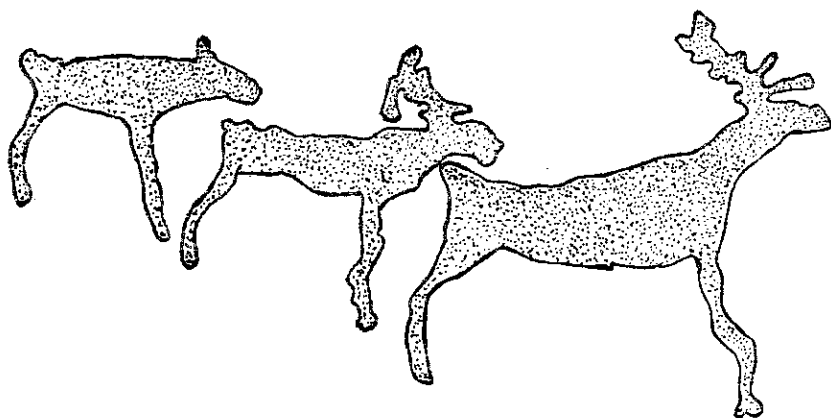


BORÉALES

REVUE DU CENTRE DE RECHERCHES INTER-NORDIQUES



Publié avec le concours du Centre National des Lettres

N° 34-35

EDITORIAL

Une fois encore il faut présenter nos excuses pour le retard apporté dans la parution de ce numéro de Boréales. Nous voulons croire que nos lecteurs connaissent les difficultés, essentiellement financières, auxquelles ont à faire face les revues scientifiques à but non lucratif, et davantage encore celles qui visent à faire connaître les aspects multiples de la boréalité. Nos efforts, s'ils sont couronnés de succès en ce sens que les articles affluent et que plusieurs numéros pourraient être dès maintenant composés, se heurtent à des impératifs financiers - la seule et maigre consolation étant que c'est là le lot général de ce genre de publication. Aussi nous faut-il avant tout remercier le Conseil National des Lettres qui a bien voulu s'intéresser à notre entreprise et sans l'aide de qui ce numéro n'aurait pu paraître.

Ce n'est pas la première fois que l'Islande entre à Boréales. Déjà dans le passé nous avons publié des traductions de textes anciens islandais. Aujourd'hui, nous avons élargi le sujet avec le professeur Régis Boyer, avec ses Réflexions sur la culture islandaise, culture fascinante par son âge, sa jeunesse, sa puissance et sa perennité. Il était bon que l'année où les éditions de la Pléiade publient, justement sous la direction de Régis Boyer, une intégrale des sagas islandaises, que Boréales apporte sa pierre à ce monument de la culture. Il ne faudrait cependant pas, au XXe s. oublier que l'Islande possède un art musical et un art pictural, ce dernier prenant toute sa force - après de timides mais intéressants débuts dans un figuratif singulier, au commencement de notre siècle - dans l'abstraction.

Ce numéro, on l'a compris, est multiple: un article qui a fait grand bruit lors de sa parution, il y a deux ans en Suède, paraît ici en français; son auteur, une archéologue suédoise, attachée au Musée National d'Histoire, reprend la question, la grande question pour ceux qu'elle intéresse: les Lapons - avant les Vikings? Les réponses, par le passé ont

parfois véhiculé des arrières-pensées qui n'étaient pas toutes pures. L'auteur, ici s'appuie sur des faits, rien que des faits, jugeant que les voix de l'archéologie doivent être aussi entendues...

Un numéro de Boréales sans la Finlande est à peine concevable. La Finlande est donc présente dans ce qui est une de ses composantes essentielles : la poésie.

Un rapide coup d'œil ou rappel des événements qui ont marqué la vie culturelle nordique, au cours des derniers mois : expositions, ouvrages, colloques, complète ce numéro.

Dans notre effort pour embrasser le plus grand Nord possible, nous aurions souhaité publier deux articles de deux ethnologues canadiens : ces articles ne nous sont pas parvenus, nous le regrettons. Mais ils seront présents dans notre prochain numéro ainsi, d'ailleurs, qu'un article d'archéologie danoise et celui d'un cinéaste norvégien. Et nous aurons présentes la Finlande, l'Islande et la Suède.

Denise Bernard-Folliot

REFLEXIONS SUR LA CULTURE ISLANDAISE

(La scène se passe au XVIIIe siècle. Les riches marchands de la Hanse envisagent d'acheter l'Islande au roi du Danemark. L'un de leurs porte-parole s'en ouvre à Arnas Arnaeus, alias Arni Magnusson).

- J'en sais davantage encore, dit l'Allemand. Je sais que les Islandais ont toujours été bien disposés envers nous autres Hambourgeois, et ce n'est pas extraordinaire car d'anciens tarifs montrent que, l'année même où le roi des Danois chassa Die Hansa de l'île, s'arrogeant pour lui et ses gens le droit exclusif de commercer avec elle, les tarifs des marchandises locales pour l'exportation furent abaissés de soixante pour cent alors que ceux des marchandises étrangères étaient élevés de quatre cents pour cent.

Et après un bref silence:

- Je n'aurais pas eu l'audace d'aborder cette affaire devant Votre Eminence si je ne m'étais auparavant assuré, pour le repos de ma conscience chrétienne, que nous autres Hambourgeois pourrions offrir à vos compatriotes de meilleures conditions que Notre Très Gracieuse Majesté et hôte.

Ils déambulèrent en silence un instant dans le verger. De nouveau, Arnaeus était plongé dans ses pensées. Finalement, il sortit de ses méditations pour demander:

- Messire a-t-il jamais fait voile pour l'Islande?

Le Hambourgeois dit que non.

- Et pourquoi cela?

- Messire n'a pas vu l'Islande surgir de la mer après une longue et pénible traversée? dit Arnas Arnaeus.

Le marchand ne comprenait pas bien.

- Des montagnes fouaillées par les tempêtes y surgissent d'une mer agitée ainsi que des pics de glaciers entourés de nuages orageux, dit le professeur antiquitatum Danicarum.

- Ah oui? dit l'Allemand.

Arnas Arnaeus dit:

- Il m'est arrivé de rester debout sous le vent dans une cogue, sur la trace des pirates de mer norvégiens aux visages burinés qui erraient

longtemps sur la mer, chassés par la tempête - jusqu'à ce que soudain, surgisse cette image.

- Il va sans dire, dit l'Allemand.
- Il n'y a pas de spectacle plus imposant que l'Islande surgissant de la mer, dit Arnas Arnaeus.
- Vous croyez? dit l'Allemand un peu décontenancé.
- Rien qu'à voir ce spectacle, on pénètre le secret qui fait que c'est là qu'ont été écrits les livres les plus remarquables de toute la chrétienté, dit Arnas Arnaeus.
- Oui, eh bien? dit l'Allemand.
- Je sais que vous comprenez maintenant, dit Arnas Arnaeus, qu'il n'est pas possible d'acheter l'Islande.

(Halldor Laxness: La Cloche d'Islande)



Ils sont 224.000 pour un pays d'une superficie qui ne représente pas moins du quart de la France. Il est vrai que la majeure partie du territoire est à peu près inhabitée: les glaciers, les champs de lave, les landes, les massifs montagneux, les solfatares ne sont pas hospitaliers. Il a beau ne pas faire tellement froid - considérablement moins, en tout cas, que ne le veut à toute force une légence invincible chez nous - le climat est rude, en particulier à cause du vent qui sévit en toute saison, et des intempéries de toutes sortes qu'une météorologie fantasque s'échine, ici plus qu'ailleurs, à dénoncer (mais elle a, par principe, toutes chances de se tromper). L'eau de la mer, des rivières et des torrents, des cascades impressionnantes, des neiges, des sources chaudes, des geysers, des lacs, des marécages est, dans son omniprésence perfide, l'inévitable composante d'un paysage mental qui ne peut guère, cependant, s'autoriser trop de rêveries bachelardiennes.

Poisson et, dans une moindre mesure, élevage à part, ils n'ont pas grandes ressources naturelles et la diversification est vite faite. Ils ont essayé, depuis une trentaine d'années, d'implanter quelques industries de transformation (aluminium, notamment) dont on aperçoit les fières superstructures entre Keflavik et Reykjavik, mais les résultats n'ont pas entièrement répondu à leur attente. La laine de leurs moutons à longs poils donne bien ces superbes tricots confortables et chauds qu'ils ont su rendre élégants, le quartz des gisements du nord, fournit d'insolites bijoux massifs, ce n'est pas suffisant pour en faire un eldorado, tant s'en

faut, et, en dépit de tous ses efforts de reboisement, ce pays scandinave manque cruellement d'arbres.

C'est qu'ils sont, qu'ils restent loin, malgré les moyens de communication modernes auxquels ils ont ardemment donné toute l'extension possible. Seuls et loin, géographiquement sans doute, encore que les temps modernes aient considérablement contribué à amuïr cette distance-là, mais psychologiquement surtout. L'Islande, c'est ailleurs: au fait, où est-ce? Et surtout, quand cessera-t-on d'en faire une annexe du Groenland, sinon du pôle nord, quand admettra-t-on, chez nous, qu'elle est dépositaire d'une des grandes vieilles cultures de l'Occident? Nous tenons à porter dans les brumes de notre rêverie romantique cette Ultima Thule (ce n'est probablement pas elle, d'ailleurs, l'Ultima Thule de Pytheas, mais qu'importe!), distante, esseulée, mystérieuse, mystique. Certes, il n'a jamais été facile d'être Islandais, depuis plus de onze cents ans que cela se trouve.

Onze cents ans. Soit: de 874 à 1944, servitude et oubli à peu près total, sous la férule norvégienne d'abord (jusqu'en 1385) puis danoise. Autrement dit, plus de sept siècles de ce qu'ils appellent eux-mêmes la longue nuit, dans l'indifférence à peu près totale de la nation suzeraine, la famine, la sujétion, compliquée de peste, de tremblements de terre, d'éruptions volcaniques fracassantes, glissements de terrains, inondations, ce qu'ils appellent pudiquement mauvaises saisons (*óár*). Sept cents ans à supporter dans de misérables demeures les rigueurs de l'interminable nuit d'hiver en se nourrissant de n'importe quoi, sous la férule intransigeante du maître danois qui avait mis les maigres ressources du pays en coupe réglée et qui pensa, effectivement, plusieurs fois, vendre cette île, comme le rappelle Laxness. Au demeurant, *La Cloche d'Islande* brosse un tableau fidèle de cette tragique condition.

Et pourtant, ils ont survécu. Magnifiquement: c'est aujourd'hui une nation jeune et vivante, en pleine expansion, modernisée jusqu'à exhaler un fumet d'américanisation qui ne plaît pas toujours à l'Européen d'aujourd'hui, jouissant d'un des niveaux de vie les plus élevés du monde, ouverte à tout et à tous (elle le fut toujours, mais nous ne le savons pas), dynamique, industrielle, habile à faire valoir ses possibilités touristiques tout en restant farouchement attachée à son indéniable originalité.

Dans ces conditions, une seule question se pose: comment ont-ils bien pu réussir à triompher de la sorte, avec une résurgence d'une telle vitalité? Sept siècles de nuit, d'oubli et, à la limite, de tentatives plus ou moins ouvertes d'éradication: l'histoire offre-t-elle beaucoup d'exemples d'une telle tenacité?

Et cette unique question, tout bien pesé, n'admet qu'une seule réponse: ils ont survécu à cause de leur culture, parce qu'ils lui sont restés imperturbablement fidèles, qu'ils n'ont cessé une seule fois de s'en nourrir, qu'en elle était résumé leur esprit de vie. C'est pourquoi il n'est pas possible de parler d'Islande sans remonter à cette culture, mot que l'ont prendra ici dans son acception la plus large et la plus profonde: ce

qui fait qu'un peuple accepte de vivre et de survivre, l'ensemble des valeurs impérissables, dans tous les domaines, qui donnent son prix à l'existence.

Plus précisément encore: il y a, sans conteste, un « miracle islandais » (comme l'on parle - et la comparaison n'a rien d'arbitraire - de miracle grec ou de miracle irlandais), ne serait-ce que dans le fait de cette survie fantastique que je viens d'évoquer. Mais l'expression peut être circonscrite plus étroitement et limitée au domaine culturel dans le sens plus intellectuel de l'épithète. En ce cas, ce miracle s'est manifesté, par excellence, quatre siècles durant (Xe à XIII^e siècles) pour fleurir avec un rare éclat aux XII^e et XIII^e siècles. Il ne faut donc pas s'étonner que toute étude de la culture islandaise doive nécessairement commencer par le Moyen Age.

En vérité, de fortes incitations tendaient, dès l'origine, à faire de ce peuple une réalité à part. Notons deux points au moins, qui paraissent déterminants. La colonisation de l'île, après sa découverte vers 870, de 874 (Ingólfr Arnarson) à 930 (fondation de l'Alþíng) n'était pas le fait de n'importe qui. Elle rappelle assez bien l'épopée du Far West américain, toutes proportions gardées. Les Norvégiens qui s'exilèrent de la sorte, quelles qu'aient été les raisons de leur décisions, n'étaient pas n'importe qui. S'embarquer avec femme, enfants, « biens meubles » et bétail pour une traversée d'au moins trois semaines à bord du frêle bateau viking (skeid ou knörr ou byrdingr, mais, de grâce, sois du drakkar!) par quelques-unes des mers les plus inclementes de l'hémisphère nord, à destination d'une île inconnue, ne pouvait être l'affaire que d'une élite: des hommes jeunes et de bonnes familles (ils mettront un jour tout leur honneur à célébrer leur lignage dans les livres de colonisation - landnámaboekr - et dans les sagas justement dites « des Islandais » - Islendingasögur), animés d'un esprit d'aventure et d'une audace sans pareils. En second lieu, et c'est un point sur lequel on n'attirera jamais assez l'attention, ils ne se rendirent pas d'une seule traite à leur point de destination. Ils firent amplement escale en territoires celtiques, îles nord-atlantiques (Orcades, Shetland, Hébrides, Man), Ecosse, Irlande, où, souvent, ils prirent au passage femmes et concubines, ainsi que des esclaves. Des études anthropologiques ont été faites, qui expliquent que l'Islandais actuel corresponde si peu à l'image que nous nous faisons du Scandinave. C'est que la population qui s'implanta dans l'île était fortement celtisée. De tels croisements, on le sait, sont rarement insignifiants. Double apport technique, double tradition, double patrimoine. Double culture.

Quelques traits fondamentaux, et puissamment originaux, de la communauté qui s'implante dans tous les grands fjords du pays s'expliquent ainsi. Notamment les trois caractéristiques profondes de cette société, ses trois piliers. La cellule de base, d'abord, ce bóndi, paysan-pêcheur-artisan, propriétaire libre, jaloux de son autonomie et de ses prérogatives personnelles, qui doit certainement beaucoup au farouche

individualisme celtique et qui sera toujours passionné de récits, d'aventures où le merveilleux, le fantastique sont comme naturellement intégrés à la trame narrative. C'est lui, l'aventurier que j'évoquais il y a un instant, si fier de faire remonter sa généalogie à quelque hersir, konungr ou autre notable du Vestfold, des Agdir ou du Þrandheimr, quand ce n'est pas à un « roi de mer » ou à un souverain écossais. Ensuite, et cela, sans doute, tient davantage à la Germania, face nord, ce þíng, cette assemblée saisonnière des hommes libres, au cours de laquelle se prennent toutes les décisions d'intérêt commun, dans quelques domaines que ce soit et où se jugent les causes litigieuses car le droit, la loi ont valeur sacrée. La liberté de parole y est acquise, la décision par consentement unanime, requise. Enfin, et l'on peut raccorder ce trait aussi bien aux Celtes qu'aux Scandinaves, la famille, au sens large, aett, dépositaire et gardienne de l'honneur du clan, responsable du culte des ancêtres en premier lieu, consciente d'avoir été dotée d'une capacité de réussite spéciale (eiginn mátt ok megin), d'un destin propre (hamingja, d'ordinaire personnifiée sous les aspects d'une femme) qu'il s'agit de promouvoir, foyer de célébration, en somme, du sacré vivant en chacun de ses membres.

Sur cette triple assise: forte personnalité du bóndi affrontée à celle de ses pairs lors du þíng et nourrie - par les femmes tout spécialement - de l'âme de sa famille, s'enlève la curieuse idiosyncrasie sociale de l'Islande indépendante, ce mixte, difficilement intelligible à un esprit latin, d'individuel et de collectif. Individuel par nature et orgueil, collectif par nécessité et réalisme: ces hommes et ces femmes parvenaient à maintenir le chatouilleux respect de leur personne tout en la confrontant sans cesse à celle d'autrui. Communautaire et individualiste: pour une fois que nos catégories se trouvent battues en brèches, enregistrons le fait. Et voyons bien que c'est l'une des principales raisons du fait que l'Islande refusera longtemps d'accepter, non seulement un roi, mais même un véritable chef. L'histoire des quatre siècles d'indépendance est un exemple réellement admirable de subtil jeu d'équilibre ou de compensations pour que, jamais, ne s'impose une autorité tant soit peu despotique.

C'est - et je m'en tiendrai là dans la nomenclature des spécificités de cette culture socio-politique dès sa naissance - qu'une rigoureuse dialectique du destin, de l'honneur et de la vengeance (ou de la réparation), que j'ai exposée à loisir ailleurs, à la fois sauvegarde l'individu et cimente la communauté: autre expression du paradoxe qui vient d'être noté. Pour faire bref: chacun se sait dépositaire de caractères propres, irréductibles à ceux d'autrui, qui sont sacrés parce qu'il les sait conférés par les Puissances divines. Il s'applique à les connaître, aidé en cela de diverses façons (tout-puissant regard d'autrui, rêves, prophéties ou prédictions des sages) et les accepte sans rechigner: son honneur sera de coïncider avec sa définition puisqu'il est ce qu'il est parce que les Forces sacrées l'ont voulu tel. Qui plus est: il y va de son être même que, s'étant accepté, il s'assume et manifeste en actes ce qu'il est, ce qu'il vaut. Mais cela entraîne une redoutable conséquence: quiconque l'offense d'une manière ou d'une

autre, attente donc au sacré vivant en lui. Il a, par conséquent, droit à la vengeance qui, Dieu merci, peut ne pas être sanglante. Elle s'évalue, en ce cas, en biens matériels qui restaureront sa dignité, compenseront la brèche faite à son honneur. On comprend que, de la sorte, promotion de la personne et respect de celle d'autrui doivent se livrer à un jeu, particulièrement délicat, de balance.

En ai-je assez dit pour montrer que, dès sa naissance, cette société n'était pas banale et qu'elle était porteuse d'une vision du monde que l'on ne saurait, sans se couvrir de ridicule, qualifier de barbare ou de primitive?

Or, je viens de récapituler là quelques-uns des caractères fondamentaux de la culture islandaise dès son émergence. L'originalité, la consistance aussi en sont telles qu'il n'y a pas à s'étonner de constater que l'on ne saurait parler de culture islandaise aujourd'hui sans remonter à ces sources.



Et je vais insister en détail, non seulement parce qu'il y a, pour nous, à l'heure actuelle, une évidente leçon à tirer de ce culte tout barrésien de ses « racines » que professe tout Islandais actuel (pour peu qu'on le pousse dans ses retranchements, il tirera de ses armoires un prestigieux parchemin où se trouve démontrée sa descendance depuis au moins le Xe siècle, j'en ai souvent fait l'expérience), mais aussi à cause de l'explication que nous offre du miracle islandais d'aujourd'hui cet admirable Moyen Age.

Il arrive que les intéressés eux-mêmes s'agacent de la manière de pesanteur qu'exerce ce prestigieux passé. Prenez Laxness, cet iconoclaste né, vrai descendant de ce grand butor têtue qu'était le bóndi médiéval. Il a voulu secouer le joug, faire bande à part. Puisqu'on le tyrannisait de sagas et de scaldes, il a écrit un chef d'œuvre satirique, *Gerpla*, où il ridiculise copieusement les héros de sagas qu'il mue en fiers-à-bras (d'où le titre de la traduction française) et Saint Olav dont il fait un saint de pacotille. Mais, chemin faisant, l'esprit de sa culture le saisit. Après tout, *Gerpla* est, à sa manière, une formidable saga dont la verve, le souffle, l'âlâcricité retrouvent le bonheur d'écrire des plus grands sagnamenn. Et il se le tiendra pour dit: il écrira ensuite *La Cloche d'Islande*, qui est un vibrant péan à la gloire de son peuple, ici saisi en ses temps de pire épreuve, puis *Lumière du monde* où n'a jamais été mieux exaltée la grandeur du poète. Non seulement Laxness est retourné à ses sources: il les a approfondies.

Disons que la conscience lui est revenue des éminentes vertus de la culture de ses ancêtres et qu'il n'a pu faire autrement que de les célébrer. Et comme je tiens qu'elles restent toujours vivantes et conscientes, qu'elles donnent la clef de l'Islande actuelle, je m'y attarderai.

Politiquement, l'Islande médiévale avait su concilier liberté individuelle et notion du bien commun. Ce pays n'eut jamais ni pouvoir exécutif, ni armée, ni milice. République? Démocratie? Nos vocables modernes s'essouffent à vouloir cerner une réalité si originale. Jargonons et parlons d'oligarchie ploutocratique si l'on veut, c'est-à-dire de pouvoir exercé par les représentants de quelques nobles familles particulièrement riches. Pas question d'égalité non plus: il y a de grands et de petits boendr (pluriel de bondí), les uns et les autres conscients de leur rang, des esclaves, des artisans spécialisés, mais la notion de classe reste floue, les promotions sociales ne sont pas rares (c'est un parvenu, Hvamm-Sturla Þórdarson, qui fait si souvent penser au Snorri le godi d'*Eyrbyggja saga*, qui fondera la célébrissime famille des Sturlungar, responsable des destinées de l'île pendant tout le XIIIe siècle; son fils le plus illustre n'est autre que Snorri l'historien, le mythographe, le scalde), les esclaves peuvent s'affranchir aisément, on entend même, de temps à autre, le petit peuple s'exprimer derrière plus d'une page de sagas (celle de Þorir-aux-poules, par exemple, ou celle des Confédérés), qui sont pourtant des textes « aristocratiques », à l'échelle de ce milieu. Pas davantage de modèles à chercher du côté de la féodalité qui a toujours été inconnue en Islande. La notion de góðordsmadr, que ce n'est pas le lieu d'étudier ici, repose sur un principe de liberté et de service mutuels, rien qui implique sujétion ou vassalité. Il s'agirait plutôt d'autorité morale fondée en tradition historique (familiale), comme on le verra bien après la christianisation (999): les notables se feront prêtres comme naturellement, reprenant ainsi à leur compte les prérogatives spirituelles également. Que ces turbulents chatouilleux de la hache à large tranchant aient pu vivre si longtemps en bonne intelligence et éviter les « ingérences étrangères » (des rois de Norvège en l'occurrence), cela prouve assez la qualité de leur sens politique.

C'est, je l'ai déjà dit, que cette culture politique se fondait avant tout sur une culture juridique. Sacré en essence, comme le prouve si bien le mythe de la mutilation du dieu Tyr pour assurer l'ordre du monde, le droit est la valeur fondamentale: « *wmed lögum skal land byggja en med olögum eyða* »; c'est par les lois que le pays s'édifiera, c'est par l'illégalité qu'il périra. Les sagas se font volontiers les minutes complaisantes de procès d'une extrême complexité que règlent les attendus minutieusement recensés dans des codes comme le *Grágás* ou le *Jónsbók*. Fait remarquable, la peine de mort n'existe pas, on lui substitue le versement de compensations et, dans les cas les plus graves, le bannissement à terme et la proscription, qui prouvent et que la vie est la valeur la plus précieuse, et qu'elle ne s'entend qu'en collectivité puisque la pire peine est de retrancher le condamné de la fréquentation des vivants. Et d'ordinaire,

dans les cas de querelles que nous dirions inexpiables, interviennent des arbitres ou, mieux encore, les góðviljamenn, les hommes de bonne volonté qui paient alors de leur propre personne pour que la paix soit sauvée! Au demeurant, des institutions comme celle des hreppar, sortes de mutuelles assurances tous risques, spécialisées notamment dans la prise en charge des indigents, infirmes ou laissés pour compte prouvent assez avec quelle sollicitude on veillait à la bonne marche de la société.

Un trait retient: c'est que cette communauté n'érigait pas en impératifs catégoriques des principes éthiques abstraits. C'est à ses actes que l'on connaît un homme, c'est en fonction d'eux qu'il convient de le juger. Comme les Vikings, auxquels ils ont fourni plus d'un contingent au cours des Xe et XIe siècles, les Islandais, hommes d'action, privilégiaient les valeurs d'action. Ils l'ont suffisamment montré, non seulement lorsqu'il s'est agi de coloniser leur propre pays, mais à l'occasion des fabuleux voyages de découvertes qui les ont menés, les premiers, au Groenland et, très vraisemblablement, en Amérique du Nord. C'était un monde qui allait. Les contemplatifs, méditatifs, élégiaques, métaphysiciens ne se rencontrent guère. Etre grand, c'était avant tout poser des actes dignes de mémoire, sóguligr, qui valent la peine d'être rapportés sous forme de saga. Partant, ils aimaient l'ordre, les choses bien agencées et à leur place. Le détail de leur existence, des grandes dates de la vie aux fêtes saisonnières, de l'organisation des loisirs au menu détail de la journée de travail, atteste ce goût d'un univers réglé où toutes choses sont dans une juste lumière.

