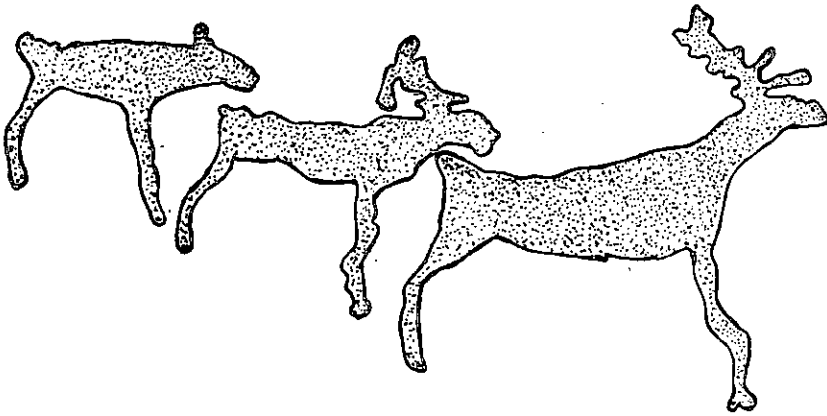


# BOREALES

JE DU CENTRE DE RECHERCHES INTER-NORDIQUES



## COLLOQUE INTERNATIONAL JEAN SIBELIUS

(II)

N° 54 / 57

1993

**L'ULTIME TRILOGIE ORCHESTRALE  
DE SIBELIUS : «FANTAISIE SYMPHONIQUE»  
et la recreation de la symphonie classique au XXème siècle.**

MUSIQUE/FINLANDE/SIBELIUS

par Veijo Murtomäki \*

Quand Sibelius commença sa carrière de symphoniste, il suivit d'abord l'exemple de Berlioz et de Mahler et écrivit *Kullervo*, une symphonie-oratorio (ou cantate) et quand il composa des poèmes symphoniques (*En Saga*, *la Suite de Lemminkäinen*), il adopta les idéaux de la nouvelle Ecole allemande et de Liszt. Il admirait par ailleurs Bruckner et subissait l'influence de Tchaïkovsky. Bien que ses deux premières symphonies contiennent encore une rhétorique romantique, leur construction musicale d'ensemble tend résolument vers la symphonie classique-romantique. L'opinion de Sibelius, quand il dit admirer dans la symphonie «sa sévérité et son style, ainsi que la logique profonde qui liait tous les motifs de l'intérieur» vaut toujours la peine d'être rappelée.

Sibelius composa ses symphonies et ses poèmes symphoniques en suivant plus un principe de musique pure qu'en se laissant guider par des programmes. Certains de ses poèmes symphoniques ont reçu un programme précis, mais dans la majorité des cas Sibelius intrigue ses auditeurs en ne donnant à ses poèmes que des titres suggestifs puis en les rapprochant de la musique pure. En ce sens, Sibelius est un cas particulier car presque personne parmi les autres compositeurs importants du début du siècle n'aurait été capable de prolonger la tradition classique en renouvelant la forme de la symphonie grâce aux procédés formels plus libres du poème symphonique, sans pour cela conduire la symphonie dans le lit de Procuste.

En tant que genres, la symphonie et le poème symphonique répondent à l'avance à l'attente des auditeurs : selon la règle, la première doit être en quatre mouvements et le second en un seul. Pour Cecil Gray, la symphonie est construite sur deux thèmes ou plus, tandis que le poème symphonique se développe «à partir d'une simple cellule thématique». Toutefois, il y eut pendant la période romantique tant d'exceptions à cette règle, et même de contre-exemples, que vers la fin du siècle on ne trouve que peu d'œuvres représentatives du modèle. Enfin «il n'y a pas la moindre raison pour qu'une symphonie ne puisse atteindre à la diversité et ne

\* Musicologue, Professeur à l'Académie Sibelius d'Helsinki.

*puisse être thématiquement conçue à partir d'une simple idée cellulaire.*» (Robert Simpson). De la même manière, il n'existe aucune loi immuable, selon laquelle une symphonie devrait être en quatre mouvements. Enfin, beaucoup de poèmes symphoniques sont basés sur plus d'un motif thématique distinct.

Dans l'ultime trilogie symphonique de Sibelius, les symphonies 6 et 7 ainsi que *Tapiola*, nous rencontrons d'intéressants problèmes. En écrivant ces oeuvres, Sibelius avait derrière lui près de 30 ans d'expérience de l'écriture symphonique. Il avait expérimenté la forme composite dans les 3ème et 6ème symphonies, écrit les premiers poèmes symphoniques dans lesquels le programme avait un rôle central (*Kullervo*, *Lemminkäinen*) puis ceux de la maturité, qui sont des compositions à la fois plus libres (la *Fille de Pohjola*, *Luonnotar*) ou sur des prétextes plus succincts et énigmatiques (le *Barde*, la *Dryade*).

Parallèlement à l'évolution de son style qui devenait plus ramassé et classique, Sibelius s'efforçait de trouver un langage symphonique plus libre. Déjà en 1905, il écrivait : «*Je ne peux plus écrire de symphonie, plutôt une fantaisie symphonique pour orchestre, voici mon genre ! Là je peux librement me mouvoir sans éprouver le poids de la tradition.*» Plus tard, en 1914, alors qu'il travaillait aux brouillons des 6ème et 7ème symphonies - à cet état les titres provisoires étaient «*Première*» et «*Seconde Fantaisie pour grand orchestre*» - Sibelius nota dans son journal que «*le titre de 'symphonie' est réellement préjudiciable à ce type d'œuvre seulement - puisque ce ne sont en fait que des symphonies. Le concept doit en être étendu. J'aurais au moins contribué à ce résultat.*» Sibelius envisagea même de publier séparément le premier mouvement de la symphonie sous le titre de (en All.) «*Symphonie en un mouvement*» ou de «*Fantaisie symphonique : Fantasia sinfonica I*». Ayant dans l'intervalle entendu le *Poème de l'Extase* et *Prométhée* de Scriabine puis la *Symphonie de chambre n°1* de Schoenberg, il est vraisemblable qu'il en fut influencé.

Que voulait signifier Sibelius en évoquant le concept de '*Fantaisie symphonique*' ? Peu de chose qui rappellerait les livres *Fantaisies pour clavier* de C. P. E. Bach. Peut-être quelques influences parvinrent-elles de la *Symphonie Fantastique* de Berlioz qui tend déjà à s'écarter de la dépendance de la stricte forme sonate. L'autre solution possible au problème de l'intégration de la grande forme avait été apportée par Schubert, dans la *Wanderer Fantaisie*.

La '*fantaisie*' en tant que genre a été d'une importance primordiale, particulièrement pour Schumann. On peut d'abord s'en rendre compte dans sa '*Fantaisie en do majeur*' pour piano, dans laquelle la forme sonate est presque complètement abandonnée, tout aussi bien que dans le premier mouvement de son Concerto en la mineur. Sa symphonie en ré mineur est un des antécédents les plus importants de la 7ème symphonie de Sibelius. Par le titre original de

'*Symphonische Fantasie*', Schumann voulait signifier que « dans cette œuvre, les manquements à la tradition de la forme symphonique étaient particulièrement importants ».

Spécialement dans la musique russe - de Balakirev, Moussorgski, Tchaïkovsky et Rimski-Korsakov - de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, les sous-titres tels que '*fantaisie pour orchestre*', '*fantaisie symphonique*' et '*ouverture-fantaisie*' furent très souvent utilisés. Le terme '*fantaisie*' renvoie là surtout à un contenu très programmatique, voire même descriptif et, en certains cas, à une prise de libertés par rapport aux procédés formels. Il est possible que pour Sibelius, l'idée de '*fantaisie-symphonique*' provienne en partie d'une origine slave.

Sibelius utilisa pour la première fois ce titre d'un nouveau genre pour '*la Fille de Pohjola*' (1906). Cependant, comme la forme sonate y est toujours perceptible, il est probable qu'il attacha cette fois au terme de '*fantaisie symphonique*' le choix d'un coloris orchestral exceptionnellement riche, les relations inhabituelles entre les tonalités, le processus thématique, dans le parcours duquel tout le matériau semble, dès l'introduction évocatrice du violoncelle, provenir d'un monde fantastique. Sibelius utilisa ensuite cette nouvelle dénomination à l'occasion de la composition de sa 5<sup>ème</sup> symphonie puis plus spécialement en travaillant à ses dernières œuvres orchestrales dont le choix des titres le préoccupèrent. La 6<sup>ème</sup> symphonie fut d'abord une '*Fantaisie symphonique*' (n<sup>o</sup> 1 ou 2 ?), puis il prévint d'en faire un nouveau concerto pour violon ('*concerto lirico*') pour finalement lui donner son titre actuel. La 7<sup>ème</sup> symphonie commença par être une '*Fantaisie symphonique*', puis il en parla aussi comme d'une '*Sinfonia continua*' avant qu'elle ne devienne une symphonie '*In einem Satze*'. *Tapiola* fut dès l'origine un poème symphonique, bien que son matériau ait probablement été développé en relation avec la 6<sup>ème</sup> symphonie.

L'ultime trilogie symphonique de Sibelius forme une entité particulièrement passionnante, dont toutes les parties sont étroitement reliées. La 6<sup>ème</sup> symphonie est en quatre mouvements, mais à cause de sa conception monothématique - le thème en échelle ascendante du finale donne naissance aux motifs de tout l'ouvrage - et de son unité d'ambiance, elle se rapproche du monde du poème symphonique. Il vaut la peine de se rappeler de ce que Sibelius a dit à propos de cette œuvre : « Vous pouvez l'analyser et l'expliquer théoriquement. - Vous pouvez trouver qu'il y a plusieurs choses intéressantes qui se passent. Mais la plupart des gens oublient que c'est, par dessus tout, un poème. »

La 7<sup>ème</sup> symphonie a une forme continue, monothématique et monotonale et, à cet égard, elle est une fois encore plus proche du poème symphonique que de la symphonie. Sibelius avait déjà abandonné les traditionnelles oppositions tonales dans la 6<sup>ème</sup> symphonie en laissant le mode dorien de ré contrôler presque toute la

symphonie, à l'exception de la deuxième moitié du second mouvement. Dans *Tapiola*, il va plus loin dans le procédé : le mode dorien de si est pratiquement omnipotent et le mouvement tonal traditionnel est exclu de l'œuvre (une de ses 11 sections est l'unique exception). L'œuvre entière, une fois encore monothématique, est fondée sur un simple motif de vers kalévaléen. De cette façon, la trilogie contient trois œuvres qui, d'une manière différente, sont monothématiques et monotonaux. A cause du déplacement facile d'un genre symphonique à un autre et de l'émancipation des formes des conventions de la tradition, les titres définitifs de ces œuvres ne sont ni l'ultime ni le seul critère sur la base desquels on puisse définir le caractère exact de ces œuvres.

Comme ils partagent plusieurs traits communs, ces trois derniers ouvrages symphoniques peuvent presque être considérés comme formant une véritable trilogie. Est-ce simplement une coïncidence que toutes trois - outre leur monotonalité et leur monothématisme - incluent vers leur fin une dramatique cadence en si ? La ressemblance est plus évidente entre la 6ème symphonie et *Tapiola* - cela remet en mémoire le plan original de Sibelius : *«La 6ème symphonie a un caractère sauvage et passionné. Sombre avec des contrastes pastoraux. Probablement en quatre mouvements, avec la fin qui progresse vers un grondement sombre de l'orchestre, dans lequel le thème principal est noyé.»* Le développement de la pensée musicale renversa toutefois les rôles : le résultat est pastoral avec de sombres contrastes. Dans une certaine mesure, les 3ème et 4ème mouvements sont conformes au plan original, mais Sibelius réserva la plus formidable des tempêtes à *Tapiola* dont une des appellations de travail : *'Hongatar ja tuuli'* (l'esprit des pins et du vent), se réfère évidemment au sujet de la dernière œuvre orchestrale de Sibelius et à la musique de scène pour la pièce *'The Tempest'* de Shakespeare. Dans la 7ème symphonie il y a une cadence en do bémol avant l'arrivée finale sur la tonique. Au surplus, toutes les œuvres présentent juste avant qu'elles ne s'achèvent une section mélodique extatique aux cordes aiguës.

La 7ème symphonie n'est ni un gigantesque mouvement de forme sonate ni plusieurs mouvements réunis en un seul à la manière de la Sonate en si mineur de Liszt. C'est quelque chose de neuf et de révolutionnaire dans l'histoire de la symphonie, «pas seulement une symphonie mais un nouveau palier dans l'évolution de la forme symphonique». Olin Downes a très tôt écrit que «la symphonie ne suit aucune formule traditionnelle. La forme qui a été ici atteinte libère plutôt qu'elle n'engage la pensée du compositeur.»

