or *Above Lake Superior*, and I know that what makes Harris or Thompson great painters is that they could hack it in the bush. I slap my hands together, partly in appreciation, partly to keep warm<sup>1</sup>.

R. Murray Schafer, *Music in the Cold*

La musique descriptive existe depuis plusieurs siècles ; les compositeurs ont sans cesse puisé une grande part de leur inspiration dans des sources extra-musicales, que ce soit dans la nature (notons entre autres un grand nombre d'œuvres qui imitent le chant des oiseaux<sup>2</sup>) ou encore dans

---

<sup>1</sup> « Je suis l'observateur non représenté dans une toile du Groupe des Sept, accroupi derrière le peintre dans la neige. Je connais les joies physiques et les désagréments de rester immobile devant *Première Neige à Algoma* ou *Au-dessus du lac Supérieur*, et je sais que ce qui fait de Harris ou Thomson de grands peintres, est le fait qu'ils pouvaient endurer cela dans le buisson. J'applaudis, à la fois pour démontrer mon appréciation, à la fois pour me réchauffer. » R. Murray Schafer, « Music in the Cold », *On Canadian Music*, Bancroft, Arcana Editions, 1984, p. 66 ; je traduis.

<sup>2</sup> Les exemples sont multiples, du *Chant des oiseaux* de Clément Janequin (v. 1485-1558) au fameux *Catalogue d'oiseaux* d'Olivier Messiaen (1908-1992).

la littérature, l'architecture et bien évidemment les arts visuels. La relation qui existe entre les arts visuels et la musique ne semble pas encore avoir fait l'objet d'une recherche systématique et approfondie. Toutefois, de nombreux musiciens ont tiré leur inspiration de toiles d'artistes peintres tout comme, inversement, plusieurs peintres ont trouvé de nouvelles idées pour leur art dans des compositions musicales. D'ailleurs, l'extrait des *Années de pèlerinage* (1839) du compositeur hongrois Franz Liszt (1811-1886) intitulé « Lo sposalizio » et inspiré par la toile de Raphaël *Le mariage de la Vierge* (1504), apparaît comme l'un des premiers exemples marquants dans l'histoire de la musique où un compositeur s'est inspiré d'un tableau pour écrire une œuvre musicale.

Par leurs tableaux, de nombreux peintres canadiens ont inspiré plusieurs compatriotes compositeurs, que l'on pense, par exemple, à l'œuvre pour orchestre *L'étoile noire* (1960) du québécois François Morel, qui fut inspirée par le tableau du même nom (1957) de Paul-Émile Borduas. De façon plus spécifique, il semble que l'œuvre de Lawren Harris (1885-1970), peintre pour qui le Nord constituait l'essence même de la destinée artistique nationale canadienne<sup>3</sup>, ait marqué l'imaginaire de plusieurs compositeurs canadiens.

Fortement influencé par une exposition de peintures scandinaves qu'il découvre à la Albright Gallery de Buffalo en 1913, Harris commence à peindre des scènes de neige et des esquisses du Nord. En quête de l'impression de grandeur majestueuse qui l'avait enthousiasmé chez le peintre norvégien Herald Sohlberg (1869-1935), il parcourt successivement le littoral septentrional du lac Supérieur<sup>4</sup>, les Rocheuses<sup>5</sup> et l'Arctique<sup>6</sup>. À cette époque, Harris devient aussi adepte de théosophie, doctrine par laquelle il semble développer une théorie des couleurs<sup>7</sup> de même qu'un choix de plus en plus marqué vers la simplification de la forme. Dans cet article, j'aimerais démontrer comment les effets de lumière, le choix des teintes, les lignes

---

<sup>3</sup> Pour plus d'informations à propos des idées et théories de Lawren Harris au sujet de l'art, la race et le nationalisme, voir Peter Larisey, *Light for a Cold Land*, Toronto & Oxford, Dundurn Press, 1993, p. 59-65.

<sup>4</sup> De 1921 à 1926, il a passé ses automnes à faire des esquisses sur la côte du lac Supérieur.

<sup>5</sup> De 1924 à 1928 inclusivement, il a passé ses étés dans les Rocheuses à peindre les montagnes.

<sup>6</sup> Il a passé l'été 1930 à bord du *S.S. Beothic* dans l'Arctique à titre d'invité du gouvernement.

<sup>7</sup> Il aurait sans doute été influencé par les concepts de couleurs présentés par Annie Besant et C.W. Leadbeater dans *Thought-Forms* publié en 1901 par The Theosophical Publishing House. Lawren Harris semble aussi avoir été intéressé par la théorie des couleurs du peintre russe Vassili Kandinsky (1866-1944), selon laquelle, par exemple, le bleu et le jaune sont des opposés, le bleu suggérant le paradis et l'esprit, alors que le jaune symbolise la terre et les choses matérielles, ou encore le froid versus le chaud, etc. Voir Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art [Über das Geistige in der Kunst]*, traduction de Michael Sadleir, New York, Wittenborn, 1947 [1912], 93 p.

épurées, ainsi que les atmosphères du style de Lawren Harris entre les années 1921 et 1931 sont traduits en musique par certains compositeurs canadiens. Afin d'appuyer mes commentaires, mon intérêt portera sur deux extraits musicaux précis : « Blue Mountain », le premier mouvement d'*Images* (1958) de Harry Freedman (1922-2005), ainsi que « *Au Nord du lac Supérieur* de Lawren Harris », le sixième mouvement de *Pohjatuuli, hommage à Sibelius* (1983) de Michel Longtin (né en 1946).

Freedman et Longtin ne sont pas les seuls compositeurs à s'être tournés vers les paysages de Harris représentant le Nord canadien ; un autre exemple non négligeable est *Paraphrase #1* (1978) pour piano solo de Diana McIntosh (née en 1937), qui fut inspirée par *Maligne Lake* (1924). De plus, après une recherche approfondie au Centre de musique canadienne, il ressort de façon plus générale qu'un grand nombre de compositeurs canadiens sont interpellés par les paysages canadiens septentrionaux ou encore par des textes traitant de l'idée du Nord<sup>8</sup>. Ceci peut donc probablement expliquer en partie la raison pour laquelle on retrouve une reproduction de *Lake and Mountains* (1927-1928) de Harris sur la couverture du coffret de disques *Florilège de la musique canadienne*<sup>9</sup> produit en 1996 par la compagnie Naxos. Curieusement, aucune œuvre faisant partie de cet enregistrement n'a été inspirée par cette peinture de Harris. Toutefois, je pense que ce n'est sans doute pas par pure coïncidence que cette illustration fut choisie par les éditeurs.

Bien évidemment, plusieurs éléments peuvent contribuer à une illustration musicale : forme, coloris instrumentaux, contrastes des nuances, techniques instrumentales, contenu mélodique, rythmique et/ou harmonique. C'est possiblement la notion de couleur qui depuis plus d'un siècle semble intéresser certains compositeurs, la couleur pouvant faire référence au timbre vocal ou instrumental et, par extension, à l'agencement des timbres, mais pouvant aussi faire référence à l'harmonie, l'agencement des sons entre eux. L'exemple classique à ce sujet est sans doute Alexandre Scriabine (1872-1915), compositeur russe le plus éminent de sa génération, qui était passionné par les correspondances « son-couleur » : il était convaincu que le spectre sonore avait son équivalent dans le spectre lumineux. Il appliqua sa théorie sur les rapports des sons et des couleurs dans sa dernière grande œuvre symphonique, *Prométhée* (ou *Le poème du feu*) opus 60 (1911) en joignant à l'orchestre un « clavier lumineux » destiné à projeter sur un écran les couleurs correspondant aux harmonies et timbres musicaux. Puisque le « clavier lumineux » n'existait pas, cette partie de l'œuvre n'a jamais été

---

<sup>8</sup> Voir Sherrill E. Grace, *Canada and the Idea of North*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2001, p. 124-140.

<sup>9</sup> *Florilège de la musique canadienne*, Naxos : 8.550171-2, Scarborough, Naxos, 1996, 2 disques compacts.

présentée, malgré, il va sans dire, quelques essais. Il est également impossible de négliger le fait que Scriabine a composé cette œuvre à la fin de la première décennie du vingtième siècle, alors qu'il demeurait à Bruxelles où il fréquentait assidûment la société de théosophie locale. Il n'est donc pas utopique de croire que Scriabine était au parfum de la théorie des couleurs de Vassili Kandinsky.

### « Blue Mountain » de Harry Freedman

Chez Freedman, il est élémentaire de tracer un lien entre ces deux disciplines artistiques que sont la musique et la peinture. En effet, à l'âge de quatorze ans, Freedman s'inscrit à la Winnipeg School of Arts<sup>10</sup> avec l'ambition de devenir peintre. Ce n'est que tardivement, vers l'âge de dix-huit ans, qu'il commence à s'intéresser réellement à la musique, d'abord comme amateur de jazz, puis à la musique dite « sérieuse » :

En fait, durant mon adolescence, je ne pensais aucunement à la musique. J'étudiais à l'école des beaux-arts de Winnipeg, alors dirigée par Lemoyne Fitzgerald. Vers ce temps-là, j'ai pris goût à la musique, au jazz d'abord puis, graduellement, en passant par le cycle habituel de *Casse-Noisette*, de *l'Inachevée* et de la *Valse triste*, je me suis intéressé davantage à la musique « sérieuse ». C'est durant cette période que la similitude entre la peinture et la musique m'a d'abord frappé. Je me rappelle avoir été obsédé par l'idée d'une série de tableaux représentant mes impressions visuelles du style de divers compositeurs et musiciens de jazz. Mon intérêt grandissant pour la musique a fait surgir une autre idée, celle de composer de la musique d'après le style de peintres ou tableaux célèbres. Je me rappelle encore l'amère déception que j'ai éprouvée lorsque, élargissant le champ de mes connaissances musicales, j'ai constaté que Moussorgsky avait déjà composé quelque chose dans ce sens, ses *Tableaux d'une exposition*<sup>11</sup>.

Il n'est donc pas surprenant de constater que Freedman fut inspiré par les arts visuels pour certaines de ses compositions. D'ailleurs, *Tableau* (1952) pour orchestre à cordes, l'une de ses œuvres de jeunesse les plus importantes dans laquelle il explora la technique dodécaphonique, est inspirée par un paysage de l'Arctique<sup>12</sup>. Un autre exemple plus tardif est *Klee Wyck* (1970) pour orchestre d'après l'œuvre et la figure d'Emily Carr.

---

<sup>10</sup> Il y sera inscrit de 1935 à 1940.

<sup>11</sup> Harry Freedman, cité dans *Anthologie de la musique canadienne*, vol. 7, [Toronto], Radio Canada International, 1981, 6 disques 33 1/3 r/min, p. 5 du livret d'accompagnement.

<sup>12</sup> La toile représentant ce paysage aurait été exposée dans l'entrée de la Winnipeg School of Arts, toutefois il semble que Freedman ne pouvait pas se souvenir du titre ni du nom du peintre (Gail Dixon, *The Music of Harry Freedman*, Toronto, University of Toronto Press, 2004, p. 22).