Il n'y a donc pas à être surpris de l'intense activité culturelle, cette fois au sens que nous avons l'habitude de donner à l'épithète, de l'Islande médiévale. On ne répètera jamais assez que, sur le plan de l'écriture, l'Islande n'a pas d'équivalent européen au Moyen Age. Ce n'est, je viens de le souligner, qu'une des faces du « miracle », il convient de ne pas la séparer des autres, une culture formant nécessairement un tout, mais c'en reste incontestablement la plus fascinante. J'en ai suggéré des lointaines assises: cette double tradition « intellectuelle » et couteuse héritée de l'ascendance et germano-nordique et celtique. Il aura suffi qu'après l'adoption unanime, et sans coup férir, du christianisme par l'alþing de 999, l'Eglise dote les Islandais d'une écriture, de modèles et de tout le trésor de textes, religieux bien entendu, mais aussi classiques, que véhiculaient ses clercs pour que l'île, ainsi subitement pourvue d'exemples et de moyens, se mette à écrire, prodigieusement. Tout de suite, je l'ai indiqué, un clergé local original s'était constitué, où les anciens notables, les chefs de familles, les grands boendr avaient tenu à se faire ordonner, eux ou leurs fils. En sorte que s'étaient rapidement mise en place une godakirkja, une église de godar (góði étant un très ancien titre que nous dirons nobiliaire, mais qui, à l'origine, recouvrait sans doute des fonctions et religieuses et politiques dans le paganisme scandinave) dont l'intérêt, pour nous, est qu'elle cumulait, ipso facto, le spirituel et le temporel, fidèle en cela, donc, à l'idéal ancien du bondí, le maître entre

les mains duquel se rassemblaient toutes les activités humaines, sans exception. L'élite de ce pays avait toujours entendu être ce que nous appelons des hommes complets: à la fois paysans, pêcheurs, artisans, médecins, marins, guerriers, hommes de loi, poètes. La *Saga de Þorgils et de Haflidi*, saga «de contemporains», source qui paraît tout à fait sûre, nous décrit ainsi un festin de noces, à Reykjahólar, au XIIe siècle. Les notables qui sont là, nous les avons vu pêcher le poisson, trier les moutons, râtelier le foin, réparer des traîneaux, épandre le fumier, tisser le vadmél. Et les voilà qui composent en banquetant des strophes scaldiques dont on sait l'incroyable élaboration technique, qui se lèvent pour raconter des sagas légendaires, déclamer des poèmes - dont nous avons d'ailleurs conservé le texte. Et la *Saga du prêtre Gudmundr le bon* note bien qu'un personnage forcé de déménager tient avant tout à emporter ses livres «car tout son amour était là où se trouvaient ses livres»: on voit que si l'Islande reste aujourd'hui la nation la plus littéraire du monde, par le pourcentage de livres écrits et lus, de fréquentation des bibliothèques, de publication de journaux, de revues, de traductions, ce n'est pas un phénomène nouveau.

Sans doute est-ce là la raison majeure pour laquelle, d'emblée et comme naturellement, elle s'est trouvée devenir, comme on l'a écrit, le «conservatoire des antiquités du Nord». Sans elle, nous saurions bien peu de chose, non seulement des antiques traditions scandinaves en tous domaines, mais même de celles de la Germania: que l'on mesure, par exemple, les erreurs ou les contresens que l'on ne manquerait pas de commettre sur le compte du grand héros germanique Siegfried (Sigurdr) si nous ne disposions pas des poèmes de *l'Edda* et de la *Völsunga saga*. Et si Snórri Sturluson ne s'était pas donné la peine, vers 1220, de nous offrir une double présentation en forme de la mythologie du Nord (dans son *Edda* et dans *l'Ynglinga saga*), nous en serions encore à balbutier sur ce point.

C'est probablement que l'Islande avait le sentiment plus ou moins diffus de posséder un trésor spirituel qu'il ne fallait pas laisser perdre. Il n'est que de voir avec quelle frénésie elle se met aux études dès la christianisation: la floraison d'écoles, de monastères avec leurs scriptoria, de maîtres itinérants dont elle se dote dès le XIe siècle est confondante. Et l'on peut bien dire qu'un monastère comme Þingeyrar ou, chose plus remarquable encore, la résidence majeure de la famille des Oddaþerjar, à Oddi, donc, sont de véritables centres culturels dans l'acceptation tout à fait actuelle de la chose.

Au demeurant, il serait injuste de ne s'en tenir qu'à l'aspect «littéraire» de ce phénomène. Les superbes portes sculptées de Valþjófsstaðir (qui furent, notons-le, portes de skali, de vivre, avant d'être remployées pour une église), les planches gravées de Flatatunga, les splendides tapisseries historiées que l'on peut admirer au Musée National de Reykjavik, les superbes enluminures de codex comme le Flatayjarbók,

aujourd'hui pieusement conservées à la Fondation Arni Magnusson, disent assez que le mouvement ne laissa de côté aucun domaine artistique.

Récapitulons pêle-mêle. En moins de deux siècles:

- les Eddas, la « poétique » et celle de Snorri Sturluson, dite « en prose »,

- une incomparable floraison de scaldes: à peu de chose près, tous les plus grands, notamment Egill Skallagrímsson, Kormákr Ógmundarson, Sighvatr Þordarson, qui avaient su raffiner un art auprès duquel les lacis savants de nos Grands Rhétoriciens de la fin du XVe siècle pâlissent,

- une historiographie de premier ordre, qui a déjà tous les réflexes modernes (objectivité, citation et comparaison des sources, documentation éclairée, collation de témoignages, prudence: je me dois de citer la réflexion d'Ari à la fin de son ouvrage: « et à tout ce qui a été dit ici et qui se révélera contourné, il faudra préférer la vérité »), et qu'illustrent de prestigieux noms comme ceux d'Ari Þorgilsson le savant ou de Saemundur Sigfússon le savant,

- une hagiographie pléthorique qui, ou bien traduit un nombre stupéfiant de vitae célèbres dans toute la chrétienté, ou bien prodigue les biographies de ses propres saints (Þorlákur, Þorhallsson, Jón Ógmundarson, Gudmundr Arason), souvent en plusieurs versions, sans négliger toute la littérature homilétique, pieuse et « exemplaire » que véhiculait l'Occident,

- une littérature « scientifique » à la mode du temps où l'on peut bien dire qu'aucune discipline connue du Moyen Age n'a été oubliée: traités grammaticaux qui préfigurent étonnamment la linguistique actuelle, ouvrages d'astronomie, de mathématiques, de sciences naturelles (deux bestiaires, un lapidaire, un volucraire), de médecine (que les spécialistes actuels consultent pour y trouver l'exemple de thérapeutiques ultra-modernes comme la cryoanesthésie, la cryothérapie dont Hrafn Sveinbjarnarson semble s'être fait, au XIIIe siècle, une spécialité), de géographie, d'histoire universelle et, bien entendu, de théologie,

- et puis, faut-il le préciser, l'imposante collection de sagas, selon les diverses catégories où la science moderne les range (sagas royales qui demeurent la source majeure de notre connaissance du Moyen Age norvégien et danois, sagas des Islandais, sagas de contemporains, sagas légendaires indispensables à notre connaissance du monde germanique ancien, et ces sagas de chevaliers où se trouvent adaptés plutôt que traduits Chrétien de Troyes, nos chansons de gestes, Geoffrey de Monmouth et les grands textes arthuriens sans parler de quantité de récits allemands): elle valent, outre une vision de l'homme, de la vie et du monde qui n'a rien perdu de son actualité et de son aura contagieuse, pour un style dont la force n'a été partiellement retrouvée, en Occident, que depuis un siècle,

- et je ne ferai qu'évoquer la série des rímur qui reprennent le plus souvent, sous forme versifiée avec élégance, les grands thèmes des sagas ou des poèmes eddiques,

- ainsi que la collection impressionnante des þjódkvaedi ou dansar, versions islandaises dûment appropriées de notre carole ou branle.

L'impression reçue est inévitable: un peuple intoxiqué de culture, de littérature, à telle enseigne que les spécialistes se demandent comment une pareille production - en quantité - a pu voir le jour au sein d'une population qui ne peut guère avoir compté plus de quelques dizaines de milliers d'âmes. Il faut l'imaginer tout entière, hommes (pas nécessairement ni exclusivement clercs) et femmes, grattant le velin, compilant, adaptant, traduisant, composant. Comme si la res litteraria avait été le tout de l'existence. Et de vrai: on voit, à plusieurs reprises, notamment dans les sagas de contemporains qui, comme leur nom l'indique, retracent la vie et les mœurs de personnages personnellement connus des auteurs, quand ce ne sont pas les auteurs eux-mêmes, ce petit bôndi des fjords de l'ouest ou tel grand chef Sturlungr se lamenter, dans ces circonstances pénibles où leur vie risque de s'achever piteusement sans qu'ils aient pu donner toute leur mesure, « parce qu'alors, il n'advient pas de saga de moi ».

La clef nous est sans doute proposée par les fameuses strophes 77 et 78 du grand poème éthique de *l'Edda poétique*, les Hávamal. Implicitement, les Islandais savaient que, si les paroles s'envolent, les écrits demeurent. Or la valeur majeure de leur univers mental, c'était la réputation que l'on laisse, la réputation « qui jamais ne meurt » alors que périssent les biens, les parents et que « toi, tu périras de même ». Ils avaient compris que cette réputation (ordstirr, littéralement, l'agitation de paroles que l'on provoque parmi les hommes) n'avait pas de plus sûr gage de survie que la chose écrite.

*
* *

Je viens d'écrire le mot essentiel: survie. Je recensais brièvement, en commençant, les incroyables traverses qu'a dû subir ce pays à partir du moment où il a perdu son indépendance. Un voyageur français peu porté aux bonnes dispositions croyait encore devoir intituler le livre de relation de son périple en Islande, en 1889, *Pauvre Islande* (il s'agit de Victor Meignan) et il notait sobrement que, pour un pasteur de ce pays, l'évocation de l'enfer à des fins comminatoires ne posait pas de problème: il lui suffisait de rappeler à ses ouailles le décor dans lequel ils vivaient et l'existence qu'ils menaient!

Il ne peut faire de doute que si les Islandais ont surmonté tant d'épreuves et conservé intacte leur personnalité jusqu'aux jours du XIXe siècle où leur est apparue une première lueur d'espoir de remonter vers des temps meilleurs, c'est uniquement parce qu'ils se sentaient soutenus par la conscience de la richesse exemplaire d'un tel patrimoine culturel et qu'ils eurent la volonté ferme de ne pas le laisser s'aliéner. Arni Magnusson évoque, dans la passage de *La Cloche d'Islande* que nous

avons lu, la beauté sans égale de l'île. Dans le même roman, le personnage principal, Jón Hreggvidsson, refuse symboliquement, avec une ténacité qui confine à l'absurde, de céder aux tyrans qui l'oppriment. Ce sont des symboles éloquentes mais le plus clair reste Arni Magnusson (Arnas Arnaeus) lui-même qui passe sa vie et consacre sa fortune tout entière à sauver de l'oubli et de la destruction les manuscrits prestigieux du Moyen Age où s'est incarné l'âme de son peuple.

Il y a quelque chose de plus émouvant qu'on ne le peut dire, non seulement dans l'opiniâtreté avec laquelle ces hommes et ces femmes, torturés par le destin, s'obstinent à maintenir les valeurs de la culture qui les a rendus grands à jamais, mais encore, au milieu des pires rigueurs du sort, s'acharnent à prolonger, à perpétuer l'effort de leurs grands ancêtres. C'est une Bible magnifiquement imprimée dès le début du XVIIe siècle par Gúðbrandur Þórlaksson; ce sont d'extraordinaires ouvrages encyclopédiques où se devine le même réflexe de ne rien laisser perdre de ce qui a définitivement rendu leur pays exceptionnel, comme, pour n'en citer qu'un, la *Crymogaea* d'Arngrímur Jónsson hinn laerdi (le savant), 1609; ce sont de grands mystiques qui s'attachent, dans des ouvrages lyriques et pudiques, à transmuier leur détresse en beauté (ainsi de la *Pislasaga* de Jón Magnússon, mort en 1696) ou à comparer, à des fins de sublimisation, à la passion du Christ (comme le grand poète Hallgrímur Pétursson dans ses *Passiusúlmar*, au XVIIe siècle également). L'Islande des sagas avait tiré le meilleur d'elle-même en élaborant son savoir et sa création à partir d'influences hétérochtones apportées par l'Eglise: dans le même élan, et pour les mêmes raisons, mais cette fois, avec une pertinence devenue dramatique, ce petit peuple continuera à se vouloir ouvert aux souffles venus de l'étranger, surtout à l'époque romantique. Ainsi sentaient-ils qu'ils pourraient éviter la sclérose et le mortel repli sur soi. Des poètes comme Jonas Hallgrímsson et Matthias Jóchumsson, une revue comme *Fjölnir* ont beaucoup fait pour sensibiliser leurs compatriotes au vent d'émancipation qui soufflait, avec le mouvement d'éveil des nationalités, au XIXe siècle. En vérité, la tâche leur était facile. Il y a du « je plie mais ne romps pas » dans l'idiosyncrasie islandaise. Lorsqu'à partir de 1870, la Scandinavie « continentale » s'ouvrira d'un coup, sous l'impulsion du célèbre Danois Georg Brandes, à tous les vents du modernisme, nous ne serons pas étonnés de trouver les Islandais dans le mouvement de cette problématique nouvelle: ils créeront des revues, *Verdandi*, *Heimdallur*, *Sunnafari* dont l'objectif déclaré était de maintenir le pays aux aguets afin qu'il se trouve prêt, le moment venu, et de ressusciter le vieil homme et de le rendre capable d'entrer de plain-pied dans les temps nouveaux. Pareillement, l'étonnant Einar Benediktsson accueillera et diffusera toutes les impulsions neuves du modernisme. De la sorte, en dépit de circonstances effroyables, jamais l'effort de création ne se sera interrompu.

On voit bien, d'ailleurs, avec quelle spontanéité ressurgit l'idée fixe de l'indépendance dès que luit la moindre étincelle d'espoir. Je n'en

retracerai pas la lente montée en ses étapes successives jusqu'en 1944 où se trouve enfin renoué le fil brisé en 1262: je noterai seulement qu'à un stade encore bien éloigné de l'indépendance, mais dès que la chose aura été possible, un des gestes les plus significatifs des Islandais revenant lentement à la pleine responsabilité d'eux-mêmes aura été de fonder l'Université d'Islande, à Reykjavik, en 1911. Et dès lors, même en période de semi-sujétion encore, on ne compte plus les œuvres puissamment symboliques qui s'attachent expressément à ramener l'esprit des anciens jours en pleine lumière. Citons seulement *Fjalla-Eyvindur* de Jóhann Sigurjónsson (1911), le père du théâtre islandais, qui dépeint le sort héroïque d'un proscrit légendaire et de sa compagne, à la fois retrouvant - je ne sors pas, on le voit, de ce double éclairage - les figures des grands hors-la-loi du Xe siècle, Grettir Asmundarson ou Gisli Súrsson (auquel, comme par hasard, aura été consacré, il y a deux ans, le tout premier film islandais!), et proposant un modèle immédiatement parlant de résistance forcenée aux rigueurs brutales du destin; ou Gudmundur Kamban qui, parmi une œuvre puissante et multiple, écrit un long roman, *Skálholt*, dans les années trente de notre siècle, pour exalter l'inflexible Ragnheidur fille de l'austère évêque Brynjólfur Sveinsson qui vivait au XVIIIe siècle. S'étant aperçu qu'un certain Dadi courtisait sa fille, le prélat avait exigé d'elle qu'elle jurât publiquement n'avoir jamais eu aucun rapport avec son amant. La belle s'était exécutée et, neuf mois après, mettait au monde un enfant! Ou enfin Gunnar Gunnarsson - pour me limiter là - qui renoua, en danois, directement avec les anciens temps en écrivant, en quatre volumes (1912-1914) une véritable saga *La Famille de Borg* où il reprenait à son compte la mystique du clan qui fut le ressort profond de toute saga « de famille ».

En somme, après tant de nuit, nulle lumière ne s'était consumée. Sept siècles durant, les Islandais étaient demeurés dans le droit fil de leur tradition culturelle.

*
* *

Il va de soi qu'aujourd'hui qu'ils ont retrouvé la capacité de respirer librement l'air diaphane de leur pays, les Islandais n'ont presque rien à faire pour renaître: la continuité avait été assurée contre vents et marées. Ils se sont contentés de reprendre avec éclat toutes les grandes traditions culturelles qu'ils avaient mises en place au Moyen-Age. Je parlais de racines tout à l'heure: en vérité, la fidélité, ici, est étonnante, et l'on ne parviendra pas à comprendre les poètes dits « atomiques » (Einar Bragi, Jón Oskar, par exemple) en faisant abstraction des scaldes, Thor Vilhjálmsson si l'on oublie *Gautreks saga* ou Jón Leifs sans les danser. La stabilité est si profonde que même le bon vieux fond de superstitions

populaires ou de croyances issues de survivances païennes n'a pas été altéré. Ainsi, le Moyen Age islandais a fait une fortune au draugr, le revenant mal content de son sort dans l'au-delà et qui s'en vient perturber la vie de ses descendants. Lorsque les ingénieurs firent le tracé de la grande route circulaire qui maintenant enserre l'île, ils durent, à de nombreuses reprises, faire face aux protestations indignées des habitants: la route ne pouvait en aucun cas passer à tel et tel endroits, car c'était là qu'étaient inhumés tel ou tel ancêtre, les déranger en ferait des draugar. Et, notons le fait, chaque fois la technique ultra-moderne s'est inclinée sans barguigner, le tracé a été modifié!

Fidélité, donc, et d'abord sur un point capital: aujourd'hui comme toujours, la culture islandaise se définit comme une admirable ouverture aux influences étrangères rapidement assimilées, sur fond autochtone intangible qui ne transige pas quant au maintien des attitudes, des réflexes essentiels suggérés au fil des pages qui précèdent.

C'est pourquoi les idéaux social-démocrates nés dans les autres pays scandinaves ont été rapidement adoptés, bien que sans rigueur dogmatique: ils retrouvaient des composantes profondes de l'ancien état des faits, ils ont donc été efficacement mis en œuvre, notamment dans le domaine social. Et la vie politique, en Islande, est particulièrement intense: que l'on recense, pour une si petite population, le nombre des partis et des journaux! Il n'est pas indifférent non plus que les présidents de cette République soient de hautes personnalités du monde de la culture, comme Kristjan Eldjárn, qui était Directeur du Musée National et archéologue mondialement réputé, ou l'actuelle Vigdís Finnbogadóttir, naguère Directrice du Théâtre National.

Economiquement, j'ai évoqué la modernisation ultra-rapide, l'industrialisation poussée au maximum malgré d'évidentes difficultés pratiques, l'exploitation intensive du tourisme. Mais ce n'est pas pour autant que l'Islande risque de passer au laminoir de notre modernisme occidental. Elle défend farouchement son quid proprii, que ce soit pour sauvegarder sa principale ressource, la pêche (et nos journaux eux-mêmes se sont fait l'écho de la lutte acharnée qu'elle mena victorieusement pour faire réviser le droit de la mer et préserver ses eaux territoriales), ou pour échapper au danger patent d'une emprise américaine amorcée par la cession de la base atomique de Keflavik aux Etats-Unis. Cet effort de sauvegarde se lit déjà, on le sait, au niveau de la langue courante qui a superbement refusé la néologie internationale pour lui substituer des créations locales: téléphone se dit simi ou talsimi (fil pour parler) en islandais et un appareil photographique un «kodak», ljósmyndavel (appareil pour avoir des images claires), un hôtel étant une « maison pour loger » gistihús, etc...

Sur le plan intellectuel à proprement parler, on ne manquera pas d'être saisi de la vie étonnamment active dans tous les domaines. Les autorités en sont conscientes, d'ailleurs, qui ne ménagent pas, dans les limites des possibilités, encouragements, crédits, subventions, bourses. Je n'ai pas l'intention de passer en revue ces activités profuses où les réali-

sations de haute volée ne se comptent pas. Théâtre, danse, opéra, que ne possédait pas l'Islande, ont pris un essor remarquable et, fait caractéristique, ont tout de suite trouvé des talents appropriés. Pour le reste, les noms de Jón Leifs ou de Atli Heimur Sveinsson (musique), de Kjarval ou d'Erro, sans parler de Nina Tryggvadóttir (peinture), d'Asmundur Sveinsson (sculpture) ont, depuis longtemps, franchi l'Atlantique, vers l'ouest comme vers l'est. Je n'insisterai que sur quelques détails qui me paraissent éloquentes. Sur le fait, par exemple, que l'Université de ce pays compte bon nombre de professeurs qui sont aussi de grands poètes (Einar Ólafur Sveinsson) ou des écrivains de qualité (Jón Helgason) doublés de diplomates (Sigurdur Nordal): preuve que cette culture refuse les cloisons et les spécialisations desséchantes qui sévissent ailleurs. Les lettres actuelles, qu'il est évidemment malaisé de juger en raison du manque de recul, offrent le spectacle d'une foisonnante activité, comme le montre le numéro spécial *d'Europe* (mars 1983) qui leur a été entièrement consacré. Le cas le plus éloquent est certainement celui de Thor Vilhjálmsson: il n'est guère de genre auquel il ne se soit essayé, guère de souffle nouveau venu de l'étranger qu'il n'ait vulgarisé et adapté sans jamais abdiquer ses droits de conteur né. Au demeurant, il est intéressant de constater que les meilleurs écrivains actuels manifestent un penchant déclaré pour la rédaction de relations de voyages, preuve d'ouverture, et, parallèlement, de mémoires personnels, signe d'attachement à leur passé. Et puis ... existe-t-il encore beaucoup de littératures occidentales où la poésie garde droit de cité avec autant de naturel et d'éclat?

Un homme, on l'a dit, résume en sa personne la culture islandaise de toujours. C'est Halldór Laxness. Il a exploré, au cours de sa tumultueuse vie, toutes les voies de l'esprit, dans le domaine littéraire (ainsi, il fut, un temps, dadaïste, entre autres), idéologique (il s'est intéressé au socialisme à la Sinclair, puis au communisme, pour le dénoncer bruyamment ensuite), et proprement spirituel (le catholicisme l'a attiré avant les philosophies orientales). Il a prodigué les essais sarcastiques où il n'épargne pas plus son propre pays que les modes venues d'Outre-Atlantique. Mais en définitive, il est resté constamment égal à lui-même et, sur le fond, son attitude ne diffère pas sensiblement de celle de son lointain prédécesseur du XIII^e siècle, Snorri Sturluson. C'est le même regard amusé jeté sur les modes et les êtres, la même prise de distance à l'égard des contingences, le même attachement profond à quelques réalités vitales dont la quintessence revient à affirmer le caractère unique et irremplaçable de la personnalité islandaise.

Elle constitue un phénomène à part, revigorant en notre époque de nivellement et de «standardisation»: elle est demeurée indéfectiblement fidèle à elle-même à travers heurs et malheurs, contraintes physiques et morales, et elle donne l'exemple, en ce moment même, d'une superbe résistance à l'hégémonie du dollar. C'est évidemment qu'elle a su s'exprimer par une culture qui allait droit à l'essentiel. On se souviendra, pour conclure, des deux premiers mots d'un vieux poème: Eldgamla

Isafold, terre de glace vieille comme le feu. Vieille comme le feu: il y a, à travers les contrastes naturels de ce petit pays de paradoxes, un irrépressible attachement au feu de vie, que disaient déjà les Hávamál:

Eldr er beztr med yta sonum, ok solar syn

C'est le feu qui est le meilleur pour les fils des hommes,

Ainsi que le spectacle du soleil.

La Varenne, 3 juin 1985

Régis BOYER

L'ART ABSTRAIT EN ISLANDE par Laufey Helgadóttir

On considère généralement que l'art moderne islandais est né vers 1900 et l'on peut nommer trois pionniers: *Asgrímur Jónson* (1876-1958) est le premier peintre qui ait vécu de sa peinture, laquelle était surtout une peinture de paysage, mais il illustre aussi les légendes nationales. Comme tous les jeunes Islandais qui faisaient des études supérieures à cette époque de colonisation, Asgrímur Jónson étudia à Copenhague. *Jón Stefánson* (1881-1962) fut un constructeur de formes et le premier expressionniste en Islande. Il a été à Paris l'élève de Matisse. Quant à *Johannes Kjarval* (1885-1972) il est reconnu comme un des plus importants peintres islandais. Peintre de paysages, il fut le premier à les peindre en gros-plan, comme vus au télé-objectif. Moins conformiste qu'Asgrímur, il s'est également intéressé à des sujets mythologiques ou mystiques. Ces pionniers de l'art islandais ont souffert du manque d'art classique en Islande et ont été conscients de ce qu'ils établissaient les bases d'un art qu'ils voulaient solides pour les générations suivantes. Pendant qu'ils jetaient les bases de la future peinture islandaise, l'art abstrait naissait en Europe.

Au début du XXe s. la majeure partie de l'art islandais s'intéresse au pays, en tant que tel, car c'est l'époque où le pays lutte pour son indépendance. En 1918, une fois l'autonomie conquise, cette remise en question de l'identité nationale, cette reconquête du pays étaient sensibles tant dans la peinture de paysage que dans la poésie. Le paysage, qui reste le sujet principal de la peinture, devient alors plus expressionniste. Il évoluait de la description typologique peinte avec un émerveillement et un enchantement sincères vers une peinture plus subjective où la volonté de la forme devenait primordiale, comme on le voit, par exemple, dans l'œuvre de *Jón Stefánson*. Dans les années qui ont suivi la première guerre mondiale, l'intérêt des peintres se tourne vers les villages côtiers, où se développent les pêcheries industrielles, et vers les gens eux-mêmes, pêcheurs et travailleurs. Les années 1920-30 restent celles de la recherche

d'une image sociale et culturelle. L'Islande devient une république indépendante en 1944 et connaît la prospérité après la seconde guerre mondiale. C'est une époque enthousiaste d'épanouissement des activités économiques.

ART ABSTRAIT

Svavar Gudnason

En 1945, le peintre Svavar Gudnason (né en 1909) revient en Islande après un long séjour au Danemark où il a été proche de ceux qui vont bientôt former le groupe Cobra. Il apportait avec lui un souffle nouveau et fut certainement l'artiste qui a créé le plus grand bouleversement dans l'art islandais. Il sera le premier à exposer des toiles non-figuratives à Reykjavik en 1945, dans la Salle de la Société des Artistes (Listaman-anskálinn). Un critique écrivait à propos de son œuvre: « On peut parler, pour Svavar, d'une abstraction impressionniste. Ses œuvres sont, parmi d'autres, une réponse aux années dures et sombres de la seconde guerre mondiale et comme une tentative pour reconstruire un monde nouveau ».