Robert Layton a vu, lui aussi, le caractère unique de cette symphonie : *«Avec la 7ème symphonie nous trouvons que Sibelius a abandonné toutes les conventions formelles stéréotypées de tonalités, 'sujets', et autres, afin d'atteindre l'unité à ses propres conditions.»* Il rejoint ici Ernest Newman, selon qui, en terme

de pensée formelle, le palier qui suit la forme cyclique lisztienne est «une symphonie en un mouvement», dans laquelle la place de la forme en sections est prise par une structure continue, où la 'forme' est «*simplement le corrélatif des idées, et par conséquent, dans le résultat final, plus une 'forme' du tout, mais simplement la forme*». Newman pense à *Tapiola* et à la 7ème symphonie de Sibelius comme les manifestations de ce type de pensée formelle.

Selon Robert Simpson, il y a plus d'action, de plénitude et de mouvement dans la 7ème symphonie, et dans ce sens, il s'agit d'une «plus grande» œuvre que ne l'est *Tapiola* et une vraie symphonie, tandis que *Tapiola* reste un poème symphonique. Mais d'autre part, la vie interne et les transformations du matériau minimal de *Tapiola* lui donnent une étonnante profondeur et variété.

Sibelius atteignit avec la 7ème symphonie et *Tapiola* un point définitif dans la forme symphonique. On pourrait bien sûr discuter pour savoir s'il s'agissait de la seule nouvelle voie possible d'évolution et quelle était la logique et la cohérence du développement formel des symphonies de Sibelius. Dans ses 4ème et 6ème symphonies il avait conservé la forme en quatre mouvements. Brahms, Bruckner et Mahler ont aussi conservé cette structure et plutôt étendu que resserré les proportions d'ensemble. Même dans la littérature symphonique récente de notre siècle, des compositeurs aussi différents que Chostakovitch, Messiaen et Berio ont poursuivi l'ascension romantique et la division en plusieurs mouvements plutôt que de poursuivre la voie tracée par Sibelius.

La question décisive reste toutefois plus celle du degré de cohérence interne que celle de la disparition ou non de divisions superficielles. Enfin il peut être dit que dans une forme cyclique le nombre de mouvements ne constitue pas le critère définitif qui permette de la définir. Le point essentiel est dans les différentes méthodes qui permettront de relier l'un à l'autre les épisodes d'une forme en un mouvement ou les mouvements d'une œuvre qui en comporte plusieurs. Dans la 6ème symphonie, les rapports thématiques et harmoniques entre les mouvements autorisent leur réunion en un tout continu. L'unité interne de cette œuvre atteint un tel niveau que l'intégration symphonique se réalise malgré la division en mouvements.

La 8ème symphonie, qui d'après certaines informations aurait été en plus d'un mouvement, n'existe pas. Sibelius ne réalisa que longtemps après qu'il avait atteint l'idéal qu'il recherchait, à moins qu'il lui ait été trop douloureux de cesser de composer. La seule œuvre majeure après la 7ème symphonie est *Tapiola* dont la monotonalité et le monothématisme suggèrent que le potentiel, à la fois de la symphonie et du poème symphonique avaient à cette phase été atteints. Les deux œuvres sont tout en même temps des '*fantaisies symphoniques*' libres de façon ro-

mantique, mais en même temps leur compacité est la manifestation d'une nouvelle sorte de classicisme au plus haut niveau. Sibelius dit un jour «*Plus je vieillis, plus je deviens classique ... C'est étrange, vous savez : plus je vois la vie plus je me sens convaincu que le classicisme est la voie du futur.*»

Sibelius était capable de développer la forme sonate et d'étendre les limites d'une grande forme qui s'appuie sur le conflit d'une manière authentique, «de l'intérieur». Ainsi, il devint un des rares capables de prolonger la tradition symphonique de Beethoven.

Dans les derniers ouvrages symphoniques de Sibelius les différences entre la symphonie et le poème symphonique semblent se restreindre au strict minimum. Dans des pièces en un mouvement essentiellement monotones et monothématiques, on ne peut plus s'attendre à ce que la tonalité et le travail motivique puissent être un support suffisant qui permette de faire la distinction entre les deux genres. Les facteurs décisifs sont la plus ou moins grande complexité de la forme et les différents degrés de force du contenu de fond, plutôt que les archétypes fondamentaux propres à la symphonie et au poème symphoniques, en tant que tels. Dans ce dernier cas, cela dépend probablement plus de l'expérience et des sentiments de chaque auditeur que des qualités internes de ces œuvres d'art. A ce niveau aussi bien la symphonie que le poème symphonique renvoient à la même image fondamentale de composition et peuvent être perçus comme des illustrations d'une même pensée et d'une technique symphonique identique. Avec la 7<sup>ème</sup> symphonie et *Tapiola* Sibelius réussit à relier les deux traditions symphoniques du XIX<sup>ème</sup> siècle et à désamorcer les inutiles et brutales divisions qui les séparaient.

Après avoir passé un tiers de siècle à lutter avec la symphonie et avec le poème symphonique, Sibelius a enfin réussi à adapter les formes anciennes conformément à son dessein et il a pu libérer la musique des conventions des genres. Sibelius aurait eu de bonnes raisons pour appeler ses trois derniers chefs-d'œuvre des '*fantaisies symphoniques*'. Il est clairement implicite que sa vision esthétique du nouveau genre était de substituer au vide, né du développement de l'individualisation d'une simple pièce musicale qui menaçait d'abolir le système des genres musicaux.

Que Sibelius ne soit pas allé jusqu'au bout était plus dû à son passé et à son respect de la tradition qu'à l'essence de sa musique qui, par bien des aspects, était tout à fait révolutionnaire. Dans ses derniers monuments, qui sont modernes en dépit de l'apparente convention de son vocabulaire, Sibelius a atteint le sommet de l'intégration et créé des chefs-d'œuvre qui sont classiques dans tous les sens du terme.

(trad. H.-C. F. )

## A L'OMBRE DE SIBELIUS, Uuno Klami à Montmartre

MUSIQUE/FINLANDE/KLAMI

par Helena Tyrväinen \*

En 1925, le jeune compositeur finlandais Uuno Klami (1900-1961) publie un article dans le périodique *Suomen Musiikkilehti* sur le 'Festival Maurice Ravel' organisé en octobre 1924 à la Salle Gaveau par la Société Musicale Indépendante. Il y exprime, notamment, l'opinion selon laquelle le public parisien souffre d'une maladie qu'il nomme «soif de la nouveauté». Selon Klami, *Tzigane, créé au concert en question, constitue un remède parfait contre cette maladie*.<sup>1</sup> Mais son avis semble avoir un accent ironique. Il nous fait penser au rejet par Jean Sibelius en 1911 d'une partie de la musique contemporaine, lorsqu'il regrettait que quelques compositeurs modernes introduisent souvent des choses nouvelles et sensationnelles dans le seul but de rester «à la page».<sup>2</sup>

Dans le cas de Klami, a-t-on affaire à un conservateur, ou bien à un gardien de la tradition germanique qui dominait la Finlande de l'époque ? Pas du tout ! Faisant exception à la plupart de ses collègues finlandais, Klami, après avoir terminé ses études à Helsinki, a étudié à Paris en 1924-1925, et les souvenirs qu'il a rapportés de ce voyage lors du premier concert consacré à ses œuvres à Helsinki (1928) montrent qu'il ne répugnait pas à la provocation. Bien au contraire, il semble avoir été atteint de la maladie qu'il a décrite. Le programme de ce premier concert de Klami était composé du premier concerto pour piano, intitulé *La Nuit à Montmartre*, de la *Rhapsodie carélienne*, des *Trois chansons chinoises* pour soprano et orchestre et de *Habañera*; ce concert fit sensation. Selon Erik Tawaststjerna, la création de la *Rhapsodie carélienne* a suscité 'le cas Klami', et il rapproche l'incident de la création du *Sacre du printemps* à Paris en 1913, qui avait fait naître le 'cas Stravinsky'.<sup>3</sup>

Les «stéréotypies de représentation» sont propres aux traditions.<sup>4</sup> La naissance du 'cas Klami' témoigne que, par ses débuts comme compositeur professionnel, Uuno Klami ne se rattacha pas à la tradition habituelle de la musique finlandaise. En fait, d'une façon générale, pendant toute sa vie professionnelle, Klami n'a cessé de surprendre son public. Ainsi, après la création en 1950 du *Second concerto pour piano et orchestre* - qui, d'ailleurs, fut composé à Paris tout comme le premier -, le critique et compositeur Sulho Ranta constata qu'on avait pris l'habitude de s'attendre à des surprises de la part de Klami.<sup>5</sup> C'est une opinion qu'on rencontre très souvent dans les écrits qui lui ont été consacrés.

\* Musicologue, chercheur à l'Académie de Finlande



En Finlande, lorsqu'il est question, de Klami dans le discours musical professionnel, on parle en général aussi de l'influence française qu'il a subie, comme s'il s'agissait d'une chose à la fois évidente et exceptionnelle dans le contexte finlandais. Mais on peut se demander quelles sont exactement les qualités de la musique de Klami qui paraissent surprenantes et exceptionnelles dans ce contexte. De fait, on peut distinguer les suivantes. Premièrement, des solutions de style surprenantes, tirant leur origine du cercle culturel français. En second lieu, la qualité principalement anti-romantique, «anti-problématique» de son expression ; l'humour musical. Troisièmement, un intérêt passionné dans la recherche des ressources instrumentales de l'orchestre virtuose. Enfin, une volonté d'exprimer musicalement des sujets 'extra-musicaux', objectif contraire à la 'musique absolue' d'origine germanique, avec ses genres musicaux traditionnels, notamment la symphonie.

### **'Le grand chêne' et les modernistes finlandais des années 20**

Je reviendrai plus loin sur le séjour de Klami à Paris en 1924-1925 et sur les influences qu'il a alors subies. Auparavant, j'aimerais présenter quelques brèves réflexions sur l'expression 'l'ombre du grand chêne', image que l'on rencontre souvent en Finlande dans le discours sur la musique. Cette expression implique l'idée que la position éminente de Sibelius aurait entraîné des conditions de travail difficiles à comprendre. Par rapport aux œuvres des autres compositeurs finlandais, les compositions de Sibelius occupaient une place écrasante dans les programmes de concerts en Finlande, tout comme dans les présentations de la musique finlandaise à l'étranger. La considération internationale dont il jouissait comme compositeur contemporain, ainsi que sa présence presque mythique comme génie unique de la musique finlandaise, étaient sans aucun doute propres à faire naître des complexes chez chacun de ses collègues finlandais. Dans la Finlande d'aujourd'hui, on remarque ce problème, de temps à autre.<sup>6</sup> Mais il me semble qu'il n'y a ici rien d'automatique. Il y a des destins différents.

Uno Klami est né le 20 septembre 1900, dans le village de Virolahti, situé sur la côte sud-est de la Finlande. Il est le plus jeune des quatre compositeurs modernistes les plus importants qu'a connus la Finlande dans les années vingt. Cette génération n'a pas pris les innovations de Sibelius comme point de départ ; pour cela, il a fallu attendre longtemps.<sup>7</sup>

Uno Klami a réussi à trouver une façon de provoquer le public que celui-ci a aimée. Cela a suscité des sentiments d'envie chez ses collègues. Le prophète finlandais du modernisme Elmer Diktonius l'a appelé 'l'enfant gâté' et 'l'enfant du dimanche' de la vie musicale finlandaise.<sup>8</sup> D'autres l'ont surnommé 'l'enfant

terrible'. Mais c'est Klami qui a réussi à trouver en pratique un contact sans problème avec la Finlande musicale. Le 'succès de scandale' - expression souvent employée à Paris à propos de Stravinsky et des Ballets russes de Diaghilev<sup>9</sup> - est applicable aussi à Klami, en tout cas au début de sa carrière.

Dans les années trente, le petit orchestre de la radio, récemment créé, fit une grande consommation de la musique de Klami. Dans les années précédant la Seconde guerre mondiale, Klami était après Sibelius, le compositeur finlandais de loin le plus joué à la radio.<sup>10</sup> D'une façon, générale, ses œuvres ont été souvent données et, pour la plupart, bien reçues par la critique. Sans aucun doute, son habileté d'orchestrateur virtuose et imaginaire plaisait aux exécutants. Peu à peu, il s'est placé à la tête des compositeurs de sa génération. Lors de l'enquête organisée en automne 1953 auprès du public de l'Orchestre Philharmonique d'Helsinki, Sibelius arriva incontestablement en tête, dépassant nettement Beethoven qui suivait en deuxième position. Le compositeur finlandais le plus populaire après Sibelius était Klami, classé septième.<sup>11</sup> En 1959, deux ans avant sa mort, il fut nommé membre de l'Académie de Finlande comme représentant des compositeurs finlandais - le plus grand hommage professionnel de son pays.<sup>12</sup>

Les autres compositeurs modernistes des années vingt, mentionnés plus haut, s'appellent **Ernest Pingoud**, **Aarre Merikanto**, et **Väinö Raitio**. Certes, ces derniers ont aussi surpris leurs auditeurs. Pourtant, malgré plusieurs œuvres de très haute qualité, ils n'ont réussi, avec leurs œuvres modernistes, ni à susciter l'enthousiasme du grand public, ni à faire naître la confiance des organisateurs de concerts.