De style plutôt néo-impressionniste, *Images*<sup>13</sup> est une suite en trois mouvements, chacun inspiré d'une toile d'un peintre canadien : « Blue Mountain » est basé sur *Lake and Mountains*<sup>14</sup> de Lawren Harris, « Structure at Dusk », sur une œuvre du même nom de Kazuo Nakamura, et « Landscape », sur *Paysage* (1944)<sup>15</sup> de Jean-Paul Riopelle. Commencée en 1957 à la suite d'une commande de la Fondation Lapitsky de Montréal, la version originale de cette œuvre fut composée pour orchestre à cordes et créée le 12 mars de l'année suivante par l'Orchestre de chambre de l'Université McGill, sous la direction d'Alexander Brott. Subséquemment, Freedman modifia l'instrumentation d'*Images* et arrangea une seconde version, cette fois pour grand orchestre<sup>16</sup>, dont la création eut lieu en 1960 par l'Orchestre symphonique de Toronto sous la baguette de Walter Susskind. C'est donc le premier mouvement de cette seconde version qui fera l'objet de mes commentaires.

Dans la page d'introduction accompagnant l'édition BMI Canada du fac-similé du manuscrit, une note importante précise :

*Images* is the composer's impression of three paintings by Canadian artists [...]. The composer was not so much concerned with the content of the paintings (two of them are in fact non-objective) as their design – that is, in line, colour, and mood. The work is therefore, in effect, a translation into musical terms of the artists' styles<sup>17</sup>.

Un des éléments clés qui ressort de l'écoute de « Blue Mountain » est l'importance accordée au coloris instrumental, surtout l'intérêt porté aux instruments de la famille des bois. D'ailleurs, il serait probable que Freedman ait développé ce souci de l'orchestration au contact du

---

<sup>13</sup> Partition : Harry Freedman, *Images*, Toronto, BMI Canada, 1960, 57 p. Enregistrement : Harry Freedman, *Images*, Orchestre symphonique de Toronto, Seiji Ozawa, chef d'orchestre, New York, Columbia Masterworks COL M2L 356, 1970, 2 disques 33 1/3 r/min.

<sup>14</sup> Lawren Harris, *Lake and Mountains*, 1927-1928, 130, 8 x 160 cm, Art Gallery of Ontario, Toronto.

<sup>15</sup> Freedman ne donne aucune information permettant d'identifier de façon précise cette œuvre de Riopelle. Toutefois, il semble que Riopelle ait exposé une aquarelle intitulée *Paysage* lors du 61<sup>e</sup> Salon du printemps à la Art Association of Montreal du 28 avril au 28 mai 1944. Voir François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*, Outremont, Lanctôt Éditeur, 1998, p. 147.

<sup>16</sup> L'instrumentation est constituée de un piccolo, deux flûtes, deux hautbois, un cor anglais, deux clarinettes, une clarinette basse, deux bassons, un contrebasson, quatre cors, trois trompettes, deux trombones, un trombone basse, un tuba, des timbales, un vibraphone, deux percussions, une harpe et les cordes.

<sup>17</sup> « *Images* est l'impression du compositeur sur trois tableaux d'artistes canadiens [...]. Le compositeur n'était pas vraiment concerné par le contenu des tableaux (deux d'entre eux sont en fait non objectifs), mais plutôt à leur conception – c'est-à-dire aux lignes, aux couleurs, au ton général. L'œuvre est donc en fait une transposition du style de chacun des trois artistes en termes musicaux. » [Anonyme], [s.t.], Harry Freedman, *Images*, op. cit., p. II ; je traduis.

compositeur français Olivier Messiaen<sup>18</sup>, pour qui l'orchestration était une préoccupation majeure<sup>19</sup>. Le second élément est l'impression grandiose créée par la superposition de tous les instruments jouant fortissimo et de façon très soutenue vers la fin du mouvement, illustrant majestueusement l'imposante montagne bleue au centre de la toile de Harris.

**« Au Nord du lac Supérieur » de Michel Longtin**

Le compositeur montréalais Michel Longtin a souvent abordé des thèmes associés à l'idée du Nord dans ses œuvres, que l'on pense à *Hivers* (1992) pour cuivres, percussion et cordes, *Venu de l'Est : hiver '44* (1987) pour percussion, *Les jardins d'hiver* (1985) pour piano, quatuor à cordes et percussion, ou encore *Pays de neige* (1974-1975) pour chœur à voix mixtes.

Quant aux œuvres de Harris choisies par Longtin comme matériel de base pour le sixième mouvement de *Pohjatuuli, hommage à Sibelius*<sup>20</sup> (1983), il opte pour quatre tableaux du peintre qui ont rapport, par leur titre, au lac Supérieur, d'où le choix du titre « Au Nord du lac Supérieur de Lawren Harris » pour le mouvement en question. Il m'apparaît également intéressant de mentionner qu'un peu plus de dix ans auparavant, Longtin avait composé une pièce électroacoustique de douze minutes ayant aussi pour titre *Au Nord du lac Supérieur* et qui, bien évidemment, est inspirée par un des tableaux de Lawren Harris.

L'œuvre pour orchestre<sup>21</sup> *Pohjatuuli* a été créée par la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) sous la direction de Serge Garant au Roy Thompson Hall de Toronto, le 25 juin 1984<sup>22</sup>. Le titre, *Pohjatuuli*, est un vieux mot finlandais qui se traduit par l'expression « vent du nord », « pohja » signifiant « nord » et « tuuli », « vent ». Comme matériel de base pour cette œuvre, le compositeur explique qu'il

tire son inspiration à la fois des caractéristiques attribuables au Nord (le vent, le froid, la glace, etc.), des toiles de peintres canadiens du groupe des sept [*sic*], ainsi que de Tom Thomson et de la musique de Jean Sibelius. Les toiles

---

<sup>18</sup> Durant l'été 1949, Freedman a fait un stage de perfectionnement auprès d'Olivier Messiaen et Aaron Copland à Tanglewood.

<sup>19</sup> Voir un extrait vidéo d'une entrevue avec Messiaen qui explique comment il associe chaque harmonie avec une couleur précise : *Leaving Home : Orchestral Music in the 20th-Century*, vol. 3, *Colour*, Leipzig, Arthaus Musik, 2005, DVD.

<sup>20</sup> Partition : Michel Longtin, *Pohjatuuli, hommage à Sibelius*, Saint-Nicolas, Éditions Doberman-Yppan, 1990, 53 p.

<sup>21</sup> L'instrumentation de *Pohjatuuli* consiste en une clarinette, deux cors, une trompette, un trombone, deux violoncelles, deux contrebasses et trois percussions.

<sup>22</sup> En 1986, Michel Longtin a remporté le prix Jules-Léger pour la nouvelle musique de chambre avec *Pohjatuuli*.

des peintres mentionnés représentent incroyablement bien la personnalité et l'essence nordique de notre pays. Sibelius a toujours symbolisé et évoqué chez moi l'immensité et la solitude des paysages nordiques ; il représente également une paix d'esprit, une sérénité<sup>23</sup>.

Ainsi, *Pohjatuuli* se divise en quatorze mouvements<sup>24</sup>, portant tous un titre faisant référence à des toiles des artistes susmentionnés ou encore ce qui semble être un mot ou une expression dans la langue finnoise. Le sixième mouvement, « *Au Nord du lac Supérieur* », surprend d'abord l'auditeur par sa brièveté, puisqu'il tient en seulement six mesures, soit environ une trentaine de secondes : un véritable coup de vent.

Faisant partie de cette thématique liée au lac Supérieur qui a tant marqué Longtin, les tableaux *Above Lake Superior*<sup>25</sup> et *North Shore, Lake Superior*<sup>26</sup> de Harris semblent se démarquer des autres. En effet, la première toile apparaît comme un tournant important dans la carrière du peintre, celui-ci prenant des distances esthétiques avec ses œuvres de jeunesse, vers un style de plus en plus abstrait. De même, *North Shore, Lake Superior* se démarque par le traitement de la lumière<sup>27</sup>. Puisque Longtin ne fait pas référence à une toile précise de Harris, mais bien à un groupe de tableaux, il est impossible de parler de correspondances directes entre une image et des sons, la référence sera donc nécessairement plus abstraite. Toutefois, je pense qu'il y a une corrélation plus significative entre le sixième mouvement de *Pohjatuuli* et la toile *North Shore, Lake Superior* qu'avec toute autre toile de cette thématique.

En effet, *North Shore, Lake Superior* présente en son centre un tronc d'arbre mort éclairé et mis en relief par de vifs rayons de soleil provenant de

---

<sup>23</sup> Enregistrement : Michel Longtin, *Pohjatuuli, hommage à Sibelius*, Société de musique contemporaine du Québec, Saint-Nicolas, Les éditions Doberman-Yppan DO 135-CD, 1992, notes du compositeur dans le livret d'accompagnement. Longtin utilise donc certains motifs musicaux issus des *Symphonies* n<sup>os</sup> 2, 4, 5, 6, et 7 de Jean Sibelius (1865-1957). Longtin n'est manifestement pas le seul à faire ce lien entre la musique de Sibelius et l'idée du Nord ; Glenn Gould fait un peu la même chose en choisissant comme seul extrait proprement musical pour son documentaire radio *The Idea of North* un passage de la *Cinquième Symphonie*, opus 82, de Sibelius (Glenn Gould, « The Idea of North », *Solitude Trilogy*, Toronto, CBS Records (PSCD 2003-3), 1992.

<sup>24</sup> Voici le titre de tous les mouvements dans l'ordre : 1. Pohjoinen, 2. *Solitude nordique* de J.E. H. MacDonald, 3. Ainola, 4. *Le vent d'Ouest* de Tom Thomson, 5. Tuuli, 6. *Au Nord du lac Supérieur* de Lawren Harris, 7. Tuuli, 8. *Lac du Nord, Parc Algonquin* de A.Y. Jackson, 9. Tuusu, 10. *Terre sauvage* de A.Y. Jackson, 11. Rubans noirs, 12. *Église au bord de la mer* de J.E.H. MacDonald, 13. *Rivière du Nord* de Tom Thomson, 14. Kylmä.

<sup>25</sup> Lawren Harris, *Above Lake Superior*, c.1922, 121,9 x 152,4 cm, Art Gallery of Ontario, Toronto.

<sup>26</sup> Lawren Harris, *North Shore, Lake Superior*, 1926, 102,2x128,3 cm, National Gallery of Canada, Ottawa.