En 1935, Svavar Gudnason quitte l'Islande pour faire des études au Danemark. Il a vingt six ans. Il s'inscrit d'abord à l'Académie des Beaux-Arts de Copenhague dans l'atelier de Krøstens Iversens (1886-1955), mais très rapidement, il abandonne cet enseignement qu'il juge trop académique. A l'automne 1935, Gudnason participe à l'exposition « *Kunstner-nes Efterårudstilling* » avec des toiles figuratives, un peu naturalistes, représentant des ports, des bateaux, etc. A cette époque une certaine effervescence régnait dans les milieux artistiques danois, et, déjà, on percevait les influences du cubisme (notamment dans l'œuvre de Wilhelm Lindström, 1893-1950), du Surréalisme avec Frederik W.C. Carlsen (Freddie) et V. Bjerke Petersen entre autres, et même du dadaïsme dont Freddie était la figure centrale.

Une grande exposition Cubisme-Surréalisme fut organisée à Copenhague en janvier 1935 et qui marqua la reconnaissance de Bjerke Petersen et ses amis par les Parisiens.

Les artistes qui voulaient exprimer une critique sociale avaient choisi la revue « *Arbejderkunst* » comme porte-parole, revue enrichie d'illustrations des œuvres des artistes danois et étrangers.

Parallèlement à ces mouvements et s'y opposant, se développait une approche différente de l'art. Approche nouvelle qui devait, plus tard, sortir la peinture danoise d'une longue somnolence et l'élever à un niveau international.

Le tableau ne devait plus être uniquement une production d'effets purement visuels, mais devait susciter d'autres sensations suggérées par

les moyens picturaux. Le tableau ne devait plus être une composition construite où le peintre intervient comme un architecte, mais devenir l'expression de la sensibilité intérieure, de la pulsion. Le peintre ne devait plus se pencher sur des symboles ou des rêves comme le faisaient les Surréalistes, mais utiliser les outils propres à la peinture...

Vers 1936-37 un changement apparaît dans la peinture de Gudnason: le tableau «Kvaesthusbrygge» (le port de Kvaesthus, huile sur toile, 1936-37) dans lequel les influences cubistes sont évidentes. Il décompose le motif jusqu'à le rendre méconnaissable et oblige à se référer au titre pour en saisir le thème. En 1938, il fait un bref séjour à Paris où il fréquente l'atelier de Fernand Léger. On ne distingue pas une influence directe dans son œuvre entre 1938 et 1939, mais plutôt celle du peintre catalan Joan Miró. Le séjour à Paris est bénéfique pour Gudnason, surtout à cause des musées et de l'environnement intellectuel. Il est lui ainsi possible de se situer par rapport à ce qui se passe alors en Europe. De retour à Copenhague, il envoie des toiles à l'Exposition d'Automne, de Copenhague, à laquelle participent également Egill Jacobsen, Ejler Bille, Richard Mortensen et Asger Jorn. La même année en 1938, Gudnason participe à une exposition, à Reykjavik et en 1939, il expose en compagnie de deux artistes islandais *Thorvaldur Skúlason* et *Sigurdjon Ólafson*, qui représentent l'Islande à l'exposition «Les Scandinaves», à Copenhague.

Dans «La peinture moderne dans le monde» (1), Gaston Diehl écrit: «Durant la guerre qui les avait bloqués à Copenhague, deux Islandais Gudnason et Skulason avaient, par leur bel exemple, incité les dissidents de l'ancien groupe surréaliste: «Konkretion», alors rassemblés autour de la revue «Helhesten», à pratiquer franchement l'automatisme de la création et à traduire par un déchainement de la couleur et un éclatement des formes, la complexe violence du conflit entre les éléments, entre l'homme et ses éléments», comme l'écrivait l'un d'eux».

Ainsi G. Diehl rend les deux Islandais responsables, en quelque sorte, de l'origine du mouvement, connu plus tard sous le nom de COBRA. Il est cependant erroné de sa part de prétendre que Skulason ait été bloqué à Copenhague pendant la guerre: il se trouvait en 1939 en France d'où il regagna l'Islande. Par contre, Gudnason fréquentait les artistes qui plus tard seront liés à COBRA et avec lesquels il exposait aux «Expositions d'Automne» à Copenhague.

Quant à l'automatisme, rappelons que les artistes de COBRA ont voulu dépasser l'automatisme tel qu'André Breton l'avait défini. Asger Jorn fera en 1948 une critique de l'automatisme de Breton: «Il n'y a pas d'automatisme psychique pur. Le fait de s'exprimer est un acte physique. Un automatisme psychique est donc lié à l'automatisme physique».

Or, ce problème de l'automatisme est au centre des préoccupations aussi bien aux Etats-Unis qu'en Europe.

1. Gaston Diehl: La Peinture moderne dans le monde.

Josée Vovelle dit, dans son chapitre « Le retour à l'Abstraction chez les Surréalistes Danois après la Guerre » (2): « On peut comprendre l'offensive de ces Surréalistes révolutionnaires, bientôt transformés en COBRA (Copenhague, BRuxelles, Amsterdam), entre autres comme une réaction à ce que le Surréalisme parisien des années trente pouvait avoir eu d'inconsciemment impérialiste dans sa vocation internationaliste ».

E. Lucie-Smith écrit dans « L'Art d'Aujourd'hui » à propos de COBRA (3): « Cobra représente une sorte de protestation nordique contre la tentative de faire renaître la prédominance de Paris, et nous trouvons dans ce mouvement artistique plus qu'une trace de l'Expressionnisme des premiers maîtres modernistes comme Munch et Kirchner ».

La première exposition COBRA eut lieu à Amsterdam en 1949. Gudnason y participa après avoir organisé une grande exposition personnelle en Islande en 1945. Cela avait été la première exposition d'œuvres abstraites dans ce pays.

En 1944, l'Islande devient une république: commençait alors une période de renouveau et de remise en question et c'est peut-être une des raisons pour lesquelles l'exposition fut si bien accueillie par les Islandais. Le Ministère de la Culture alla même jusqu'à acheter deux tableaux, ce qui était exceptionnel.

Michel Seuphor a écrit au sujet de Svavar Gudnason (4): « Il ne faut pas que je néglige Svavar Gudnason dont j'ai, devant moi, les photos d'œuvres abstraites de 1940 à 1942, qui dénotent un peintre d'une brillante fantaisie et d'une belle capacité de renouvellement. Il m'apprend que la première exposition privée d'art abstrait a eu lieu en Islande, dans la salle des Artistes (Listamannaskálinna) à Reykjavik, en 1945. Cette exposition est restée mémorable, en raison des réactions du public qui, contre tout attente, se montra complètement sans préjugé. Un seul visiteur eut un mouvement d'impatience en rejetant le catalogue. Il y eut même quelques ventes. Un des acheteurs devint, par la suite, le plus grand collectionneur de peinture du pays ». La plus grande partie des œuvres de cette exposition était du type de ce que l'écrivain islandais Halldor Laxness (Prix Nobel 1955) a plus tard appelé: « le style de la fugue ». Ce qui paraît très juste parce que ces tableaux sont composés avec des obliques chargées de forces, qui traversent la surface ou une forme provocatrice qui rompt le jeu.

Dans *Ofstaekismadur* (Le Fanatique), deux formes d'ailes grandes et sombres créent une harmonie autour d'une coulée: claire, brûlante qui entoure la forme au centre d'un rouge brillant, elle tranche dans cet

2. *Art et idéologie*, p.231, Université de Saint-Etienne (France), *Travaux XX.*, Ed. C.I.E.R.E.C.
3. *Edward Lucie Smith: l'Art d'aujourd'hui*, p.136, Ed. Nathan.
4. *M. Ragon, M. Seuphor: L'Art Abstrait*, tome III, chap. Islande, p.165.

ensemble, provocatrice, taquine, indécente dans son insolence. Cet «acteur provocateur est toujours présent dans l'œuvre de Gudnason et semble avoir ses racines dans son tempérament» (5). Cette observation sur le tempérament de Gudnason nous incite - sans commenter davantage - à mentionner ce que Wilhelm Worringer a pu dire, à propos de l'homme du Nord dans son ouvrage «*Abstraktion und Einfühlung* (6): «Bien sûr, l'homme du Nord, individualiste, a moins de disposition à comprendre la forme. Cette négation de l'individuel incline, d'autre part, à estimer vide et de valeur moindre ce qui est esthétiquement accessible et - comme il n'entend pas le langage de la forme, il tend à ne voir en elle que l'inexpressif et le schématique, la restriction injustifiée de la nécessité individuelle d'expression jusqu'au jour où ses yeux s'ouvriront à l'existence individuelle de l'expression. Ce sera alors comme une révélation qui le frappera, faisant de lui un classiciste exclusif, envahi par la passion, laquelle, en revanche, est totalement étrangère à l'homme latin, chez qui l'instinct de la forme est inné et naturellement «évident». Il serait superflu de chercher des exemples de ce processus évolutif.

Mais ce malentendu originel quant à la signification esthétique de la forme a prédestiné les peuples du Nord à toutes les confusions et contresens possibles dans le domaine de l'art et imprimé sur toutes leurs recherches théoriques ce sceau d'obscurité».

Ce paragraphe de Worringer pourrait éventuellement expliquer pourquoi l'art «expressionniste» a eu tant de représentants dans les pays septentrionaux - les derniers d'entre eux étant donc les peintres de COBRA avec leur «abstraction expressionniste».

Des critiques étrangers prétendent souvent voir le reflet du paysage islandais, grandiose et contrasté, dans les toiles de Gudnason. Ils n'ont peut-être pas tout à fait tort, puisque fréquemment les titres de ses toiles renvoient aux paysages et aux saisons.

Gudnason retourna à Copenhague en 1946 et à cette époque son travail s'éloigne du «style de la fugue». Les tableaux se composent maintenant de formes plus régulières, aux aplats de couleurs vives s'opposant souvent à des aplats plus sombres.

COBRA fut fondé le 8 novembre 1948 au cours d'une réunion dans un café parisien. Les peintres Jorn, Appel, Constant, Corneille et les poètes Christian Dautremont et Noiret, de Belgique, signèrent le manifeste suivant:

«COBRA est un mouvement expérimental simpliste ... Mais précisément le simplisme est la forme aiguë de l'expérimentation ... L'expérience n'est pas l'aventure ... elle vise à arracher l'art à sa vie végétative, à la dialectique de la mode et du hasard...».

5. *Björn Th. Björnsson: Islenszk Myndlist à 19 og 20 old.*

6. *Wilhelm Worringer: Abstraktion und Einfühlung (p.65-66). Ed. Klincksieck.*

DE 1948 à 1951, le mouvement COBRA s'affirme par la publication de quinze monographies et de différentes revues: dix numéros de COBRA sont publiés, quatre autres sous forme d'un petit journal intitulé « Le petit Cobra » et plusieurs tracts appelés « Le tout petit Cobra ». Le numéro 11, apparu en 1950 dans la série des monographies, fut consacré à Svavar Gudnason. De ce texte, rédigé par Edouard Jaguer, citons quelques extraits:

« Il bat toujours, au cœur de ces compositions, quelque masse élémentaire, sphère ou prisme de matière qui cherche à s'intégrer l'espace ambiant, *percer la paroi*: et, de toutes parts, d'autres formes, dents et aiguilles (mais de schiste et de basalte) surgissent, contrarient cette rotation, pour la freiner puis l'abolir... La force essentielle de cet art tient dans ces mouvements contraires, dans leur processus de ralentissement et d'accélération, ou de combustion et de refroidissement, - et à l'agressivité des couleurs que Gudnason verse à pleine palette, telles des coulées de lave, au creux de ce volcan en perpétuelle éruption. Ainsi affirme-t-il, par les seuls moyens plastiques, toute la complexe violence du conflit entre les éléments, entre l'homme et les éléments...(7).

Svavar Gudnason retourna définitivement en Islande en 1951, mais il restera toujours en contact avec le Danemark. S'il n'a pas acquis la renommée de ses amis Jorn, Appel, Corneille, Alechinsky, les Danois ne l'ont pas oublié. En 1960, ils lui rendent hommage avec une grande exposition rétrospective à Copenhague.

Si nous essayons de comparer les œuvres de Gudnason avec celles des autres membres de COBRA, Jorn, Petersen, ou Corneille par exemple, nous remarquons que pendant que ses collègues cherchaient à faire une peinture « anti-abstraction géométrique, anti-peinture propre, anti-peinture confortable, anti-peinture artisanale » et tandis qu'ils voulaient travailler efficacement à un dépassement des notions d'abstraction et de figuration situées alors comme des entités antagonistes » (8)), ces peintres étaient à la fois abstraits et figuratifs - Gudnason, quant à lui, s'engageait dans un art pictural qu'on peut qualifier de purement abstrait (à l'exception de quelques œuvres, dans lesquelles on a pu voir quelques signes figuratifs). Son utilisation de la couleur est aussi souvent éclatante, plus claire, tandis que Jorn et Petersen, ainsi que d'autres, utilisaient fréquemment des tons sombres.

Après son retour en Islande, son travail prend une autre direction. Les couleurs sont devenues plus claires, souvent presque pâles. « C'est

7. *Edouard Jaguer : Gudnason dans la bibliothèque de COBRA. (n°11, Ed. Ejnar Munksgaard, Copenhague 1950).*

8. *Michel Ragon : Naissance d'un art nouveau, p.128, Ed. Albin Michel.*

comme si la tempête s'était calmée et c'est un jour de soleil tranquille», disait un critique à propos de ces toiles. Il est, à l'époque, très proche de l'abstraction géométrique. Mais ce style organisé et calme ne lui convient pas longtemps et vers 1958 on observe encore un changement dans son œuvre. Le calme prend des formes obliques à travers la surface. Mais il y a toujours un contrepoint important pour donner une force intérieure au tableau. Ces œuvres portent des titres tels que: *La voie lactée vue de la lune, l'Avion en chute, Le coup de fusil sur la lune, etc...*

Gudnason semble maintenant vouloir s'épanouir dans sa peinture et se battra davantage pour aller, peut-être, vers une nouvelle indépendance, où l'impact de la couleur et le tempérament de l'artiste, alliés, donneraient leur maximum.

Svavar Gudnason, âgé de 78 ans, continue de peindre avec la même vitalité. Une grande exposition lui a été consacrée au musée d'Art de Reykjavik en 1980.

THORVALDUR SKÚLASON

THORVALDUR SKÚLASON n'a pas suivi le même chemin que son compatriote et ami Svavar Gudnason. De deux ans son aîné, puisque né en 1906, Skúlason est parvenu plus tardivement à l'abstraction.

Contrairement à Gudnason, qui semble être d'un caractère assez spontané, Skúlason est un caractère plus réfléchi et quelque peu sévère. Il considère que l'artiste ne doit pas cesser de se cultiver, de se poser des problèmes nouveaux, de les résoudre et de se remettre en question... « La vie et l'art qui l'expriment, possèdent une profondeur sans fin et une multiplicité qui implique beaucoup d'efforts intérieurs qu'il faut sans cesse expliquer et pour lesquels il faut prendre parti. Et le savoir, même un savoir scientifique, lui est nécessaire » (9).

Skúlason considère l'art comme un brise-lame de la pensée humaine; quelle valeur aurait-il s'il ne précédait pas son temps? Il juge primordiale la relation constante avec l'art contemporain dans d'autres pays. Pour lui, essayer, par une sorte d'examen personnel, tracer de nouvelles voies, représente une provocation permanente.

Ainsi a-t-il toujours été plutôt le peintre des peintres que celui du peuple islandais. Peu d'artistes islandais ont, en effet, exercé une telle influence sur leurs confrères contemporains ou cadets, non seulement par leur style personnel, mais plutôt, comme ce fut son cas, par le travail d'élaboration d'une pensée artistique internationale, dont il a été un des artisans ainsi que par le constant renouvellement de son œuvre.

En 1928, Skúlason s'inscrit à l'Académie des Beaux-Arts d'Oslo où il demeure jusqu'en 1932, année de son arrivée à Paris. A Paris, il va

9. *Björn Th. Björnsson: Islenszk Myndlist à 19 og 20 öld, tome II, Ed. Helgafell, Islande.*

fréquenter l'Académie de Marcel Grommaire, à la maison Watteau, pendant deux ans. Dans cette académie, surnommée « Académie scandinave » Skúlason s'intéresse surtout aux exercices généraux de composition et de natures mortes et non aux sujets extérieurs. En 1933, il retourne à Copenhague où il va continuer de peindre des natures mortes et fréquenter des artistes comme Kandinsky et Bjerke Petersen, ancien élève de Kandinsky et de Klee, au Bauhaus, et qui faisait déjà des toiles abstraites.

Vers 1935, Skúlason commence à s'intéresser aux sujets extérieurs, mais il vise essentiellement à transmettre sa vision intérieure et son expérience sur la toile. Il traite le sujet sans anecdote, en supprimant tout ce qui est superflu. Le processus de Skúlason était celui des Expressionnistes: il choisissait son sujet en ne retenant que l'élément portant l'expression principale et en rejetant le reste. Plus tard, il modifiera son style en variant les proportions, en faisant basculer la surface pour donner une nouvelle valeur aux dimensions des objets. En 1938, à une exposition personnelle en Islande, Skúlason exposait des tableaux qu'il qualifiait lui-même de non-objectifs. Dans une interview au journal *THJÓDVLJINN* (3 nov. 1938) il déclarait: « J'essaie dans ces tableaux non objectifs de faire sortir la réalité des couleurs et des formes, d'une façon comparable à ce qui se passe dans la musique; de créer dans le tableau, un monde important, qui vit sa propre vie et se soumet à ses propres lois ». L'exposition terminée, il revient à Paris, mais il quittera précipitamment la France à la déclaration de guerre, contraint d'abandonner ses biens et ses travaux qu'il ne devait, d'ailleurs, jamais retrouver, à l'exception de quelques petites aquarelles.

Avec le recul, on peut aujourd'hui voir quelles influences la guerre et l'occupation anglo-américaine ont exercées sur l'économie de l'Islande. Ce pays, qui avait toujours été pauvre voit apparaître un grand changement dans les domaines de l'emploi, de la différenciation des classes et du jugement porté sur les valeurs matérielles. Des salaires faciles à obtenir, un pouvoir d'achat plus élevé ont apporté à de nombreuses couches sociales, un enrichissement matériel excessif; une sorte de phénomène qu'on pourrait qualifier de « baroque », où la demande était surtout basée sur la quantité et le plus souvent sans aucune qualité culturelle. Grâce à ces liens nouveaux qui rattachaient le pays au monde extérieur et malgré, ou peut-être à cause de leur isolement, une curiosité nouvelle s'éveillait chez les Islandais pour ce qui se passait ailleurs dans les domaines artistiques et culturels, et le désir de prendre part à ce qui se passait ailleurs se manifestait. L'édition se développa, les conférences sur la littérature étrangère et les arts plastiques se multiplièrent et « toute fenêtre ouverte » sur l'extérieur fut la bienvenue.

La vie culturelle en Islande est alors en proie à une effervescence inaccoutumée. un effort pour consolider les particularités de la culture islandaise se fit également jour. Cela ne signifiait pas un retour aux anciennes valeurs et à un chauvinisme conservateur (bien qu'on ait pu en

ressentir les premiers signes) mais une affirmation et un approfondissement d'une culture vivante fondée sur la réalité islandaise propre, ses légendes nationales et sa littérature classique (10).

Ce besoin ressenti de jeter les bases d'une culture nationale dans le contexte artistique et historique de l'époque ne traduisait pas seulement une réaction devant la régression du sentiment national dû à l'occupation militaire et au profit de la guerre, mais aussi la conviction accrue que bientôt l'Islande, devenue république, ne serait capable de porter cet honneur qu'à la seule condition d'affirmer son indépendance culturelle vis à vis du monde extérieur.

Peut-être cela explique-t-il pourquoi Skúlason, revenu en Islande, abandonne le style non-objectif, qu'il avait adopté en France, pour revenir à la figuration. Il traita alors les sujets et les thèmes plus directement liés à l'environnement islandais.

Quand on lui demanda la raison de son retour au figuratif, lorsqu'il était rentré en Islande, il répondit: «C'était à cause de l'environnement, j'avais l'impression qu'il fallait recommencer de nouveau. J'ai recommencé à peindre abstrait en 1944. Puis, Svavar Gudnason a fait sa grande exposition en 1945. Cette exposition m'a stimulé et m'a aidé à renforcer ma conviction».

Sous l'influence du peintre hongrois Victor Vasarely (né en 1908), Skúlason commence à mettre l'accent sur la géométrie pure et adopte une forme de composition basée sur des formes simples et rythmées. Il lie ses formes dans un système sévère d'une précision géométrique. Chaque forme occupe sur la toile une place bien déterminée par le peintre; le hasard, l'idée et le décor fortuit sont, dans une telle démarche créatrice, interdits.

A l'automne 1956, l'Association des artistes islandais organise une rétrospective des œuvres de Skúlason, à l'occasion de son cinquantième anniversaire. Il y expose surtout des toiles récentes, dans lesquelles on peut discerner un véritable changement. La géométrie stricte et rigide s'est effacée au profit de formes plus souples et plus libres, rappelant pour une part les œuvres suprématisistes de Malevich. Le critique Ragnar Jónsson dit, à propos de ces œuvres: «si brillantes d'originalité et d'amour séduisant qu'elles bouleversent tout, complètement, dans l'esprit du spectateur», tandis qu'il en qualifie d'autres «d'exercices de doigts un peu rudes».

Dans ces nouvelles œuvres, les formes n'ont plus de lieu précis sur la surface, elles s'envolent, puissantes et imposantes, calmes ou arrogantes et deviennent les interprètes de la liberté.

Michel Seuphor écrit à propos de Skúlason (11): «Thorvaldur Skúlason et Valdyr Petursson sont deux vedettes de la peinture islandaise

!0. Björn Th. Björnsson: *Islenszk Myndlist á 19 og 20 öld, tome IV, Ed. Helgafell, Islande.*

11. Michel Ragon, M. Seuphor: *l'Art Abstrait, tome III, p.165.*

abstraite. Tous deux, comme d'ailleurs Tryggvadóttir, ont résidé à Paris et, comme elle, ont participé à l'exposition « Cinquante ans de peinture abstraite » à la Galerie Greuze, en 1957. Skúlason qui peignit ses premiers tableaux abstraits au cours d'un séjour à Paris en 1938, a été fervent d'une géométrie assez stricte, avant de s'ouvrir, vers 1962, à une plus grande liberté d'expression, qui devait aboutir en 1968 à une peinture presque gestuelle, qui, en tout cas, traduit l'exaltation ».

La peinture de Skúlason a beaucoup évolué ces dernières années. Il a abandonné les lignes droites et les surfaces angulaires. Maintenant les formes se nouent, éclatent et diminuent dans une danse plus douce et plus libre avec courbes fières et fléchies. Peu d'artistes font aussi bien le lien dans l'histoire récente de l'art islandais que Skúlason, d'abord disciple des anciens pionniers et lui-même maître et instigateur pour les jeunes artistes. Deux générations d'artistes sont passées dans son atelier et ont profité de sa compréhension et de sa lucidité. Mais ils ont surtout acquis la conviction que l'Islande n'est pas un refuge pour un art médiocre, mais que chaque peintre, où et quel qu'il soit, fait une peinture universelle.

NINA TRYGGVADÓTTIR

Ce petit tour d'horizon sur les débuts de l'art abstrait en Islande s'achève avec l'œuvre d'une femme, Nina Tryggvadóttir (1913-1968) qui, contrairement à Guðnason et Skúlason a fait sa carrière de peintre surtout à l'étranger. Dans « Quadrum » (n°6, nov. 1959), J.-P. Houdin écrit : « Nina Tryggvadóttir est aujourd'hui le peintre islandais abstrait le mieux connu au niveau international » et Michel Seuphor semble partager cette opinion quand il écrit dans « Art abstrait » : « Nina Tryggvadóttir est sans doute le peintre islandais le plus important du domaine abstrait. Son style est volontaire, tout de masses colorées et d'articulations. Ses collages de 1950, à fortes nervures noires, la destinaient au vitrail. Elle en a réalisé un grand nombre. Les plus importants sont les quatorze vitraux d'une église romane restaurée, à Langweiler, en Allemagne, qui lui furent commandés en 1958 ».

Nina Tryggvadóttir a partagé sa vie entre Paris, Londres, l'Islande et New York. En 1948, elle épouse le savant allemand Alfred L. Copley (né en 1910) qui est également peintre et dessinateur remarquable, connu sous le nom d'Alcopley.

C'est pendant la seconde guerre mondiale que Nina Tryggvadóttir se fait remarquer pour la première fois en Islande. Au mois de novembre 1942, elle organise sa première exposition. Il s'agissait surtout de natures mortes, de portraits et de scènes de rues. Les sujets dans ces tableaux étaient simplifiés à l'extrême. « Des couleurs fortes, sans être décoratives, souvent liées aux surfaces grises, et une telle économie du sujet pictural

que c'est plutôt dans le « tempérament » des toiles que dans leur narration que réside l'expression » (12). Le critique Jón Thorleiffsson écrivait à propos de cette exposition: « Nina Tryggvadóttir ne peint pas ce que d'autres peintres ont privilégié, c'est à dire le paysage islandais, mais elle peint des images simples et ses couleurs sont peu nombreuses, mais en harmonie, souvent un gris contre un gris, ou un rouge près d'un rouge ».