Le collègue aîné de Klami, Ernest Pingoud, né en 1887 à Saint Pétersbourg, étudia dans sa ville d'origine avec Alexandre Glazounov et Nicolas Rimsky-Korsakov, puis à Leipzig, comme élève d'Hugo Riemann et de Max Reger - qui, quant à lui, le considérait comme un de ses élèves les plus doués.<sup>13</sup> Pingoud, d'origine franco-finlandaise et de nationalité russe, remplit des obligations militaires en Finlande (1915-1916) où il fit la connaissance de sa future épouse et s'installa en 1918. Homme très cultivé, musicalement proche de Scriabine, il donna à Helsinki, entre 1918 et 1924, cinq concerts consacrés à ses œuvres. Son concert à Berlin en 1923 fut très bien accueilli par la presse allemande, et le journal *Die Zeit* le qualifia «un des compositeurs russes les plus doués». <sup>14</sup> Après les années vingt, il a été peu productif.

Pingoud travailla comme intendant de l'orchestre Philharmonique d'Helsinki de 1924 à 1942. <sup>15</sup> A cette époque, Robert Kajanus - interprète de Sibelius de réputation internationale - et Georg Schnéevoigt étant ses principaux chefs d'orchestre, cette formation exécutait souvent ses œuvres. Au début des années trente, l'interprétation même de trois morceaux de Pingoud pendant une saison

orchestrale n'était pas exceptionnelle. On aurait tort, cependant, de considérer cela comme une manifestation d'estime profonde et vaste de son art. En particulier sous le régime de Kajanus (-1932), ce fut le plus souvent Pingoud lui-même, au lieu du grand chef renommé, qui dirigea ses propres œuvres. En effet, l'orchestre de la Radio finlandaise le joua peu, et la critique, incapable de comprendre les influences européennes modernes qu'il avait importées, l'attaqua souvent cruellement faisant preuve d'une attitude rigide.<sup>16</sup>

Pingoud fut aussi un essayiste musical remarquable, observant les phénomènes de son nouveau pays avec les yeux d'un cosmopolite. Par écrit, il développa amplement - et il fut le seul des trois modernistes en question à le faire - sa vision des buts de la musique en Finlande dans l'avenir. Il adopta une attitude critique par rapport aux valeurs nationales qu'il rencontrait dans la musique du pays. Ainsi, il écrivait en 1922 : *Quant à l'art de la Finlande, la musique en particulier, elle navigue encore dans le sillage des valeurs nationales, et les efforts perceptibles pour dépasser ces frontières (Raitio) ne semblent pas être reconnus. Cependant, on peut déjà observer chez Sibelius des tentatives pour aller toujours plus loin, hors du cercle national. Là, il est comme Moïse qui conduisit son peuple jusqu'à la frontière de Canaan mais qui imposa à Josué le devoir d'entrer dans la Terre Promise. A présent, la Finlande attend son Josué, un successeur digne de Moïse.*<sup>17</sup>

On a remarqué que, l'impressionnisme et l'expressionnisme ayant renoncé à la tradition de la symphonie classico-romantique, Pingoud et beaucoup de critiques d'Europe centrale furent incapables d'apercevoir rien qui fût essentiellement nouveau dans les symphonies de Sibelius. Composer des symphonies n'était pas à la mode.<sup>18</sup> Il faut noter que Pingoud ne niait pas l'importance de Sibelius. Ce dernier, quant à lui, écrivit dans une dédicace à Pingoud : «A son art enflammé»<sup>19</sup> Mais le journal de Sibelius révèle un côté plus sensible et vulnérable du maître, lorsqu'il note en 1922, à propos d'un autre article de Pingoud : «Mais - il est bête - et, comme l'on sait, contre la bêtise les dieux mêmes luttent inutilement.»<sup>20</sup>

Selon l'opinion de Pingoud, «la personnalité dominatrice de Sibelius, presque trop grande et trop puissante pour un peuple de trois millions de personnes», a eu comme conséquence que les tendances modernes n'ont pénétré en Finlande que trop faiblement et trop tardivement. Pingoud eut une attitude positive à l'égard de Väinö Raitio, d'Aarre Merikanto et d'Uuno Klami, mais il vit dans leurs œuvres de nombreux éléments à critiquer. La nouvelle musique ne pourra se réaliser avant que Sibelius ne se soit éloigné d'eux.<sup>21</sup>

Aarre Merikanto, né en 1893, étudia à Leipzig avec Max Reger de 1912 à 1914. Pour les Finlandais, trois ans avant la conquête de l'indépendance nationale (1917), la Première guerre mondiale eut des conséquences paradoxales : l'Europe

centrale fut «fermée» et les rapports avec la Russie se renforcèrent.<sup>22</sup> Un an avant Väinö Raitio, Merikanto partit pour Moscou où il travailla avec Sergueï Vassilenko en 1915-1916. Il écrivit de Moscou en 1915 : «L'instrumentation des Russes est en effet (maintenant) très différente des autres ; bien sûr, elle est proche de l'instrumentation des Français.»<sup>23</sup>

Merikanto enseigna la théorie musicale à partir de 1936 et obtint une position estimée comme chef du département de la composition à l'Académie Sibelius en 1951, mais sa vie fut marquée par des tragédies. Lauréat en 1925 du concours international organisé par l'éditeur Schott en Allemagne, il ne put entendre que des décennies plus tard plusieurs de ses œuvres des années vingt ; on comprend mieux, dès lors, pourquoi il adopta dans les années trente, un style beaucoup plus conservateur. Un incident, qu'il rapporte lui-même, donne une idée des rapports de Merikanto avec le milieu musical dans lequel il vivait :

*«Monsieur le professeur Kajanus la reçut (la partition de l'Etude symphonique, terminée en 1928), m'invita chez lui et me dit : 'Monsieur Merikanto, vous êtes si doué, il faut que vous nous retiriez cela maintenant ! Je dis : 'Monsieur le professeur, je vous comprends parfaitement et j'apprécie votre avis. Sûrement, peut-être sûrement' dis-je, 'c'est ce que je ferai. Mais je ne pourrai pas le faire avant que ce soit une nécessité intérieure.' Ce retrait eut lieu en 1932. Ce fut la dernière œuvre radicale.»<sup>24</sup>*

Mort en 1958, Merikanto ne put assister à la création scénique de son œuvre principale, l'opéra *Juha*, considéré aujourd'hui comme l'un des opéras nordiques les plus importants : achevée en 1922, l'œuvre fut créée qu'en 1963.

Pour le jeune Aarre Merikanto, Sibelius fut un modèle, une source d'inspiration ; il lui conserva son estime jusqu'à la fin de sa vie.<sup>25</sup> Sibelius lui apportait son soutien,<sup>26</sup> dans des lettres et des recommandations, ce qui n'empêcha pas Merikanto de soupirer, à l'occasion d'une sélection d'œuvres finlandaises qui devaient être exécutées à un festival de musique en Allemagne : «C'est bien bête que Siba soit forcément partout et nous dérobe 'le temps', à nous, les 'grandes personnes' plus jeunes et moins connues.»<sup>27</sup>

Dans une lettre à ses parents, Merikanto fait part de la solitude intérieure d'un compositeur moderniste finlandais des années vingt : *Ainsi, nous sommes restés en compagnie de Raitio toute la nuit de lundi à mardi - en nous fortifiant sur la justification de notre cause et de ses grands buts. Raitio et son frère (le violoniste Eino) étaient tout à fait bouleversés à cause des chansons (dans un autre sens que les autres). Väinö m'a dit qu'il voyait en moi une apparition. Son enchantement ne connaissait pas de limites. Il trouvait surtout l'instrumentation brillante et même géniale. Même s'il a exagéré, c'était bien, tout de même, après tout ce châtiment, d'entendre un éloge d'un côté qui l'apprécie. - Néanmoins, nous resterons, tous deux, désormais séparés des autres et, comme entre nous, il ne sera guère question*

*de s'envier, il sera bien qu'on tire à la même corde. Le style est le même mais autrement nos musiques sont (heureusement) complètement différentes.*<sup>28</sup>

Pendant les dernières décennies, «Merikanto l'expérimentateur et le réformateur dont on ne parla pas et dont on se moqua tant qu'il se tut»,<sup>29</sup> a été vu comme l'exemple extrême de l'injustice rencontrée dans l'histoire de la musique finlandaise. Le compositeur Paavo Heininen - qui dans son travail, continue le «projet moderne» - écrivait en 1981 : «Je pense qu'en Finlande - ou dans le monde entier - peu de personnes savent vraiment combien le destin d'Aarre Merikanto fut tragique»<sup>30</sup> Frustré, Merikanto alla jusqu'à détruire ses propres partitions; victime de la drogue, en 1945, à cause de problèmes pécuniaires, il ne put même pas garder son instrument de travail, le piano qu'il louait.<sup>31</sup>

Pingoud fut lui aussi toxicomane et se suicida en 1942. Par rapport à lui et à Merikanto, la vie de Väinö Raitio, né en 1891, fut moins dramatique. Raitio étudia à Saint Pétersbourg<sup>32</sup> et à Moscou en 1916-17 avec Alexandre Ilyinsky et entendit alors de nombreuses œuvres de Scriabine, mort en 1915. Puis il travailla sans professeur à Berlin en 1921 et à Paris en 1925-26. Il déclara en 1922 : «Il est important d'entendre beaucoup de bonne musique pendant les années d'études. C'est surtout pour cela qu'on part à l'étranger, à Berlin et à Paris, ces grands métropoles de la musique.»<sup>33</sup>

Dans les années vingt, Raitio composa des œuvres d'une modernité étonnante où l'on peut souvent observer l'influence de Scriabine. Plusieurs de ses œuvres les plus remarquées, écrites pendant cette période, sont des poèmes symphoniques dont le coloris orchestral subtil, surtout, a attiré l'attention des auditeurs. En raison de ce caractère de sa musique, la presse musicale finlandaise, dès 1920, l'a associé à l'impressionnisme musical français. Cette observation fut parfois accompagnée d'une attitude positive, mais pas toujours. Leevi Madetoja, élève de Sibelius et partisan de l'orientation de la musique française dont la personne centrale avait été Vincent d'Indy, écrivait à propos du poème pour orchestre *Clair de lune sur Jupiter*, terminé en 1922 : «Conformément à son titre, la description musicale est statique, elle n'avance pas. Mais bien que cette propriété soit ici justifiée par un motif poétique, on ne pourra pas nier que cette caractéristique soit le trait dominant de son œuvre ; on ne pourra pas nier non plus qu'il y ait beaucoup de maniérisme dans ses constructions harmoniques et dans son écriture pour l'orchestre.»<sup>34</sup> La thèse caractéristique de Raitio était : «La musique, c'est de la couleur.»