<sup>27</sup> Pour en savoir plus sur le symbolisme de la lumière chez Harris, voir Peter Larisey, *op. cit.*, p. 92-94.

la gauche. La ligne d'horizon est plutôt basse, donnant l'impression de surplomber le lac, et des couches de nuages s'accumulent dans la portion supérieure droite de la toile. À l'étude de la partition de Longtin, il m'apparaît possible de faire quelques parallèles entre la toile de Harris et le contenu musical. D'abord, il existe une sorte de symétrie dans l'asymétrie en ce qui a trait aux proportions, puisque le mouvement consiste en trois mesures incluant une métrique en 5/4 suivies de trois mesures en 4/4. Quant à l'aspect harmonique de ce mouvement, Longtin écrit pour les cuivres un accord de ré majeur soutenu tout au long du mouvement. L'intérêt de cette pédale de ré majeur réside principalement dans le changement de timbre de ces instruments alors munis de sourdines, et dont le jeu des nuances en soufflets oscille plusieurs fois de « mezzo piano » à « mezzo forte », les passages plus doux étant joués avec un son bouché et ceux plus forts avec un son ouvert. Ce jeu de timbre des cuivres pourrait fort bien être une analogie avec les rayons de lumière traversant la toile. De plus, il semble que le choix de certains instruments de percussion (flexatone, scie musicale avec archet et waterphone) et le traitement inusité de certains autres (tige de verre et gong dans l'eau) contribuent à amplifier l'élément lacustre du sujet. Enfin, l'ajout des deux parties de violoncelle et des deux parties de contrebasse dans la seconde moitié de ce court mouvement pourrait correspondre aux couches superposées de nuages. Ces interventions aux cordes jouant de façon homorythmique suscitent aussi un certain intérêt en raison du traitement instrumental qui vacille entre le son normal et le son « sul ponticello », plus lointain, éthéré et métallique.

En conclusion, peu importe que l'on soit en partie ou entièrement en accord avec l'interprétation suggérée à propos de ces deux extraits d'œuvres, il n'en demeure pas moins qu'un compositeur peut jouer avec les différents paramètres musicaux pour créer une représentation sonore d'une œuvre d'art, cette démarche pouvant par la suite être documentée et analysée. Toutefois, bien au-delà de l'identification d'idiomes musicaux utilisés par les compositeurs pour évoquer ou dépeindre une toile, il reste que toute interprétation d'une œuvre provoquera une réaction subjective. Pour emprunter certains concepts de Stuart Hall<sup>28</sup>, nous devons considérer toute représentation comme un moyen par lequel la production de signification a lieu, car ce sont les humains, vivant au sein d'une culture, qui donnent un sens aux choses. Le tout est imbriqué dans un système de production de la connaissance parfois fort complexe à décoder, surtout dans un langage abstrait comme la musique. Enfin, chose certaine, le fait qu'un compositeur s'inspire d'un tableau pour la composition d'une œuvre peut assurément

---

<sup>28</sup> Stuart Hall, *Representation : Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Sage, 1997.

## Sophie Bouffard

activer l'imaginaire de l'auditeur et susciter un intérêt plus soutenu envers des œuvres nouvelles parfois complexes de nos contemporains.

## ROMANICA STOCKHOLMIENSIA

Série publiée par l'Université de Stockholm

Éditeurs : Gunnel Engwall, Lars Fant et Jane Nystedt

Pour toute demande s'adresser à une librairie internationale  
ou directement à la maison d'édition

eddy.se ab, B, SE-621 24 Visby, Sweden.

Tél : +46 498 253900

Télécopie : +46 498 249789

Courriel : order@bokorder.se

<http://acta.bokorder.se>

1. *Bertil Maler* : Orto do Esposo. III, Stockholm 1964. 161 pages.
2. *Gösta Andersson* : Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello. Stockholm 1966. 250 pages.
3. *Carl-Olof Gierow* : Documentation – évocation. Le climat littéraire et théâtral en France des années 1880 et « Mademoiselle Julie » de Strindberg. Stockholm 1967. 234 + 16 pages.
4. *Åke Grafström* : Étude sur la morphologie des plus anciennes chartes langue-dociennes. Stockholm 1968. 185 pages.
5. *Ingemar Boström* : La morfosintassi dei pronomi personali soggetti della terza persona in italiano e in fiorentino. Stockholm 1972. 182 pages.
6. *Bertil Maler* : A Bíblia na *Consolaçam* de Samuel Usque (1553). Stockholm 1974. 107 pages.
7. *Bertil Maler* : Ett gammalt spanskt skådespel om drottning Kristina och Karl X Gustav. Francisco Bances Candamo, Kärlekens belöning (Quien es quien premia al amor?). Stockholm 1977. 175 pages.
8. *Gustaf Holmér* : Le Débat du Faucon et du Lévrier. Stockholm 1978. 62 pages.
9. *Karl Johan Danell* : Remarques sur la construction dite causative. Faire (*laisser, voir, entendre, sentir*) + Infinitif. Stockholm 1979. 123 pages.
10. *Inge Bartning* : Remarques sur la syntaxe et la sémantique des pseudo-adjectifs dénominaux en français. Stockholm 1980. 176 pages.
11. *Ingemar Boström* : Anonimo Meridionale. Due libri di cucina. Stockholm 1985. 136 pages.
12. *Magnus Röhl* : Ur den svenska trecentobildens historia. Två studier rörande framför allt Dante, Divina commedia och Inferno V. Stockholm 1986. 114 pages.

13. *Jane Nystedt* : Michele Savonarola : Libreto de tutte le cosse che se magnano, un'opera di dietetica del sec. XV. Stockholm 1987. 332 pages.
14. *Jane Nystedt* : Le opere di Primo Levi viste al computer. Osservazioni stilo-linguistiche. Stockholm 1993. 80 pages.
15. *Gunnel Engwall (éd.)* : Strindberg et la France. Douze essais. Stockholm 1994. 114 pages.
16. *Lars-Erik Wiberg* : Le passé simple. Son emploi dans le discours journalistique. Stockholm 1995. 254 pages.
17. *Jan Heidner* : Carl Reinhold Berch, Lettres parisiennes, adressées à ses amis (1740–1746), publiées et annotées par J. Heidner. Stockholm 1997. 183 pages.
18. *Luminița Beiu-Paladi* : Generi del romanzo italiano contemporaneo. Stockholm 1998. 203 pages.
19. *Jane Nystedt (éd.)* : XIV Skandinaviska Romanistkongressen. Stockholm 10–15 augusti 1999. Stockholm 2000. CD-ROM.
20. *Inge Bartning, Johan Falk, Lars Fant, Mats Forsgren, Ritva Maria Jacobsson, Jane Nystedt (éds)* : Mélanges publiés en hommage à Gunnel Engwall. Stockholm 2002. CD-ROM.
21. *Anders Bengtsson* : La Vie de sainte Geneviève. Cinq versions en prose des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Stockholm 2006. 292 pages.
22. *Camilla Bardel, Jane Nystedt (éds)* : Progetto dizionario italiano svedese. Atti del primo colloquio. Stoccolma 10–12 febbraio 2005. Stockholm 2006. 166 pages.
23. *Gunnel Engwall (éd.)* : Construction, acquisition et communication. Études linguistiques de discours contemporains. Stockholm 2006. 299 pages.
24. *Mathias Broth, Mats Forsgren, Coco Norén, Françoise Sullet-Nylander (éds)* : Le français parlé des médias. Actes du colloque de Stockholm 8–12 juin 2005. 750 pages.
25. *Daniel Chartier, Maria Walecka-Garbalińska (éds)* : Couleurs et lumières du Nord. Actes du colloque international en littérature, cinéma, arts plastiques et visuels. Stockholm 20–23 avril 2006. 451 pages.

propos. À travers l'élaboration d'une œuvre où prédomine l'image photo-filmique sur tous les autres éléments, sculptures ou dessins venant la ponctuer, c'est la question de l'existence que posent les Stanikas. De l'existence saisie comme une ombre éblouissante qui reste suspendue entre la vie et la mort.

### **Corps en parties, visages en creux et temps comme substance**

Dédiée à la représentation obsessionnelle du corps incarné comme sexualité et du visage incorporé comme humanité, la photographie pour médium central de l'œuvre reproduit le jeu du contraste entre la technologie dont elle est l'objet et l'intemporalité dont elle fait son sujet. Ici et maintenant de la société de l'image, voici qu'à cette dernière sont données les « couleurs de la réalité » pour signe unanime du présent, médiatique ou artistique. Mais ici et maintenant de l'image photo-filmique des Stanikas, elle se caractérise par la récurrence du noir et blanc. Travaillé jusqu'à sa perte dans la violence du clair-obscur ou maintenu sur le fil de l'équilibre entre l'un et l'autre, lequel fait lieu d'apparition pour le corps, souvent présentifié par son seul fragment, le visage, souvent intériorisé par son regard absent.

Un lieu d'apparition que l'on pourrait alors mieux dire lieu de *désapparition* tant ce noir et blanc déréalise ce qu'il représente. Comme dans le cinéma de Ingmar Bergman ou Carl Theodor Dreyer auquel l'œuvre des Stanikas n'est pas étrangère, c'est la solitude de l'être qui se donne à penser face à la solitude des êtres donnés à voir. Corps morcelés ou séparés et visages abandonnés ou cachés, la rupture que ces êtres manifestent entre soi et l'autre comme entre l'être-au-monde et le monde n'offre aucune échappatoire. S'ils arrêtent le regard dans la beauté mélancolique d'une impuissance à vivre – ainsi d'*Eternal Motherhood* où le tendre visage d'une « mère à l'enfant » qui remplit le cadre se suspend à la pensée lointaine de ses yeux qu'elle nous dérobe – et s'ils savent le prendre de même par l'ironie – ainsi de sexes masculins en très gros plans intitulés *Jeune communiste*, *Vieux communiste*, *Diable communiste*, etc. –, ce à quoi ils confrontent ce même regard est la solitude pour condition existentielle qui se dessine à travers eux, corps et visages habitant l'espace « cinématographique » de l'œuvre plastique des Stanikas.

Série ou séquence, photographique ou vidéographique, l'image répond en effet dans tous les cas par le gigantisme de son format qui absorbe le spectateur tandis que, fixe ou animée, surface de représentation ou écran de projection, ce qu'elle rend présent à travers ce qu'elle rend visible permet

d'articuler les notions de désespoir et de péché élevés à la hauteur du concept par Søren Kierkegaard<sup>1</sup>. Car des portraits de quasi-madones aux plans rapprochés d'organes génitaux, la valeur puissamment allégorique du noir et blanc chromatique qui relie les uns aux autres appelle à sa dimension philosophique le thème de la violence et du sacré, ou encore de la mort et de la sexualité qu'élaborent les deux artistes.

Noir et blanc photo-filmique pour la chute et le vertige des corps et visages qu'ils mettent en scène, à commencer par les leurs, ceux de l'homme et de la femme qu'ils sont à l'intérieur du couple qu'ils forment. Corps et visages absorbés par le noir ou réfléchis par le blanc, les leurs donc, ou ceux de leurs proches, familles et amis, tante âgée ou dernier-né. Trou noir de l'abîme ou ravissement de l'éclair, disparus dans l'obscur ou révélés dans la lumière, des corps et visages cependant réunis par l'idée d'une impossible rencontre entre la jouissance à laquelle ils se destinent et le manque ou la perte auxquels ils sont laissés. Comme dans le cinéma de Bergman après Dreyer, le noir *et* blanc ne saurait être ici mieux désigné que par le *et* de la liaison. Un *et* qui vaut d'être souligné tant il relie le sombre et le lumineux sans jamais les confondre au seul gris qui résulte pourtant de la fusion entre les deux termes.