L'écrivain Halldór Laxness dit, dans un long article, également à propos de cette exposition: « C'est une création, mais pas une reproduction » et il salue avec joie les jeunes artistes islandais qui avaient le tempérament et la force de vaincre les difficultés liées aux études artistiques sérieuses, et de retourner en Islande pour apporter à notre jeune et pauvre culture le message d'un art cultivé au travers d'une œuvre créatrice. Nina Tryggvadóttir est au nombre de ces jeunes artistes... Elle s'oppose à tout ce qui est décoratif et artificiel, son penchant pour la simplification est si fort que ses surfaces ont tendance à être presque nues. Sa concentration et son auto-discipline sont remarquables, la construction des lignes sur les toiles est souvent très ferme et décidée, si on considère son jeune âge. Il arrive qu'on regrette parfois l'absence d'un effort plus varié - d'une plus grande tension... » (13).

Nina Tryggvadóttir est née en 1913 à Seydisfjörður, dans l'est de l'Islande. A vingt-trois ans, elle entre à l'Académie des Beaux-Arts de Copenhague. Contrairement à Svavar Guðnason qui n'aimait pas l'enseignement de l'Académie, Tryggvadóttir s'y trouve à l'aise. Elle dit: « C'était bien pour travailler, beaucoup d'espace et de bons professeurs. C'est là que j'ai commencé à peindre vraiment ».

Après son exposition de 1942, en Islande, elle part à New-York, à une époque où les artistes qui émigraient aux Etats-Unis étaient nombreux. Ainsi New-York prenait la place de Paris, en tant que capitale des arts. Le cercle des artistes européens était restreint. C'était comme une chaîne, où chacun se connaissait. Nina Tryggvadóttir eut l'occasion de rencontrer plusieurs artistes de qualité, tel que Fernand Léger: « Je l'ai souvent rencontré et j'avais plaisir et j'ai tiré profit à connaître ce grand homme », a-t-elle dit...

En 1945, la Galerie New Art Circle l'invite à exposer et cette exposition marquera les débuts d'une reconnaissance internationale. La conséquence de cette exposition fut qu'on lui demanda de faire les décors et costumes du ballet « L'Histoire du soldat » de C.F. Ramuz et de Stravinsky, au Mac Millan Theatre, à l'Université de Columbia.

Elle organise en 1946, une exposition en Islande avec les dessins des décors et des costumes, ainsi que quelques toiles.

Dans les toiles de cette période on peut encore distinguer le motif original d'une figure dans un paysage, des maisons, une femme assise,

12. *Björn Th. Björnsson: Islensk Myndlist á 19 og 20 öld, tome IV, Ed. Helgafell.*

13. *Halldór Laxness*

etc... mais souvent le sujet n'est que suggéré, avec quelques masses de couleurs. La composition est surtout basée sur des couleurs ou des formes circulaires, et les couleurs sont souvent saturées.

Le New Circle l'invite à exposer une seconde fois à New York en 1948. Le style qu'elle a développé et qui apparaît alors nettement ne marque pas seulement un changement radical dans l'évolution de son œuvre. Le pouvoir d'expression des couleurs et le rythme de la composition sont tellement évidents pour elle à cette époque qu'elle abandonne complètement la figuration et se concentre uniquement sur le langage des couleurs et leur pouvoir.

Elle compose ses toiles comme avant, avec des masses chromatiques qu'elle valorise avec un traitement très riche en pâte travaillée au couteau ou au pinceau large, de telle façon que chaque forme possède son tempérament intérieur et sa propre direction dans la composition. Malgré la simplicité apparente de ces toiles avec leurs masses de couleurs verticales ou légèrement inclinées, les tensions sont souvent très fortes à l'intérieur entre les formes elles-mêmes, leurs directions, leur traitement et également dans le rythme de l'ensemble de la toile.

Nina Tryggvadóttir répondait dans une interview à une question sur l'inspiration, qualifiée d'« abstraite » de son œuvre: « C'est la nature islandaise qui est le modèle. Il y a dans le paysage des formes, des idées réelles qui se cachent derrière l'apparence. Toute ma peinture est basée sur le naturalisme et naît d'une attention à la nature ».

Quelques années plus tard, un critique newyorkais écrivait que le style de Nina Tryggvadóttir était très influencé par celui du peintre russo-français Nicolas de Staël (1914-1955). Il est vrai, d'ailleurs que leurs œuvres sont souvent très proches.

J.-P. Hodin dit dans *Quadrum* (n°6, 1959), en parlant de Nina Tryggvadóttir: « Déjà, en 1945, et plus tard en 1949, elle révéla une conception abstraite basée sur le paysage qui annonçait le style de de Staël. Elle est aujourd'hui un des jeunes abstraits les plus authentiques, dont le sens des valeurs architectoniques et coloristes (elle s'approcha, un temps, du stricte géométrisme de Mondrian) ne peut être troublé par les effets vagues des Tachistes et de l'« Action Painting ».

Son style, à la fois robuste et rythmé, est assez proche de Poliakoff, mais sans la faiblesse de ce dernier pour l'esthétisme. L'art abstrait de Nina Tryggvadóttir demeure toujours essentiellement fondé sur la vision d'un paysage qui, par la présence de couleurs et de formes violemment contrastées, d'une mytérieuse beauté, dépasse tout romantisme. C'est le paysage de l'Islande, celui qui a nourri la vigoureuse fantasmagorie des mythes Eddas, à la fois barbare et raffinée ».

Après quelques années passées à New York, Nina Tryggvadóttir et Alcopley décidèrent de venir vivre à Paris en 1952. Elle avait alors délaissé ses brosses et s'adonnait aux collages. La base de ces collages était un système de lignes noires, entassées ou espacées s'étalant sur la surface blanche du papier, ce qui conférait à ces lignes clarté et légèreté. Il

s'agissait d'une écriture plus sévère que dans ses toiles mais il y avait là des références plus directes à la nature. Herta Wescher écrit à propos des collages de Tryggvadóttir dans « Art d'Aujourd'hui (Paris, p.34, série 4, n°7, 1953): « La spontanéité et la réflexion sont en étroite correspondance dans les collages de Nina Tryggvadóttir. Elle pose des grilles de bandes noires sur le fond géométrique de couleurs nuancées. Alors que ces couleurs révèlent les fluctuations d'humeur ou de rêverie, le langage des lignes entrecroisées est d'une force autrement affirmée. Nous admirons la mobilité de ces propos picturaux qui dernièrement se regroupent dans une plus grande unité des formes, laissant ainsi les tonalités des couleurs accentuer les contrastes. » A Paris, Tryggvadóttir va trouver une possibilité de travailler le vitrail. Elle en apprend la technique et applique sa méthode de collage à ses premiers travaux préparatoires. Elle expose ses vitraux pour la première fois, à l'occasion d'une exposition personnelle à la Galerie Aujourd'hui, puis dans une exposition collective: « Exposition de vitraux et d'une muraille ». Pendant ce séjour à Paris, qui fut pour elle une période très active et fructueuse, elle participe à plusieurs expositions. En 1958, la galerie La Roue expose ses vitraux. Dans l'introduction au catalogue, François Mathéy écrit: « Parce qu'ils sont insolites, on dira que les vitraux de Tryggvadóttir sont une expérience. A cause de leur dimension? Jeux de femme peintre qui s'aventure dans un domaine qui appelle une échelle monumentale. Ne nous y trompons pas! J'ai vu, projetés sur un écran, ces petits morceaux de vitraux d'appartement. Ils auraient comblé une cathédrale. Parce qu'elle est sage et modeste, elle a peint ses vitraux, comme pour elle-même, sans être obsédée par un mur qui gêne et qui impose sa bêtise aveugle. Et finalement, ces petites images de lumière, auxquelles l'équilibre des valeurs donne une singulière densité, sont devenues le mur lui-même. Elles offrent leur présence grave, émouvante. Peinture de vitrail, le problème est égal car il semble que, sans même le secours de la source lumineuse, le vitrail diffuserait son mystère ». Ce travail lent, précis, du vitrail qui demande une longue préparation, a peut-être été à l'origine d'une expression plus rapide et plus violente dans la peinture qu'elle continue de pratiquer, parallèlement. Les formes deviennent plus impulsives, les couleurs plus indociles, se juxtaposent comme s'il y avait une sensibilité de touche, mais chaque couleur garde sa particularité dans la texture, importune et excitante, joyeuse et paisible ».

En 1960, Nina Tryggvadóttir et Alcopley s'installent de nouveau à New York. Pour le cinquantième anniversaire de Tryggvadóttir, une rétrospective fut organisée dans la salle des Artistes en Islande. L'exposition fut très bien accueillie par les Islandais. Dans les toiles exécutées à New York, entre 1965 et 1967, son style a acquis une plus grande maturité encore; la puissance y est comme maîtrisée par la réflexion et le calme intérieur. Les couleurs redeviennent douces comme auparavant. Une nouvelle exposition, en 1967, sera la dernière. Le 18 juin 1968, Nina Tryggvadóttir meurt à New York à l'âge de cinquante cinq ans.

BIBLIOGRAPHIE

- Björnsson, Björn Th. *Islenszk myndlist à 19 og 20 öld*,
Tomes I et II, Ed. Helgafell, Reykjavik.
- Diehl, Gaston *La peinture moderne dans le monde*
Ed. Flammarion, Paris.
- Hodin, J.-P. *Nina Tryggvadóttir* in *Quadrum* 6, 1959
- Jaguer, Edouard *Gudnason* dans la Bibliothèque de Cobra, N°11
Ed. Ejnar Munksgaard, Copenhagen, 195?
- Petursson, Valtyr *Thorvaldur Skúlason*
Ed. Helgafell, Reykjavik, 1956.
- Ragon, Michel *Naissance d'un art nouveau*
Ed. Albin Michel, Paris, 1963.
- Ragon, Michel et Seuphor, Michel *L'Art Abstrait*, Tome III
(Chapitre sur l'Islande), Ed.
- Seuphor, Michel *Islande* in *Art d'Aujourd'hui*, Paris.
Série 4, n°7, 1953.
- Vallier, Dora *L'Art Abstrait*
Ed. Le Livre de Poche, Paris, 1967.
- Wescher, Herta *Collages*, in *Art d'Aujourd'hui* (Paris).
Mars 1954.
- Worringer, Wilhelm *Abstraktion et Einfühlung*
Ed. Klincksieck, Paris, 1978.
- Ouvrage collectif Steinar og Sterkir
Litir (16 écrivains écrivent sur 16 artis-
tes). Ed. Skálholt, Reykjavik, 1965.

CATALOGUES

- Laxness, Halldór Svavar Gudnason, Ed. Listasafn Ríkisins,
Reykjavik, 1960.
- Mathey, Francois Vitraux de Tryggvadóttir.
Ed. Galerie de La Roue, Paris, 1958.

BREF HISTORIQUE de la MUSIQUE ISLANDAISE
des origines au XXème siècle
par Hjalmar H. RAGNARSSON

Cet article est le résumé du chapitre d'introduction d'une thèse en deux parties présentée en janvier 1980 à la Cornell University (U.S.A.). Il a été rédigé par Henri-Claude Fantapié, d'après une traduction de l'anglais de A. Bernard.

LES ORIGINES

Il ne nous reste que peu de témoignages sur les origines de la musique islandaise ainsi que sur la culture musicale du pays. Les seuls vestiges, communs aux pays scandinaves, sont les *lurs*, instruments à vent coniques en forme de S, de l'Age de Bronze de l'Europe du Nord (env. 1500-500 av. J.C.). Leur utilisation originale reste d'ailleurs purement spéculative.

Giraldus Cambrensis (1146-1220) dans son ouvrage *Descriptio Cambriae* écrit que les habitants des régions septentrionales de l'Angleterre ne chantaient pas à l'unisson mais à deux voix et que les Gallois chantaient leurs airs d'une manière telle qu'il y avait autant de parties différentes que de chanteurs. Il pensait que cette façon de chanter remontait aux Vikings. La littérature islandaise ne se réfère qu'indirectement à la musique; ainsi le nom du géant Ymir signifiait, d'après H. Helgason (1968, p.303) «le sonore». Heimdallur, dieu du chant, possédait un Gjallarhorn, un «cor sonnant clair». Dans le poème épique *Völuspa*, le berger Eggper joue de la harpe et dans *Hávamál*, le nain Thjodrerir est un sorcier-chanteur. S'il n'y a que peu de références à la musique instrumentale, il est dit que les skaldes avaient de bonnes voix. On suppose que la poésie scaldique était à demi-chantée, sans accompagnement musical. E.O. Sveinsson (1962, pp.99-100) évoque également l'existence de chants de travail et de chants d'amour. Il fallut attendre l'introduction du christianisme pour que nous soyons informés de l'existence d'une culture musicale. Presque toute la musique conservée du XIVème à la fin du XIXème siècle est de la musique sacrée. Si la musique profane put cohabiter avec elle, l'Eglise la combattit.

LA MUSIQUE RELIGIEUSE

Les premières références qui nous soient parvenues sont celles d'Isleifur Gissurarson, premier évêque islandais (à Skálholt, de 1056 à 1080) et de son élève Jón Ögmundsson, premier évêque de Holar (de 1106 à 1121) dont la réputation de chanteur et de joueur de harpe est parvenue jusqu'à nous. Parmi ses collaborateurs, le Français Rikini enseigne la musique et la versification (*Biskupasögur*, 1858, pp.239-240). De 1178 à 1193, l'évêque de Skálholt (de 1178 à 1193) est renommé pour son chant liturgique. Un parchemin conserve le texte et la notation musicale des *Þorlákstisir* en style de plain-chant. Pendant les premiers siècles du christiannisme, le chant rituel se limite à ce style. Les écoles de cathédrales étaient les centres de l'éducation musicale, mais on n'a pas de preuve qu'on y ait enseigné à jouer des instruments. Il se peut que cette forme d'éducation n'ait pu avoir lieu qu'à l'étranger. Ainsi, dans la troisième décennie du XIV^{ème} siècle, le Révérend Arngrímur Brandsson se rendit en Norvège pour y apprendre à fabriquer des orgues. Par contre les références à la harpe sont nombreuses. Dans un des premiers manuscrits islandais, *Homiliu-Bók*, publié à Lund en 1872, on trouve un remarquable témoignage de l'ancienne allégorie des modes d'église. James W. Marchand (1975) en arrive à la conclusion que les Islandais du Moyen-Age assimilaient les huit modes ecclésiastiques aux huit âges de la vie (Adam, Noé, Abraham, Moïse, etc...) et que l'allégorie assignait à chacun des modes un ethos spécifique (fort, grave, bien trempé, flatterie, etc...). Marchand fait ce commentaire:

« Du point de vue islandais, ce fragment est d'une importance extrême en tant qu'une des rares indications que nous ayons des idées en musique religieuse dans l'Islande des origines et comme l'indication, si souvent ignorée, que l'Islande médiévale était de fait dans le grand courant de la pensée occidentale. »

Les origines et le développement du chant polyphonique restent, eux aussi, enveloppés de mystère. Les chants populaires à deux voix qui ne furent pas notés avant le XIX^{ème} siècle avaient-ils pour origine l'*organum* parallèle à deux voix de l'Eglise médiévale, ou existait-il déjà une tradition du chant à deux voix avant la christiannisation? La Saga de l'évêque Laurent de Hóla (*Saga Laurentius Hólabiskups*), écrite par Einar Haglísason (1307-1393), l'évêque de Hólar en Hjaltadalur (1324-1331) Laurentius Kálfsson est décrit en train de réprimander des prêtres pour leur manière de lire et de chanter. Le récit se poursuit ainsi *Biskupasögur*, 1858, pp.903 et 847):

« Il ne voulait permettre ni le chant à trois, ni le chant à deux voix, les trouvant frivoles. Il voulait le chant égal qui était noté dans les missels. »

Mais s'agissait-il de l'*organum* continental à deux voix parallèles ou du chant à deux ou trois voix qui trouvait ses origines dans la musique profane des gens du peuple? On ne le sait. Le plus ancien chant à deux voix (AM 80, 8ème de 1473) n'a qu'un feuillet et comporte la notation d'un fragment de l'Agnus Dei et d'un Credo presque complet. L'intervalle le plus courant est la quinte juste et le mouvement parallèle domine le Credo du début à la fin. L'intervalle de quarte est rarement utilisé et il n'existe pas de succession de cet intervalle. Les intervalles de tierce sont courants avec une alternance majeure-mineure. Les intervalles de sixte et de septième sont absents et il n'y a que deux intervalles de seconde. Les voix se croisent en passant par l'unisson ou par échange de notes. Dans l'écriture horizontale on évite la quarte augmentée dans la voix de ténor mais pas dans celle de basse. On ne trouve aucune preuve de l'existence d'autres formes de polyphonie et il est admissible de penser qu'il n'y a pas eu d'autre pratique que celle de l'*organum* parallèle original, sinon par l'affirmation de l'érudit Arngrímur Jónsson qui mentionne (*Anatome Blefkeniana*, 1612) que ses compatriotes étaient familiarisés avec les rudiments de la musique et que:

« Quelques-uns faisaient même des compositions à quatre, cinq voix ou davantage, et les chantaient assez bien. »

(O. Davidsson, 1892, p.248)

Dans son traité, *Islenzk Þjóðlög*, B. Þorsteinsson a copié des exemples tirés d'un manuscrit (AM 687, B. 4ème), dans lequel des organa à deux et trois voix se combinent avec de courtes strophes *mélismatiques*. Il remarque que le manuscrit est signé par son propriétaire, Greipur Þorleifsson qui vivait pendant le XVIème siècle et qui l'hérita de son père. Le manuscrit remonterait donc à la fin du XVème ou au début du XVIème siècle.

Tous ces exemples sont les seuls consignés dans l'*Islenzk Þjóðlög* qui regroupe les compositions polyphoniques de l'*organum* contrapunctique. On y trouve également des extraits d'un manuscrit du XVIIème siècle (AM 102. 8vo): deux chants à quatre voix sur des textes latins, *Felix ille animi* et *O Pater, O hominum* (Þorsteinsson: 1906-1909, pp.171-173). Les modes utilisés sont le *myxolydien* et le *dorien*. L'écriture des accords peut-être dans leur position fondamentale (*Felix ille animi*) voire sous forme de premier ou deuxième renversement (*O Pater, O Hominum*). Le *canon* n'était pas non plus inconnu en Islande; ainsi, dans *Melodia*, manuscrit qui date du milieu du XVIIIème siècle, peut-on trouver des exemples de canons à deux voix.

LA MUSIQUE PROFANE

Diverses sources littéraires confirment la popularité de la danse, malgré l'opposition de l'Eglise illustrée par ce texte du XIII^{ème} siècle:

« Avant que le saint homme Jón (ögmundsson) devint évêque, le jeu suivant était populaire dans une danse: un homme chantait à une femme des chants amoureux et érotiques et une femme chantait des chansons d'amour à un homme; il supprima ce divertissement et l'interdit formellement. » (Biskupasögur, 1958, p.237).

Les sagas font de nombreuses références à la danse, notamment la *Sturlunga saga* (vers 1300). La poésie profane des temps qui précèdent la Réforme appartient principalement à trois genres: les danses, les *rimur* et les ballades *sagnadansar*. Si on ne sait que peu de choses des danses, probablement composées d'une strophe chantée par un soliste et d'un refrain repris par la foule, les *rimur* (sg. *rima*), qui deviendront la source principale de divertissement pendant presque cinq siècles, ont leurs racines dans l'ancienne poésie scaldique et dans les danses anciennes. Au fil des temps ils devinrent de longs poèmes narratifs, souvent précédés d'un chant d'amour, lui-même remplacé après la Réforme par une poésie sur un sujet plus innocent. De même évolua la métrique stricte de huit mètres de base en strophes de quatre vers, soumise à des règles d'allitération qui vit s'accroître le nombre de mètres possibles.

Si les ballades (*sagnadansar*) se rattachent par leur métrique aux danses anciennes et aux *rimur*, elles n'obéissent plus aux règles d'allitération et aux comptes stricts de syllabes et pour la plupart utilisent les refrains. Leurs thèmes sont ceux de la chevalerie médiévale (*Tristrams-kvaedi* évoque le mythe de Tristan et Iseult) ou du conte de fée (*Olafur liljuroś*). Au cours du XVI^{ème} siècle, les ballades perdirent leur popularité pour être remplacées par une nouvelle forme de danse: le *vikivaki* (pl. *vikivakar*).

La poésie des *vikivakar* possédait, elle aussi, un refrain mais sa forme strophique était plus complexe. Le genre connut un grand succès pendant le XVII^{ème} siècle mais, bien qu'il abordât tout autant les thèmes religieux qu'amoureux, il fut vaincu par le zèle de l'Eglise. La plus ancienne description de *vikivakar* se trouve dans *Crymogaea* (1609) de l'érudit Arngrimur Jonsson qui évoque deux types de danses: les danses statiques (*staticuli*, menuet) et les danses en rond (*orbis saltatorius*). Le chant solo y alternait avec le chœur. Si chant et danse allaient de pair, il n'est fait aucune référence à l'utilisation d'instruments.

Le dernier évêque catholique de Hólar, Jón Arason (évêque de 1524 à 1550), importa la première presse à imprimer à bras. S'il ne reste aucun

document imprimé original on considère que le *Breviarium Holense* (imprimé en 1534 ou 1535) à Holler et dont deux feuillets sont conservés à la Bibliothèque Royale de Stockholm, pourrait avoir contenu des notations de chants (P. E. Olason, 1924, pp. 21-23). S'il en est ainsi, on peut penser que l'impression de la musique en Islande a débuté à cette date.

LA REFORME

Dans les années qui suivirent 1536, l'introduction de la Réforme qui s'appuie sur la diffusion des idées par l'imprimé, répand les hymnes strophiques allemands supplantant ainsi la musique liturgique catholique. Le premier hymnaire islandais est imprimé à Copenhague en 1555. Des trente cinq hymnes qui le composent, dix huit sont de Martin Luther. La traduction est faite sur les textes originaux aussi bien que danois. Avec la publication de *Ein Ny Sálma Bók* (Hólar, 1589) de l'évêque *Gudbrandur Þorláksson*. Dans sa sixième édition figure, en appendice, un bref traité des rudiments de la musique. Cette influence dura pendant plus de deux siècles (la 19ème édition date de 1779). Au XIXème siècle, on se référait encore aux hymnes unilignes de ces ouvrages sous le nom «d'airs anciens» et au chant lui-même comme «chant ancien». Les divergences existaient déjà quant à l'interprétation, mais on relevait certaines «discordances» rythmiques et mélodiques, ainsi que le manque d'uniformité des phrases. On pense également que certains chanteurs embellissaient leur chant de libres ornements mélodiques.

C'est au cours de la dernière partie du XVIIIème siècle que la pensée rationaliste et l'esprit des Lumières gagnèrent l'Islande. Il en résulta de vives attaques contre l'interprétation officielle de la musique. Le Premier Magistrat *Magnús Stephensen* relevait notamment la grossièreté du «chant habituel» dans les églises et des «airs anciens». Pour mieux les combattre, il publia en 1801 un nouvel hymnaire *Messusaungs og Sálma Bók* en notation musicale moderne qui, bien que tièdement accueilli, s'imposa peu à peu.

LES INSTRUMENTS

Deux instruments ont joui d'une faveur certaine en Islande, pendant la seconde moitié du XVIIIème siècle et la première moitié du siècle suivant: le *fidla* et le *langspil*, tous deux instruments à cordes frottées. Il semblerait que les premiers *fidlur* aient été faits d'une pièce de bois concave ou de deux planchettes de bois parallèles assujetties par des clous et joués avec l'ouverture tournée vers le bas. Les cordes au nombre maximum de deux étaient en crin de cheval et, en l'absence de manche, étaient pressées sur le *fidla* même. Plus sophistiqué, le *langspil* ressemblait à une boîte oblongue au corps plus étroit d'un côté que de l'autre. Les

cordes - toujours deux ou plus - de métal étaient tendues sur une table munie de touches. Pour cet instrument, joué avec un archet, Ari Sæmundsen publia en 1855 un traité: *Leidarvisir til ad spila á langspil*.

LE ROMANTISME-NATIONAL

L'Islande connu, au cours de la deuxième moitié du XIXème siècle un mouvement identique à ceux des autres pays nordiques. Pour la première fois, on se soucia des musiques traditionnelles et populaires, mais si la collecte musicale systématique fut tardive, elle bénéficia de la pureté de transmissions longtemps épargnées d'influences extérieures qui n'atteignirent l'Islande, à travers le Danemark, qu'à cette même époque.

LE MONDE MODERNE

Le premier adepte de la musique nouvelle fut l'organiste de la Cathédrale de Reykjavik Petúr Guðjónsson (1812-1877). Après ses études au Danemark, il enseigna le chant d'Eglise et publia en 1861 un nouvel hymnaire de cent dix mélodies, des informations sur l'origine de chaque hymne et une méthode de lecture musicale. En 1870 et en 1877 parurent successivement une théorie de la musique et un autre recueil d'hymnes à trois voix.

Jónas Helgason (1836-1933) lui succéda à la cathédrale et fut le chef de la première société chorale *Harpa*, fondée en 1862 et également l'auteur de la première œuvre profane qui ait été publiée en Islande, une mélodie brève et simple: *Andvarp*, parue en 1873 dans le périodique *Göngu-Hrólfur*. Enfin, en 1876, il fonda le premier ensemble de cuivres: *Ludurþeytarafelag Reykjavíkur*.

Le premier compositeur à montrer une personnalité originale fut Sveinbjörn Sveinbjörnsson (1847-1927). Ses études le menèrent à Copenhague et à Leipzig et il vécut une cinquantaine d'années à Edimbourg. Lyrique et romantique dans l'esprit de l'époque, il s'intéressa aux musiques traditionnelles de son pays vers la fin de la vie (1913 ou 1914: 20 chants populaires, pour voix et piano).

La fin du siècle vit s'accroître l'activité musicale ainsi que les échanges avec l'extérieur. Le chant choral prit une grande importance, les enseignants devinrent plus nombreux, de nouveaux modèles musicaux venus de l'étranger furent adoptés et les cultures traditionnelles s'effacèrent peu à peu à leur profit au moment même où leur étude était pratiquement terminée.