Jean Sibelius déclara en 1924, lors d'une conférence de presse à Stockholm, qu'il s'intéressait bien à 'l'art jeune', et il mentionna comme exemple Väinö Raitio, «le représentant d'une orientation extrême».<sup>35</sup> Robert Kajanus s'intéressait aussi à Raitio ainsi que, jusqu'à la fin de la période où il dirigea l'Orchestre Philharmonique d'Helsinki (1932), la plupart des exécutions des œuvres de ce compo-

teur jouées dans les concerts de son orchestre. Il paraît évident que beaucoup de musiciens ont éprouvé dans la musique de Raitio, malgré son langage moderniste, quelque chose d'immédiat. Cela apparaît aussi dans la réaction du chef d'orchestre, musicologue et critique Toivo Haapanen lors de la création en 1922 d'*Antigone* : *Employé habilement, cela [un effet de coloris cru et perçant] peut avoir une réelle efficacité dans les cas spéciaux : drôles ou sinistres. Mais un emploi plus ample appauvrit le langage musical lorsque les véritables moyens d'expression mélodiques et harmoniques ne sont pas utilisés ; le développement dépérit aussi. C'était une évidence au concert (...) lors des deuxième et troisième mouvements d'Antigone : dans les premières mesures, tout ce qui était essentiel a été entendu sans qu'apparaisse la possibilité d'un véritable point culminant. La pire chose est que dans le nouveau style il est impossible d'atteindre une vraie originalité. Il y a néanmoins une différence considérable entre ses deux représentants entendus hier. Malgré un style commun, l'esprit diffère. Les saines émotions fondamentales, caractéristiques de Raitio, sont restées, même quand il voyage sur les chemins écartés et étranges de ses sons et correspondent ainsi au sujet noble qu'il a choisi, provenant de l'Antiquité grecque.*<sup>36</sup>

Plusieurs œuvres de Raitio ne furent jouées qu'une seule fois pendant sa vie, quelques autres pas du tout. De ce point de vue, sa vie professionnelle ressemble à celle de Merikanto.<sup>37</sup>

Dès les années 20, le point central des activités de Raitio fut la création d'opéras originaux qu'il a certes réussi à faire représenter mais qui n'ont pas attiré beaucoup de spectateurs. Les critiques lui ont reproché son manque de style vocal mélodique. Raitio a mené une vie solitaire. de 1926 à 1932, il a enseigné la théorie musicale et la composition à l'Institut de Viborg. Hormis son activité de critique musical dans les années 30, il est resté un compositeur libre. Il est mort en 1945. Lorsque, l'année de sa mort, les compositeurs finlandais créèrent une société de défense de leurs intérêts, ils furent en partie motivés par le manque de compréhension et la misère que Raitio avait subis.<sup>38</sup>

En 1946, à l'aube d'une décennie qui devait apporter tant de révolutions musicales, l'écrivain et essayiste finlandais Ralf Parland se souvint du modernisme finlandais des années 20 : *Pour ces compositeurs, le [modernisme] ne signifie pas du tout une mise en pratique éclectique des influences étrangères dans la nature finlandaise du compositeur. Au contraire on peut dire qu'il signifie la création en Finlande d'une musique nouvelle et actuelle. Cependant on peut constater que précisément cette génération - à l'exception de Klami - est très peu populaire parmi notre public de concerts. Bien que ses œuvres aient été exécutées dès le début des années 20, elles font précisément partie, aujourd'hui encore, de la musique au sujet de laquelle se querellent ceux qui sont responsables de l'élaboration des programmes de concerts, de la musique que le public préférerait voir complète-*

*ment éliminée du répertoire, à cause de l'absence des deux qualités qu'il exige toujours de l'art (...) 'la beauté' et 'la facilité de compréhension' (...) Car, bien que par exemple Väinö Raitio et Pingoud fussent de temps à autre objets de louange dans les colonnes de la presse, il n'y eut personne pour lutter et faveure de leur art et d'une façon assez convaincante pour réussir à faire résonner sa voix au-dessus du murmure de ceux qui ne comprenaient rien. Comme nous sommes libres, à présent, de parler à nouveau du modernisme hérétique, il est de notre devoir d'essayer de récompenser ce qui fut alors négligé.<sup>39</sup>*

Sous le règne de Robert Kajanus (de 1914 à 1932), l'orchestre Philharmonique d'Helsinki, qui était alors le seul orchestre symphonique professionnel de la capitale, interpréta peu la jeune musique finlandaise. Pourtant Pingoud, Merikanto et Raitio étaient joués. Dans les années vingt, Pingoud figura quatre fois dans les programmes des concerts consacrés aux œuvres d'un seul compositeur à la fois. Merikanto le fut quatre fois et Raitio huit. De plus l'orchestre pouvait être loué pour des concerts consacrés aux œuvres d'un seul compositeur ; pendant cette décennie, les compositeurs utilisèrent beaucoup cette possibilité.<sup>40</sup> Mais à l'exception de Sibelius, ils étaient obligés d'en payer eux-mêmes les frais.<sup>41</sup> Les jeunes compositeurs en général - et pas seulement les modernistes - souffraient d'une telle situation. En 1927, l'orchestre de la Radio fut fondé à Helsinki ; composé à l'origine de 10 musiciens, il en comptait 33 en 1938 pour atteindre un effectif de 67 en 1953.<sup>42</sup> Quant aux programmes des concerts des deux orchestres, la situation favorable de Klami se révèle par une comparaison avec ses trois collègues. Ses compositions figuraient dans les années vingt dans vingt sept et dans les années quarante dans quarante concerts de l'orchestre Philharmonique et dans les six concerts publics de l'orchestre de la Radio.<sup>43</sup> De plus l'orchestre de la Radio joua dans ses concerts en direct des œuvres de Klami, Merikanto et Raitio.

### **Klami, Ravel et la séduction de la musique en France - réaction ou inclination?**

Klami entra à son tour comme un moderniste sur la scène de la musique finlandaise lors de ses débuts en 1928. Tout comme Pingoud, Merikanto et Raitio, on le considéra comme atonal - phénomène qui s'explique par l'emploi imprécis de certaines notions musicales très répandues à l'époque en Finlande. Une différence fondamentale entre Klami et les autres modernistes est le fait que ses 'surprises' relevaient davantage de l'esthétique que du langage musical, ce qui permet de comprendre son plus grand succès. Selon Pingoud (1913), chaque grande œuvre d'art devait comprendre des valeurs éthiques. Ni le tempérament, ni les moyens brillants tout extérieurs d'un compositeur ne suffisaient à masquer l'absence de ce caractère.<sup>44</sup> De son côté Merikanto déclarait : «S'il veut créer et achever quelque

chose, l'être humain doit devenir humble et petit jusqu'au point de ne plus rien être lui-même. Alors cela arrive - je ne sais d'où - de là, de quelque part.»<sup>45</sup> Klami exprime une opinion, publiée au début des années 30, inouïe par son esprit anti-romantique dans le contexte finlandais : «Composer de la musique, ce ne doit pas être pris au point de devenir une chose aussi terriblement sérieuse.»<sup>46</sup> On a qualifié plus tard son orientation musicale de «modernisme populaire».<sup>47</sup>

Les deux conceptions que mentionne Parland - une présence de 'la beauté'<sup>48</sup> et 'la facilité de compréhension' - pourront peut-être servir de mots-clés dans la question d'une qualité différente et de la position privilégiée de Klami par rapport à ses collègues modernistes. Ainsi le chef d'orchestre et musicologue Toivo Haapanen écrit-il en 1933 : *Il semble que les efforts qu'on a faits pour construire un nouveau système 'atonal' soient toujours restés essentiellement étrangers à Klami, bien que ce dernier, par rapport au faits harmoniques, se soit arraché à l'héritage du romantisme - comme toute la jeune génération d'après-guerre. A cet égard, il se trouve plus près du goût français qui, en effet, tolère l'emploi d'effets même violents mais d'autre part, ne renonce pas volontiers à l'exigence de compréhension et de beauté.*<sup>49</sup>

Klami a écrit : «Dans la personne de Pingoud qui exprime ses visions d'une manière puissante, s'unissent le prêcheur et le prophète .» La caractérisation est bien loin de l'image générale de Klami, lui-même, comme musicien !<sup>50</sup> Bien qu'il respectât Raitio et Merikanto, il semble évident que Klami avait conscience d'un but différent des leurs. C'est ce qu'on peut lire entre les lignes de ce texte de 1930 : *Chez nous aussi, il y a deux hommes qui ont contribué à la nouvelle musique plus qu'on a envie de l'avouer d'habitude : Väinö Raitio et Aarre Merikanto. Quel que soit le jugement - favorable ou défavorable - relatif à la force vitale de leur œuvre, il n'est pas possible de ne pas tomber d'accord sur un point : ils ont rendu un grand service à ceux qui sont venus après eux. On doit leur être reconnaissant d'avoir su pendant les dix dernières années de quoi il s'agissait. Sans eux notre musique serait beaucoup plus grise.*<sup>51</sup>

Pendant sa période d'études à Helsinki, Uuno Klami, grâce à plusieurs concerts, a pu se familiariser avec l'œuvre de Maurice Ravel, qui devait rester une de ses idoles ; on exécuta par exemple au début des années vingt, la *Rhapsodie espagnole*, *Shéhérazade*, les *2 Mélodies hébraïques*, l'*Introduction et Allegro* pour harpe, cordes, flûte et clarinette et *Ma mère l'oye*. De même, Klami a pu également faire connaissance avec l'*Oiseau de feu* de Stravinsky, qui devint une autre idole, et de la *Rhapsodie viennoise* de Florent Schmitt, son futur professeur de composition à Paris. La musique la plus récente était alors peu exécutée en Finlande.<sup>52</sup>

Les titres des mouvements et les indications d'interprétation du *Quintette* pour piano et cordes et du *Quatuor* à cordes (bizarrement intitulé en français par



Klami : *Nain tragédie*) exécutés en 1923 et 1924 aux concerts d'élèves de l'Institut musical, la future Académie Sibelius d'Helsinki, ont été rédigés en français.<sup>53</sup> Le critique Toivo Haapanen écrivit : «Le quintette s'associe intimement au style moderne français et, ce qui est significatif, c'est qu'il y a aussi dans cette œuvre quelque chose de ce qui est la meilleure qualité chez les Français : du goût sélectif et de l'élégance.<sup>54</sup> Ce n'est qu'un an après la publication de cette critique que Klami partit pour Paris. Devrait-on parler d'une inclination naturelle pour la France ou bien voir ici une volonté de conquérir un domaine qui n'était que peu exploité par des compositeurs finlandais et qui, notamment, était resté étranger à Sibelius ? Pour répondre à de telles questions, les musicologues sont moins armés que les psychologues...

On sait en fait très peu de choses sur le séjour de Klami à Paris en 1924-1925. La date même de son arrivée reste inconnue, mais sa première lettre connue de Paris est datée du 22 Juillet 1924.<sup>55</sup> Klami a dit plus tard l'importance qu'a eue pour lui, à cette époque, l'audition de nombreux concerts et la lecture de partitions. Quelques dictionnaires écrivent qu'il fut l'élève de Maurice Ravel, mais les premiers articles détaillés sur Klami en 1932<sup>56</sup> et 1933,<sup>57</sup> ne mentionnent que le nom d'un seul maître : Florent Schmitt. Cependant le professeur de piano et critique finlandais Martti Paavola, qui fut ami avec Klami dès les années vingt, m'a confié que Klami, peu après leur rencontre, lui avait déjà parlé de ses entrevues avec Ravel à Paris.<sup>58</sup> D'après mes recherches, Klami fut pour la première fois qualifié d'élève de Ravel dans une coupure de presse de 1939 ; il s'agit ici, d'ailleurs, d'un article qui contient plusieurs renseignements erronés.<sup>59</sup> En 1959, année de la nomination de Klami comme membre de l'Académie de Finlande, Seppo Nummi lui demanda quel professeur était Ravel. Selon Klami, Ravel était homme de qualité qui travaillait d'une façon tranquille et précise.<sup>60</sup> Olavi Kauko, collègue de Klami comme critique du plus grand quotidien finlandais *Helsingin Sanomat*, releva la précision des conseils que Klami dit avoir reçu de Ravel comme, par exemple, l'idée de confier tel thème au troisième basson pour obtenir la qualité souhaitée.<sup>61</sup>

Enfin, il existe sur ce point un témoignage oral de Klami. En 1960, à la veille de son soixantième anniversaire, la productrice de radio Brita Helenius l'interviouvait.<sup>62</sup> Elle lui demanda notamment s'il avait eu l'occasion de rencontrer quelques unes des principales figures de la vie musicale française pendant son séjour à Paris en 1924-25. Klami répondit par l'affirmative : il avait plusieurs fois dîné avec Ravel. Cependant, il murmura sa réponse d'une façon si gênée qu'on a du mal à être sûr du mot 'dîner'. Il ajoute qu'il avait aussi été l'élève de Schmitt.

Dans la collection des coupures de presse réunies par Klami, qui comprend des critiques, des programmes de concerts et quelques lettres importantes à partir des années vingt, il n'y a aucun témoignage sur ses relations avec Ravel, ni d'ailleurs avec Florent Schmitt. Dans ses lettres écrites à Paris, Klami ne men-

tionne pas non plus Ravel comme une personne privée. En revanche, il écrit dans une lettre du 6 décembre 1924, avoir acheté un livre à cent francs suite à la demande de Schmitt.<sup>63</sup> Le musicologue américain Arbie Orenstein, auteur d'une biographie et éditeur de la correspondance de Ravel, déclare n'avoir rencontré le nom de Klami dans aucune lettre de Ravel : *Parfois il [Ravel] donnait des conseils artistiques aux plus jeunes compositeurs, et il est tout à fait possible que Klami lui ait montré quelques-unes de ses compositions. Cependant, l'appeler élève de Ravel est une toute autre chose. Je m'imagine difficilement qu'il ait régulièrement étudié avec Ravel en 1924-25 sans qu'aucune mention n'en apparaisse dans la correspondance de Ravel (...) Une fois Ravel écrivit à son grand ami Florent Schmitt (...) à propos de Louis Tinal : «Tinal aimerait me montrer ses compositions. Est-ce que cela vous intéresse ?»<sup>64</sup> Peut-être Klami a-t-il montré à Ravel ses compositions et Ravel lui a-t-il proposé d'étudier avec Florent Schmitt. Bien sûr, tout cela reste dans le domaine spéculatif.<sup>65</sup>*

Le chef d'orchestre et compositeur français Manuel Rosenthal, élève de Ravel dès 1926, puis son collaborateur intime, ne sait rien, lui non plus, d'une éventuelle collaboration entre Klami et Ravel.<sup>66</sup> En considérant le petit nombre d'élèves qu'eut le compositeur français, il paraît très peu probable que Klami ait suivi régulièrement l'enseignement du maître une année auparavant, sans que Rosenthal en ait rien su.