Aussi, tel est le noir et blanc dans l'œuvre de S&P Stanikas qu'il apparaît pouvoir se formuler comme étant la couleur d'un *temps aveugle*. Un temps qui le serait de nous rendre précisément aveugles, laissés comme face à la nuit, c'est-à-dire, face à l'inintelligible de ce qu'elle rend invisible. Ou encore, face à l'obscur comme espace d'un non-lieu sinon celui qui suggère la mort à travers l'impossible continuité de la lumière, dont l'invisibilité se trouve elle-même rompue par les ténèbres qui l'avalent, ce noir infini de la nuit qui s'abat. Soit un espace dont témoignerait plus qu'aucune autre la série des *Mille sorcières*; ensemble de photographies présentant invariablement des sexes féminins cadrés en plans serrés, à l'égal de *L'origine du Monde* peinte dans le plus grand secret par Gustave Courbet il y a près d'un siècle et demi<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Søren Kierkegaard, *Miettes philosophiques. Le concept de l'angoisse. Traité du désespoir*, traduit du danois par Knud Ferlov et Jean-Jacques Gateau, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2006 [1990].

<sup>2</sup> Cette œuvre de Gustave Courbet, chef de file des Réalistes dont la peinture était déterminée par une puissante critique de la société bourgeoise, lui fut commandée par un *bey* turc en quête de représentations dépassant les codes traditionnels de l'érotisme dont Charles d'Ingres avait été le grand représentant. Réalisée dans le plus grand secret, la peinture scandaleuse connut ensuite un destin mythique d'œuvre interdite. Passée de main en main à travers l'Europe, elle resurgira en France après la Deuxième Guerre mondiale, et sera achetée par Jacques Lacan qui la dérobera encore aux regards en l'accrochant pourtant, comme l'avait d'ailleurs fait son commanditaire et premier propriétaire. Remplaçant en quelque sorte la tenture du *bey* par la toile du peintre, Lacan demanda au surréaliste André Masson de réaliser une œuvre suggérant *L'origine du Monde* sans bien entendu la reproduire. Et c'est ainsi

Cependant, à la consistance du temps chronologique ainsi convoqué par la couleur du pictural s'oppose l'enjeu allégorique du noir et blanc pour figure d'un hors-temps. D'un temps qui définirait ailleurs l'éternité, mais qui se comprend là comme atemporalité, ou perte de temporalité au sens où on le dit d'une perte de repères qui s'agrège entre l'espace et le temps. Conçu en tant que phénomène existentiel à travers le phénomène matériel qui lui donne corps, un temps qui se désigne comme matière avant d'être le matériau que la matière peut devenir. Et déterminé comme substance avant de se produire comme consistance, tel est ici ce temps de la perte ; ou temps dont la consistance serait celle d'une pensée du tragique sous la forme du désespéré qui la réifie souvent, corps suicidé de pendu ou gisant au sexe dressé dans la mort auxquels s'oppose la sérénité de visages que l'on dirait endormis plutôt que morts<sup>3</sup>.

La photographie, écrit Jean-Claude Lemagny, est « l'art de constituer des formes avec du noir<sup>4</sup> ». Temps s'il en est du photographique pour caractère intrinsèque de la photographie, c'est dire combien le temps existentiel définit aussi celui de l'image « écrite par la lumière » et travaillée par l'ombre, ce *photo graphein* dont les Stanikas font œuvre – œuvre au noir qui nomme en même temps l'alchimie dont relève le procédé chimique du noir et blanc. Temps de la *camera oscura* pour lieu ontologique du visible comme présence du sensible, ou manifestation épiphanique du sensible par la lumière, il incarne le regard comme pensée par les figures de l'apparition et de l'évanouissement.

Constituant en quelque sorte la forme invisible de la conscience avec le noir des ténèbres d'où la lumière prend sens d'apparaître aux sens, le voici donc enfin, ce *temps aveugle*, qui s'articule à un imaginaire du jour et de la nuit nordiques déjà suggéré par l'image-temps de Dreyer ou Bergman. Soit un imaginaire pour autre nom d'une double figure qui matérialise bien plus qu'elle n'exemplifie le rapport de contingence fondant l'existence.

---

qu'après son destin d'œuvre cachée, la peinture de Courbet fut masquée par une autre la recouvrant avant d'être finalement acquise par l'État français après la mort du psychanalyste. Mais il faudra attendre les années 1990 pour qu'elle soit enfin exposée dans les collections permanentes du Musée d'Orsay de Paris.

<sup>3</sup> Associées à un ensemble photographique, de telles figures sculptées à l'échelle 1 formaient une partie du dispositif d'installation exposé lors de l'édition 2003 de la Biennale de Venise, événement majeur de l'art contemporain international où la Lituanie n'avait encore jamais été représentée. Un an avant l'entrée de leur pays dans l'Union européenne, les Stanikas intégrèrent donc en quelque sorte leur pays dans l'enjeu mondialisé de l'art en présentant au *Palazzo Fortuny* ce dispositif qu'ils intitulèrent *World War*. Comprenant également des dessins au format géant surplombant la puissance inquiétante d'un moteur de Nissan posé au sol, cette exposition donna lieu à l'édition d'un catalogue éponyme.

<sup>4</sup> Jean-Claude Lemagny, *L'ombre et le temps. Essai sur la photographie comme art*, Paris, Nathan, 1992, p. 261.

## Une filiation du clair-obscur

Certes, évoquer d'emblée cette figure en tant qu'élément originel d'un avènement de la conscience humaine revient à poser un lieu commun : au jour correspond le registre de l'intelligible et, partant, la force de l'esprit par quoi le monde caché devient visible, tandis qu'à la nuit correspond de façon symétrique ce qui échappe à ce registre. Soit l'inintelligible conçu comme ce qui demeure masqué à la conscience, ou raison du sens, d'être soustrait à la conscience, ou raison des sens. L'obscur de la nuit renvoyant dans tous les cas au registre de ce qui est invisible aux sens, donc *a-sensible* en tant que sens.

Pour autant, le rappel de cette notion qui semblera aussi rudimentaire qu'elle est universelle permet de pointer la figure d'une puissance de la lumière contre les forces des ténèbres en tant qu'elle impose jusqu'à nous le constat de sa résistance ; ou plutôt de sa permanence dans la création de l'homme à travers le temps. Du clair-obscur pictural chez le Caravage puis Rembrandt à la philosophie des Lumières en traduction littérale du siècle allemand de l'être éclairé qu'était l'*Aufklärer*, elle ne saurait se voir confinée dans un passé révolu. Car c'est puissamment réactivée que nous la retrouvons dans les œuvres les plus actuelles, et tel qu'il en va dans l'art contemporain où la récurrence des néons, bougies et ampoules électriques actualisent l'historique clair-obscur pictural en le symbolisant non plus par l'imaginaire, mais bien par le réel<sup>5</sup>.

Jouant quant à eux de cette double figure hors sa présentification par l'objet matériel qui la désigne, les Stanikas creusent alors une divergence déjà marquée. Au présent d'un art contemporain où la couleur domine tant en photographie qu'en vidéo, la rupture opérée par leur noir et blanc photographique ne manque de convoquer une filiation artistique où s'articule plus encore la création littéraire, que l'on pense à *Hymnes à la nuit* (1800) de Novalis ou au « Soleil noir<sup>6</sup> » de Gérard de Nerval. Mais tandis que la poésie offre l'intensité de sa propre généalogie, cette filiation trouve à se resserrer plus spécifiquement entre l'omniprésence du cerne noir dans la peinture expressionniste, dont on sait l'identité nord-européenne après le Norvégien

---

<sup>5</sup> Parmi les nombreux exemples possibles hormis l'artiste minimal Dan Flavin qui demeure emblématique, citons, pour un éventail de démarches radicalement différentes voire opposées, Christian Boltanski (bougies et lampes), Michel Verjux (lumière dans l'espace), Pedro Cabrita Reis (néons). Et également James Turrell, qui travaille à la fois avec la lumière naturelle par le Land Art et la lumière artificielle par des environnements en galeries ou musées. D'où le titre de l'essai que je lui ai consacré dans un récent catalogue d'exposition : « La lumière est de ce monde », *Circulez il n'y a rien à voir. Ann Veronica Janssens, Sabrina Montiel-Soto, James Turrell*, textes de Arnaud Stinès, Isabelle Hersant et Anne Wauters, Espace d'art contemporain, Rouillé, Rurart éditions, printemps 2006.

<sup>6</sup> Tiré du poème « El Desdichado », paru dans *Les chimères* (1854).

Edvard Munch qui en fut le précurseur, et l'économie du noir et blanc dans le cinéma déjà cité de Bergman après Dreyer. Soit un cinéma du « cri muet » si tant est qu'il puisse se voir ainsi qualifié afin d'être distingué du cinéma français et italien de la même époque, tous réalisés par la technique du noir et blanc, mais néanmoins géographiquement scindés entre le dialogue de la vie au Sud et le monologue de l'existence au Nord.

Au premier, cinéma de la vie produisant un cinéma du récit qui édifie l'histoire racontée par l'ensemble de ses éléments constitutifs, ne répond guère le second, cinéma de l'existence produisant un cinéma de l'allégorie qui déconstruit la trame narrative en privilégiant l'élément sur son contexte. Trouvant emblème avec le visage de Jeanne d'Arc fixé comme tel par Dreyer au-delà des flammes et non pas dans les flammes, le cinéma de la présence caractérisant le Nord, où l'on relève la prévalence de l'être par l'influence protestante, opère de fait à l'opposé du cinéma de la représentation caractérisant le Sud, où l'on relève la prévalence de l'avoir par l'influence catholique.

Et c'est ainsi que le noir et blanc s'y reconnaît, fins dans le premier plutôt que moyens dans le second. Transposition du dedans plutôt qu'exposition vers le dehors depuis laquelle, et tel qu'il en va chez Bergman après Dreyer, les corps et visages s'abîment hors description de l'endroit effectif de la chute et de la perte ; de même qu'ils s'élèvent hors description du lieu, réel ou fictif, de la révélation et de la transcendance.

### **Mère et sorcière, mélancolie et ironie**

De cette filiation, on peut encore dire qu'elle correspond elle-même à une sorte de « psychogéographie<sup>7</sup> » d'où s'élabora la pensée des « idées noires » qui fut celle de Kierkegaard. Sous l'écho du philosophe danois du dix-neuvième siècle ayant conceptualisé l'angoisse et traité du désespoir vient alors s'établir la figure d'une infinitude du temps ailleurs fini<sup>8</sup> que manifeste le noir et blanc photo-filmique des Stanikas. En effet, s'il produit une déréalisation du monde représenté, ce noir et blanc n'opère toutefois pas tant comme négation de la réalité visible, que comme l'exacte couleur d'une réalité invisible.

Celle, donc, du jour et de la nuit pour conditions factuelles propres à l'espace topologique du Nord, d'où se déploie la double figure allégorique, blanc du jour et noir de la nuit, issue de cette forme temporelle pour

---

<sup>7</sup> Loin du sujet ici en question, j'emprunte ce terme au situationnisme de Guy Debord.