LES MUSIQUES TRADITIONNELLES

Même si dès la fin du XVIIIème et pendant le XIXème siècle des essais sporadiques de notation musicale de chants traditionnels avaient eu lieu (J.B. de Laborde: *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris, 1780, avec cinq mélodies islandaises), on n'entreprit pas de travail systématique avant la fin du XIXème siècle. Le Révérend Bjarni Þorsteinsson (1861-1938), musicien et compositeur autodidacte fit éditer en 1906-1909 à Copenhague un recueil de près de 1000 pages *Islenzk Pjodlög*, en trois parties:

- musique copiée d'après des manuscrits
- musique copiée d'après des matériels imprimés
- chants variés

avec des renseignements sur l'origine, l'exécution, la composition et un bref historique de la musique islandaise. Plus que les œuvres religieuses, la véritable richesse du livre est dans la partie consacrée à la musique traditionnelle, malgré quelques incertitudes en ce qui concerne la notation rythmique et les inflexions de la voix. Un compositeur comme Jón Leifs (1899-1968), a poursuivi en 1925, 1926 et 1928 l'œuvre entreprise par son prédécesseur, (on retrouve dans la XVIème symphonie du compositeur américain Henry Cowell un thème populaire islandais que Jon Leifs lui fit entendre à Berlin) grâce à l'enregistrement. D'autres collecteurs importants ont été Stefán Einarsson et Hallgrímur Helgason et aujourd'hui, la Radio Nationale Islandaise dispose d'une notable collection d'enregistrements.

Il est intéressant de noter les caractéristiques des chants traditionnels, selon Leifs:

- une mélodie à l'*ambitus* étroit;
- des notes répétées avec des accents appuyés;
- des sauts mélodiques sans notes de passage;
- des omissions de certaines notes de la gamme pendant tout une pièce musicale;
- l'utilisation courante d'intervalles augmentés, en particulier la quarte;
- un rythme rigide et régulier;
- une *coda* finale sans rapport avec le matériau qui la précède;
- le *tempo* de la fin est souvent ralenti et la dernière note prolongée longtemps. C'était l'occasion pour la foule d'y retrouver le soliste;
- des digressions mélodiques libres terminent souvent les chants, d'une manière totalement imprévisible;
- la tonalité rappelle généralement les modes ecclésiastiques, mais le style libre supprime toute association avec la notion de tonalité (pas de ton

principal ni de relation *dominante/tonique*, mais des repos sur des notes non tonales).

Leifs rappelle également l'importance de la *médiate* et sépare les deux genres principaux :

- le *tvísöngur* : chant à deux voix, généralement masculines (voix principales et vox organalis) à la quinte; les deux voix progressent par mouvement *homophonique* mais de temps en temps la basse exécute un bref mélisme sur une seule note de ténor. Dans le cas d'interprétation par un groupe, la voix de basse reste toujours soliste, l'ensemble des autres voix rejoignent celle de ténor. Les mouvements parallèles de quintes, l'octave et l'unisson caractérisent le *tvísöngur* qui se termine d'ordinairement après un croisement des voix, la basse au dessus du ténor. La majorité des *tvísöngur* sont assimilables au mode *lydien* (on le note généralement avec un *fa* comme note *tonique*. La seule note accidentelle est le *fa dièse*. Les *tritons* (quartes augmentées) mélodiques ne posent pas de problèmes d'exécution pour les chanteurs et cet intervalle n'entraîne pas de résolution tonale telle qu'on la conçoit dans la musique occidentale. Le *tempo* est généralement lent et peut varier, notamment à la fin avec un grand ralentissement. Contrairement au rythme des *rímur*, celui des *tvísöngur* est habituellement simple;

- les *rímur* (rimes) étaient réservées à un seul interprète qui avait tendance à psalmodier plutôt qu'à chanter réellement. En dehors des questions rythmiques, les *rímur* sont beaucoup plus simples que le *tvísöngur*. Leur étendue est souvent limitée et leur tonalité fait aussi bien appel aux modes majeurs et mineurs qu'au mode *lydien*. La rythmique suit celle du poème, souvent de manière asymétrique, mélangeant les mètres réguliers et irréguliers.

AUJOURD'HUI

On assiste actuellement à un rapide développement de la vie musicale par l'accroissement de l'enseignement dans le pays tout entier. Presque toutes les villes et tous les comtés disposent de chœurs et d'orchestres de cuivres. Les formations de musique de chambre sont nombreuses et l'on recense un orchestre professionnel, un orchestre symphonique amateur et de nombreuses associations et groupes musicaux. Le Festival (biennal) des Arts de Reykjavik est un lieu de rencontre entre les artistes étrangers et ceux d'Islande. On accueille également des rencontres internordiques et celles de l'SIMC. Enfin le Théâtre National organise les saisons d'opéra et d'opérette. Comme dans les autres pays nordiques, les jeunes artistes et compositeurs vont se perfectionner à l'étranger important la connaissance des mouvements esthétiques les plus récents. Il n'y a pas à proprement parler de style spécifique islandais et, malgré l'influence de la musique traditionnelle il n'apparaît pas de style commun ni d'école. Dans le domaine musicologique, la recherche est très en retard et aucune recher-

che analytique et critique dans le domaine musical du XXème siècle n'a encore été entreprise. La Radio, enfin, joue un rôle important dans le domaine de la diffusion.

BIBLIOGRAPHIE

en français :

Fantapié, H.C. article *Islande* du Larousse de la musique et articles sur les compositeurs.

Outre les ouvrages cités en cours de textes :

en anglais :

Burt, Amanda 1977, *Iceland's Twentieth Century Composers and a Listing of their Works.*

en suédois :

Sholmans musiklexikon H. Helgason: *Island*, vol. III, pp.612-613

DISCOGRAPHIE (succincte)

Mélodies populaires 45t ODEON GEOK 246
Rimnadanslög 45t PARLOPHONE DPI 5

GLOSSAIRE DES TERMES MUSICAUX UTILISES

- ambitus* amplitude d'une ligne mélodique, entre les deux notes extrêmes qu'on y trouve: de la plus grave à la plus aiguë.
- coda* section terminale d'une pièce musicale qui parfois se situe en appendice à la fin structurelle prévisible.
- dominante* cinquième degré d'une gamme.
- homophonique* se dit d'une musique dont les voix se déroulent en superposition parallèle.
- SMIC* Société internationale pour la musique contemporaine.

<i>médiate</i>	troisième degré d'une gamme.
<i>modes</i>	tandis que la musique savante développait un système « tonal », les musiques traditionnelles restaient dans un système de « modes » qu'il est impossible de clarifier en quelques mots tant la confusion a existé entre les dénominations (modes anciens - ecclésiastiques - populaires). Les modes et les gammes se différencient surtout par leur apparence (place des tons et des demi-tons dans la gamme) et leur utilisation (règles harmoniques).
<i>mélisme, mélismatique</i>	formule mélodique ornementale qui consiste à broder autour d'une note obligée et qui peut aller jusqu'à la vocalise.
<i>organum</i>	terme latin définissant une « mélodie » généralement à deux voix dont l'une est la mélodie principale et l'autre (voix organale) la suit souvent à un intervalle de quinte. Si les deux voix se déplacent parallèlement, il s'agit d'un organum parallèle.
<i>tempo</i>	vitesse de la pulsation organique d'une mélodie ou d'une œuvre musicale.
<i>tonique</i>	premier degré d'une gamme.
<i>triton</i>	intervalle mélodique qui a longtemps été prohibé dans la musique occidentale à cause de sa « dureté ». Il est composé de trois tons entiers sur des notes qui ont une fonction précise dans l'harmonie classique. Est également dénommé: quarte augmentée.

EDVARD MUNCH ET HUGO SIMBERG: LA MORT, DU SIMPLE AU DOUBLE

Pourquoi un tel rapprochement?

Après une étude assez poussée de l'œuvre de Simberg c'est le seul nom de Munch qui est venu à l'esprit pour évoquer rapidement les motivations du Finlandais à un public peu familier de son œuvre.

A quelles fins?

Non pas pour tenter à tout prix de sortir un peintre de l'ombre, ni pour prétendre innover dans l'étude d'un autre déjà analysé sous toutes les coutures mais peut-être pour envisager un fragment d'une Histoire de l'Art nordique autrement que par l'inventaire unilatéral des manifestations à l'échelon national de tel ou tel isme d'importation.

Sur quelles bases?

Avant tout par une comparaison des principes formels fondamentaux de l'un et l'autre de ces créateurs. Formel devant s'entendre aussi bien sur le plan de la gestion d'une toile que sur celui plus vaste de la répétition d'un geste pictural. Les œuvres seront empruntées à une période bien précise (1893-1908) invitant au rapprochement du Norvégien Edvard Munch (1863-1944) et du Finlandais Hugo Simberg (1873-1917). Mais pour parvenir à ce niveau essentiel et globalisant de l'analyse, il faudra auparavant considérer des éléments biographiques, des caractéristiques techniques et des orientations iconographiques. Ainsi la confrontation finale sera précédée d'un examen monographique visant à la définition du particulier qu'incarne chaque artiste. Ce parcours indispensable corrigera peut-être dans le cas de Simberg, l'image un peu trop vite reçue d'un peintre fantasmagorique délivrant des instantanés insolites sous l'emprise de visions intérieures. Pour Munch l'itinéraire aura un objectif plus modeste pour cependant aboutir à une reconsidération du caractère psychotique de sa représentation des femmes.

I) SIMBERG et MUNCH: parallèles et autres lignes de fuite

Avant d'entreprendre une comparaison de Simberg et de Munch selon une stricte interprétation des formes il serait opportun d'esquisser un premier rapprochement dans l'éventuelle définition d'un arrière-plan de la création. On y découvrira ainsi une trame commune, renforcée ou atténuée selon les critères examinés.

A) Correspondances biographiques

Notons qu'il ne s'agit nullement dans cette mise en parallèle de deux destins happés par le tragique, de rechercher en tout point l'identité mais simplement de relever des indices biographiques susceptibles d'entretenir une relative correspondance entre les deux artistes.

1) *Contact avec la mort dès l'enfance*

Simberg et Munch ont connu très jeunes les frayeurs de la mort. Il semble que, pour l'un comme pour l'autre, l'expérience décisive se soit produite au seuil de l'adolescence. Alors qu'il était dans sa quinzième année Simberg tomba gravement malade, peut-être au point d'entrevoir une issue fatale; il s'ensuivit un intérêt soutenu pour la représentation de squelettes. En 1877, Munch âgé de quatorze ans, vit disparaître sa sœur Sophie, d'un an son aînée, victime comme l'avait été leur mère, de la tuberculose. L'artiste ne se libéra jamais de cette vision comme en témoignent des œuvres aussi tardives que *l'Enfant malade* ou *Printemps*, réalisées peu avant 1900.

Même si la perception d'un tel choc de jeunesse fut également profonde dans les deux cas, il faut nuancer pour ce qui concerne la portée d'un contact précoce avec la mort. En effet, alors que pour Simberg l'épreuve dut revêtir le caractère d'une révélation, pour Munch en revanche, elle fut surtout une confirmation. La conscience plus ou moins entretenue de la mort, acquise alors qu'il avait quatre ans (disparition de sa mère) s'amplifia au rythme des défaillances, physiques ou morales, touchant ses proches. La tuberculose de sa sœur Sophie, la disparition de son frère Andréas peu après son mariage (connotation édifiante dans l'esprit de Munch) et la maladie mentale de son autre sœur Laura furent autant de signes d'une menace permanente.

2) *Forte cellule familiale avec substitution de la mère*

Simberg et Munch ont manifesté, leur vie durant, un fort attachement à la famille. Pour le premier, la « maison » a toujours été un refuge contre les atteintes du monde extérieur. Pour le second c'est moins la recherche

d'un espace accueillant que le sentiment d'une appartenance irréversible à un ordre consanguin qui a sous-tendu, même au plus fort de sa vie de bohème, des relations suivies avec les siens.

La figure centrale de la cellule familiale est incarnée par le père. Hugo nourrit une respectueuse admiration pour ce patriarche qui dispense principes vertueux et bien-être matériel à sa famille nombreuse. Edvard, de son côté, restera marqué en profondeur par la foi toujours plus affirmée de son père.

Absente pour cause de maladie (Simberg) ou de disparition prématurée (Munch) la mère est d'une certaine manière, symbolisée par deux substituts féminins. La sœur confidente (Blenda pour Hugo, Inger pour Edvard) et la tante initiatrice. Il est frappant de constater que chacun des deux artistes fut introduit à la peinture par celle qui avait repris le flambeau de l'éducation maternelle. Là encore, il est nécessaire de préciser un tel parallélisme en considérant l'influence de la tante comme beaucoup moins décisive chez Munch que chez Simberg. Ce dernier aurait reçu d'elle jusqu'à ses premières notions de Symbolisme par l'intermédiaire de coupures de presse jointes à une lettre esquissant une souhaitable orientation esthétique.

3) *Instabilité psychologique*

Le passage permanent d'un état dépressif à un enthousiasme réparateur caractérise une ligne psychologique commune à nos deux artistes. Elle se précise dans l'examen d'une vie affective tourmentée, placée sous le signe d'une difficulté de communication avec les femmes. Selon la nature, cette frustration se résoudra dans la fuite (Simberg entreprend des voyages toujours plus longs: Angleterre, Caucase, Amérique) ou dans des débordements tragiques (on connaît l'incident du coup de revolver qui coûta pratiquement un doigt à Munch).

En fait, cette instabilité psychologique devait conduire à un long internement. Simberg fut soigné tout au long de l'hiver 1902-1903 pour une maladie dont le caractère n'a pas encore été établi avec certitude mais qui selon l'analyse des prédispositions du peintre et des orientations biographiques du moment ne devrait pas être étrangère à une profonde dépression nerveuse. L'expression de plus en plus nette chez Munch, de troubles mentaux nécessita, on le sait, un traitement psychiatrique qui couvrit l'année 1909.

4) *Itinéraire obligé de l'apprenti-artiste*

Simberg et Munch ont sillonné les mêmes pays à forte tradition culturelle dans l'espoir d'un choc révélateur, au contact des maîtres anciens (Italie) ou par désir de se plonger dans les sources les plus fraîches de l'art contemporain (Paris, Berlin). Cependant, même si le premier esquissa une relation parfois privilégiée avec une certaine forme d'art exprimée sur un sol latin (influence des fresques de la Renaissance italienne et plus tard, tentative d'assimilation de la technique impres-

sionniste) alors que le second avait ouvert la voie à une esthétique associée au tempérament germanique (Munch, père de l'Expressionnisme allemand (1), cette apparente communauté de formation générale est tout simplement le fait d'une appartenance au groupe des jeunes artistes nordiques de la fin du siècle dernier. L'indispensable voyage d'étude à l'étranger, prolongement de l'enseignement des Académies d'Oslo ou d'Helsinki procédait alors du même itinéraire fléché vers le Sud.

B) Analogies dans la découpe de l'oeuvre

1) *Division esthétique abusive*

On observe, dans la période envisagée pour le rapprochement de Simberg et de Munch, une même volonté de la part des commentateurs d'opposer chez l'un et chez l'autre, deux tendances esthétiques. Le Finlandais est alors affublé de l'étiquette naturaliste quand il peint des portraits « ressemblants » et replacé sous la bannière du Symbolisme lorsqu'il s'abandonne à des visions personnelles du gel ou de l'automne. Pour le Norvégien, la distinction entre Naturalisme et Expressionnisme fonctionne sur les mêmes bases. Or il semble que dans le cas de Simberg une confusion ait été opérée entre une « technique d'écriture » multiple (dont les principes pourraient alors être alors répartis entre réalisme et sur-réalisme) et une manière de penser unique (procédant par symboles). En fait, chez Munch aussi, de 1890 environ à 1909, la symbolique est le ferment de la création.

2) *Coupure dans la production*

Indépendamment des fluctuations d'ordre thématique ou stylistique l'oeuvre de Simberg de même que celle de Munch, peut s'interpeller comme une succession de deux phases articulées autour d'un événement essentiel dans la régulation psychologique. La stabilité affective apportée à Simberg par son mariage en 1910 (il avait trente-sept ans) semble agir sur l'artiste comme l'équilibre mental procuré à Munch par son thérapeute psychanalyste. Il en résulte dans les deux cas une très nette dépersonnalisation de la production. Là encore, doit-on nuancer entre l'harmonie repérable en surface chez le Finlandais, mais dont il est permis de douter à l'examen d'oeuvres énigmatiques et la bonne santé psychique du Norvégien qui engendre des images de valeur artistique discutable et totalement dépourvues de motivations intérieures.

1. *Il serait d'ailleurs intéressant d'étudier l'Expressionnisme allemand comme manifeste filiation d'une pensée nordique commune à Swendenborg, Strindberg et Munch.*

3) *Liens esthétiques*

a/ Relation incidente: Gallen

Autour de 1895 Simberg fait ses premiers pas sur une voie artistique à peine pressentie alors que Munch éclate sur la scène internationale. A ce moment-là un homme va tisser un lien, tenu mais perceptible en divers endroits, entre ces deux amorces de carrière. Ainsi en 1893 Axel Gallen expose à Berlin avec Munch et fréquente les milieux scandinaves inspireurs de la nouvelle esthétique. Peu de temps après, rappelé par la mort accidentelle de sa fille il s'exile au fin fond de la campagne finlandaise pour opérer un retour sur lui-même et une métamorphose fennisante qui en fera Akseli Gallen-Kallela. Seul témoin de cette mue artistique, Simberg accepté à Ruovesi comme un disciple privilégié.

b/ Filiation conséquence: Böcklin

L'admiration de Munch et de Simberg est rarement allée vers des contemporains à l'exception d'Arnold Böcklin. Le premier le considère « au-dessus de tous » tout comme le second dont l'œuvre dévoile quelques précises influences. Ainsi, *Sur les courants de la vie*, thème traité par Simberg de l'ex-libris à la fresque, pourrait être envisagé comme une interprétation en négatif de *l'Île des morts* de Böcklin. De même, le pauvre petit diable, personnage favori de Simberg, présente-t-il un lien de parenté évident (surtout dans *Le petit diable et le rosier*) avec les innombrables faunes qui peuplent les toiles du peintre suisse.

4) *Similitudes premières dans la création*

a/ Coïncidence: un cycle de la Vie

On connaît bien l'ensemble des œuvres de Munch (telles que *le Cri*, *le Baiser*, *les Trois âges de la femme...*) réunies sous le titre de « Frise de la Vie ». En revanche, la frise des douze garçons nus portant l'arbre de Vie, peinte par Simberg en 1905 dans la cathédrale de Tampere, bien que constituant le chef-d'œuvre absolu de l'artiste a rarement été étudiée. Or, nous sommes avec ces deux exemples, en présence d'une même intention de synthétiser les étapes de la vie, dans un cas, d'une manière ouvertement désignée et que l'on précisera pas la suite, et dans l'autre par une expression extrêmement condensée et volontairement équivoque ayant parfois donné cours à des interprétations forcées (les douze apôtres).

b/ Communauté de thèmes autour de la Mort

La représentation de la Mort sous la forme d'un squelette actif est loin d'être une particularité exclusive de nos deux artistes. Cependant, force est de constater qu'ils en ont fait une utilisation pour le moins parallèle. Elle apparaît tout d'abord dans la mise en scène de la femme, nue, avec la Mort. Le couple est enlacé dans une évocation de l'acte amoureux (Munch) ou bien dans une attitude plus prosaïque le squelette porte la femme sur

son dos (Simberg). Par ailleurs, l'artiste lui-même est confronté au squelette symbolique soit dans un face à face direct (*Danse de la Mort*, Munch, 1915; *La Mort demande un portrait sur sa faux*, Simberg, 1897) soit dans une promenade en bateau (*La Mort à la barre*, Munch, 1893; *Deux voyageurs*, Simberg, 1901).

I) Identité artistique

Hugo Simberg:

« Peindre tout ce qui fait pleurer l'homme au plus profond de lui-même. »

Edvard Munch:

« L'appareil-photo ne pourra rivaliser avec le pinceau et la palette aussi longtemps qu'on ne pourra pas l'utiliser en Enfer ou au Ciel. »

Ces deux professions de foi qui pourraient être résumées par une troisième, celle de Paul Klee - « non pas rendre le visible mais rendre visible » - parlent assez d'une communauté d'intention. En fait, le qualitatif de « peinture de l'âme » si souvent associé au nom de Munch (depuis l'essai de son ami Stanislas Przybyszewski) s'applique tout aussi bien à l'œuvre de Simberg.

II) SIMBERG: L'artiste et ses doubles

A) Le double: fondement de l'expression

I) Altération de l'image

a) Composition d'un double

Simberg a peut-être eu le sentiment d'être vis-à-vis des Finlandais moyens, une sorte de vilain petit canard. Par sa chevelure très brune et sa peau mate, il s'écartait en effet des canons du physique nordique. Or, durant la première moitié de sa vie, il n'eut de cesse, dans des circonstances adéquates telles que bals ou carnavaux, d'accentuer ses traits teintés d'exotisme. Il choisit alors pour modèle le personnage de l'Africain qu'il incarna volontiers en se maquillant et en s'affublant d'attributs excentriques comme ce singe exhibé à plusieurs reprises lors des fêtes de l'Ateneum (2). De nombreuses photos témoignent tant de ce fantasme révélateur que d'un goût profond pour le travestissement.

Cependant l'altération de l'image publique entreprise par Simberg n'est pas obtenue qu'au moyen du déguisement; elle est également traduite par la grimace. *L'Autoportrait au miroir* en est sans doute l'illustration la plus intense. Dans cette photographie non datée mais que l'on peut

2. Académie des Beaux-Arts de Finlande.

considérer nettement postérieure à 1900, le peintre se cache partiellement derrière une main qu'il fait mine de ronger dans un effroyable rictus.

b/ Transposition de l'intime

Il est un personnage maintes fois mis en scène par Simberg qui procède curieusement tant du principe de la grimace que de celui du travestissement, envisagés dans un sens large. Le « pauvre petit diable » est cornu et velu comme son proche parent déjà signalé, le faune, mais surtout, s'attache à des représentations physiques de l'intime trahissant parfois une relation directe avec l'artiste comme dans l'évocation d'une calvitie précoce. En dehors de ce détail anecdotique, notons que chaque image construite autour du « pauvre diable » pourrait être analysée comme transposition d'un incident biographique du peintre.

2) *Ciment d'une œuvre multipolaire*

Le double, élément de surface observé pour saisir un pan de la personnalité de l'artiste est en fait le principe unificateur d'une œuvre multipolaire. Pour apprécier au mieux la portée d'une telle expression il a été nécessaire d'affiner le concept de double selon trois degrés caractéristiques.

a/ Dualité

Maintes fois Simberg a porté son attention sur la représentation dans une même image d'une figure et de son symétrique. C'est le cas pour le portrait de deux filles, *les sœurs Vinnaris* ou de deux garçons, *Deux frères* pris comme modèles au moment de la réalisation de la fresque en 1905. Cela est aussi perceptible dans l'apparition à deux reprises de la pauvre diablesse avec ses jumeaux (Hugo et son frère Paul?).

b/ Dualisme

Le sentiment du double peut se manifester non plus à l'intérieur d'une même toile mais dans la relation entre deux œuvres. Le dualisme naît alors de l'évocation de deux phases distinctes d'un même phénomène. Les exemples les plus clairs sont fournis par les deux *Légendes*, la première présentant une jeune fille chevauchant un animal fabuleux arrêté devant un étang au cœur d'une forêt alors que la seconde expose la cavalière entre deux bonshommes au sein de la même forêt. Le passage de *l'Automne I*, rongeur en action à *l'Automne II* créature recroquevillée pour l'hibernation procède d'une même intention.

c/ Paires

D'une manière plus subtile encore, il est des œuvres dans la production de Simberg qui semblent s'interpeller ensemble par delà les distinctions chronologiques ou thématiques. L'observateur, familier du peintre pourrait alors les rapprocher dans la constitution de paires. Deux portraits s'inscrivent indubitablement dans cette démarche: celui

d'Akseli, jeune paysan de Ruovesi et celui de la *Tante Alexandra*, initiatrice d'Hugo dans le domaine des arts. Par leur composition, par leur couleur, par le caractère du dessin et par l'arrière-plan symbolique qu'ils dégagent (l'un, révélateur de nature, l'autre, de culture) ces deux portraits pourraient siéger côte à côte comme manifestes des deux pôles sensibles de l'artiste.

B) Pour une typologie de l'irrationnel

Après avoir mis en évidence le principe unificateur d'une œuvre en apparence hétérogène et avant de procéder à une analyse portant sur la dimension psychique du processus créateur nous envisageons la thématique dans une volonté de structuration générale.

1) *Projections fantasmagoriques*

Chaque œuvre majeure de Simberg est le résultat d'une vision. Celle-ci comme l'indique l'artiste dans une lettre de jeunesse provient souvent d'une contemplation de la nature notamment de « la marche des nuages devant l'astre, les soirs de clair de lune ». Cependant les personnifications du gel ou de l'automne sont autant de matérialisations de l'impact produit par le spectacle de la nature sur la sensibilité du peintre. La vision initiale se développe alors sous la forme d'une projection fantasmagorique dans l'univers secret de l'inconscient.

2) *Les mésaventures d'un pauvre diable*

En dehors du lien biographique déjà relevé entre le petit diable et Simberg il est important de constater le caractère souvent négatif des images qu'il habite. A l'exception peut-être de quelques aquarelles baignées d'une douce mélancolie (*Et ils partirent pour la couvrir de fleurs*) ces œuvres le présentent comme une victime blessée, physiquement (la queue écorchée à vif dans *Angoisse*) ou moralement dans *Réprimande*.