Il faut, par conséquent, conclure qu'il n'existe aucune preuve d'une relation personnelle entre Ravel et Klami. La seule source d'information originale reste Klami lui-même. C'est pourquoi il nous faut adopter une attitude extrêmement critique envers son témoignage. Enfin, pourquoi ne pas avoir confiance en ce témoignage ? Voici le début des considérations qu'un musicologue est rarement obligé de faire ! Bref, la réputation de Klami dans son pays d'origine est celle d'une personne qui ne fut pas toujours capable de faire la distinction entre l'imaginaire et la réalité. Plusieurs de ses témoignages restent douteux. Même si l'assertion selon laquelle Klami fut l'élève de Ravel provient d'un malentendu de journaliste, il faut bien remarquer que Klami ne la démentit pas. Pour quelle raison ? Peut-être a-t-il voulu ainsi faire accepter la trop évidente ressemblance de sa musique avec celle de son idole, une ressemblance qu'il se vit reprocher plusieurs fois. Je reviendrai bientôt sur le sujet.

Mais il n'y a pas de raison de douter que Klami fut l'élève de Florent Schmitt. Ainsi il ne peut être tout à fait considéré comme un autodidacte par rapport à la composition française - à la différence d'un Madetoja ou d'un Raitio qui, pendant leur séjour parisien ne travaillèrent avec un aucun professeur. Rappelons qu'Armas Järnefelt, surtout connu comme chef d'orchestre, fut l'élève de Massenet à Paris de 1893 à 1894, et que Toivo Kuula, élève de Sibelius tout comme Madetoja suivit, également à Paris l'enseignement de Marcel Labey en 1909.<sup>67</sup>

Le programme entier du concert de Klami de 1928 était marqué par les influences parisiennes. Dans le premier concerto pour piano *Une Nuit à Montmartre*, composé à Paris, on note des traits qui viennent de la musique légère, une sonorité orchestrale claire et l'emploi percussif du piano. Dans la *Rhapsodie carélienne*, il y a une conception folkloriste moderne, des accents primitivistes du Stravinsky russe, la présence de la polytonalité ; on remarque aussi, concernant l'avenir de Klami comme orchestrateur virtuose, des pages prophétiques, analogues à *Petrouchka*. Dans le concerto et la rhapsodie, on perçoit de l'ironie. La partition des *Trois chansons chinoises* a disparu, mais cette œuvre a probablement été inspirée par l'exotisme musical en France. Enfin, avec la *Habañera*, Klami se rattache à l'hispanisme musical, auquel s'intéressèrent tant de compositeurs français, espagnols et autres.<sup>68</sup> Klami a dit lui-même à propos de ses expériences parisiennes : «Les modernistes russes comme Prokofiev et Stravinsky et la musique moderne espagnole m'ont secoué le corps et l'esprit. L'origine de la *Rhapsodie carélienne* était là.<sup>69</sup> De plus on perçoit dans cette œuvre la simplicité mélodique des compositeurs du Groupe des Six, ainsi que leur ironie et leur goût de la provocation.<sup>70</sup> De même, on remarque la présence de l'auteur des *Valses nobles et sentimentales* dans la 'Valse boston' du concerto.

Les provisions de route de Klami étaient là. Selon Erik Tawaststjerna, auteur de deux remarquables essais sur Klami, ce dernier s'était approprié les caractéristiques principales de la musique des années vingt en France.<sup>71</sup> Mais ajoutons qu'il n'a pas adopté une ligne et une esthétique distinctes au sein de la musique à Paris. Les membres du Groupe des Six, par exemple, aimaient une ligne mélodique pure et simple mais méprisaient - en tout cas d'après *le Coq et l'Arlequin* de Jean Cocteau - le mysticisme théâtral du *Sacre du printemps*.<sup>72</sup> Klami a réuni ces deux tendances. Les Six voulaient 'une musique française de France'<sup>73</sup> et appréciaient une esthétique populaire. Parfois Klami s'est servi de la musique légère et, d'autre part, il a évolué vers un folklorisme moderne finlandais dans plusieurs œuvres. Il a aussi écrit des *Sérénades espagnoles* et une *Suite kalévaléenne* tirée de l'épopée nationale finlandaise et dont la première version exécutée en 1933, a été marquée par des accents populaires russes. Ces derniers résultent d'une ressemblance - encore une fois- avec le *Sacre du printemps*. Je ne peux ici présenter des analyses détaillées que j'ai eu l'occasion de faire par ailleurs.<sup>74</sup> Constatons simplement que Klami a pénétré le monde parisien et qu'il en a adopté plusieurs idées plus ou moins modernes, représentant des esthétiques diverses.

Il n'avait donc pas encore achevé une synthèse stylistique de toutes les idées qu'il avait adoptées. Ses points de départ, je veux dire les origines de ses idées dans les œuvres des autres compositeurs, sont parfois trop faciles à remarquer. Parmi d'autres, Leevi Madetoja qui en fit discrètement le reproche.<sup>75</sup> Le cas le plus fameux est sans doute la ressemblance entre le mouvement final, 3 Bf de sa suite

orchestrale *Tableaux de la mer* et le *Boléro* de Ravel. J'ai aussi traité ailleurs cette question<sup>76</sup> et je ne m'attacherai ici qu'à un seul aspect. Klami est très typiquement un compositeur d'orchestre et on l'a parfois appelé le plus habile orchestrateur finlandais. Selon lui «une écriture brillante, rendant hommage aux ressources des instruments de musique, a toujours été un facteur contribuant à la force vitale d'une œuvre musicale et résistant à un usage même prolongé.»<sup>77</sup> Les genres musicaux traditionnels occupent une position secondaire dans son œuvre, et il est inspiré par des sujets poétiques qu'il exprime musicalement avec des moyens orchestraux très imaginatifs. A son arrivée à Paris en 1924, il n'avait pas encore étudié l'orchestration, cette discipline ne figurant pas encore au programme de l'Ecole Musicale d'Helsinki. Par conséquent, dans le Paris des années vingt, entouré d'esthétiques différentes et de manifestations parfois extrêmes d'une volonté de rejet du passé, ce n'est pas seulement sa propre orientation artistique qu'il a dû trouver, mais aussi les moyens techniques pour y parvenir. Il est possible de considérer les 'emprunts' de Klami d'un point de vue technique et pas seulement sous l'angle esthétique. Un des aspects essentiels de son admiration pour Ravel fut l'écriture pour orchestre du maître français. Il écrivit en 1935, à l'occasion du 60ème anniversaire de Ravel : *Sans aucun doute, il est l'un des premiers virtuoses de l'orchestre de l'histoire. Un Stravinsky peut le dépasser quant à la virtuosité pure, mais pas quant à la finesse naturelle et l'efficacité es moyens. Ainsi l'orchestre de Ravel demeurera [toujours] le modèle d'un orchestre moderne qui, selon ces termes, 'sonne beau'. Ses œuvres pour orchestre sont nombreuses, jouées et connues partout. Leur finesse artistique et leur intelligence provoquent autant d'émerveillement que leur mécanisme souple et 'bien huilé'. Et en dépit de ses vingt huit ans, la Rhapsodie espagnole n'a rien perdu de sa réputation de plus belle partition du monde.*<sup>78</sup>

### **'Le grand chêne' et les institutions de la musique finlandaise**

Une distinction abstraite entre l'œuvre de Sibelius et la tradition musicale finlandaise est difficile à faire. Il est impossible de tenter de s'imaginer quel serait - sans les conquêtes de Sibelius - le statut de la symphonie, ou de la pensée musicale fondée sur l'élaboration des motifs et des thèmes. Ainsi, il est difficile de juxtaposer Klami avec la musique finlandaise sans considérer Sibelius. Quant à l'œuvre de Klami, ce qu'on a décrit comme exceptionnel dans le cadre musical finlandais pourrait être caractérisé - peut-être d'une façon trop générale - comme 'asibélien'. Quelle fut enfin l'attitude de Klami vis à vis de Sibelius ? On peut aborder le problème du point de vue des mots, puis en considérant les œuvres musicales.

En 1960, dans une conférence radiophonique intitulée «En quoi ai-je confiance dans la musique de notre siècle», Klami nommait cinq compositeurs dont

quatre avaient été actifs dans le cercle culturel français : Debussy, Ravel, Honegger et Stravinsky. Le cinquième était Sibelius dont il mentionnait surtout l'œuvre symphonique.<sup>79</sup> D'autre part, on peut avoir connaissance de l'opinion de Sibelius sur Klami, grâce à une lettre de recommandation, datée du 10 novembre 1950. Sibelius écrivait : «A mon avis, Uuno Klami est un compositeur génial, large d'esprit et très habile, et ses compositions ont toujours suscité de l'intérêt et de l'admiration, quel que soit le lieu où elles ont été exécutées. En considérant la signification qu'ont et qu'auront ses œuvres pour la culture finlandaise, et eu égard aux frais qu'impose à un compositeur la préparation pour l'exécution des grandes compositions, j'espère vivement qu'on lui accordera une pension d'un montant suffisant.»<sup>80</sup>

Certes, il s'agit là de deux déclarations officielles, et il ne faut pas y chercher des manifestations de goûts communs. Nous savons bien que l'attitude personnelle de Sibelius vis-à-vis des compositeurs de la jeune génération n'a pas été sans problème. Klami, selon la journaliste finlandaise Tiina-Maija Lehtonen a dans ses plus jeunes années, lui aussi, exprimé en privé des points de vue critiques sur Sibelius.<sup>81</sup> Il serait cependant naïf d'attendre de Klami une attitude purement objective et désintéressée. Depuis l'époque où Klami avait fait ses études, Sibelius était l'un des compositeurs vivants les plus renommés, en tout cas en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis. Là, dans un sens artistique et psychologique, la question de l'ombre de Sibelius se pose. On ne peut imaginer que Klami n'ait pas dû prendre une position plus ou moins définie vis-à-vis de l'œuvre de Sibelius, position qui n'aurait pas été un obstacle spirituel à son activité de compositeur.

Il est généralement très risqué de tenter d'établir un rapport de causalité entre les événements qui entourent un compositeur et sa création musicale. En ce qui concerne Klami, le seul fait que ce fils d'un marchand de village chez qui la musique savante ne pénétrait pas, ait annoncé à l'âge de neuf ans qu'il deviendrait compositeur,<sup>82</sup> devrait nous mettre en garde contre ce genre de logique. Mais la permanence de son orientation vers la musique française attire notre attention : il s'agit d'un cercle culturel où Sibelius ne prit jamais pied. Malgré des points communs avec celle-ci - on a parlé de l'impressionnisme des *Océanides* et évoqué la question d'une éventuelle influence de Berlioz -, les points de départ de la pensée musicale de Sibelius étaient proches de la musique allemande.

La *Suite kalévaléenne* et les différentes versions de chacun de ses mouvements nous permettent de suivre la recherche par Klami, pendant près de vingt ans, d'un style individuel et ses tentatives pour trouver un équilibre entre les impulsions provenant de la culture finlandaise et celles issues de la France.<sup>83</sup> Dans ce contexte, l'œuvre mérite notre attention pour les raisons suivantes : 1) *Le Kalevala* est un fondement de la culture et de l'identité culturelle finlandaises. 2) La *Suite kalévaléenne* est aujourd'hui l'œuvre de Klami qui est la plus connue. 3) Klami n'a tra-

vaillé aucune œuvre pendant aussi longtemps. 4) Le *Kalevala* était aussi un sujet extrêmement important pour Sibelius.<sup>84</sup> Erik Tawaststjerna a fait observer la différence de conception du *Kalevala* entre Sibelius et Klami : «Il ne s'agit nullement [chez Klami] du monde sibélien du *Kalevala* qui, au début, eut la couleur sombre des peintures d'[Axel] Gallén-Kallela et qui s'éclaircit graduellement pour atteindre un coloris plus impressionniste mais qui, au fond, gardait toujours une vibration fondamentale romantico-réaliste.»<sup>85</sup>

Les premières idées de cette œuvre datent de Paris, dans les années vingt, mais la version définitive n'a été complétée qu'en 1943. Klami écrivit en 1957 qu'à l'origine, son œuvre sur le *Kalevala* avait été conçue comme une œuvre chorégraphique mais qu'il avait été obligé d'abandonner cette idée en raison du manque de 'spécialistes compétents'.<sup>86</sup>

Le ballet était un domaine que Sibelius n'avait pas abordé ; il est caractéristique que sa pantomime *Scaramouche* ait été donnée pour la première fois en Finlande<sup>87</sup> au Théâtre national et non à l'Opéra. Quand à Väinö Raitio, il réussit à faire monter à l'Opéra son ballet *La colonne d'eau* (1929) en 1931. Lors de la création à l'Opéra en 1941 du ballet *Les visages de la métropole* de Pingoud, le compositeur déclara que l'œuvre avait déjà été écrite à Saint Pétersbourg pour les danseurs de Diaghilev.<sup>88</sup> Klami déclara en 1933 que la Société du *Kalevala* voulait monter son spectacle en 1935, année du centième anniversaire de l'épopée.<sup>89</sup> Mais la Société n'étant pas une institution musicale, il aurait été naturel qu'elle se tournât vers le personnel de l'Opéra.