<sup>8</sup> Sachant que Kierkegaard emploie les notions d'infinitude et de fini, non pas à propos du temps, mais comme « personnifications du désespoir » (Sören Kierkegaard, *op. cit.*, p. 376-379).

condition existentielle. À l'opposé du sentiment de complétude venu du temps éprouvé comme éternité, c'est le sens du tragique venu du temps comme éternelle disjonction qu'elle traduit, figure d'uelle plutôt que double – et comme le donne à penser *Eternal Motherhood*, lieu d'une rupture entre le visage enveloppant de la mère vers son nouveau-né qui renvoie aux Vierges à l'enfant de la Renaissance, et ce corps de mère, corps maternel mais néanmoins retiré dans un hors-champ qui appuie un certain lointain du regard pour exprimer la conscience du renoncement au cœur du sentiment de l'attachement.

« Éternelle maternité », nous dit le titre, mais cependant marquée de la césure, nous dit l'œuvre, espace où s'incorpore un temps mélancolique qui forme le seul lien avec la vie avant que le sens du tragique ne devienne celui de la perte. À travers la temporalité nordique du jour et de la nuit pour lieu ou forme matricielle d'une éternelle disjonction entre le fini et l'infinitude, le sens du tragique se précise en effet par le sens de l'abandon et de l'isolement. Venu de l'épreuve du temps radicalement scindé entre ces deux temporalités étirées, l'imaginaire d'un monde qui se déplie et se replie entre pôle magnétique et dépression mélancolique définit aussi le réel de l'être-au-monde.

Car si elle opère en allégorie de la conscience humaine, n'est-ce pas d'abord un imaginaire de l'existence que produit, voire fabrique cette double temporalité ? Lieu d'un « éternel retour », l'espace-temps nordique du jour et de la nuit pourrait de fait s'approprier les termes du nietzschéen retour, qui ramène inexorablement l'homme à sa part d'ombre quand bien même le dépassement l'élève toujours plus avant vers la lumière. Et telle est cette part d'ombre qu'à se traduire par la zone d'une frontière ténue entre l'invisible et l'irreprésentable dans l'œuvre des Stanikas, elle en vient à se dévoiler brutalement avec la série des *Mille sorcières*. Images de l'impensé soudain tendu au regard, elles nous montrent donc dans la simple réalité du corps des sexes féminins photographiés en très gros plans.

Marquée du sceau de l'intouchable, l'histoire de l'art vaut en l'espèce pour un sacré que viennent « profaner » les sexes photographiés par référence explicite à l'œuvre de Courbet. Et la part d'ombre qui se joue avec cette forme de « violation » s'exacerbe alors doublement. C'est-à-dire, non seulement dans la multiplication des *Mille sexes*, aussi banals qu'identiques, contre le seul et unique qui fait *L'origine du Monde*, corps sans visage et pourtant indivisible à l'égal du corps sacré de notre propre origine. Mais également, dans la transgression de l'organe génital qui s'affiche, hypersexualisé par l'effet de réel que génère la photographie en lieu et place de la peinture, et à la fois déssexualisé par la caustique transformation des poils peignés et arrangés qui présentent presque la *Sorcière* sous la moustache du diable – lequel, a-t-il été précédemment évoqué, est désigné

dans l'œuvre des Stanikas par un sexe masculin tout aussi univoque, n'était son titre qui le baptise en *Diable communiste*.

Toutefois, derrière ce regard incisif sur l'histoire totalitaire du vingtième siècle qui fut celle de la jeunesse des deux artistes, la part d'ombre renvoie sans plus de doute à Kierkegaard, philosophe assumé comme chrétien dont le seul rapport ici peut lui-même sembler transgresser la pensée. Reste alors que sous le « déguisement » d'un visible par quoi l'irreprésentable devient regardable, cette part d'ombre se désigne comme étant la part du désespoir inhérente à la perte d'innocence et à l'incomplétude de l'existence. Multipliés jusqu'au vertige mais désespérément uniformes sont en effet les organes isolés dans leur clair-obscur. Cachés-montrés par le jeu du noir et blanc qui les rend à la fois sombres et brillants, et ainsi chargés d'une pensée du tragique des plus troubles au regard de la jouissance qu'ils convoquent, de cette dernière, cependant, ils sont en quelque sorte « castrés ». Sexes violemment coupés des corps auxquels ils appartiennent et définitivement séparés du corps de l'autre, ce corps étranger à soi vers lequel la vie nous appelle à moins de nous laisser dans la mort.

« Plus la conscience croît, plus le désespoir est intense », écrit Kierkegaard avant de poursuivre : « Ainsi, au plus haut de l'inconscience, le désespoir est au plus bas<sup>9</sup>. » Ironiques certes, les sexes traités en séries hors échelle par les Stanikas nous situent néanmoins face à la solitude de devoir vivre dans l'absurdité de l'existence jusqu'à sa perte. « Le moi est maître chez lui, comme on dit, absolument son maître, et le désespoir c'est cela mais en même temps aussi ce qu'il tient pour sa satisfaction, sa jouissance<sup>10</sup>. » « Maître chez lui », peut sans aucun doute se dire le sexe en tant qu'il règne sans partage, investissant jusqu'au champ de l'intellect qu'il soumet à la sublimation de l'économie libidinale. Sexe-moi pour centre d'un corps qu'il a le pouvoir de faire disparaître à l'égal du tyran, roi ou monarque décapitant celui qui lui fait ombrage, n'est-ce pas également sous cette forme qu'il vient au regard ?

De nous le montrer comme sujet-roi au centre de l'image, l'œuvre des Stanikas amène à notre conscience le royaume de la jouissance qu'il nous promet. D'où se poursuit la dialectique du « roi sans royaume » que devient alors notre regard, croyant tenir pour sa satisfaction ce qui fait la raison de sa solitude, la division qui le sépare de l'objet auquel l'image le relie soudain, et le temps d'une impuissance de la jouissance que vient enrayer cette conscience de la perte.

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 399.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 417.

**Lumière dans la création, conscience dans l'histoire**

Non pas le dégoût ou la répulsion que l'image pornographique peut susciter comme envers du plaisir et de l'attraction, ce qui surgit sans masque avec ces organes alignés est la conscience d'une vérité de l'existence à travers le corps. C'est-à-dire, à travers le corps en tant qu'il fait lieu d'un *temps aveugle*. Ou lieu du temps comme éternelle disjonction puisqu'avec lui, avec ce corps, vient la conscience de la jouissance comme finitude, « tandis que l'éternité, sa perfection, c'est de ne pas contenir d'histoire, d'être seule à être, tout en étant parfaitement vide d'histoire<sup>11</sup> ». En d'autres termes, que vient désigner cette conscience de la jouissance comme finitude, sinon le « désespoir vu sous la catégorie de la conscience<sup>12</sup> » par quoi le penseur contemporain de Marx intitule un corpus entier de sa réflexion ?

Chez ce penseur, soit Kierkegaard, on peut encore noter la raison profonde ayant déterminé et porté l'œuvre philosophique. Aussi insaisissable dans sa prégnance qu'elle l'est dans l'œuvre plastique de S&P Stanikas, la question de l'amour qui l'habitait s'y comprend au fond de même, à la fois sentiment et dépassement de ce sentiment, forme antagoniste ou parties à jamais incomplètes d'un sacré nécessairement transgressé par la conscience en tant qu'elle est dévoilement ; voire, déchirement du voile de l'illusion pour le dire après Arthur Schopenhauer. Mais face à l'œuvre violente des Stanikas – ou serait-il plus exact de dire : face à cette œuvre qui nous violente ? –, c'est à la pensée du philosophe danois que nous sommes toutefois ramenés. Entretien par un double rapport, analytique avec l'existence et poétique avec le monde, elle permet d'embrasser comme une totalité la complexité de l'être que la seule approche rationaliste ne saurait contenir, à la différence de l'image qui la donne en cet endroit à réfléchir.

Dans cette perte, au lieu de la continuité véritable de l'éternité, celle du croyant qui se sait devant Dieu, (le pécheur) ne voit pas celle de sa propre vie... la continuité du péché :

« La continuité du péché ? » Mais le péché n'est-il pas justement du discontinu ? Nous revoici devant la théorie que le péché n'est qu'une négation [...] un impuissant essai de se constituer, voué à travers tous les supplices de l'impuissance, dans un défi désespéré, à n'y jamais réussir<sup>13</sup>.

Magnétique comme la nuit qui nous aspire vers une fin inconnue où se résoudrait l'infinitude du temps, énigmatique comme le calme infini des ténèbres qui nous effraie par une logique hors de toute raison, c'est dans ce

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 389.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 466.

glissement d'une vision plus hugolienne<sup>14</sup> que se conclut ici l'œuvre de S&P Stanikas. Sentiment de l'obscurité pour le deuil de la lumière perdue comme l'innocence pourtant retrouvée avec la jouissance ; sentiment du noir comme on parle du sentiment de la mort, ou sentiment des ombres qui rôdent à l'intérieur de clairs-obscur parfois évanescents. De l'avènement originel d'une conscience humaine encore inarticulée à la conscience perceptuelle et intellectuelle de son impuissance, la figure du jour et de la nuit demeure opérante jusque dans ces termes qu'aucune métaphore ne saurait remplacer, à savoir que « [la perte] du temporel n'est pas en soi du désespoir », car « le désespoir, c'est perdre l'éternité<sup>15</sup> ».

Sentiment de l'existence oscillant entre la vie et la mort pour l'enjeu qui se désigne entre la chute et l'anéantissement, à ce qui hante Kierkegaard vient donc se cristalliser la présence de ce qui n'apparaît jamais à l'image des Stanikas ; mais s'y manifeste par l'extrême dépouillement chromatique qui voile et dévoile tout à la fois ce qu'il donne à voir. Cette présence, la présence de ce qui hante, n'est-ce pas le sentiment d'être sur l'endroit d'une frontière, comme face à la nuit ou attendu par la mort ? Arrêt du temps plutôt que temps suspendu ; présence jamais rendue visible du miroir en son autre côté ; disparition du monde dans l'obscurité qui s'abat comme le mal, voire la maladie d'un *temps aveugle*, celui de l'être en tant qu'il est dans l'abandon de l'existence.

Un *temps aveugle*, c'est à savoir, un temps atemporel et non pas éternel. Un temps qui nous remplit sans nous illuminer et qui s'éprouve sans se nommer. Un temps de la substance, hors consistance, car vidé de l'instant dont il est fait, ou si plein de cet instant qu'il ne fait plus aucun sens comme durée. Sans trace ni empreinte, mais gravé en mémoire enfouie dans le souvenir, un temps de la perte qui ne peut se saisir comme épaisseur du réel de se situer hors contingence de l'espace fini par quoi advient la réalité.

Dans l'infinitude du Nord plus qu'ailleurs, le jour et la nuit incarnent ce *temps aveugle*, non pas temps de la fin mais temps d'une impossible fin qu'est le temps d'une impossible réparation par la lumière, ou dans la lumière. Et tel qu'il apparaît dans les images en noir et blanc des Stanikas, un temps violent d'être celui d'une conscience du désespoir à laquelle s'attache la mélancolie d'une conscience de l'histoire, collective ou individuelle, qui le retient à la contemplation du gouffre et l'empêche à la jouissance de son effondrement.