3) *La mort dans tous ses états*

Sans pour l'instant étudier en profondeur la résonance qu'elle prend dans l'univers de Simberg nous devons ici relever la permanence de l'idée de mort dans ses œuvres. Elle s'exprime à tous les niveaux depuis la traditionnelle allégorie, souvenir des *Vanitas* des vieux Maîtres jusqu'à la froide constatation du décès (portrait d'un gitan de cent trois ans dans sa dernière attitude) en passant par l'évocation de son activité dévastatrice (*la Peste noire*). Cependant, le plus fréquemment elle est représentée par un squelette vêtu d'une cape et d'un pantalon court, noirs, dont chaque mise en scène souligne le caractère plutôt passif et l'insertion dans une vie

finlandaise quotidienne assez typée (paysans, noyage après un patinage sur un lac pas suffisamment gelé).



Hugo Simberg: Compagnons de jeu

4) La dialectique du portrait-paysage

Les sujets les moins propices à l'interprétation anecdotique sont en fait les plus révélateurs de la démarche créatrice de Simberg. On pourrait parler à cet égard d'un paysage à dimension morale et inversement de portraits en symbiose totale avec l'environnement naturel. Cette dialectique du portrait-paysage qui trace d'une certaine manière une voie souterraine dans la production de Simberg est perceptible dès les premières œuvres telles que *Pavot* (1896). On y lit, dans une volonté synthétique, une parfaite correspondance entre la jeune femme portraiturée de profil et le champ de pavots qui l'entoure. Cette assimilation porte d'une part sur la forme, dans une opposition entre le courbe (lèvres, pétales) et

l'anguleux (nez, capuchon et col de manteau) et d'autre part sur la couleur, dans un vif contraste entre le rouge (lèvres, fleurs) et le noir (œil, chevelure et leur extension au fond de la toile).

C) Création: évasion

Par delà les classifications préétablies, fondées sur la thématique ou sur la technique, nous avons retracé quatre voies empruntées par Simberg pour fuir une réalité hostile. Considérant dans cette évasion la motivation première de son art, nous suivrons dans le développement des images, quatre phases d'une dissolution de la personnalité.

1) *Sublimation*

L'artiste ne trouvant pas dans le monde qui l'entoure satisfaction à ses désirs profonds, opère dans ses créations - actes éminemment publics - une transformation de l'ineffable en valeurs universellement reconnues. Cette volonté de sublimation marque, chez Simberg, l'attitude de fuite la plus authentiquement idéalisée. Concernant avant tout l'humain, elle fait défiler les masques selon une habitude typiquement simbergienne.

Le jardin de la Mort, l'œuvre la plus connue sans doute de notre artiste, est un terrain idéal pour l'investigation d'un processus créateur guidé par le détournement d'une pulsion initiale. Ainsi apprend-on par une des rares confidences du peintre que ce morceau de clairière est censée représenter le séjour des âmes avant l'accès au paradis. Soit, mais observons pourtant que tout dans l'image procède d'une idée contraire à la mort (si l'on fait abstraction de sa personnification centrale empruntée à l'imagerie collective). Ainsi, au lieu de constater l'arrêt de toute activité, nous percevons les multiples traces d'une puissante vitalité. Les jardiniers ne sont pas passifs et les fleurs font preuve d'une belle croissance. La déviation du sens attendu concerne également les symboles; la fleur, dans sa luxuriante variété s'oppose totalement à l'uniformité du concept de mort de même que l'eau, élément vital par excellence. Cette image de la mort, projetée en négatif, renvoie donc aux valeurs de la vie.

Le Gel, de son côté, incarnation d'une force vivante, engendre cependant la mort. Un antagonisme avec l'image précédente est également perceptible dans une étude organique des figures. Résumons-la à une opposition entre charnu et squelettique d'une surprenante complémentarité. Ainsi, le représentant de la mort, au corps osseux, possède un crâne dépourvu d'oreilles mais percé d'une paire « d'yeux » immenses alors que la personnification du gel, paupières closes, dispose de deux oreilles hypertrophiées, appendices gigantesques d'une carcasse cartilagineuse.

L'Automne I constitue en quelque sorte une résultante en chair et en os des deux personnifications précédentes. Sur le plan morphologique il semble procéder également de l'un et de l'autre. Sa partie supérieure, active, rappelle le Gel dans sa nature charnelle et dans les grandes

options de sa tête alors que la dimension squelettique du bassin et des jambes s'apparente à la représentation de la mort. Cette conception dichotomique du corps correspond parfaitement à la place de l'automne dans le cycle des saisons entre l'été, synonyme de la vie et l'hiver, métaphore de la mort.

2) *Extension*

Dans cette deuxième voie de l'évasion Simberg, conservant à sa pulsion inspiratrice sa forme initiale (vision, fantasme) lui fait toutefois subir un glissement hors de son cadre original, dépassant les limites entre rationnel et irrationnel et portant ainsi dans un même champ imagé, la source du déséquilibre et sa projection bienfaitrice.

Un seul exemple suffira à illustrer cette attitude. *Le vent souffle* matérialise le passage dans l'esprit de l'artiste, d'une vision première centrée sur l'action du vent plissant la surface d'un lac en une illusion rendue par des gerbes d'écume soulevée comme une créature humaine et ailée. Le peintre, dans une composition extrêmement synthétique a figuré cette métamorphose selon sept plans intermédiaires.

3) *Concentration*

Il arrive que la pulsion soit si forte qu'elle s'exprime sans pratiquement subir aucun changement. Et s'il y a modification, elle s'opère dans le sens d'un grossissement des traits caractéristiques s'inscrivant dans un processus de cristallisation que Simberg réserve à sa conduite psychologique vis-à-vis de la femme. Dans l'image il réalise ainsi la concentration d'une relation souvent délicate.

Avec *la Ronde*, désignant un groupe de petits diables et diablesses dansant en cercle, Simberg confine à l'abstraction. La relation entre les diabolins du premier plan et l'homme isolé, s'éloignant dans le fond du tableau, est parfaitement antithétique. Elle est définie par les couleurs et par le traitement des personnages (massif pour l'homme, détaillé pour les diables nus dont la sexualité est accentuée). Les contours du paysage sont également révélateurs de cet antagonisme. Le chemin qui rejoint l'horizon traduit l'errance infinie du solitaire alors que le lac, élément fermé apparaît comme une boucle symétrique de la ronde.

4) *Anéantissement*

Le dernier type d'évasion vécue par Simberg dans son œuvre marque l'anéantissement de la pulsion dont il ne subsiste aucune trace visible dans la représentation en résultant. Simplement, de l'atmosphère générale de l'image s'élève un parfum qui dans un extrême raffinement laisse sentir l'essence d'une interrogation profonde.

Il faut à nouveau recourir au concept de portrait-paysage pour envisager *Vers le soir*, traduction d'une parfaite osmose entre l'homme et la nature. Le crépuscule a toujours exercé une fascination particulière sur Simberg. Cette toile lui confère une dimension mystique. Un vieillard se

promène le long d'une plage en tenant par la main un enfant. Le peintre a représenté son père et son fils. Par le traitement des formes et des contours selon des procédés équivalents à ceux relevés à partir de *Pavot*, *Vers le soir* sacralise le lien entre le parcours humain et le cycle naturel. Tout en comportant une intention généalogique très nette (stricte identité d'attitude entre les personnages). Il faut alors noter l'absence d'Hugo dans cette chaîne familiale et l'interpréter comme un effacement de l'homme devant l'artiste. L'évanouissement de l'être est consommé.

III MUNCH: une brute exposition de l'être

A) Une dualité destabilisatrice

1) *La femme, motif premier de la création*

On a maintes fois souligné le ressentiment de Munch à l'égard de la femme considérée comme une force destructrice. Il faut toutefois le distinguer de la haine plus dogmatique entretenue par Ibsen ou Strindberg. En effet, à la différence des dramaturges s'appuyant sur des démonstrations théoriques, la révolte du peintre fut en fait celle d'une victime. Cependant le fait de considérer sa peur seulement comme la résultante d'expériences amoureuses infortunées relèverait d'une analyse par trop réductrice. C'est pourquoi il est nécessaire d'examiner la place de la femme dans l'ensemble de la vie affective de Munch. Ainsi constaterons-nous que la période de relations tourmentées avec ses diverses compagnes fut précédée d'une phase non moins importante pendant laquelle le jeune Edvard fut l'objet d'attentions particulières émanant également de femmes. Ainsi les liens très étroits tissés lors de l'enfance et de l'adolescence avec ses trois sœurs et avec sa tante ne furent pas sans conséquence. Il se pourrait que cette multiplicité d'un entourage « maternel » ait créé une véritable vénération pour l'être féminin. La désillusion fut d'autant plus forte que l'attente avait été grande. C'est alors selon ce double mouvement qu'il faut apprécier l'association progressive dans l'esprit de l'artiste de la femme et de la mort qui fut scellée une fois pour toutes par la mise en scène macabre et le chantage au suicide imaginés par Tulla Larsen. La hantise de Munch d'être complètement anéanti s'il s'abandonnait à des relations suivies avec une femme confina parfois à la perte de raison. Son attitude à la mort de son frère, intervenue après seulement six mois de vie conjugale, est tout à fait significative. Il alla jusqu'à reprocher à sa belle-sœur sa bonne santé, insistant sur le fait que c'était elle qui avait poussé son frère au mariage alors qu'Andréas était trop fragile pour une telle épreuve!

2) *Dédoublement*

La conscience de l'ambivalence féminine puis la perception exclusive de sa composante négative déterminent une évolution dans la psychologie de Munch. Celle-ci pourrait être retracée selon quatre phases fondamentales dégagées à partir d'une analyse des œuvres.

Le portrait d'Inger, datant de 1892, illustre la considération presque sacrée que le peintre entretient à l'égard de la femme. Sa sœur, représentée debout dans une robe longue est littéralement placée sous le signe de l'absolu. Aucun accessoire, aucun fond identifiable, une perspective à peine suggérée. Les motifs imprimés de la robe ne sont que de vagues taches claires et irrégulières sur le fond sombre de l'étoffe. Cependant le parti d'abstraction œuvre pour une mise en valeur du visage, à l'ovale finement dessiné et au teint clair amplifié par un col noir s'élevant jusqu'au menton. A l'exception des mains, jointes sur le devant dans le prolongement vertical de la tête et traitées d'une manière beaucoup plus synthétique, le visage constitue dans ce portrait la seule part visible, disons même accessible, du corps de la femme dont l'attitude frontale, hiératique, la fixité du regard, expriment une profonde gravité. Cette manifeste suspension du corps dans l'indéfini, doublée d'une concentration sur le visage, témoigne d'une fascination de l'être féminin exercée alors sur Munch dans une dimension essentiellement spirituelle.

Dans *Clair de lune* de 1893, la polarisation sur la tête est encore plus intense que dans le portrait d'Inger. Les mains sont rejetées dans le dos, le visage violemment éclairé se dégage alors avec force d'une très large zone informe constituée par le fond, le chapeau et la robe, également noirs. Cependant cette intense focalisation sur la face est inscrite dans un contexte qui n'est plus sans signification. La composition repose alors sur la relation entre un premier plan marqué par un personnage féminin adossé à une barrière de jardin, blanche, et un second plan, soulignant le contraste entre l'ombre noire projetée sur une maison de bois et l'encadrement blanc de la fenêtre où se mire l'astre lunaire. Parmi les différents réseaux binaires structurant cette œuvre, il en est un particulièrement révélateur de l'évolution qui nous intéresse. Dans la dialectique du double (figure réelle/ombre) développée par Munch dans *Clair de lune*, la visualisation de l'ambivalence féminine se résume, compte tenu du traitement synthétique des formes (d'un côté l'isolation d'une tête, de l'autre, l'évocation d'un contour humain) à une opposition entre le visage et le corps, c'est-à-dire entre le spirituel et le charnel.

Madonna peint en 1894 repose sur un subtil équilibre des deux valeurs précédentes. En effet, le mouvement circulaire imprimé à l'ensemble tant par le dessin des bras autour de la tête inclinée, que par les bandes périphériques du fond coloré, constitue une amplification abstraite de l'auréole. Par ailleurs, le triangle des fondements de la vie, suggéré par les trois points rouges (extrémités des seins et nombril) souligne la compo-

sante physique. Les seins, associés par la couleur au symbole de la pureté (auréole) et au vestige du cordon ombilical (nombril) sont tout à fait au centre de la relation duale relevée plus haut, et traduite ici entre rôle d'allaitement et fonction sexuelle.

Avec *Blanche et Rouge*, également le dédoublement est consommé et le symbolisme, on ne peut plus clair. Munch y juxtapose deux images d'une même femme. L'une de face, vêtue d'une longue robe rouge, dans la même attitude que celle du *Clair de lune*, l'autre, en blanc, de profil, les bras le long du corps. Avec cette œuvre s'organise par ailleurs la syntaxe fondamentale de Munch pour la représentation de l'affect. Le parallèle entre les deux paysages symboliques (la plage avec ses rochers et la forêt avec ses troncs à la verticalité accentuée) tout comme la confrontation des deux poses pour les personnages (de face et de profil) ainsi que le traitement stylisé de la chevelure seront à la base de plusieurs autres œuvres fondées sur la femme. La bipolarité ne sera plus, épurée, motivation première de l'image mais associée, dans un réseau plus complexe, au drame qu'elle engendre.

B) Pour une typologie de l'obsessionnel

La production de Munch, considérée sous l'angle de l'iconographie, fait état de quatre préoccupations majeures. Ces véritables obsessions engendrent chacune un type d'œuvres bien particulier.

1) *Hallucinations fantomatiques*

L'aliénation de la foule provoque chez Munch des images proches de l'hallucination fantomatique. *Le soir sur Karl Johan* (1893) en fait partie. Le flot des piétons déambulant en rangs serrés vers le premier plan est canalisé dans une voie diagonale. L'oppression traduite par la densité de population et la répétition d'une même attitude frontale est vivement ressentie par le solitaire qui marche à contre-courant et en qui certains ont vu le peintre lui-même. L'absence de regards des personnages à la peau blanche et aux yeux cernés évoque un cortège de fantômes. *Souffrance*, réalisé un an plus tard et reprenant la composition de deux toiles antérieures, *Désespoir* (1892) et *le Cri* (1893) joue sur les mêmes éléments que *Soir sur Karl Johan*, mais avec plus d'insistance. La bande diagonale enserrant les passants, divise la toile en deux. Les visages livides présentent la même expression fantomatique accentuée par un petit point noir, centre de chaque œil écarquillé. L'aliénation est totale. La passivité du groupe contraste d'autant mieux avec la tentative de révolte signifiée par *le Cri* qu'elle s'inscrit dans un paysage identique.

2) *Chimères féminines*

Depuis la découverte de la double face de la femme évoquée avec *Blanche et Rouge* Munch a progressivement amplifié les traits de ses

chimères. *Cendres*, peint la même année que *Madonna* (1894) et que l'on situera plus tard dans un mouvement d'ensemble, constitue une œuvre-clef à bien des égards. L'antagonisme y est élevé au rang de principe structurant. Il est perceptible dans la couleur (vêtement noir de l'homme, robe blanche de la jeune fille), dans l'environnement naturel au symbolisme déjà étudié (rochers clairs en bordure de plage au premier plan et forêt sombre aux arbres sans branches dans le fond), dans le traitement des figures humaines (larges aplats pour l'homme, dessin plus détaillé pour sa compagne) et dans l'attitude des personnages (le garçon rejeté dans le coin inférieur gauche de la composition, agenouillé et de profil, la tête entre les mains; la fille, droite, occupant le centre de la toile dans une évocation de l'offrande, les bras relevés derrière la tête, les yeux grands ouverts, la robe dégrafée). *Cendres*, si l'on en juge par les références de couleur et de pose, pourrait matérialiser le passage de la femme « blanche » à la femme « rouge », les dessous de la seconde apparaissant alors sous le vêtement entrebâillé de la première. Notons enfin l'élément essentiel pour Munch dans la vision chimérique de la femme: la chevelure. Elle est ici développée comme seul lien entre les membres du couple déchiré et dans la démesure qui l'étend jusqu'à enlacer la tête de l'homme, elle prend une dimension tentaculaire fantastique.

Nombreuses sont les œuvres qui donneraient matière à de telles analyses, citons simplement *Jalousie* pour la même fonction érotique et proliférante des cheveux féminins et pour la valeur signalétique de l'infidélité accordée à la robe rouge.

3) *L'illusion de la Mort*

Chaque fois que la mort intervient de façon déclarée dans les tableaux, une grande immobilité confinant à la paralysie, se dégage des personnages. Cette attitude s'accompagne d'une tendance à l'abstraction perceptible par exemple dans le dessin des visages, aplats colorés sans yeux. Faudrait-il alors y lire une traduction de la mort chez les vivants, à partir d'une déclaration de Munch: « mourir c'est comme si les yeux avaient été retirés et qu'on ne pouvait plus voir ».

Dans *La mère décédée et l'enfant* (1894) l'absence de regards touche les cinq adultes répartis dans le fond au-delà du lit de la morte. Seule, l'enfant debout au premier plan dans une frontalité typique des femmes de Munch, possède une paire d'yeux. Dos à la mère, elle se bouche les oreilles dans une attitude semblable à celle du *Cri*. *La Mort dans la chambre de malade* (1893) met également en scène un groupe de personnages dépourvus d'yeux. Tous ont la tête penchée, plus ou moins dirigée vers le fauteuil à bascule, siège de la défunte. Seule une femme debout, dans une attitude hiératique, les bras le long du corps, s'oppose au mouvement de la mort. Cette femme, c'est Inger, reconnaissable à sa robe du portrait de 1892, le visage cette fois durci par des paupières rougies et un teint très blanc.

4) *Le magnétisme de l'absolu*

Alors que dans les trois catégories précédentes l'œuvre insérait à la représentation l'élément oppressant qui l'avait engendrée (la femme, la mort), dans le cas de tableaux tels que *l'Autoportrait à la cigarette* (1895) le motif du déséquilibre a été évacué. D'autres portraits et certains paysages (dont le *Paysage au clair de lune* et la *Mystique de la plage*) fonctionnent de la même manière. Une fusion organique des différents éléments assure l'homogénéité de l'image. Un éclairage intense et irrationnel braqué sur le visage du peintre dévoile dans *l'Autoportrait à la cigarette* un regard fasciné comme par hypnose. Alors que la main gauche est absolument imperceptible dans un fond coloré désagrégé, la droite, située sur la poitrine dans un prolongement vertical de la tête présente une communauté de surface (plis, reflets) avec le front du peintre. Elle porte une cigarette dont la fumée bleutée se répand progressivement dans toutes les zones de la toile dans une manière de structuration évanescence.

C) Création: amplification

L'acte créateur prend chez Munch le sens de l'amplification d'une pulsion initiale. Quatre phases sont repérables depuis la matérialisation du principe générateur du déséquilibre qui a motivé l'expression artistique, jusqu'à sa disparition.

1) *Symptomes*

La découverte chez la femme, d'une paradoxale (*Madonna*) ou douloureuse (*Blanche et Rouge*) ambivalence a donné lieu à des représentations concentrées. Celles-ci pourraient être envisagées comme visualisation de symptômes de drames à venir. Ce premier degré dans le processus créateur relève de l'amplification, par développement symbolique opéré sur chacune des composantes picturales (espaces, couleur, forme...).

2) *Incubation*

Avec une œuvre telle que *Soir-Mélancolie* (1891-93) la crise couve. Conformément à la mystique de la plage qu'il a développée dans d'autres toiles Munch plante le décor d'une relation douloureuse entre un homme tourmenté (dont la tête émerge dans le coin inférieur droit de la composition) et d'une femme (infidèle) suggérée par sa robe blanche, en compagnie de son amant sur un pont à l'arrière-plan. Dans cette image qui présente un caractère d'anticipation Munch procède encore par amplification de quelques notions. Ainsi la femme est-elle associée à l'eau qu'elle contemple, dans une intense vibration de couleur, insaisissable,

alors que l'homme emmuré dans sa souffrance apparaît dans le prolongement de gros rochers. Par la couleur de la chair et la forme stylisée que découpe la frange des cheveux sur le visage, sa tête est perceptible comme une véritable extension des rochers.

3) *Eruption*

La manifestation au grand jour d'une crise intérieure (morale ou affective) est le propre de la majorité des œuvres de Munch. Cette révélation revêt souvent le caractère d'une épuration par l'intensité attachée à la projection de ses notions fondamentales. *Cendres*, déjà analysée plus haut en est une suprême illustration car elle est également identifiable sur un plan plus général comme la résultante de deux images antérieures, *Soir-Mélancolie* que l'on vient d'étudier et la *Voix*, son pendant de 1893. Alors que le premier traduisait un désir frustré de l'homme, le second évoque l'éveil de la sensibilité chez la femme. Une jeune fille occupant en hauteur toute la composition et vêtue d'une robe blanche se tient droite, dans l'attitude frontale maintes fois relevée, les mains dans le dos. Derrière elle, une forêt matérialisée par des troncs longilignes d'entre lesquels émerge une stylisation de clair de lune dans l'eau, à laquelle Munch aura recours à plusieurs reprises par la suite. Sur la gauche au niveau du visage de la jeune fille on distingue des barques menées par des couples. Il n'est pas nécessaire de s'étendre longuement sur le caractère complémentaire de *Soir-Mélancolie* et de *la Voix*. Une analyse comparative le démontrerait point par point à partir des dimensions des personnages, de leur relation avec la scène présentée à l'arrière-plan ou bien encore à partir du paysage environnant. *Cendres* juxtapose les principes des deux œuvres précédemment évoquées en les développant à outrance. On se souvient du rôle conféré à la chevelure.

4) *Dissolution*

Dans la douloureuse relation du couple qui nous a servi de fil conducteur l'homme qui avait été en retrait puis au centre des scènes jetées sur la toile va s'en trouver évacué par une sorte d'anéantissement progressif, répondant sans doute à la psychose de l'engloutissement par la femme que Munch éprouvait alors. Cette étape se traduit dans le geste pictural par une dissolution de l'être. Il suffit d'examiner *Amour et Psyché* peint en 1907 pour s'en persuader. L'ensemble dégouline de couleurs (rouge noir, blanc et mélanges) et alors que l'homme se penche sur la femme, enfin plus grand qu'elle toujours droite, il semble prêt à disparaître sous l'effet d'une décomposition avancée de la matière. La dépersonnalisation est en voie de réalisation.

IV SIMBERG et MUNCH : Références = errance ?

A) Analogie de procédés

1) Répertoire

La mise en place d'un vocabulaire de base à forte dominante symbolique caractérise les œuvres de Simberg et de Munch dans la période considérée (1893-1908). Tous deux manifestent un intérêt particulier pour les plages, synthétisant une certaine mélancolie et pour les forêts, alignements de troncs à dimension carcérale. L'un et l'autre effectuent dans le paysage une transposition des états d'âme. Simberg associe l'homme à un arbre, toujours décharné et solitaire. Munch opère à plusieurs reprises un parallèle entre la rugueuse plasticité des rochers et la compacité de la tête masculine en proie à la douleur morale. La fréquence des représentations inscrites dans une lumière crépusculaire chez Simberg ou placées sous le signe du clair de lune chez Munch, est également révélatrice d'une unité d'atmosphère. L'emploi systématique des couleurs essentielles (blanc, rouge, noir pour le Norvégien; blanc, rouge, ocre jaune pour le Finlandais) dans des registres bien définis dégage aussi certaines constantes d'une production diversifiée.

2) Relations internes

Les techniques de structuration autorisent quelques rapprochements entre nos deux peintres. D'une part, sur le plan local de la dialectique de la toile, résumée dans l'opposition entre un premier plan, grossissement de l'objet et un fond, discrète symbolisation du sujet (cf. *Akseli, La Tante, la Ronde* pour Simberg et *Soir-Mélancolie, la Voix, Jalousie, la Vigne vierge rouge* pour Munch) et d'autre part dans une considération plus générale de relations entre plusieurs œuvres. Le procédé désignant *l'Automne I* comme résultante du *Jardin de la Mort* et du *Gel* correspond tout à fait à celui élaborant *Cendres* dans le prolongement de *Soir-Mélancolie* et de *la Voix*.

3) Jeux sur la mémoire

La mémoire joue un rôle considérable dans la fréquentation globale de l'œuvre de Simberg et de Munch. Les réminiscences sont fréquentes; les réutilisations d'accessoires, (la robe mouchetée d'Inger, le pont du *Cri*; la barque presque dans chaque image de Simberg) et les réapparitions de personnages (la femme à la chevelure tentaculaire, le petit diable; le squelette envoyé de la Mort) placent la peinture dans une perception temporelle. Il est donc possible d'apprécier chez l'un et chez l'autre la permanence de cycles (la Vie, la Mort, l'Amour).

4) *Oeuvre-synthèse*

Considérant tout ce qui vient d'être écrit nous sommes à même de déceler dans la production de nos deux artistes une œuvre ayant valeur de synthèse. On la reconnaîtra dans *l'Ange blessé* de Simberg et dans *Les trois âges de la femme* de Munch.

a) *l'Ange blessé* : condensation du double

L'Ange blessé, peint en 1903 après le long internement subi par Simberg, doit être considéré comme une sorte d'ex-voto. Cependant une analyse raffinée permet d'y lire la représentation symbolique de la dualité caractéristique du peintre. Ainsi les deux garçons portant l'Ange blessé sur un brancard correspondraient-ils aux deux orientations principales de l'esthétique de Simberg. L'une caractérisée par le premier porteur, vêtu d'un ensemble noir indéfini et d'un chapeau de même couleur évoquerait le Simberg «exotique», frère du petit diable et auteur de productions fantasmagoriques incomprises de ses contemporains. La démarche pesante du jeune garçon et la direction de son regard, fuyant droit devant lui hors de la toile plaident en faveur d'une telle interprétation. Le second adolescent portaituré comme les jeunes paysans finlandais que Simberg aimait (cf. *Akseli*) renverrait alors à la dimension dite naturaliste, définie par des œuvres telles que *la Tante* ou *l'éplucheuse de pommes de terre* et qui valurent à l'artiste les rares succès de sa carrière. La pose du garçon, tourné vers le spectateur confirmerait cette orientation par une métaphore du lien existant alors entre le peintre et le public. L'Ange, fixant (par sa présence et son regard) le centre de la toile traduirait l'âme meurtrie ou l'inspiration douloureuse de Simberg, perceptible également dans le refus de donner un titre à cette vision intérieure. Sans déflorer le charme de l'indicible, le prolongement d'une analyse fondée sur les formes, les couleurs et les relations entre les personnages et l'environnement naturel confirmerait la prégnance du double dans la représentation de *l'Ange blessé*.

b) *Les trois âges de la femme* : démultiplication de la dualité

Le caractère synthétique des *trois âges de la Femme* (1894) apparaît tant dans le paysage (juxtaposition des deux natures fondamentales déjà analysées) que dans les poses des personnages (une jeune fille de profil; deux femmes de face, l'une complètement nue, s'étirant de bien-être, l'autre vêtue d'une longue robe sombre croisant ses mains dans le dos; un homme également debout mais le visage incliné, les yeux fermés et une main portée à la tête).