En fait, Klami avait d'abord conçu - il existe sur ce point un document qui date de 1929<sup>90</sup> - le projet d'un oratorio avec récitant sur le *Kalevala*. Ce n'est qu'ensuite - et jusqu'en Septembre 1933 au moins, - qu'il voulut écrire une œuvre scénique qui ferait référence à la tragédie antique, pour orchestre, récitant et corps de ballet.<sup>91</sup> *Le Roi David* et *la Création du monde* peuvent compter parmi les œuvres qui ont inspiré Klami mais le *Sacre du printemps* semble avoir eu une signification capitale. Sans aucun doute, Klami fut fasciné par les Ballets russes. Dans la première version de la *Suite kalévaléenne*, créée le 1er décembre 1933, Klami inclut selon toute vraisemblance sans beaucoup d'altérations la musique qui devait encore quelques mois plus tôt, faire partie d'une œuvre scénique. Constatons que l'ironie et l'humour, qualités de Klami connues depuis son premier concert de 1928, étaient totalement absents de cette création.

Aux traditions sont liées des institutions qui les réalisent. Les institutions musicales et les conditions de travail de Klami dans la Finlande des années vingt et trente étaient très différentes de celles des compositeurs qui écrivaient pour les Ballets russes.<sup>92</sup> Le Ballet finlandais fut fondé au sein de l'Opéra finlandais en 1922. Plusieurs danseurs de la troupe furent formés à Saint Pétersbourg. Parmi eux figure Georg Gé qui, par ailleurs, devait travailler à partir de 1935 et pendant quel-

ques années, au sein des Ballets russes de Monte-Carlo. En 1922, Gé prépara en Finlande deux ballets de Fokine qu'il avait appris à Saint Pétersbourg et qui formèrent une partie essentielle du répertoire des premières années des Ballets russes de Diaghilev : *Shéhérazade* et *les Sylphides*. En 1929, il créa la chorégraphie de *Petrouchka*, dont il connaissait personnellement le compositeur, ayant eu l'occasion de le consulter sur ce projet de travail.<sup>93</sup> Gé réalisa aussi à Helsinki le ballet *Colonne d'eau* de Raitio (1931) et *Les visages d'une métropole* de Pingoud (1941).

Mais les conditions matérielles du ballet furent mauvaises. Les danseurs du corps de ballet ne furent payés que pour les spectacles et pas pour les répétitions. Une menace de suppression du ballet planait constamment. Armas Järnefelt, chef d'orchestre et directeur musical de l'Opéra, par ailleurs beau-frère de Sibelius, fut un adversaire convaincu du ballet. En 1935, année du centenaire du Kalevala et sous sa direction, on décida d'une coupure sur laquelle il fallut revenir à cause de l'opposition qu'elle souleva.<sup>94</sup> Donc, même si la déclaration de Klami au sujet du manque de 'spécialistes compétents' ne correspond pas exactement à la vérité, il faut bien remarquer que le ballet ne se trouvait pas en Finlande - contrairement à la situation parisienne autour des Ballets russes de Diaghilev - au centre de l'attention commune des artistes représentant les différentes disciplines. Dans le cas de la Finlande, il n'était pas non plus question de mécènes aussi puissants que ceux qui patronnaient le célèbre directeur des Ballets russes.

Les institutions musicales finlandaises conduisirent Klami vers une autre direction, celle des valeurs nationales. Dans les années vingt, il avait emprunté un exemplaire du Kalevala à la bibliothèque de la Sorbonne ; mais selon toute vraisemblance, c'est seulement au début des années trente que Robert Kajanus, chef de l'Orchestre Philharmonique d'Helsinki lui proposa d'écrire une œuvre de concert sur l'épopée nationale finlandaise. Ultérieurement, Klami écrivit que *Robert Kajanus m'incita à prendre sérieusement en considération la composition d'une œuvre nationale en premier lieu fondée sur le Kalevala. A son avis, les ressources orchestrales et les moyens techniques de composition que je possédais pourraient éclairer, d'une nouvelle manière bienfaisante, les choses anciennes. Par ailleurs, ajouta-t-il, il serait très utile du point de vue de la popularité de la nouvelle musique, de remporter une victoire sur les anciens champs d'honneur. Ce ne fut pas à contre-cœur que je reçus ces idées. Etant conscient des dangers qui pourraient résulter d'une incursion sur le terrain régi par le souverain Sibelius, et ayant constaté que la plupart des effets analogues avaient abouti à de la musique grise et sans intérêt, je me mis à projeter un point de départ différent.*<sup>95</sup>

Dans les mots employés par Klami 'un point de départ différent', on peut percevoir une sorte d'attitude de protestation - comme dans la musique de la première version de la *Suite Kalévaléenne* qui devait naître. Donc l'importance de Sibelius par rapport à l'ouvrage de Klami peut être considérée comme puissante mais,

en un sens, comme une influence négative. Cela concerne surtout le premier mouvement 'la naissance de la terre', dont l'esprit est proche du *Sacre du printemps*. La création de cette pièce eut lieu en 1932, à l'occasion de l'anniversaire de la Société du Kalevala. Klami écrivit que : «Robert Kajanus la dirigea lors de la fête mentionnée ci-dessus, bien qu'il n'en fût pas particulièrement ravi. Selon toute vraisemblance cela ne correspondait pas à son idée originale.»<sup>96</sup> Il serait trop facile d'en déduire que Klami se soit 'retiré' suite à un ordre de Kajanus.

L'année du centième anniversaire ne vit pas la naissance du grand spectacle conçu par Klami. Sa contribution à la fête fut le scherzo *Lemminkäisen seikkailut saarella* ('Les aventures de Lemminkäinen sur l'île'), à l'origine destiné à être inclus dans la suite.<sup>97</sup> C'est finalement dans les années quarante qu'est née la version définitive de la suite. Klami était alors un compositeur établi dans un pays musicalement assez conservateur, c'est à dire loin de sa situation de la fin des années vingt, qui avait suscité le choix d'un style aussi radical. Il renonça alors définitivement à l'idée de faire de cette œuvre un ballet. Les longs *ostinati* stravinskyens, créateurs des atmosphères statiques disparurent et l'accent russe diminua. Dans ce travail sur la suite se réalisa une autre négation consciente, surtout en rapport avec l'instrumentation : «J'ai tenté dans cette œuvre - tout comme dans mes autres œuvres - d'éviter un découragement et une dépression profonde, des caractères qu'on a reprochés, avec sévérité même, à la musique finlandaise, surtout à l'étranger.»<sup>98</sup> Un nouveau mouvement, le scherzo *Terhenniemi*, apporta alors à la version finale de la suite une dimension jusqu'alors absente, un humour musical spirituel.

Quelques commentateurs prétendent avoir observé une influence de Sibelius qui l'invention mélodique de cette suite.<sup>99</sup> Mais en fait, il s'agit ici d'une parenté qui s'explique vraisemblablement par la source commune que constituent les mélodies de récits kalévaléens pour, d'une part, le finale de la suite, le 'forgement du Sampo' et, d'autre part, pour des œuvres de Sibelius comme *En Saga*.<sup>100</sup> Dans ce mouvement de Klami, l'orchestration est proche de celle de Ravel et de Rimski-Korsakov.

### **Le silence de Järvenpää et les chemins de la musique finlandaise dans les années 40 et 50**

Uuno Klami ne s'intéressa pas à la symphonie, domaine fort de Sibelius, avant la fin des années 30. Sa première symphonie naît en 1938, la seconde en 1945. A ce moment Sibelius n'a pas fait entendre de nouvelles symphonies depuis plus de dix ans. Sa dernière - la septième - a été exécutée pour la première fois en 1927 à Helsinki.<sup>101</sup> Le maître finlandais s'est ensuite retiré de la vie publique et ne fait plus entendre d'œuvres nouvelles. Dans les années vingt, des quatre modernis-



tes finlandais au centre de cet article, Pingoud est le seul qui écrive des symphonies (ses trois symphonies datent respectivement de 1920, 1921 et 1923-27). avec leur coloris et leur bouillonnement, leurs changements de tempi et leurs mouvements enchaînés 'attacca', ces œuvres ne font pas partie de la tradition classico-romantique de la symphonie.<sup>102</sup> L'unique symphonie de Raitio date de 1918 et les trois de Merikanto de 1914-16, 1918 et 1952-53. L'absence de symphonies chez Merikanto, Raitio et Klami dans les années vingt et trente s'explique-t-elle par une influence du modernisme européen du début du siècle ou bien par une réaction contre l'œuvre et l'esthétique de Sibelius ? Dans le cas de la Finlande, il est extrêmement difficile d'établir une distinction théorique entre ces deux aspects. De même, il est difficile de voir clairement les actions réciproques entre ces différents facteurs : l'abandon d'idéaux modernistes internationaux en Finlande, le renforcement des sentiments nationaux à la veille de la Seconde guerre mondiale, l'évolution de la musique dans d'autres pays européens. Quoi qu'il en soit, des quatre compositeurs en question, ce fut Klami qui fut le premier à reprendre la symphonie. Intérêt purement musical ? Libération de la part d'un compositeur reconnu et ayant atteint un certain âge vis-à-vis de Sibelius ? Ou même volonté de prendre place à côté du grand maître ? Ces questions demeureront sans réponse.<sup>103</sup>

La Finlande participa à la Seconde guerre mondiale en 1939-40 et de 1941 à 1945. Pendant cette dernière période, près de la moitié des musiciens de l'orchestre Philharmonique d'Helsinki furent mobilisés,<sup>104</sup> un fait qui, bien évidemment eut une influence sur le répertoire des concerts. Pourtant le Concerto pour violon de Sibelius, de même que presque toutes ses symphonies et beaucoup de ses autres œuvres figurèrent chaque année sur les programmes ; la musique finlandaise en général fut assez bien représentée. Relativement, celle écrite avant la guerre occupa à cette époque, dans le répertoire de cet orchestre, une position plus significative que jamais auparavant. Naturellement, cette période fut conservatrice et marquée par un isolement culturel. En général la création musicale nationale de l'époque prit la forme d'œuvres de petites dimensions.<sup>105</sup>

Pendant la guerre, entre autres œuvres de Klami, on créa la version de la *Suite Kalévaléenne* (1943), le *Concerto pour violon et orchestre* (1943) et les *Sérénades espagnoles* (1944).<sup>106</sup> Mais on peut dire que les années quarante sont la décennie la moins novatrice dans sa production. C'est pourquoi le renouvellement des années cinquante nous surprend. En 1951 on créa à Helsinki les 'Semaines Sibelius', festival destiné à honorer la musique du maître silencieux de Järvenpää ; dès le début, quelques autres compositeurs finlandais furent inclus dans le programme, parmi lesquels Klami.<sup>107</sup> Mais il s'agit aussi d'une période où pénétra la nouvelle musique. Klami fut l'un des membres fondateurs de la Société de Musique Contemporaine (Nykymusiikkiseura), fondée en 1949. Mais il n'adopta pas les techni-

ques dodécaphoniques, et ce choix le différencie de presque tous les autres compositeurs finlandais importants de l'époque.<sup>108</sup> Dès lors, à son tour, Klami fut mis de côté, une situation qui devait être longtemps la sienne, jusqu'à la libération d'un climat musical, dominé par la pensée d'origine germanique de la deuxième école de Vienne. Pourtant dans la musique finlandaise de 1950, il n'y a rien de plus moderne que son deuxième concerto pour piano et orchestre. L'harmonie de son ballet inachevé *Tourbillons*, qui date de la fin des années 50 - début des années 60, est entièrement moderne et dissonante. Comment expliquer son évolution ?