---

<sup>14</sup> Voir par exemple le poème « Nuit » dans *Toute la lyre* (1888-1893) de Victor Hugo, dont les derniers vers sont : « Que se passe-t-il de terrible / Qui fait que l'homme, esprit banni, / A peur de votre calme horrible, / Ô ténèbres de l'infini ? »

<sup>15</sup> Sören Kierkegaard, *op. cit.*, p. 399.

## **L'art de Lawren Harris, une source d'inspiration pour certains compositeurs canadiens : « Blue Mountain » de Harry Freedman et « Au Nord du lac Supérieur » de Michel Longtin**

Sophie Bouffard (Université de Regina)

### **Résumé**

Depuis plusieurs siècles, les compositeurs ont puisé une grande part de leur inspiration dans des sources extra-musicales. Dans cet article, l'auteure démontre comment les effets de lumière, le choix des teintes, les lignes épurées, ainsi que les atmosphères du style du peintre Lawren Harris entre les années 1921 et 1931 sont traduits en musique par Harry Freedman et Michel Longtin. Ainsi, pour « Blue Mountain », le premier mouvement d'*Images* (1958), Harry Freedman trouve son inspiration dans le tableau *Lake and Mountains* de Harris. Quant à lui, Michel Longtin est inspiré par *Au Nord du lac Supérieur* pour le sixième mouvement de son œuvre *Pohjatuuli, hommage à Sibelius* (1983).

I am the unpainted observer in a Group of Seven painting, squatting behind the painter in the snow. I know the physical delights and discomforts of holding my position before the *First Snow in Algoma* or *Above Lake Superior*, and I know that what makes Harris or Thompson great painters is that they could hack it in the bush. I slap my hands together, partly in appreciation, partly to keep warm<sup>1</sup>.

R. Murray Schafer, *Music in the Cold*

La musique descriptive existe depuis plusieurs siècles ; les compositeurs ont sans cesse puisé une grande part de leur inspiration dans des sources extra-musicales, que ce soit dans la nature (notons entre autres un grand nombre d'œuvres qui imitent le chant des oiseaux<sup>2</sup>) ou encore dans

---

<sup>1</sup> « Je suis l'observateur non représenté dans une toile du Groupe des Sept, accroupi derrière le peintre dans la neige. Je connais les joies physiques et les désagréments de rester immobile devant *Première Neige à Algoma* ou *Au-dessus du lac Supérieur*, et je sais que ce qui fait de Harris ou Thomson de grands peintres, est le fait qu'ils pouvaient endurer cela dans le buisson. J'applaudis, à la fois pour démontrer mon appréciation, à la fois pour me réchauffer. » R. Murray Schafer, « Music in the Cold », *On Canadian Music*, Bancroft, Arcana Editions, 1984, p. 66 ; je traduis.

<sup>2</sup> Les exemples sont multiples, du *Chant des oiseaux* de Clément Janequin (v. 1485-1558) au fameux *Catalogue d'oiseaux* d'Olivier Messiaen (1908-1992).

la littérature, l'architecture et bien évidemment les arts visuels. La relation qui existe entre les arts visuels et la musique ne semble pas encore avoir fait l'objet d'une recherche systématique et approfondie. Toutefois, de nombreux musiciens ont tiré leur inspiration de toiles d'artistes peintres tout comme, inversement, plusieurs peintres ont trouvé de nouvelles idées pour leur art dans des compositions musicales. D'ailleurs, l'extrait des *Années de pèlerinage* (1839) du compositeur hongrois Franz Liszt (1811-1886) intitulé « Lo sposalizio » et inspiré par la toile de Raphaël *Le mariage de la Vierge* (1504), apparaît comme l'un des premiers exemples marquants dans l'histoire de la musique où un compositeur s'est inspiré d'un tableau pour écrire une œuvre musicale.

Par leurs tableaux, de nombreux peintres canadiens ont inspiré plusieurs compatriotes compositeurs, que l'on pense, par exemple, à l'œuvre pour orchestre *L'étoile noire* (1960) du québécois François Morel, qui fut inspirée par le tableau du même nom (1957) de Paul-Émile Borduas. De façon plus spécifique, il semble que l'œuvre de Lawren Harris (1885-1970), peintre pour qui le Nord constituait l'essence même de la destinée artistique nationale canadienne<sup>3</sup>, ait marqué l'imaginaire de plusieurs compositeurs canadiens.

Fortement influencé par une exposition de peintures scandinaves qu'il découvre à la Albright Gallery de Buffalo en 1913, Harris commence à peindre des scènes de neige et des esquisses du Nord. En quête de l'impression de grandeur majestueuse qui l'avait enthousiasmé chez le peintre norvégien Herald Sohlberg (1869-1935), il parcourt successivement le littoral septentrional du lac Supérieur<sup>4</sup>, les Rocheuses<sup>5</sup> et l'Arctique<sup>6</sup>. À cette époque, Harris devient aussi adepte de théosophie, doctrine par laquelle il semble développer une théorie des couleurs<sup>7</sup> de même qu'un choix de plus en plus marqué vers la simplification de la forme. Dans cet article, j'aimerais démontrer comment les effets de lumière, le choix des teintes, les lignes

---

<sup>3</sup> Pour plus d'informations à propos des idées et théories de Lawren Harris au sujet de l'art, la race et le nationalisme, voir Peter Larisey, *Light for a Cold Land*, Toronto & Oxford, Dundurn Press, 1993, p. 59-65.

<sup>4</sup> De 1921 à 1926, il a passé ses automnes à faire des esquisses sur la côte du lac Supérieur.

<sup>5</sup> De 1924 à 1928 inclusivement, il a passé ses étés dans les Rocheuses à peindre les montagnes.

<sup>6</sup> Il a passé l'été 1930 à bord du *S.S. Beothic* dans l'Arctique à titre d'invité du gouvernement.

<sup>7</sup> Il aurait sans doute été influencé par les concepts de couleurs présentés par Annie Besant et C.W. Leadbeater dans *Thought-Forms* publié en 1901 par The Theosophical Publishing House. Lawren Harris semble aussi avoir été intéressé par la théorie des couleurs du peintre russe Vassili Kandinsky (1866-1944), selon laquelle, par exemple, le bleu et le jaune sont des opposés, le bleu suggérant le paradis et l'esprit, alors que le jaune symbolise la terre et les choses matérielles, ou encore le froid versus le chaud, etc. Voir Wassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art [Über das Geistige in der Kunst]*, traduction de Michael Sadleir, New York, Wittenborn, 1947 [1912], 93 p.

épurées, ainsi que les atmosphères du style de Lawren Harris entre les années 1921 et 1931 sont traduits en musique par certains compositeurs canadiens. Afin d'appuyer mes commentaires, mon intérêt portera sur deux extraits musicaux précis : « Blue Mountain », le premier mouvement d'*Images* (1958) de Harry Freedman (1922-2005), ainsi que « *Au Nord du lac Supérieur* de Lawren Harris », le sixième mouvement de *Pohjatuuli, hommage à Sibelius* (1983) de Michel Longtin (né en 1946).

Freedman et Longtin ne sont pas les seuls compositeurs à s'être tournés vers les paysages de Harris représentant le Nord canadien ; un autre exemple non négligeable est *Paraphrase #1* (1978) pour piano solo de Diana McIntosh (née en 1937), qui fut inspirée par *Maligne Lake* (1924). De plus, après une recherche approfondie au Centre de musique canadienne, il ressort de façon plus générale qu'un grand nombre de compositeurs canadiens sont interpellés par les paysages canadiens septentrionaux ou encore par des textes traitant de l'idée du Nord<sup>8</sup>. Ceci peut donc probablement expliquer en partie la raison pour laquelle on retrouve une reproduction de *Lake and Mountains* (1927-1928) de Harris sur la couverture du coffret de disques *Florilège de la musique canadienne*<sup>9</sup> produit en 1996 par la compagnie Naxos. Curieusement, aucune œuvre faisant partie de cet enregistrement n'a été inspirée par cette peinture de Harris. Toutefois, je pense que ce n'est sans doute pas par pure coïncidence que cette illustration fut choisie par les éditeurs.

Bien évidemment, plusieurs éléments peuvent contribuer à une illustration musicale : forme, coloris instrumentaux, contrastes des nuances, techniques instrumentales, contenu mélodique, rythmique et/ou harmonique. C'est possiblement la notion de couleur qui depuis plus d'un siècle semble intéresser certains compositeurs, la couleur pouvant faire référence au timbre vocal ou instrumental et, par extension, à l'agencement des timbres, mais pouvant aussi faire référence à l'harmonie, l'agencement des sons entre eux. L'exemple classique à ce sujet est sans doute Alexandre Scriabine (1872-1915), compositeur russe le plus éminent de sa génération, qui était passionné par les correspondances « son-couleur » : il était convaincu que le spectre sonore avait son équivalent dans le spectre lumineux. Il appliqua sa théorie sur les rapports des sons et des couleurs dans sa dernière grande œuvre symphonique, *Prométhée* (ou *Le poème du feu*) opus 60 (1911) en joignant à l'orchestre un « clavier lumineux » destiné à projeter sur un écran les couleurs correspondant aux harmonies et timbres musicaux. Puisque le « clavier lumineux » n'existait pas, cette partie de l'œuvre n'a jamais été

---

<sup>8</sup> Voir Sherrill E. Grace, *Canada and the Idea of North*, Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2001, p. 124-140.

<sup>9</sup> *Florilège de la musique canadienne*, Naxos : 8.550171-2, Scarborough, Naxos, 1996, 2 disques compacts.

présentée, malgré, il va sans dire, quelques essais. Il est également impossible de négliger le fait que Scriabine a composé cette œuvre à la fin de la première décennie du vingtième siècle, alors qu'il demeurait à Bruxelles où il fréquentait assidûment la société de théosophie locale. Il n'est donc pas utopique de croire que Scriabine était au parfum de la théorie des couleurs de Vassili Kandinsky.

### « Blue Mountain » de Harry Freedman

Chez Freedman, il est élémentaire de tracer un lien entre ces deux disciplines artistiques que sont la musique et la peinture. En effet, à l'âge de quatorze ans, Freedman s'inscrit à la Winnipeg School of Arts<sup>10</sup> avec l'ambition de devenir peintre. Ce n'est que tardivement, vers l'âge de dix-huit ans, qu'il commence à s'intéresser réellement à la musique, d'abord comme amateur de jazz, puis à la musique dite « sérieuse » :

En fait, durant mon adolescence, je ne pensais aucunement à la musique. J'étudiais à l'école des beaux-arts de Winnipeg, alors dirigée par Lemoyne Fitzgerald. Vers ce temps-là, j'ai pris goût à la musique, au jazz d'abord puis, graduellement, en passant par le cycle habituel de *Casse-Noisette*, de *l'Inachevée* et de la *Valse triste*, je me suis intéressé davantage à la musique « sérieuse ». C'est durant cette période que la similitude entre la peinture et la musique m'a d'abord frappé. Je me rappelle avoir été obsédé par l'idée d'une série de tableaux représentant mes impressions visuelles du style de divers compositeurs et musiciens de jazz. Mon intérêt grandissant pour la musique a fait surgir une autre idée, celle de composer de la musique d'après le style de peintres ou tableaux célèbres. Je me rappelle encore l'amère déception que j'ai éprouvée lorsque, élargissant le champ de mes connaissances musicales, j'ai constaté que Moussorgsky avait déjà composé quelque chose dans ce sens, ses *Tableaux d'une exposition*<sup>11</sup>.