Par ailleurs, cette toile entretient avec plusieurs autres œuvres de Munch, des relations multiples et complexes qu'il convient de déchiffrer. Un parallèle s'impose tout d'abord avec *Cendres*. La juxtaposition du bord de mer et du fond forestier, la mise à l'écart de l'homme et l'attitude qu'il

prend, la pose érotique de la femme centrale soulignent le rapport entre les deux tableaux. Chacune des trois images de la femme renvoie, en fait, à des représentations antérieures. Celle déjà associée à *Cendres* présente également des similitudes avec *Madonna*. Celle, symétrique de l'homme par le traitement massif du corps et la concentration sur les traits du visage, rappelle d'une part le portrait d'Inger et d'autre part le *Clair de lune* en raison d'une même polarisation sur la tête. Enfin, la jeune fille, dessinée de profil dans une robe claire, contemplant la mer un bouquet de fleurs à la main, trouve son exact modèle dans *Blanche et Rouge*.

En résumé, *les trois âges de la femme* traduisent la conjugaison amplifiée de deux principes, celui du dédoublement de la femme dévoilé par *Blanche et Rouge* et celui de la difficile communication du couple, évoqué par *Cendres*. La dualité est alors démultipliée selon trois niveaux. Le premier concerne l'antagonisme homme/femme, clairement rendu par la séparation verticale due au tronc d'arbre. Le deuxième est perceptible dans l'association de la femme nue et de sa voisine dont on ne distingue que le visage. Cette entité bipolaire s'oppose enfin à une troisième dimension incarnée par la jeune fille isolée sur la gauche du tableau. L'imbrication de ces différents plans (tous les visages sont sur la même ligne) exprime la dérivation psychologique relevée en début d'étude, de l'idéalisation vers l'épouvante.

B) Niveaux et nuances esthétiques

Si l'on excepte une différence liée au caractère de l'image, que l'on définira pour l'instant par l'opposition entre Symbolisme et Expressionnisme, les quatre grands types d'œuvres considérés chez Simberg et chez Munch manifestent un certain parallélisme. Le Finlandais illustre donc quatre niveaux symbolistes déterminés par une révélation (caractère extatique des images nées de la contemplation de la nature; cf. le Gel), une projection (le petit diable visualisant une pression intime), une illustration (la Mort, empruntée à la mémoire collective et donnant matière à un portrait en pointillé de la vie finlandaise), et une émanation (dégagée par les énigmatiques portraits-paysages). De son côté le Norvégien fait état de quatre nuances expressionnistes soulignées par l'hallucination (l'oppression de la foule engendrant un spectacle fantomatique), la chimère (dépendant de la psychose de la femme-monstre), l'illusion (refusant de regarder la mort en face), la dissection (fondée sur une désintégration de la matière).

C) Portée de l'acte créateur

Chez Simberg la création consiste dans le détournement d'une pulsion. Qu'il prenne le caractère d'une sublimation, d'une extension, d'une concentration ou d'un anéantissement de la source de déséquilibre,

le geste pictural est toujours motivé par une déviation. Le peintre dans une activité transcendante cherche à fuir l'homme. En revanche, Munch, lui, s'assume directement dans l'acte créateur. Une première étape correspond à la définition épurée de la pulsion ressentie. C'est le cas avec la reconnaissance de l'ambivalence chez la femme. Trois autres phases viennent ensuite participer à la libération de l'obsession profonde, obtenue par dissolution après incubation et éruption.

Identité de parcours

1) *Une trajectoire vers l'infini : les autoportraits*

Les autoportraits sont souvent révélateurs du parcours intérieur de l'artiste. Ceux de Munch et Simberg matérialisent une même trajectoire. Avec *l'Autoportrait sous un masque de femme* (1892-93) on assiste à une absorption en cours. Les attributs obsessionnels de la femme, propres à Munch y sont concentrés dans l'immense aliénation par le rouge (clairement relié à la fonction érotique de la bouche) et dans l'accentuation du regard par des cernes noires. *L'Autoportrait à la cigarette* déjà mentionné, placé sous l'hypnose de l'au-delà relève d'une dissolution gazeuse. Enfin *l'Autoportrait en enfer* (1895) généralise le procédé précédent à une totale déliquescence. Un semblable anéantissement du Moi débouchant sur une fusion avec la nature avait été évoqué à propos de *Vers le soir* de Simberg. La même observation couronnerait l'analyse de trois autoportraits réalisés entre 1893 et 1907; dans le dernier le peintre s'est présenté avec la tenue blanche (vêtement et bonnet) qu'il portait pour faire de la voile. Cependant une photo non datée mais que l'on peut situer autour de 1910 montre Simberg nu sur un rocher au milieu d'un lac dans une édifiante aspiration à l'infini.

2) *Un médium propice à la condensation : la gravure*

La nécessité synthétique de la gravure a séduit Simberg et Munch. Leur production dans ce domaine est abondante. Tous deux reprennent, pour en tirer un parti optimal, des thèmes exposés dans la peinture (*l'Automne, le Gel; la Danse de la Vie, le Cri*). Cependant chez l'un comme chez l'autre, l'on trouvera des scènes qui ne connurent qu'une expression gravée.

Le diptyque *Attraction-Répulsion* (1896) magnifie les éléments dégagés par analyse de la relation amoureuse chez Munch. Le rôle magnétique des cheveux, la dualité (plage-forêt) de la nature, théâtre de l'opposition du couple, l'évocation du sacré dans la fascination de la femme (le clair de lune stylisé présent entre les amants évoque le crucifix) comme le visage fermé de l'homme dans l'échec (tête identique à celle de *Soir-Mélancolie* ou de *Cendres*) reçoivent dans ces lithographies leur plus subtile expression. C'est le cas pour la Mort chez Simberg par l'intermédiaire d'une gravure sur cuivre intitulée *Compagnons de jeu* (cf. photos 3). Les

formes de l'enfant et du petit diable semblent sortir du même moule. La découpe est identique: le mouvement des jambes, la position des bras et même la ligne transversale qui s'en détache (la queue reprenant le dessin



Edvard Munch: Attraction

de la ficelle traînant le rat). La Mort s'intègre à ce parallèle en calquant son pas sur celui du diabolin et en adoptant une attitude semblable au niveau des bras. L'enchaînement est donc irréversible.



Edvard Munch: Répulsion

E) Tableau synthétique

Pour mieux percevoir la complémentarité de Munch et de Simberg dans une parallèle démarche de créateur, nous avons consigné dans un tableau synthétique les principaux enseignements de cette étude.

MUNCH	SIMBERG
Monolithisme	Superposition de niveaux
Intensité de premier jet (brut)	Raffinement de l'impact final (polissage)
Constantes neutres (femmes, fantôme) d'une expression détaillée ponctuellement (Moi)	Constantes désignées (petit diable, Mort) d'une expression globalement abstraite
Dualité: point de départ du déséquilibre	Double: principe régulateur
Exhibitionnisme: artiste exposé au devant de sa vision	Transfert: artiste relayé par des substituts (petit diable, paysage) dans une vision aseptisée
Image: hallucination dynamique vers l'extérieur	Image: vision dynamique vers l'enfoui
Pulsion: simulée déséquilibre expulsé	Pulsion dissimulée déséquilibre détourné

La grande distinction entre Munch et Simberg pourrait se résumer à une différence de dynamique. Le premier effectuant une simple mise à nu de la pulsion de déséquilibre en arrive à caricaturer selon une dialectique du double les raisons du désarroi, sublime alors l'élément intime pour mieux le voiler en profondeur. Chacun donne ainsi une réponse aussi personnelle qu'intense à l'énigme posée par le couple Eros et Thanatos.

Pierre Gervasoni

« Vanha nainen kiikuttaa lasta.

Kovat ajat ovat takanapäin ja edessäpäin.»

« Une vieille femme berce un enfant.

Les temps difficiles sont passés ou à venir.»

« Sinun keskittynyt ilmeesi

saa minut huomaamaan,

että puheeni on narrin kieltä.»

« Ton air absorbé

me fait comprendre

que je dis des inepties.»

La briéveté du poème peut correspondre à la briéveté de la scène évoquée, et ainsi donner naissance à un tableau :

« Puut liikkuvat

keväisessä metsässä,

kypsyttävät vihreänsä yhtäkkiä

kuin takeiksi harteilleen.»

« Les arbres remuent dans la forêt printanière,

font subitement germer leur verdure

comme des manteaux sur leurs épaules.

« Pilvet kokoontuvat

ja alkaa sataa.

Oraka hyppää puusta ja juoksee

kiiren vilkkaa toiseen,

tuuheampaan.»

« Les nuages s'amoncellent

et il commence à pleuvoir.

Un écureuil saute d'un arbre et court

dare-dare dans un autre,

plus touffu.»

Le poète prête fréquemment à la nature, principale source de son inspiration, ses propres sentiments, et ainsi il capte ce que la poésie a d'indéfinissable :

« Puu sai linnunpesan.

Moneen viikkoon tuskin

uskalsi liikahtaa.»

« L'arbre a reçu un nid d'oiseau.

Pendant plusieurs semaines, c'est à peine

s'il a osé bouger.»

« Pian on talvi.

Kostealla niityllä

hevonen sulkee

veräjän.»

« Bientôt c'est l'hiver.

Sur la prairie humide,

un cheval ferme

la barrière.»

Finlande oblige: ce sont les arbres et les oiseaux qui se taillent dans son univers la part du lion - si l'on ose dire:

«Kalpea salaatinlehti työntyy maasta,
hiljaa, varoen
millaiseen seuraan joutuu.»

«Une pâle feuille de salade sort de terre,
prudemment, faisant attention
à la compagnie où elle s'aventure.»

«Laho puu.
Tikka runkoa kiiveten
lukee madon ruokalistaa.»

«Un arbre pourri.
En escaladant le tronc, le pic
lit le menu du vers.»

«Myrsky kaatoi vanhan koivun
talon nurkalta,
ja nähtiin selvästi, kuinka pinnassa
sen juurakko kulki.

Miten se oli jaksanut pitää
taloa kainalossaan,
huolehtia koko pihasta, kun se itse
oli niin ohuesti elämässä kiinni?»

«La tempête a renversé le vieux bouleau
à l'angle de la maison,
et l'on a vu au grand jour comment ses racines
courageaient le long du sol.

Comment avait-il pu abriter la maison,
prendre soin de toute la cour, alors que
sa propre vie ne tenait qu'à un fil?»

«Maantie.
Käpy
sähkötolpan päässä.
Tikan paja.»

«Une route. Tout en haut
d'un poteau télégraphique,
une pomme de pin.
La forge du pic.»

Le poète, par les échos qu'il nous donne de sa vie, calme, baignée par la nature et l'harmonie de son foyer, apparaît un peu comme le personnage de ce poème:

«Kävi kouluja, opiskeli,
hoiti virkaa,
vapaa-ajat vietti perheensä parissa.
Kiinalainen mies, ihmettelivät ihmiset.»

«Il alla à l'école, fit ses universités,
s'occupa de son travail,
ses temps libres, il les passa en famille.
Un type bizarre* ! s'étonnaient les gens.»
(*en finnois textuellement: «un type chinois»)

On peut remarquer que le thème de l'enfance revient souvent dans ses textes. Ainsi, dans ce poème qui, comme les plus réussis de Rasa, revêt plusieurs sens:

«Heinät seipäillä,
pellon takana kuusimetsä,
iltataivas, sininen.

«Le foin sur les perches,
au fond du champs, la sapinière,
le ciel du soir - bleu.

Ja aivan tähän lähelle,
ensimmäisen seipään viereen
on pysähtynyt lapsen
kirjava leikkipallo.»

Et tout près d'ici,
au pied de la première meule,
s'est arrêté
le ballon bigarré de l'enfant.»

Le monde de la ville, avec ses scènes, à l'occasion insolites, n'est pas absent de sa poésie:

«Torilla katsotaan,
miten mies repii puukolla
seinän kojusta,
jossa toinen myy vihtoja.»

«Au marché, on regarde
comment un homme lacère à coup de poignard
le mur d'une baraque
où un autre vend des gerbes de branches*.»

(* il s'agit des branches de bouleau avec lesquelles on se fouette dans le sauna pour activer l'exsudation)

Le poète utilise toutes les ressources de la langue finnoise: lexique de la nature particulièrement riche, termes choisis mais aussi argot, jeux de mots, tournures grammaticales proprement finnoises, et, pour cela, difficilement traduisibles. Mais son souci constant reste le dépouillement:

«Sade valuu ikkunassa,
ulkona kylmä tuuli riepottaa
märkiä lehtiä.»

«La pluie dégouline sur la vitre,
dehors le vent froid malmène
des feuilles humides.»

Chaque terme est d'autant plus pesé que le poème est bref, et, dirait-on, que c'est la sensation qu'il cherche à nous communiquer qui prévaut, et non la forme. Si notre oreille n'est pas trop émoussée, le poète réussit à nous transmettre une réalité souvent typiquement finlandaise:

«Lehdet putoilevat ja lumi yhtäikaa.

Älä sure mennyttä kesää:

se on edessäpäin.»

«Les feuilles tombent et en même temps la neige.

Ne pleure pas l'été en allé:

il te fait face.»

Oeuvres de Risto Rase:

Metsän seinä on vain vihreä ovi (*Le mur de la forêt n'est qu'une porte verte*), 1971.

Kulkurivarpunen (*Le Moineau vagabond*), 1973.

Hiljaa, nyt se laulaa (*Silence! Le voilà qui chante*), 1974.

Kaksi seppää (*Deux forgerons*), 1976.

Rantatiellä (*Le chemin sur la rive*), 1980.

Ces recueils ont été rassemblés dans *Laulu ennen muuttomakaa (Chant avant la migration)*, 1983, livre dont on s'est servi pour cet article.

Un choix de poèmes a été traduit en suédois.

ARCHEOLOGIE ET ETHNOLOGIE
par Inger ZACHRISSON, Statens Historiska Museum

STOCKHOLM, Suède

Le 14 août de l'année 1985 la nouvelle qu'un foyer lapon, du XI^e s., avait été mis au jour lors de fouilles archéologiques à Vivalen, dans les montagnes de Härjedalen, allait faire la une des journaux et un scoop à la radio. Un titre clamait: « Les Lapons avant les Vikings! ».

Plusieurs raisons expliquent que cette assertion ait paru si révolutionnaire. On estime, de nos jours, que le territoire lapon, en Scandinavie, s'étendait jusqu'à Idre, en Dalécarlie et Femunden, en Hedmark... L'idée qui prévaut est que les Lapons, venant des régions plus septentrionales qui, par tradition, étaient les leurs, ne sont parvenus dans ces parages qu'à une époque récente. Il y a cent ans, par contre, les savants, tant suédois que norvégiens, considéraient que les Lapons constituaient le peuple originel de Scandinavie. Le développement du sentiment national et les exigences nouvelles du « droit à la terre et à l'eau » ont toutefois modifié ce point de vue. Un professeur d'ethnographie d'Oslo, Yngvar Nielsen, apportait en 1889 « la preuve » que les Lapons n'étaient pas parvenus dans ces territoires méridionaux avant le XVIII^e s.: on n'y trouvait pas de toponymes sames, de tombes et de lieux de sacrifices - quant aux Lapons eux-mêmes, on ne leur avait rien demandé. Ses idées trouvèrent un large écho. Aujourd'hui encore, certains historiens de Trondheim défendent avec force cette idée d'une pénétration tardive des Lapons dans le Sud - puisqu'ils ne sont pas expressément mentionnés, avant cette époque, dans les sources écrites: voilà encore une conclusion ex-silentio.

Celle-ci peut-être regardée comme la suite de nombreuses théories concernant l'immigration des Lapons en Scandinavie, théories véhiculées jusqu'aux années 1970 par les archéologues suédois.

On a coutume d'affirmer aussi que les noms de lieux lapons n'existent pas en Jämtland et en Härjedalen - bien que le professeur Gösta Holm ait montré qu'ils étaient nombreux dans les régions montagneuses, mais les

recherches, quant à la datation, n'avaient pas encore été effectuées. L'inventaire de ces noms est en cours, du côté lapon et, aussi, dans les deux pays.

L'archéologie est la science qui, conjointement avec la recherche linguistique, réunit les plus grandes chances d'affirmer quoique ce soit sur les époques révolues qui n'ont pas laissé d'écrits ou n'en ont laissé que très peu. La difficulté réside surtout dans le choix des critères apportés par le matériel archéologique et susceptible de révéler une appartenance ethnique. Est-ce le type d'habitation, l'activité économique, les structures sociales, la forme des tombes, les offrandes funéraires ou les données écrites? Les archéologues et les socio-anthropologues norvégiens sont parvenus à un niveau très avancé pour discuter des questions ethniques. On s'est surtout efforcé de définir les sites préhistoriques lapons et nordiques en Norvège du Nord. Dans «Finner et Terfinner», Knut Ordner en a fait une brillante et quelque peu provocatrice synthèse (Oslo, 1983).

La plupart des archéologues suédois, par contre, estiment qu'il est impossible, sans intérêt et hors de propos de chercher à faire des distinctions ethniques: nous nous refusons à faire de la politique. N'est-ce pas, au contraire, une tâche qui s'impose d'urgence? Il doit être essentiel qu'on soit en mesure d'interroger notre protohistoire. Le problème est plutôt d'affronter les appréciations, souvent inconsciemment politiques ainsi que le nationalisme à connotation raciste qui imprègnent encore maintes interprétations de la protohistoire du Nord de la Scandinavie. Les attributions, à la légère, aux Nordiques trouvent un écho favorable, tandis que celles qui, s'appuyant sur des bases solides, prouvent une appartenance lapone, ont du mal à être acceptées - on exige alors une preuve à 100%.

Si on avance une hypothèse relative à une appartenance ethnique qui se révélerait, en outre, porteuse de conséquences politiques, on ne saurait être trop prudent. Un exemple de l'attitude contraire fut le bruit fâcheusement fait dans la presse suédoise (cf. par exemple B. de Klinterg dans le Svenska Dagbladet du 3/7/1977) autour de la « vision nouvelle » de ce qu'on a appelé les *stalotomter*. L'ethnologue Rolf Kjellstrom avait attribué aux Nordiques ces restes d'habitat des montagnes suédoises - de Jokkmokk aux paroisses de Frostviken. Il y a là des groupes d'habitats ronds ou ovales, resserrés et légèrement en creux, comprenant des âtres rectangulaires, et datés, au Carbone 14, des Xe et XIe s. Son argument était que dans la tradition lapone ces habitats appartenaient à ce qu'on appelait le «stalofolk» ces mystérieux «géants vêtus de fer». Des Vikings nordiques, disait Kjellstrom, et qui s'étaient établis dans ces parages montagneux avant les Lapons. Ernst Manker avait auparavant défini ces «stalotomter» - ces géants - comme étant lapons et qui trou-

vaient leurs homologues dans les « gammetufter » des Lapons de la Mer norvégiens. Cette définition fut avancée en 1981 par Evert Baudou, professeur d'archéologie à Umea, mais n'a guère dépassé les cercles spécialisés.

Le foyer rectangulaire fait de grandes pierres plates au niveau du sol a été daté, au Carbone 14, de l'époque viking, à l'intérieur de la Scandinavie du Nord. L'exemple le plus éloquent est celui de Kataselet, sur la paroisse de Jörn. Treize foyers rectangulaires, relativement proches les uns des autres, étaient disposés en rang. Deux d'entre eux ont été datés respectivement de 855+-80 et 965+-90 apr. J.-C. Tout indique que ce type de foyer est caractéristique d'une certaine sorte d'habitation lapone. Il faisait, en effet, partie de la traditionnelle kâta lapone jusqu'à une époque tardive.

Il en est de même des habitations rondes. « Les habitations rondes peuvent être définies comme étant une expression lapone, une structure exprimant la filiation ethnique » ainsi que le dit l'archéologue norvégien Tom Sjøbstad. Il base cette affirmation surtout sur le fait qu'une extension des « gammetufter » sur Helgøy, dans le Nord-Troms, à partir du XIIIe s. et au-delà, était identique aux établissements lapons répertoriés sur les rôles des contribuables de cette époque. C'est là un des résultats du projet interdisciplinaire norvégien qui a étudié le processus écologico-ethnique sur Helgøy, depuis l'an 0 de notre ère jusqu'à nos jours. On est d'abord parti du fait que différentes appartenances ethniques sont révélées dans les contrastes apparents - sous certaines réserves. Si la domination culturelle a existé auparavant, ce qui semble avoir été prouvé quand il s'agit des Nordiques de l'époque Viking, on devrait s'attendre à un apport nordique dans les fouilles présumées laponnes et non à un apport lapon dans un matériel nordique.

Revenons au foyer de Vivalen, à 5 km env. au N.-O. de Funäsdalen. Tout à côté des fouilles, pratiqués en 1913, avaient mis au jour un cimetière avec vingt tombes qui, à l'époque, avaient été considérées comme les vestiges d'un comptoir commercial suédois du XIe s. Il s'agissait de tombes avec des squelettes, sous un sol plat, orientées N.-S. et comportant des offrandes funéraires, donc de l'époque païenne.

En réalité, les tombes s'avèrent posséder des caractéristiques laponnes. Les offrandes consistaient justement en ce mélange typique d'objets en provenance de l'Europe de l'Est, de l'Europe du Nord-Ouest et d'objets lapons, mélange qui est le propre des grands lieux de sacrifices lapons de la Suède du Nord et des tombes laponnes de la Norvège du Nord. Jusqu'à certaines divergences dans la manière de porter les objets importés, qui distinguent les découvertes les plus septentrionales, apparaissent ici. Bien marquer son appartenance ethnique par le costume a sûrement

été essentiel. Nombre de ces objets du Moyen Age viking, en particulier les bijoux qui ornent les vêtements, ont survécu dans le costume lapon traditionnel jusqu'à une époque tardive. Il y a, par contre, peu de points communs avec le costume ancien nordique.

En outre, les morts étaient enveloppés dans des linceuls étroits et comme des fourreaux compacts faits d'écorce de bouleaux, à la façon des momies, dans une tombe lapone typique datant d'avant l'ère chrétienne. Une tombe, du X^{IV}e s., sur la paroisse de Tärby, en Lappland, révélait également des linceuls en écorce de bouleaux cousus à la tête, aux mains et aux pieds.

De plus, plusieurs objets trouvés à Vivalen s'avèrent être de la fin du XII^e s. ou du début du XIII^e s. Enfin des tombes non-chrétiennes et aussi tardives, situées à quelques kilomètres seulement de la route des pèlerins qui se rendaient à Trondheim-Nidaros où, depuis le milieu du XI^e s. se développait le culte à St Olav, sont également explicites.

Les squelettes mis au jour présentent des traits aussi bien lapons que nordiques. Les ostéologues insistent sur les difficultés qu'il y a à tirer des conclusions, du fait que les habitants du Nord et les Lapons appartiennent à la même race. Un cimetière tout aussi important, avec des hommes, des femmes et des enfants de tous âges, devrait supposer un «établissement» tout proche. A proximité des tombes on a maintenant trouvé deux strates de civilisation, datées au carbone 14 de l'époque viking, 860+-90 et 1020+-40 après J.-C. Ce serait donc la première fois qu'on a pu prouver avec certitude, quant à la date, le lien entre les habitations et les tombeaux, chez un peuple chasseur, à l'intérieur de la Suède septentrionale.

Et c'est justement dans cette région que le foyer en question a été mis au jour. Il y avait là des ossements de renne sauvage. On a découvert, à peu de distance, un monticule de déchets avec du charbon, des éclats de pierre, des bouts de fer, des os brûlés et non-brûlés de rennes sauvages (et même des bois de grands cerfs), de moutons ou de chèvres, etc. Tout ceci s'accorde bien avec l'image plus différenciée qui commence à se développer, de l'époque qui a précédé l'élevage intensif du renne. La chasse et la pêche pouvaient donc être complétées par l'élevage du mouton et des chèvres ainsi que par la culture sporadique de l'orge. La «colonisation» est aujourd'hui, tout comme l'immigration venant du Sud, considérée impliquer que la population adopte un autre genre de vie. Certains objets, surtout les ornements de costumes, sont également des références lapones. Grâce à eux, on a pu, par la suite, émettre l'hypothèse qu'un certain nombre d'autres tombes étaient lapones. Ces tombes se trouvent, en particulier, sur un territoire proche de la rivière Ängermanälven et au sud de cette rivière: Jämtland, Ängermanland du Sud-Ouest, Härjedalen du Nord et Meddelpad du Nord. Le plus connu est le cimetière de

Långön, près de Hotingsjön, dans la partie située le plus au Nord-Ouest de l'Angermanland, et qui est daté des Xe et XIe s. Jusqu'ici, il était considéré comme un comptoir commercial suédois et l'avant-poste le plus septentrional de la civilisation de la Suède méridionale.

Les tombes, ici, sont des tumuli, ce qui est considéré comme un trait nordique. Il n'est cependant pas rare que les membres d'un groupe ethnique adoptent les formes de tombeaux d'un autre groupe, surtout si les rapports ont été, par ailleurs, marqués par la coopération.