En 1949-50, Klami séjourne de nouveau à Paris. Dans ses articles sur la vie musicale parisienne, publiés dans le journal *Helsingin Sanomat*, il mentionne deux compositeurs qui émergent de la « plus jeune génération française » : Olivier Messiaen et André Jolivet.<sup>109</sup> Lors d'un entretien journalistique, il dit que quelques compositeurs français, tels Jean Françaix et Henri Sauguet, ont une conception très populaire de la musique moderne. Constatant qu'il y a aussi en France une école schoenbergienne, il poursuit : « J'ai tout de même l'impression qu'un tel travail musical, purement théorique, ne s'accorde pas avec la pensée artistique des Français. »<sup>110</sup> On peut ainsi supposer qu'une fois encore Klami a été rassuré dans son travail par ce qui se passait en France. Lors de l'hiver 1949-50, il put entendre à Paris l'*Harawi* de Messiaen et *Guignol et Pandore* pour piano, *Poèmes intimes*, les concertos pour ondes et pour piano et les *Trois plaintes d'un soldat* pour voix et orchestre de Jolivet.<sup>111</sup> Sur cette dernière œuvre il écrit dans *Helsingin Sanomat* avec un enthousiasme,<sup>112</sup> qu'on peut supposer un rapport avec son Chant du lac Kuujärvi, pour voix et orchestre. Le sujet de cette œuvre<sup>113</sup> est une soirée de repos des soldats pendant la Seconde guerre mondiale, au bord d'un lac rendu magique par les reflets de lune en contraste avec une marche militaire.

Dans les années cinquante, Klami achève moins de partitions qu'auparavant, peut-être parce qu'il est à la recherche de nouveaux moyens techniques. Pourtant, plusieurs œuvres écrites pendant cette dernière décennie de sa vie restent parmi ses conquêtes les plus précieuses. Je pense au second *concerto* pour piano et orchestre, au *Thème, 7 variations et Coda*, pour violoncelle et orchestre et à l'œuvre plus tardive, le ballet inachevé *Tourbillons* sur un sujet librement inspiré du Kalevala. Il y a quelque chose de 'messiaenesque' dans les titres des scènes de ce ballet comme 'Le fils de la lune', 'Le fils et les filles du jour' - le fils, suivant le synopsis,<sup>114</sup> étant porteur de la lumière et de la chaleur -, ou bien 'Danses de la nuit' avec des solos de l'étoile polaire et de Vénus. Cette vigueur rythmique, cette expression exaltée et ces sonorités visionnaires sont des qualités très rares dans la musique finlandaise de la fin des années cinquante et du début des années soixante.

## Sources

- Aho, Kalevi 1991, Uuno Klami's ballet Whirls (anglais/finnois). *Uuno Klami Pyörteitä - Whirls, Ballet for orchestra, Act 1, orchestrated by Kalevi Aho* (part. d'orch.), F.M. 07993-9 Suomalainen partituurikirjasto 11, Fazer Music Inc.: Espoo.
- Cocteau, Jean 1918, *Le coq et l'arlequin. Notes autour de la musique*. Editions de la Sirène : Paris.
- Diktonius, Elmer 1933, Uuno Klami. Opus 12 Musik : rééd. dans Salmenhaara, Erkki 1990 (éd.).
- Guide du Concert 1949-1950
- Gustafsson, Ethel et Virtamo, Keijo 1978, Baletti Suomi. Otavan iso musiikkitietosanakirja. Otava: Keuruu.
- Haapanen, Toivo 1923, Musiikkiopiston näytteet VI. *Iltalehti*, le 26 mai. Rééd. dans Salmenhaara, Erkki 1990 (éd.).
- 1933, Uuno Klami. *Aamu* 1. Rééd. dans Salmenhaara, Erkki 1990 (éd.).
- Heikinheimo, Seppo 1985, *Aarre Merikanto. Säveltäjänkohtalo itsenäisessä Suomessa*. WSOY : Porvoo, Helsinki, Juva.
- Heiniö, Mikko 1984, *Innovation ja tradition idea. Näkökulmia aikamme suomalaisten säveltäjien musiikkifilosofiaan*. Acta Musicologica Fennica 14. Suomen Musiikkitieteellinen Seura : Helsinki.
- Helenius, Brita 1960 (éd.), interview d'Uuno Klami dans une émission de la Radio finlandaise le 17 septembre. Publié dans Salmenhaara, Erkki 1993 (éd.), p. 131-140.
- Hirsbrunner, Theo 1982, *Igor Stravinsky in Paris*. Laaber-Verlag.
- Hurard-Viltard, Eveline 1987, *Le Groupe des Six ou le matin d'un jour de fête*. Méridiens Klincksieck : Paris.
- Huuskonen, Sirpa 1993, Uuno Hlamin viulukonserton kaksi versiota, dans Salmenhaara, Erkki 1993 (éd.).
- Hällström, Raoul af - Vienola-Lindfors, Irma 1981, *Suomen Kansallisbaletti 1922-72*. Fazer Musiikki : Helsinki.
- Karila, Tauno 1966, Uuno Klami, dans Marvia, Einari (éd.), *Suomen Säveltäjiä, T. 2*. WSOY : Porvoo et Helsinki.
- Kauko, Olavi 1988, Klami ja Aho Sampoa takomassa. *Helsingin Sanomat*, le 21 Août.
- Klami, Uuno -1924 et 1925, lettres de Paris à Alvar Andström (coll. Lars Andström fils du destinataire).
- 1925, Eräs Ravel-konsertti Pariisissa vuosi sitten. *Suomen Musiikkilehti* 8. Rééd.
- 1930, Kapina tunnetta vastaan, Uuden musiikin kehityshistoriaa. *Tulenkantajat* 3. Rééd. dans Salmenhaara, Erkki 1990 (éd.).
- 1935, Maurice Ravel. *Musiikkitieto* 4. Rééd. dans Salmenhaara, Erkki 1990 (éd.).
- 1942, Ernest Pingoud'n muistokonsertti. *Helsingin Sanomat*, le 12 septembre. Rééd. dans Salmenhaara, Erkki 1990 (éd.).
- 1950, Huomioita Pariisin konsertti elämästä III, *Helsingin Sanomat*, le 26 janvier. Rééd. dans Salmenhaara, Erkki 1990 (éd.).
- 1957/1973 - 1973, Kalevala-sarjan sävellystyön vaihteita. *Musiikki* 1973:3-4. Le manuscrit en finnois de 1957 a d'abord été traduit et publié en suédois : Kalevala-svitens utveckling och kompositionsfaser, dans Bengtsson, Ingmar 1957 (éd.), *Modern nordisk musik. Fjorton tonsättare om egna verk*. Stockholm.

- 1960 Mihin uskon vuosisatamme musiikissa. *Suomen musiikin vuosikirja 1959-60*. Suomen Säveltäjäliiton Liitto et Suomen Musiikkiteollinen Seura : Helsinki.
- Collection de coupures de presse. (Coll. de l'auteur).
- Lappalainen, Seija et Salmenhaara, Erkki 1987, Uutta tietoa Uuno Klamista. *Musiikki* 1-2.
- Le Bordays, Christiane 1981, L'hispanisme musical français. "L'exotisme musical français", *Revue Internationale de Musique Française* n° 6. Novembre.
- Lehtonen, Tiina-Maija 1993, Musiikkiarvostelija Uuno Klami. Dans Salmenhaara, Erkki (éd.), *Simposion Uuno Klami*. Uuno Klami-seuran julkaisuja 3. Uuno Klami-seura : Helsinki.
- Linnala, Harriet 1939, Päivän säveltäjä. Uuno Klami, interview sans mention de source dans la collection de coupures de presse de Klami. L'article a été publié le jour de la création de la première symphonie du compositeur, le 5 mai.
- Lissa, Zofia 1975, Prolegomena zur Theorie der Tradition in der Musik, *Neue Aufsätze zur Musikästhetik*. Heinrichshofen : Wilhelmshafen.
- Lähdetie, Ismo 1991, Väinö Raitio-suomalainen modernisti. *Musiikki* 1-2.
- Maasalo, Kai 1980, *Radion Sinfoniaorkesterin viisi vuosikymmentä 1927-77*. Oy Yleisradio Ab:Helsinki.
- Madetoja, Leevi 1913, Nykyajan ranskalainen säveltaide, 5ème partie. *Uusi Suometar*, 22 août. Rééd. dans Madetoja 1987.
- 1918, Sotavuosina kuolleita kuuluisia säveltäjiä II. Claude Debussy. *Helsingin Sanomat*. 31 août. Rééd. dans Madetoja 1987.
- 1928, Sinfoniakonsertti VIII. *Helsingin Sanomat*, 14 décembre.
- 1987, Kirjoituksia musiikista, éd. par Salmenhaara, Erkki. *Musiikki* 3-4. Suomen Musiikkiteollinen Seura Helsinki.
- Marianna (pseud.) 1950, Ranskalaiset eivät suosi nykyaikaista musiikkia, *Helsingin Sanomat*, 16 avril.
- Marvia, Einari 1970, *Suomen Säveltäjien 25 vuotta*. Suomen säveltäjät ry. : Helsinki.
- Nordgren, Pehr Henrik 1980, Arvoituksellinen Uuno Klami. *Musiikki* 1.
- Nummi, Seppo 1959, Raikkaan hiljaisuuden ja merituulen säveltäjä. Uuno Klami-akateemikkoehdokas. *Uusi Suomi*, 15 avril. Rééd. dans Salmenhaara, Erkki 1990 (éd.).
- 1965, chapitre concernant Uuno Klami (p. 66-70) dans Mäkinen, Timo et Nummi, Seppo, *Musica Fennica*. Helsinki.
- 1966, "Aarre Merikanto story", karuluku musiikkinne todellisuutta. *Kirkko ja Musiikki* 4-5.
- Orenstein, Arbie 1990 (éd.), *A Ravel Reader. Correspondance : Articles : Interviews*. Columbia University Press : New York.
- 1993, lettre à l'auteur datée du 22 mai.
- Paavola, Martti 1983, pianiste et critique musical, entretien avec l'auteur le 14 janvier.
- Parland, Ralf Parland 1946, Miksi modernia säveltaidettamme niin vähän ymmäretään ? *Kuva* 11.
- 1948, Ernest Pingoud'n säveltäjänäytös. *Kuva* 1.
- Pingoud, Ernest 1922, Kansallinen musiikki. *Ultra* 3.
- Ranta, Sulho 1932, Uuno Klami. Piirteitä sodanjälkeisestä nuoremmasta suomalaisesta säveltaiteesta V. *Suomen Musiikkilehti* 12. Rééd. dans Salmenhaara, Erkki 1990 (éd.).
- 1950, Uuno Klamin juhlakonsertti. *Ilta Sanomat* le 23 septembre. Rééd.

- Rosenthal, Manuel, 1993, compositeur et chef d'orchestre. *Lettre du 3 juin à l'auteur.*
- Salmenhaara, Erkki 1984, *Jean Sibelius.* Helsinki : Tammi.
- 1987, *Leevi Madetoja.* Helsinki : Tammi.
  - 1988, Ernest Pingoud, kosmopoliitti Suomen musiikkielämässä. *Synteesi* 4.
  - 1990 (éd.), *Pyörteitä vanavedessä. Uuno Klami 90 vuotta.* Uuno Klami-seuran julkaisuja 1. Uuno Klami-Seura : Helsinki.
  - 1993a, Ernest Pingoud, article à paraître en 1994 dans Salmenhaara, Erkki (éd.), *Suomalaisia säveltäjiä.* Otava : Helsinki.
  - 1993b, Väinö Raitio, article à paraître en 1994 dans Salmenhaara, Erkki (éd.), *Suomalaisia säveltäjiä,* Otava : Helsinki.
  - 1993c, Aarre Merikanto. Article à paraître en 1994 dans Salmenhaara, Erkki (éd.), *Suomalaisia säveltäjiä.* Otava : Helsinki.
  - 1993d (éd.), *Symposion Uuno Klami.* Uuno Klami-seuran julkaisuja 3. Uuno Klami-seura : Helsinki.
- Salonen, Esa-Pekka 1981, Säveltäjä Paavo Heininen : Taide on oikeassa olemista ilman todisteluketjua. *Rondo* 6.
- Tawaststjerna, Erik 1959, Piirteitä Uuno Klamin säveltäjäkuvaan. *Helsingin Sanomat*, 9 mai. Rééd. dans Tawaststjerna, Erik 1976 et dans Salmenhaara, Erkki 1990 (éd.).
- 1960, Uuno Klamin 60-vuotispäivänä. *Helsingin Sanomat* du 20 septembre. Réédité dans Salmenhaara, Erkki 1990 (éd.).
  - 1976, *Erik Tawaststjerna : Esseitä ja arvosteluja*, éd. par Salmenhaara, Erkki. Helsingin Sanomat : Helsinki.
  - 1988, *Jean Sibelius* 5. Otava : Keuruu.
- Tyrkkö, Marjatta 1957 (éd.), "...ja sitten minä sävelsin." Interview d'Aarre Merikanto dans une émission de la Radio finlandaise du 9 mars, publié dans *Synkooppi* 15/1983 et dans Heikinheimo, Seppo 1985.
- Tyrväinen, Helena 1988, Uuno Klamin Kalevala-sarjan, thèse pro-gradu, photocopie. Université d'Helsinki. Département de musicologie.
- 1989, Lisää Uuno Klamin Kalevala-sarjan sävellystyön vaiheista. *Musiikkitiede* 1.
  - 1991, Voimmeko ymmärtää 3 Bf:n säveltäjän intentioita ? *Musiikki* 1-2.
  - 1993, Musical borrowings and the composer's intention. *Nordisk musikkforskerkongress, Oslo, 24-27 juni 1992, Inleggogreferster.* Det historisk-filosofiske fakultetet, Universitetet i Oslo : Oslo.
- Vainio, Matti 1993, les années 1889 à 1982 (pp. 199-649) dans Marvia, Einari et Vainio, Matti, *Helsingin kaupunginorkesteri 1882-1982.* WSOY : Porvoo, Helsinki, Juve.
- Vienola-Lindfors, Irma 1993, danseuse et critique de danse, entretien avec l'auteur le 17 Septembre.
- Virtanen, Aimo Pentti 1945, Uuno Klami. Dans Ranta, Sulho (éd.), *Suomen Säveltäjiä.* WSOY : Helsinki.
- Vuillermoz, Emile 1925, *La Revue Musicale*, 1er avril. Le style orchestral de Maurice Ravel.