Il n'est donc pas surprenant de constater que Freedman fut inspiré par les arts visuels pour certaines de ses compositions. D'ailleurs, *Tableau* (1952) pour orchestre à cordes, l'une de ses œuvres de jeunesse les plus importantes dans laquelle il explora la technique dodécaphonique, est inspirée par un paysage de l'Arctique<sup>12</sup>. Un autre exemple plus tardif est *Klee Wyck* (1970) pour orchestre d'après l'œuvre et la figure d'Emily Carr.

---

<sup>10</sup> Il y sera inscrit de 1935 à 1940.

<sup>11</sup> Harry Freedman, cité dans *Anthologie de la musique canadienne*, vol. 7, [Toronto], Radio Canada International, 1981, 6 disques 33 1/3 r/min, p. 5 du livret d'accompagnement.

<sup>12</sup> La toile représentant ce paysage aurait été exposée dans l'entrée de la Winnipeg School of Arts, toutefois il semble que Freedman ne pouvait pas se souvenir du titre ni du nom du peintre (Gail Dixon, *The Music of Harry Freedman*, Toronto, University of Toronto Press, 2004, p. 22).

De style plutôt néo-impressionniste, *Images*<sup>13</sup> est une suite en trois mouvements, chacun inspiré d'une toile d'un peintre canadien : « Blue Mountain » est basé sur *Lake and Mountains*<sup>14</sup> de Lawren Harris, « Structure at Dusk », sur une œuvre du même nom de Kazuo Nakamura, et « Landscape », sur *Paysage* (1944)<sup>15</sup> de Jean-Paul Riopelle. Commencée en 1957 à la suite d'une commande de la Fondation Lapitsky de Montréal, la version originale de cette œuvre fut composée pour orchestre à cordes et créée le 12 mars de l'année suivante par l'Orchestre de chambre de l'Université McGill, sous la direction d'Alexander Brott. Subséquemment, Freedman modifia l'instrumentation d'*Images* et arrangea une seconde version, cette fois pour grand orchestre<sup>16</sup>, dont la création eut lieu en 1960 par l'Orchestre symphonique de Toronto sous la baguette de Walter Susskind. C'est donc le premier mouvement de cette seconde version qui fera l'objet de mes commentaires.

Dans la page d'introduction accompagnant l'édition BMI Canada du fac-similé du manuscrit, une note importante précise :

*Images* is the composer's impression of three paintings by Canadian artists [...]. The composer was not so much concerned with the content of the paintings (two of them are in fact non-objective) as their design – that is, in line, colour, and mood. The work is therefore, in effect, a translation into musical terms of the artists' styles<sup>17</sup>.

Un des éléments clés qui ressort de l'écoute de « Blue Mountain » est l'importance accordée au coloris instrumental, surtout l'intérêt porté aux instruments de la famille des bois. D'ailleurs, il serait probable que Freedman ait développé ce souci de l'orchestration au contact du

---

<sup>13</sup> Partition : Harry Freedman, *Images*, Toronto, BMI Canada, 1960, 57 p. Enregistrement : Harry Freedman, *Images*, Orchestre symphonique de Toronto, Seiji Ozawa, chef d'orchestre, New York, Columbia Masterworks COL M2L 356, 1970, 2 disques 33 1/3 r/min.

<sup>14</sup> Lawren Harris, *Lake and Mountains*, 1927-1928, 130, 8 x 160 cm, Art Gallery of Ontario, Toronto.

<sup>15</sup> Freedman ne donne aucune information permettant d'identifier de façon précise cette œuvre de Riopelle. Toutefois, il semble que Riopelle ait exposé une aquarelle intitulée *Paysage* lors du 61<sup>e</sup> Salon du printemps à la Art Association of Montreal du 28 avril au 28 mai 1944. Voir François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*, Outremont, Lanctôt Éditeur, 1998, p. 147.

<sup>16</sup> L'instrumentation est constituée de un piccolo, deux flûtes, deux hautbois, un cor anglais, deux clarinettes, une clarinette basse, deux bassons, un contrebasson, quatre cors, trois trompettes, deux trombones, un trombone basse, un tuba, des timbales, un vibraphone, deux percussions, une harpe et les cordes.

<sup>17</sup> « *Images* est l'impression du compositeur sur trois tableaux d'artistes canadiens [...]. Le compositeur n'était pas vraiment concerné par le contenu des tableaux (deux d'entre eux sont en fait non objectifs), mais plutôt à leur conception – c'est-à-dire aux lignes, aux couleurs, au ton général. L'œuvre est donc en fait une transposition du style de chacun des trois artistes en termes musicaux. » [Anonyme], [s.t.], Harry Freedman, *Images*, op. cit., p. II ; je traduis.

compositeur français Olivier Messiaen<sup>18</sup>, pour qui l'orchestration était une préoccupation majeure<sup>19</sup>. Le second élément est l'impression grandiose créée par la superposition de tous les instruments jouant fortissimo et de façon très soutenue vers la fin du mouvement, illustrant majestueusement l'imposante montagne bleue au centre de la toile de Harris.

**« Au Nord du lac Supérieur » de Michel Longtin**

Le compositeur montréalais Michel Longtin a souvent abordé des thèmes associés à l'idée du Nord dans ses œuvres, que l'on pense à *Hivers* (1992) pour cuivres, percussion et cordes, *Venu de l'Est : hiver '44* (1987) pour percussion, *Les jardins d'hiver* (1985) pour piano, quatuor à cordes et percussion, ou encore *Pays de neige* (1974-1975) pour chœur à voix mixtes.

Quant aux œuvres de Harris choisies par Longtin comme matériel de base pour le sixième mouvement de *Pohjatuuli, hommage à Sibelius*<sup>20</sup> (1983), il opte pour quatre tableaux du peintre qui ont rapport, par leur titre, au lac Supérieur, d'où le choix du titre « *Au Nord du lac Supérieur* de Lawren Harris » pour le mouvement en question. Il m'apparaît également intéressant de mentionner qu'un peu plus de dix ans auparavant, Longtin avait composé une pièce électroacoustique de douze minutes ayant aussi pour titre *Au Nord du lac Supérieur* et qui, bien évidemment, est inspirée par un des tableaux de Lawren Harris.

L'œuvre pour orchestre<sup>21</sup> *Pohjatuuli* a été créée par la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) sous la direction de Serge Garant au Roy Thompson Hall de Toronto, le 25 juin 1984<sup>22</sup>. Le titre, *Pohjatuuli*, est un vieux mot finlandais qui se traduit par l'expression « vent du nord », « pohja » signifiant « nord » et « tuuli », « vent ». Comme matériel de base pour cette œuvre, le compositeur explique qu'il

tire son inspiration à la fois des caractéristiques attribuables au Nord (le vent, le froid, la glace, etc.), des toiles de peintres canadiens du groupe des sept [*sic*], ainsi que de Tom Thomson et de la musique de Jean Sibelius. Les toiles

---

<sup>18</sup> Durant l'été 1949, Freedman a fait un stage de perfectionnement auprès d'Olivier Messiaen et Aaron Copland à Tanglewood.

<sup>19</sup> Voir un extrait vidéo d'une entrevue avec Messiaen qui explique comment il associe chaque harmonie avec une couleur précise : *Leaving Home : Orchestral Music in the 20th-Century*, vol. 3, *Colour*, Leipzig, Arthaus Musik, 2005, DVD.

<sup>20</sup> Partition : Michel Longtin, *Pohjatuuli, hommage à Sibelius*, Saint-Nicolas, Éditions Doberman-Yppan, 1990, 53 p.

<sup>21</sup> L'instrumentation de *Pohjatuuli* consiste en une clarinette, deux cors, une trompette, un trombone, deux violoncelles, deux contrebasses et trois percussions.

<sup>22</sup> En 1986, Michel Longtin a remporté le prix Jules-Léger pour la nouvelle musique de chambre avec *Pohjatuuli*.

des peintres mentionnés représentent incroyablement bien la personnalité et l'essence nordique de notre pays. Sibelius a toujours symbolisé et évoqué chez moi l'immensité et la solitude des paysages nordiques ; il représente également une paix d'esprit, une sérénité<sup>23</sup>.

Ainsi, *Pohjatuuli* se divise en quatorze mouvements<sup>24</sup>, portant tous un titre faisant référence à des toiles des artistes susmentionnés ou encore ce qui semble être un mot ou une expression dans la langue finnoise. Le sixième mouvement, « *Au Nord du lac Supérieur* », surprend d'abord l'auditeur par sa brièveté, puisqu'il tient en seulement six mesures, soit environ une trentaine de secondes : un véritable coup de vent.

Faisant partie de cette thématique liée au lac Supérieur qui a tant marqué Longtin, les tableaux *Above Lake Superior*<sup>25</sup> et *North Shore, Lake Superior*<sup>26</sup> de Harris semblent se démarquer des autres. En effet, la première toile apparaît comme un tournant important dans la carrière du peintre, celui-ci prenant des distances esthétiques avec ses œuvres de jeunesse, vers un style de plus en plus abstrait. De même, *North Shore, Lake Superior* se démarque par le traitement de la lumière<sup>27</sup>. Puisque Longtin ne fait pas référence à une toile précise de Harris, mais bien à un groupe de tableaux, il est impossible de parler de correspondances directes entre une image et des sons, la référence sera donc nécessairement plus abstraite. Toutefois, je pense qu'il y a une corrélation plus significative entre le sixième mouvement de *Pohjatuuli* et la toile *North Shore, Lake Superior* qu'avec toute autre toile de cette thématique.

En effet, *North Shore, Lake Superior* présente en son centre un tronc d'arbre mort éclairé et mis en relief par de vifs rayons de soleil provenant de

---

<sup>23</sup> Enregistrement : Michel Longtin, *Pohjatuuli, hommage à Sibelius*, Société de musique contemporaine du Québec, Saint-Nicolas, Les éditions Doberman-Yppan DO 135-CD, 1992, notes du compositeur dans le livret d'accompagnement. Longtin utilise donc certains motifs musicaux issus des *Symphonies* n<sup>os</sup> 2, 4, 5, 6, et 7 de Jean Sibelius (1865-1957). Longtin n'est manifestement pas le seul à faire ce lien entre la musique de Sibelius et l'idée du Nord ; Glenn Gould fait un peu la même chose en choisissant comme seul extrait proprement musical pour son documentaire radio *The Idea of North* un passage de la *Cinquième Symphonie*, opus 82, de Sibelius (Glenn Gould, « The Idea of North », *Solitude Trilogy*, Toronto, CBS Records (PSCD 2003-3), 1992.