Il existe, à ce sujet, des parallèles ethnographiques. Des fouilles archéologiques pratiquées en Finlande et en Norvège il appert que les tombes laponnes, de l'époque viking et du Bas Moyen Age, étaient hétérogènes. Ces tombes n'ont pas présenté de caractère homogène avant le XVIe s. sur tout le territoire lapon.

Des indices révèlent que les territoires s'étendant en Scandinavie, jusqu'en Dalécarlie et en Hedmark, ont été jadis des territoires laponnes. Ce sont les tombes où l'on brûlait les corps, des pavages peu importants datant du premier millénaire après J.-C., qui sont le fait de peuples chasseurs. Il n'existe aucune raison de supposer l'existence d'un troisième groupe ethnique. Au contraire, ces tombeaux sont généralement situés à l'emplacement des anciens habitats de l'Age de la Pierre, lesquels, tout au Nord, présentent des traits laponnes évidents. Il y a aussi certains types de pointes de fer ou d'os, ainsi qu'une centaine de skis, datant de 1500 avant J.-C. à 1000 après J.-C. Le ski fut, probablement, à une époque très reculée, une particularité laponne. Il faut aussi mentionner les recherches généalogiques parmi ceux qui sont les «Lapons des paroisses» du Norrland méridional et du Svealand septentrional. Tout indique qu'ils sont les descendants d'un peuple nomade lapon vivant de la chasse et s'occupant, sur une petite échelle, de l'élevage du renne, en Suède centrale: une sorte de culture laponne des forêts dans le centre de la Suède. Il ne s'agissait donc nullement de gens rejetés par la société. On peut retrouver la trace de ce peuple nomade jusqu'au milieu du XVIIe s. dans les actuels départements du Västmanland, de Kopparberg, de Gävleborg et du Norrland occidental (Västernorrland).

On commence aujourd'hui à distinguer une hétérogénéité à l'intérieur des territoires laponnes avant 1500 environ. L'Ängermanälven peut apparaître comme une sorte de frontière. Certains objets qui, au nord de la rivière, servaient aux sacrifices, étaient au sud des offrandes funéraires. Au nord de l'Ängermanälven, on trouve d'importants lieux de culte riches en métaux, des dépôts archéologiques, des «stalotomter» et, au sud, des tombes.

La même frontière se retrouve à travers les recherches des groupes sanguins qui ont été effectuées par le professeur Lars Beckman, professeur en génétique et recteur de l'Université d'Umeå. Les Lapons qui, aujourd'hui, parlent le dialecte des Lapons du Sud, sont, génétiquement parlant, un peu différents de ceux qui vivent plus au nord. Les caractères génétiques lapons sont, en Suède, nettement différents des caractères génétiques des Nordiques d'une part et des Finnois, d'autre part. Le tableau, établi par Beckman, montre clairement une importante influence lapone sur toute l'actuelle population de la Suède septentrionale et même, de certains territoires en Svealand et en Götaland, ce qui, selon lui, confirme une implantation ancienne des Lapons en Scandinavie.

Les raisons pour lesquelles il est si important d'être en mesure de répondre aux questions *où* et *quand* la culture lapone, existait en Scandinavie, sont évidentes. Il ne s'agit pas seulement de l'antique culture lapone mais aussi de leurs droits et de la reconnaissance de leur identité nationale. Les historiens ont, depuis plus de cent ans débattu de cette question. Il est temps que les archéologues se penchent sérieusement sur ce problème. C'est surtout nous qui en avons la possibilité.

Traduction Denise Bernard-Folliot

A propos de POHJATUULI de Michel Longtin

Après Müller-Berghaus, Glazounov, Tormis, Kodaly, Dallapiccola, Preston, une douzaine de compositeurs soviétiques et votre serviteur, voilà qu'avec le compositeur canadien Michel Longtin, il y a un nouveau nom à inscrire sur la liste des créateurs qui s'inspirent de la Finlande. Jusqu'à présent le folklore et le Kalevala ont été les éléments prédominants de l'influence finlandaise sur l'étranger; Michel Longtin a choisi de rejoindre l'attitude de jeunesse de son voisin yankee Alan Hovhaness qui, avant d'arméniser son style et de détruire l'ensemble des ouvrages concernés, s'adonna à une vénération totale pour l'œuvre du maître de Järvenpää.

Né à Montréal en 1946, Michel Longtin, issu du théâtre, étudie tardivement la composition avec André Prévost, de 1968 à 1970 puis avec le compositeur suédois Bengt Hambreus, avant de s'intéresser à la musique électronique et d'écrire des musiques pour le cinéma et le concert. Aujourd'hui, il enseigne dans l'Université MacGill de Toronto, celle-là même où il fit ses études, à la faculté de musique.

Ne connaissant aucun de ses autres ouvrages, il m'est impossible de replacer Pohjatuuli (le vent du Nord) dans la continuité de son œuvre, Michel Longtin dit s'y être inspiré de la musique de Jean Sibelius et des toiles de peintres canadiens tels que J.E.H. MacDonald, Lawren Harris, Tom Thomson, A.Y. Jackson et F.M. Varley, que je ne connais pas mais que le compositeur classe parmi les créateurs influencés par un style nordique.

Pohjatuuli dure 26 minutes et est écrite pour clarinette, 2 cors, trompette, trombone, 2 violoncelles, 2 contrebasses et percussions. La musique s'apparente à celle de Sibelius par l'utilisation privilégiée des registres graves des instruments et par l'opposition du suraigu de la clarinette, la rugosité de certaines interventions en blocs sonores qui alternent avec des épisodes cadenciels ou en style accompagné. Le traitement du temps musical fait alterner des épisodes dynamiques et statiques selon une conception plus proche de notre époque que la continuité quasi linéaire propre à Sibelius et à l'étirement continu de son temps

musical, sans rupture, par des procédés d'imbrication des motifs et des épisodes. Le discours n'a pas la fermeté de celui du modèle. Le matériau est aussi plus composite, plus anecdotique et plus proche d'une évidence au premier degré que de la subtilité du langage sibélien; ainsi s'éloigne-t-on souvent d'une attitude impressionniste commune pour verser dans un style descriptif un peu trop précis. L'œuvre, assez longue, est également un peu trop étirée, mais il semble plus s'agir d'une défaillance dans la qualité de l'exigence du poli de l'écriture que d'une faille profonde du discours. Ces aspects négatifs ne doivent pas cacher le plaisir que l'œuvre peut procurer, notamment lors de deux épisodes particulièrement convaincants, personnels et maîtrisés; à mon avis hors de toute référence particulière. Quant à l'atmosphère nordique, la trouveront ceux qui souhaitent l'y découvrir, ils seront aidés par les épisodes les plus descriptifs qui sont assez précis.

A ma connaissance, il n'existe pas d'enregistrement discographique commercial de cette œuvre qui a été enregistrée lors de sa création le 25 juin 1984 au Roy Thomson Hall de Toronto par l'excellent groupe de la Société de Musique Contemporaine du Québec, dirigé par Serge Garant. Avis donc à nos radios nationales ou aux ensembles spécialisés de notre pays.

Henri-Claude Fantapié

QUATRE GAIS LURONS, POETES

En septembre 1986, lors d'une soirée littéraire, nous avons eu l'occasion de rencontrer quatre jeunes poètes finlandais, accompagnés d'une grande dame de la poésie du même pays, Tyne Saastamoinen. Une soirée amicale et vivante, organisée par Nuoren Vilman Liito, société artistique finlandaise avec son secrétaire général, M. Seppo Heiskanen et avec le concours de notre comité de rédaction et de la Maison des Etudiants Suédois qui nous avait prêté ses locaux. Cette manifestation bilingue, grâce aux traductions en français d'Olivier Descargues, de Jean-Jacques Lamiche et d'Anna Kokko-Zalcman, s'est terminée par des échanges libres et enthousiastes autour de verres de vin.

Mme Saastamoinen est déjà quelque peu connue ici où elle habite depuis longtemps*. Nous nous limiterons donc à esquisser l'œuvre de ces quatre jeunes poètes. Plusieurs points communs les unissent. Tous nés dans les années 1950, ils ont déjà obtenu des bourses et des prix importants, grâce à l'intéressant système finlandais pour les artistes et les écrivains. Ils ont tous fait partie de la rédaction de *Runous*, revue consacrée à la poésie, malheureusement prématurément disparue. Une certaine insouciance, un certain «gai-luronisme», l'usage de tournures du langage parlé dans les rues les rendent complices aux yeux de la critique finlandaise.

Le plus âgé d'entre eux, Ilpo Tiihonen (né en 1950), est l'auteur des recueils «L'incendie de Sarkunmäki», «André Vipulin et le manteau enchanté» (pour enfants), «Vous n'êtes plus servi», «L'Armada des jours ouvrables», «Héroïque», «Les bons, les méchants et les moches» et «Le bien de l'ange». Il a également traduit en finnois des poèmes du Suédois Gustaf Fröding et du Soviétique Ievgueni Ievtouchenko. Inspiré par les rythmes, il ne craint pas non plus d'utiliser des rimes tantôt pures, tantôt maladroites et s'exprime parfois avec des mètres tout à fait traditionnels. Dans ce contexte, c'est la nouveauté et la fraîcheur de son

* *Un recueil de sa poésie est paru dans la traduction française d'Anna Kokko-Zalcman et de Jean-Jacques Lamiche dans la collection de Rivages Revue, Pyyrikintori 4 F 66, SF-33230 Tampere.*

vocabulaire qui frappent. Des mots de jargon et d'anglais y apparaissent dans les décors souvent marginaux des baraques, des quartiers pauvres et des bistrots sales, emplis d'ivrognes, de prostituées, de drogués, de chômeurs ou d'ouvriers fatigués. Une grande sympathie envers les démunis ou les déshérités ressort de ses pages, et on comprend vite que ce sont les gens auxquels il s'identifie. Le ton insouciant dont il use quand il parle de choses tristes avec une grande habileté rythmique et de rime, évoque P. Mustapää, modèle des modernistes des années 1960, qu'il mentionne d'ailleurs parmi ses nombreuses références littéraires. Parfois un poème (« Canto » du dernier recueil) fait penser à Lorca, et Brecht, Neruda ou les poètes révolutionnaires russes ne sont non plus loin de lui et de sa génération.

Hannu Kankaanpää (né en 1954), est l'auteur de « Génération », « Peinture noire », « Goodyear », « Le troisième valet de chambre » et du livre en prose « Un succès finlandais ». Dans ses pages s'inscrit une personnalité plus introvertie. Bien qu'il illustre parfois la vie des quartiers périphériques ou emprunte le style d'une chanson populaire, il tend à voir les choses à travers les sentiments de culpabilité et de pénitence, et son propre univers apparaît plutôt dans les poèmes intimes, parfumés d'une ironie ou d'une tristesse qui prennent parfois une dimension presque autodestructrice. « La démocratie de l'injustice », « les espoirs brisés » reflètent un monde plus réel, moins absurde que celui de son confrère aîné.

Heikki Reivilä (né en 1955) a commencé à écrire après un séjour dans des chantiers de construction et dans les ports. Enfant de Kotka, il aime la mer et le vent qui sont les éléments essentiels dans ses vers. Dès son premier recueil, « Le blasphémateur », suivi par « Notes perdues » et « La pierre plus grande qu'elle n'est », on a vu en lui un fidèle de Pentti Saarikoski. L'influence de celui-ci se manifeste encore nettement dans les longs poèmes de son dernier recueil où les vers semblent respirer d'une façon naturelle et libre, mais aussi dans quelques tournures de phrases ainsi que dans son attitude un peu provocatrice, exhibitionniste (ce qui, comme l'a dit Saarikoski, n'est qu'un moyen de se cacher) et narcissique. Inspiré par les mots, il paraît parfois s'arrêter devant eux comme pour les déguster et les tâter. Franc et joyeux, sûr de son charme viril, il arrive à créer de bons moments au lecteur.

Le plus jeune de tous, Kari Levoïa (né en 1957) illustre dans ses vers les milieux de sa ville natale, Pori. A côté des cahiers de poèmes « Eaux libres », « Grains de beauté » et « Années-lumières », il est l'auteur de deux livres en prose, « Le faucon sur le toit » et le roman « Le fils du chargeur de bananes », très bien accueilli par la critique finlandaise l'année dernière. La mer, tout comme chez Reivilä, joue un certain rôle dans ses vers jalonnés par les signaux de la vie urbaine: les usines, les

gares de triage, les ports, les cheminées, les grandes surfaces, les hôpitaux. Mais on rencontre également beaucoup de tendresse, surtout envers l'enfance, dans ces décors de tous les jours.

Ce bref survol n'autorise que quelques remarques subjectives. Mieux vaut les connaître dans le texte. Au moins pour constater que, malgré l'urbanisation, la nature parvient encore à exister dans la poésie finlandaise de nos jours.

Anja Fantapié

LUMIERES DU NORD
Petit-Palais, Paris
19 février - 17 mai 1987

La vaste exposition - 168 tableaux et dessins - qui s'est tenue au printemps est à la fois une démonstration d'une unité nordique et aussi de différences nordiques. Une partie des œuvres exposées, le tiers environ, ont un dénominateur commun: la lumière et la situation géographique septentrionale, mais on verra que chacun des peintres des cinq pays interprète la lumière d'une façon personnelle et surtout lui donne une signification autre. Ainsi si l'on s'en tient à l'un des thèmes: *Nuit*, combien plus étrangement pâle est *la Nuit de Printemps*, d'Ellen Thesleff et combien plus bleues sont les *Nuits d'Été* norvégiennes de Kitty Kielland, Eilif Petersen ou de Harald Sohlberg. Ceci n'est qu'un exemple car ce qui frappe surtout dans cette exposition c'est sa diversité. C'est ce qui fait son intérêt aussi car, si l'on excepte Edvard Munch, Akseli Gallen-Kallela, Auguste Strindberg (et encore ne connaît-on ce dernier principalement par son œuvre littéraire), le prince Eugen et peut-être le danois Willumsen, le visiteur se heurte à des noms inconnus. Et pourtant la plupart de ces peintres ont étudié en France et ont eu avec la France des liens étroits.

La plupart de ces artistes, les Suédois en particulier, sont venus en France, dans les années 1870-80, les Norvégiens et les Finlandais, plutôt dans la décennie suivante, pour étudier plusieurs années. Après des siècles d'enseignement académique et parce qu'ils sentaient confusément qu'il se passait quelque chose de nouveau à l'Ouest, ils ont préféré Paris et la province française à Stockholm, Oslo, Munich ou Düsseldorf. Curieusement aussi, ayant fui l'enseignement académique de Stockholm ou d'Oslo, ils sont devenus les élèves très académiques - mais non les disciples - de maîtres tels que Cazin, Dagnan-Bouveret, Gervex, mais surtout de Léon Bonnat qui pendant vingt ans a formé deux générations d'artistes nordiques, et de Bastien-Lepage qui était attiré par ces élèves nordiques. Tous ces maîtres étaient d'excellents pédagogues mais les élèves ne retiendront que la lettre et le métier et n'imiteront ni Bonnat ni Dagnan-Bouveret ni les autres. Sauf, peut-être Bastien-Lepage dont ils appré-

ciaient les coloris doux, les thèmes simples - et aussi la gentillesse. Certains de nos peintres ont passé plusieurs années en France: Larsson, Josephson, Berg, Strindberg, bien sûr, P.S. Krøyer - sans doute est-ce les Danois de cette génération qui ne sont guère venus - et Willumsen qui lui vécut une grande partie de sa vie au Cannet où il mourut. Dans les années 90, Magnus Enckell, Ellen Thesleff ont étudié plusieurs années ainsi que les peintres norvégiens, en particulier les deux femmes Kitty Kielland et Harriet Backer qui tiennent une si grande place dans l'art norvégien au tournant du siècle.

Lorsque aux lendemains de l'Exposition Universelle de 1889 qui vit la percée des artistes nordiques, ceux-ci rentrèrent dans leurs pays, ce ne fut pas pour peindre «à la française», mais pour peindre les gens, la lumière et la nature de leurs pays.

Ils obéissaient par là aux voix du Romantisme national qui est la forme nordique de l'idéologie de l'époque concernant les nationalismes et qui grâce à une peinture non plus objective mais intellectuelle ou spirituelle ou encore métaphysique, rejoint le grand courant artistique européen: le Symbolisme. Ce faisant, ils marquent leurs différences. Pour les Suédois, en général, le Romantisme national est plus romantique que national comme le montre l'effusion lyrique intense et contenue du magnifique Nordisk Sommarkväll (Soirée d'été nordique), de Richard Bergh (le couple distant et proche tout à la fois, perdu dans la contemplation, est formé par la cantatrice Karin Pyk et le prince Eugen). Romantisme aussi mais plus synthétisé et un peu véhément des paysages du prins Eugen qui charge ses toiles de la tension émotionnelle née de son isolement dans son propre milieu et dans le milieu artistique, le seul qui comptât pour lui. Expressions symbolistes du sentiment religieux face à la nature comme chez Wilhelmson, du sentiment du vide religieux dans le désert des villes comme chez Eugen Jansson.

Pour un certain nombre de peintres finlandais, le Romantisme national est beaucoup plus national que romantique et le Symbolisme prend alors une nette connotation politique: c'est l'époque où le Grand Duché de Russie est exposé aux tentatives de russification du gouvernement tsariste et les artistes, tout comme les architectes, les écrivains, les musiciens traduisent une revendication d'identité nationale. C'est ainsi que Pekka Halonen, Juho Rissanen et surtout Akseli Gallen-Kallela font appel au légendaire collectif, le Kalevala, et se rendent au fond des «terres désertiques» en quête des origines de la fennitude afin de démontrer aux panslavistes de St-Petersbourg que les Finlandais existent en tant que peuple. Quelques peintres, par contre, Magnus Enckell, Helene Schjerfbeck et Ellen Thesleff demeurent en marge de ce romantisme finnois et kalévaléen. Leurs œuvres, d'une légèreté, d'une fragilité uniquement apparente, n'en demeurent pas moins d'une force convaincante. Ils ont l'art de traduire l'indicible. On reste frappé par les liens qui peuvent exister entre les petits tableaux d'Ellen Thesleff et ceux d'Odilon Redon-silence, yeux clos, mystère. Hugo Simberg, est un cas très étrange

et son œuvre ne ressemble à aucune autre: petits personnages tordus symbolisant la terre qui meurt - ou qui peut renaître - avec ses diables grotesques qui seraient à leur place chez Jérôme Bosch, avec son Ange blessé, symbole du péché et du paradis perdu, de la souffrance et de tout ce qui sépare les hommes (voir les deux petits porteurs qui se soucient fort peu de ce qu'ils portent) avec son sens du double, Hugo Simberg est dans le droit fil du Symbolisme européen qui a marqué une prédilection pour l'au-delà, le surnaturel et le dualisme.

En Norvège également, le Romantisme National est plus national que romantique, car la Norvège vit alors avec difficulté son union avec la Suède, union qui allait vers sa dissolution. Les Norvégiens, en peinture, vont faire appel à la beauté somptueuse de leur pays - d'où les nombreux paysages, qui de façon souvent synthétique, représentent les ombres sur la neige, ou les quelques coutumes caractéristiques, ou parfois, comme Gerahrt Munthe font appel au passé glorieux. Cependant Edvard Munch reste en marge, il est avant l'heure plus expressionniste que symboliste, ou du moins son symbolisme - désagrégation des êtres, de l'amour, cendre, solitude, sont-ils traduits d'une façon expressionniste, violente, rouge! Le grand et beau portrait d'Isben par Werenskiold montre combien cette peinture nordique peut être diverse: un portrait calme, solide qui va à l'essentiel.

Quant aux Danois, leurs œuvres témoignent surtout d'un penchant nettement orienté vers la métaphysique. Quelques paysages, bien sûr, et de superbes comme chez P.S. Krøyer qui a su si merveilleusement exprimé la magie de la nuit nordique, des portraits, assez mélancoliques, mais surtout une réflexion sur la mort, sur la fin des choses.

L'Islandais Thorarinn Benedikt Thorlaksonn, unique représentant de son île, à l'exposition, peint l'étrange nature de son pays, mais peint surtout l'espace, le silence, il décrit des forces telluriques rendues vulnérables par la versatilité des volcans, mais, à dire vrai, il peint essentiellement le silence. Il est visiblement de ceux pour qui l'intérêt est dans le regard et non dans la chose regardée.

Il est impossible de rendre compte ici de la multiplicité des talents et des regards des artistes de cette exposition qui marque une date pour tous ceux qui s'intéressent au monde septentrional. Surtout il est impossible d'analyser l'œuvre puissante, silencieuse et presque monochrome - blanc, gris, noir - de Vilhelm Hammershøj qui a été une des révélations de ce printemps. Ses coloris peuvent faire penser à Whistler, mais sa puissance née d'une singulière rigueur, ses personnages solitaires - même quand il sont cinq sur un même tableau - denses et tournés vers eux-mêmes, ces femmes dont on ne voit que la nuque ou le dos, évoquent irrésistiblement Vermeer. La poésie, la sensibilité, la fausse fragilité des œuvres de peintres-femmes ont surpris maints visiteurs de l'exposition. Il reste cependant que pour le public, la grande révélation a été l'œuvre picturale de Strindberg qui apporte dans sa peinture la même véhémence que dans ses écrits. Il y a en elle une charge émotionnelle explosive qui n'est pas

sans lien - un demi-siècle avant - avec les œuvres Cobra et l'Expressionnisme abstrait. En cela réside l'intérêt - outre la beauté de certaines toiles, de cette exposition: montrer la diversité des origines, des inspirations et combien certains de ces peintres étaient en avance sur leur temps.

Denise Bernard-Folliot

Colloque franco-suédois consacré aux :
RELATIONS CULTURELLES, ARTISTIQUES et SCIENTIFIQUES
DE LA FRANCE ET DE LA SUEDE
au Centre Culturel Suédois
mercredi 25, jeudi 26 et vendredi 27 mars 1987

- De la carole à la «folkvisa», par Régis Boyer.
- Orthodoxie luthérienne et «libertas philosophandi» dans la Suède du XVIIème s. Quelques remarques sur le rôle du ramisme et du cartésianisme, par Jean-François Battail.
- La diffusion en Suède de modèles décoratifs de Lajoue, par Marianne R. Michel.
- Strindberg à Paris: l'accueil des «Mariés» (1885-1886), par Eva Ahltstedt.
- Strindberg antidreyfusard, par Maurice Gravier.
- Dupont de Nemours écrit à Carl Fredrik, comte de Scheffer, par Barbro Ohlin.
- Quelques observations sur les mots et expressions français des Lettres de voyages (1769-1773) de Jacob Jonas Björnståhl, publiées par C.C. Gjorwell, par Indrid Arthur.
- Les *Mémoires de la Reine Christine* par J. Arckenholtz, critiqués par Holberg et d'Alembert.
- Prévost et le romanesque suédois, par Jean Sgard.
- Claudel et les ballets russes et suédois, par Gérard Antoine.
- *Gustave Wasa*, de Piron, par Frédéric Deloffre.
- Sur le goût de Tessin, par Georges Brunel.
- Boileau en Suède, par Sigbrit Swahn
- Le comte de Creutz, un ambassadeur francophile, par Marianne Molander
- Georg Carl von Döbeln, officier suédois au service de la France, par Ian Hansen.
- Beaumarchais et Gustav III, par Gunnar von Proschwitz.
- Gobineau et le «modèle suédois», par Jean-Hervé Donnard.
- Les peintres suédois en France entre deux expositions universelles 1867-1889, par Denise Bernard-Folliot.

- Les confluences littéraires franco-suédoises dans les années quarante, par Patrick Griolet.
- *Faunillane* par le comte de Tessin, par Birgitta B. Nilsson.
- Ernst Bendz: propos sur la littérature française d'entre les deux guerres, par Astrubal Veira.
- Coopération franco-suédoise dans les domaines de la physique et de la technologie, hier et aujourd'hui, par Hans Wilhelmsson.
- Bérain, par Jérôme de La Gorce.

Dans le cadre de l'exposition LUMIERES DU NORD une table ronde s'est tenue dans les Galeries Nationales du Grand Palais (Auditorium 404) le 20 février 1987.

- Vilhelm HAMMERSHOI, par Poul Vad, critique d'art.
- Ejnar NIELSEN, par Hans-Olof Boström, conservateur au Göteborg Konstmuseum, Goteborg.
- Thorárin B. THORLAKSSON, par Denise BERNARD-FOLLIOT, traductrice.
- Harald SOHLBERG, par Knut BERG, directeur de la Nasjonalgalleriet, Oslo.
- Hugo SIMBERG, par Pierre GERVASONI, historien d'art.
- Akseli GALLEN-KALLELA, par Salme SARAJAS-KORTE, directeur honoraire à la Suomen Taideakatemia, Helsinki.
- Héléne SCHJERFBECK, par Leena AHTOLA-MOORHOUSE, conservateur à la Suomen Taideakatemia, Helsinki.
- Ernst JOSEPHSON, par Pontus GRATE, vice-directeur du National Museum, Stockholm.
- August STRINDBERG, par Hans-Albert PETERS, directeur du Kunstmuseum, Düsseldorf, commissaire de l'exposition « Im Lichte des Nordens ».
- Prins Eugen, par Denise BERNARD-FOLLIOT, traductrice.

Publications de l'UNESCO - Vient de paraître:

Applied microbiology, edited by H.W. Doelle, Department of Microbiology, University of Queensland, Brisbane, Australia and C.G. Heden, Microbiological Resources Centre (MIRCEN), Karolinska Institutet, Stockholm, Suède.

Paris, Unesco. Dordrecht, Reidel 1986. 192 p., fig. tab. 22, 5x15. (Trends in scientific research, 2) - ISBN 92-3-102335-7 - 150 F.

International flow of television programmes, by Tapio Varis. Paris, Unesco, 1985. 62 p., fig., tab., 30x21 cm. (Reports and papers on mass communication, 100). ISBN 92-3-102365-9 - 20 F.

Le Courrier, 39ème année, Mars 1986.

Les trésors de Mongolie

Le numéro, 8 F.