<sup>24</sup> Voici le titre de tous les mouvements dans l'ordre : 1. Pohjoinen, 2. *Solitude nordique* de J.E. H. MacDonald, 3. Ainola, 4. *Le vent d'Ouest* de Tom Thomson, 5. Tuuli, 6. *Au Nord du lac Supérieur* de Lawren Harris, 7. Tuuli, 8. *Lac du Nord, Parc Algonquin* de A.Y. Jackson, 9. Tuusu, 10. *Terre sauvage* de A.Y. Jackson, 11. Rubans noirs, 12. *Église au bord de la mer* de J.E.H. MacDonald, 13. *Rivière du Nord* de Tom Thomson, 14. Kylmä.

<sup>25</sup> Lawren Harris, *Above Lake Superior*, c.1922, 121,9 x 152,4 cm, Art Gallery of Ontario, Toronto.

<sup>26</sup> Lawren Harris, *North Shore, Lake Superior*, 1926, 102,2x128,3 cm, National Gallery of Canada, Ottawa.

<sup>27</sup> Pour en savoir plus sur le symbolisme de la lumière chez Harris, voir Peter Larisey, *op. cit.*, p. 92-94.

la gauche. La ligne d'horizon est plutôt basse, donnant l'impression de surplomber le lac, et des couches de nuages s'accumulent dans la portion supérieure droite de la toile. À l'étude de la partition de Longtin, il m'apparaît possible de faire quelques parallèles entre la toile de Harris et le contenu musical. D'abord, il existe une sorte de symétrie dans l'asymétrie en ce qui a trait aux proportions, puisque le mouvement consiste en trois mesures incluant une métrique en 5/4 suivies de trois mesures en 4/4. Quant à l'aspect harmonique de ce mouvement, Longtin écrit pour les cuivres un accord de ré majeur soutenu tout au long du mouvement. L'intérêt de cette pédale de ré majeur réside principalement dans le changement de timbre de ces instruments alors munis de sourdines, et dont le jeu des nuances en soufflets oscille plusieurs fois de « mezzo piano » à « mezzo forte », les passages plus doux étant joués avec un son bouché et ceux plus forts avec un son ouvert. Ce jeu de timbre des cuivres pourrait fort bien être une analogie avec les rayons de lumière traversant la toile. De plus, il semble que le choix de certains instruments de percussion (flexatone, scie musicale avec archet et waterphone) et le traitement inusité de certains autres (tige de verre et gong dans l'eau) contribuent à amplifier l'élément lacustre du sujet. Enfin, l'ajout des deux parties de violoncelle et des deux parties de contrebasse dans la seconde moitié de ce court mouvement pourrait correspondre aux couches superposées de nuages. Ces interventions aux cordes jouant de façon homorythmique suscitent aussi un certain intérêt en raison du traitement instrumental qui vacille entre le son normal et le son « sul ponticello », plus lointain, éthéré et métallique.

En conclusion, peu importe que l'on soit en partie ou entièrement en accord avec l'interprétation suggérée à propos de ces deux extraits d'œuvres, il n'en demeure pas moins qu'un compositeur peut jouer avec les différents paramètres musicaux pour créer une représentation sonore d'une œuvre d'art, cette démarche pouvant par la suite être documentée et analysée. Toutefois, bien au-delà de l'identification d'idiomes musicaux utilisés par les compositeurs pour évoquer ou dépeindre une toile, il reste que toute interprétation d'une œuvre provoquera une réaction subjective. Pour emprunter certains concepts de Stuart Hall<sup>28</sup>, nous devons considérer toute représentation comme un moyen par lequel la production de signification a lieu, car ce sont les humains, vivant au sein d'une culture, qui donnent un sens aux choses. Le tout est imbriqué dans un système de production de la connaissance parfois fort complexe à décoder, surtout dans un langage abstrait comme la musique. Enfin, chose certaine, le fait qu'un compositeur s'inspire d'un tableau pour la composition d'une œuvre peut assurément

---

<sup>28</sup> Stuart Hall, *Representation : Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Sage, 1997.

## Sophie Bouffard

activer l'imaginaire de l'auditeur et susciter un intérêt plus soutenu envers des œuvres nouvelles parfois complexes de nos contemporains.

## ROMANICA STOCKHOLMIENSIA

Série publiée par l'Université de Stockholm

Éditeurs : Gunnel Engwall, Lars Fant et Jane Nystedt

Pour toute demande s'adresser à une librairie internationale  
ou directement à la maison d'édition

eddy.se ab, B, SE-621 24 Visby, Sweden.

Tél : +46 498 253900

Télécopie : +46 498 249789

Courriel : order@bokorder.se

<http://acta.bokorder.se>

1. *Bertil Maler* : Orto do Esposo. III, Stockholm 1964. 161 pages.
2. *Gösta Andersson* : Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello. Stockholm 1966. 250 pages.
3. *Carl-Olof Gierow* : Documentation – évocation. Le climat littéraire et théâtral en France des années 1880 et « Mademoiselle Julie » de Strindberg. Stockholm 1967. 234 + 16 pages.
4. *Åke Grafström* : Étude sur la morphologie des plus anciennes chartes langue-dociennes. Stockholm 1968. 185 pages.
5. *Ingemar Boström* : La morfosintassi dei pronomi personali soggetti della terza persona in italiano e in fiorentino. Stockholm 1972. 182 pages.
6. *Bertil Maler* : A Bíblia na *Consolaçam* de Samuel Usque (1553). Stockholm 1974. 107 pages.
7. *Bertil Maler* : Ett gammalt spanskt skådespel om drottning Kristina och Karl X Gustav. Francisco Bances Candamo, Kärlekens belöning (Quien es quien premia al amor?). Stockholm 1977. 175 pages.
8. *Gustaf Holmér* : Le Débat du Faucon et du Lévrier. Stockholm 1978. 62 pages.
9. *Karl Johan Danell* : Remarques sur la construction dite causative. Faire (*laisser, voir, entendre, sentir*) + Infinitif. Stockholm 1979. 123 pages.
10. *Inge Bartning* : Remarques sur la syntaxe et la sémantique des pseudo-adjectifs dénominaux en français. Stockholm 1980. 176 pages.
11. *Ingemar Boström* : Anonimo Meridionale. Due libri di cucina. Stockholm 1985. 136 pages.
12. *Magnus Röhl* : Ur den svenska trecentobildens historia. Två studier rörande framför allt Dante, Divina commedia och Inferno V. Stockholm 1986. 114 pages.

13. *Jane Nystedt* : Michele Savonarola : Libreto de tutte le cosse che se magnano, un'opera di dietetica del sec. XV. Stockholm 1987. 332 pages.
14. *Jane Nystedt* : Le opere di Primo Levi viste al computer. Osservazioni stilo-linguistiche. Stockholm 1993. 80 pages.
15. *Gunnel Engwall (éd.)* : Strindberg et la France. Douze essais. Stockholm 1994. 114 pages.
16. *Lars-Erik Wiberg* : Le passé simple. Son emploi dans le discours journalistique. Stockholm 1995. 254 pages.
17. *Jan Heidner* : Carl Reinhold Berch, Lettres parisiennes, adressées à ses amis (1740–1746), publiées et annotées par J. Heidner. Stockholm 1997. 183 pages.
18. *Luminița Beiu-Paladi* : Generi del romanzo italiano contemporaneo. Stockholm 1998. 203 pages.
19. *Jane Nystedt (éd.)* : XIV Skandinaviska Romanistkongressen. Stockholm 10–15 augusti 1999. Stockholm 2000. CD-ROM.
20. *Inge Bartning, Johan Falk, Lars Fant, Mats Forsgren, Ritva Maria Jacobsson, Jane Nystedt (éds)* : Mélanges publiés en hommage à Gunnel Engwall. Stockholm 2002. CD-ROM.
21. *Anders Bengtsson* : La Vie de sainte Geneviève. Cinq versions en prose des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Stockholm 2006. 292 pages.
22. *Camilla Bardel, Jane Nystedt (éds)* : Progetto dizionario italiano svedese. Atti del primo colloquio. Stoccolma 10–12 febbraio 2005. Stockholm 2006. 166 pages.
23. *Gunnel Engwall (éd.)* : Construction, acquisition et communication. Études linguistiques de discours contemporains. Stockholm 2006. 299 pages.
24. *Mathias Broth, Mats Forsgren, Coco Norén, Françoise Sullet-Nylander (éds)* : Le français parlé des médias. Actes du colloque de Stockholm 8–12 juin 2005. 750 pages.
25. *Daniel Chartier, Maria Walecka-Garbalińska (éds)* : Couleurs et lumières du Nord. Actes du colloque international en littérature, cinéma, arts plastiques et visuels. Stockholm 20–23 avril 2006. 451 pages.

## ACTA UNIVERSITATIS STOCKHOLMIENSIS

Corpus Troporum  
Romanica Stockholmiensia  
Stockholm Cinema Studies  
Stockholm Economic Studies. Pamphlet Series  
Stockholm Oriental Studies  
Stockholm Slavic Studies  
Stockholm Studies in Baltic Languages  
Stockholm Studies in Classical Archaeology  
Stockholm Studies in Comparative Religion  
Stockholm Studies in Economic History  
Stockholm Studies in Educational Psychology  
Stockholm Studies in English  
Stockholm Studies in Ethnology  
Stockholm Studies in History  
Stockholm Studies in History of Art  
Stockholm Studies in History of Literature  
Stockholm Studies in Human Geography  
Stockholm Studies in Linguistics  
Stockholm Studies in Modern Philology. N.S.  
Stockholm Studies in Musicology  
Stockholm Studies in Philosophy  
Stockholm Studies in Psychology  
Stockholm Studies in Russian Literature  
Stockholm Studies in Scandinavian Philology. N.S.  
Stockholm Studies in Sociology. N.S.  
Stockholm Studies in Statistics  
Stockholm Studies in the History of Ideas  
Stockholm Theatre Studies  
Stockholmer Germanistische Forschungen  
Studia Baltica Stockholmiensia  
Studia Fennica Stockholmiensia  
Studia Graeca Stockholmiensia. Series Graeca  
Studia Graeca Stockholmiensia. Series Neohellenica  
Studia Juridica Stockholmiensia  
Studia Latina Stockholmiensia  
Studies in North-European Archaeology

## Couleurs et lumières du Nord

Cet ouvrage réunit sous forme d'articles, les communications présentées lors du colloque international en littérature, cinéma, arts plastiques et visuels, co-organisé par l'Université de Stockholm et l'Université du Québec à Montréal et tenu à Stockholm en avril 2006.

Le lecteur trouvera ici une quarantaine de contributions portant sur deux lieux communs de l'imaginaire du Nord : son (a)chromatisme et ses phénomènes lumineux, qui sont ici revisités par des chercheurs provenant d'une quinzaine de pays. Les représentants d'orientations de recherche et de création différentes explorent les couleurs et les lumières du Nord qui ont donné et continuent à donner lieu au déploiement des réseaux de significations dont participent de multiples territoires et cultures. À partir de ces deux lieux communs, on découvre ainsi la complexité et la richesse de l'imaginaire du Nord, conçu comme un tout pluriculturel, multilingue et pluridisciplinaire.

ISSN 0557-2657

ISBN 978-91-86071-01-1

Département de français, d'italien et  
de langues classiques



Stockholm  
University