<sup>1</sup> Klami 1925, voir aussi Salmenhaara (éd.) 1990, p. 11

<sup>2</sup> Erkki Salmenhaara, 1984 p. 308, remarque que, dans la déclaration de Sibelius, contrairement à ce qu'a déclaré Karl Ekman, il ne s'agit pas de la musique française moderne : «Sibelius raconta à Ekman que,

lorsqu'il avait entendu beaucoup de musique moderne à Paris en 1911, il avait remarqué que de nombreux compositeurs contemporains, emmenés à introduire constamment des choses nouvelles et sensationnelles pour garder leur position dans la conscience du public, avaient perdu leur capacité d'écrire de la musique vivante, fondée sur les modes anciens. 'Cela m'est permis ainsi qu'aux quelques autres personnes qui, comme moi, ont eu la chance de vivre davantage dans la paix.' La référence aux modes anciens paraît surprenante dans le contexte du voyage à Paris, et il ressort aussi du journal [de Sibelius] que cette référence, ainsi que, selon toute vraisemblance, la caractérisation des 'compositeurs contemporains', sont réellement liées à ses expériences de Berlin.»

<sup>3</sup> Tawaststjerna 1959, voir aussi Salmenhaara (éd.) 1990, p. 75.

<sup>4</sup> Lissa 1975. L'expression allemande employée par Lissa est ««Vorstellungs-Stereotypen»».

<sup>5</sup> Ranta 1950, voir aussi Salmenhaara (éd.) 1990, p. 156.

<sup>6</sup> Par exemple, il y a quelques années, le problème est devenu sujet d'un débat de principe, concernant les répertoires d'enregistrements des orchestres finlandais.

<sup>7</sup> Ce n'est qu'en 1965 que le compositeur Erkki Salmenhaara (né en 1941) révéla l'importance qu'avait pour lui «*la méthode de transformation organique des motifs musicaux*» dans les oeuvres tardives de Sibelius. Les compositeurs de la plus jeune génération, Esa-Pekka Salonen et Magnus Lindberg (nés en 1958) ont parlé en 1981 des ressources qu'offrirait l'invention de Sibelius dans la septième symphonie. Heiniö 1984, p. 252-253.

<sup>8</sup> Diktonius 1933, voir aussi Salmenhaara (éd.) 1990, p. 63.

<sup>9</sup> Voir par exemple Hirsbrunner 1982, p. 144 et 63-64.

<sup>10</sup> Maasalo 1980, p. 58-59.

<sup>11</sup> Coupure sans mention de date dans la collection de coupures de presses de Klami.

<sup>12</sup> Klami fut précédé par Yrjö Kilpinen (1892-1959), compositeur qui fut reconnu grâce à son oeuvre dans le domaine du lied, non seulement en Finlande, mais aussi et surtout en Allemagne dans les années 30 et 40. - Klami travaillait comme critique musical de 1930 à 1957. En revanche, il n'enseignait pas à l'Institut de la musique, appelé plus tard le Conservatoire d'Helsinki puis l'Académie Sibelius, mais il travaillait comme compositeur libre.

<sup>13</sup> Salmenhaara 1988, p. 33 et 1993 a.

<sup>14</sup> Salmenhaara 1988, p. 49

<sup>15</sup> Pingoud dirigea aussi l'agence de concerts Fazer à Helsinki de 1924 à 1931 et en 1935-1937, ainsi qu'une agence personnelle de concerts en 1931-1933.

<sup>16</sup> Salmenhaara 1988.

<sup>17</sup> Pingoud 1922, voir Salmenhaara 1988, p. 39.

<sup>18</sup> Salmenhaara 1988, p. 40.

<sup>19</sup> Parland 1948, cité d'après Salmenhaara 1988, p. 32.

<sup>20</sup> Tawaststjerna 1988, p. 112.

<sup>21</sup> Salmenhaara 1988, p. 41.

<sup>22</sup> Remarque faite par Salmenhaara 1984, p. 320-321.

- 23 Heikinheimo 1985, p. 161.
- 24 Tyrkkö 1957, cité d'après Heikinheimo 1985, p.262.
- 25 Heikinheimo 1985, p. 41 et 44.
- 26 Ibid, p. 554.
- 27 Nummi 1966.
- 28 Lettre datée du 24 Novembre 1922, citée d'après Heikinheimo 1985, p. 262.
- 29 Nummi 1966.
- 30 Salonen 1981.
- 31 Heikinheimo 1985, p. 424-425.
- 32 Lähdetie 1991, p. 33. Selon certaine sources, Moscou fut sa seule ville d'étude en Russie.
- 33 Cit. d'après Lähdetie 1991, p. 34.
- 34 Madetoja 1928, cité d'après Lähdetie 1991, p. 43. Il est tout à fait intéressant d'observer ici les écrits de Madetoja de 1913 et de 1918 sur Debussy, car il y exprime des impressions qui rejoignent son avis sur Raitio. Madetoja décrit Debussy comme l'un des plus grands pionniers de la musique de son temps, qui a de grands mérites dans l'évolution de la musique, qui a ouvert de nouvelles sources musicales et montré des valeurs de beauté que nul n'avait jusque là approché. Madetoja souligne ses conquêtes révolutionnaire dans le domaine de l'instrumentation. Il mentionne les notions d'impressionnisme et de symbolisme. Il fait observer la qualité voilée et cachée de sa musique, une qualité qui «cache la franchise» ; ici, il fait référence aux mots de Romain Rolland. Selon Madetoja, la combinaison des couleurs intéresse plus Debussy que le développement des thèmes, sa musique n'avance pas ; il peint dans les premières mesures l'image qu'il veut produire, le seul but de la suite de la composition est de maintenir et enrichir cette image. Madetoja constate qu'une telle musique pourrait facilement devenir monotone mais que Debussy échappe souvent - pas toujours - à ce danger, grâce à son savoir-faire délicat et nuancé. Il remarque que selon les critères de la musique germanique, il serait impossible de comprendre et d'apprécier la musique peu conventionnelle de Debussy. Il écrit «Pour rendre justice à son art, il est nécessaire de s'approprier un nouveau point de départ.» Madetoja est surtout fasciné par *la Mer* et *les Nocturnes* ; il présente *Pelléas et Mélisande* mais il semble évident qu'il ne l'a pas vu. Selon lui, au moment de sa mort, l'art de Debussy ne s'était pas assez renouvelé et se trouvait au bord du maniérisme. Parmi les compositeurs français, Madetoja admire surtout d'Indy. Il parle en 1913 de son style cultivé et profondément personnel : «Surtout il est honnête avec lui-même ; son attitude envers son art est comme celle d'un chrétien dévoué envers sa religion. Sa muse est sérieuse et n'exprime pas son être le plus intime à un auditeur superficiel. Il faut l'approfondir pour pouvoir l'aimer. Mais une personne qu'il aura réussi à conquérir aura du mal à s'arracher à son enchantement.» Madetoja 1913 et 1918, voir aussi 1987, p. 31-37 et 16.
- 35 Salmenhaara 1984, p. 387.
- 36 Cité d'après Lähdetie 1991, p. 39-40.
- 37 Salmenhaara 1993b.
- 38 Marvia 1970, p. 26-28.

- 39 Parland 1946, cité d'après Lähdetie 1991, p. 31. Salmenhaara a récemment écrit : «Quand les œuvres [de Pingoud, Merikanto et Raitio] furent exhumées, elles étaient déjà séparées de leur contexte historique : les années 20, la période de radicalisme musical en Finlande, n'étaient pas réellement perçues et restait ainsi un phénomène isolé. C'est pourquoi le radicalisme de la fin des années 50 et du début des années 60 n'est fut pas la continuation.» Salmenhaara 1993c.
- 40 Pingoud a organisé de tels concerts en 1918, 1919, 1920, 1922 1924 ; Raitio en 1916, 1920, 1921 ; Merikanto en 1914, 1917, 1918 ; Klami en 1928, 1931, 1943 et 1946.
- 41 Vainio 1993, p. 376.
- 42 Maasalo 1980, p. 15 et 142.
- 43 Pendant ces deux décennies, Klami a été exécuté dans 69 concerts, Pingoud et Merikanto dans 33 et Raitio dans 43. Voir Maasalo 1980, p. 298.
- 44 Salmenhaara 1988, p. 38.
- 45 Heikinheimo 1985, p. 441.
- 46 Ranta 1932. Salmenhaara 1990 (éd.), p. 59.
- 47 Nordgren 1980, p. 18.
- 48 Rappelons que Leevi Madetoja écrivit en 1931, lors du deuxième concert consacré aux œuvres de Klami : «Klami est - disons en passant : tout comme Raitio - un adorateur de la beauté, précisons plus exactement : un poète des sons pour qui la beauté sensuelle est une fin et qui n'oublie pas même lors des éclats les plus vigoureux ce côté essentiel de son art.» Madetoja 1931. Voir aussi Salmenhaara 1990 (éd.), p. 109.
- 49 Haapanen 1933. Voir aussi Salmenhaara 1990 (éd.), p. 60.
- 50 Klami 1942. Aussi Salmenhaara 1990 (éd.), p. 29.
- 51 Klami 1930. Aussi Salmenhaara 1990 (éd.), p. 13.
- 52 Les exécutions en 1915, 1917 et 1925 des œuvres de Scriabine furent des raretés. La première composition d'Arnold Schönberg jouée en 1919 par l'orchestre Philharmonique d'Helsinki fut *Verklärte Nacht*, œuvre intimement liée à la pensée romantique. Le même orchestre exécuta *Pacific 231* d'Honegger en 1926 et la *Suite de Pulcinella* de Stravinsky en 1929. La *Pastorale d'été* d'Honegger fut incluse dans un programme de l'orchestre de la Radio en 1929.
- 53 Ces deux œuvres sont perdues. Les faits relatifs aux indications en français proviennent d'écrits de presse, comme Haapanen 1923 et 1933, Ranta 1932. Voir aussi Salmenhaara 1990 (éd.), p. 56, 60 et 95.
- 54 Haapanen 1923. Voir aussi Salmenhaara 1990 (éd.), p. 95.
- 55 Collection de lettres écrites par Klami à Paris en 1924 et 1925, destinées à son ami Alvar Andström à Helsinki. La productrice finlandaise Tiina-Maija Lehtonen a accordé à l'auteur les photocopies des lettres.
- 56 Ranta 1932. Voir aussi Salmenhaara 1990 (éd.), p. 57.
- 57 Haapanen 1933. Voir aussi Salmenhaara 1990 (éd.), p. 60.
- 58 Communication orale de Martti Paavola à l'auteur, le 14 janvier 1983.
- 59 Article d'Harriet Linnala, sans indication de titre de journal, dans la collection de coupures de presse de Klami. L'article a été publié le jour de la création de la première symphonie du compositeur, le 5 mai 1939. L'auteur conserve la collection en question.



- 60 Nummi 1959. Voir aussi Salmenhaara 1990 (éd.), p. 186.
- 61 Kauko 1988. Voir aussi Salmenhaara 1990 (éd.), p. 171.
- 62 Helenius, Brita 1960, interview de Klami dans une émission de la Radio finlandaise du 17 septembre. Publié dans Salmenhaara 1993 (éd.).
- 63 Collection de lettres de Klami à Paris en 1924 et 1925.
- 64 Orenstein 1990 (éd.), p. 213.
- 65 Lettre à l'auteur, datée du 22 Mai 1993.
- 66 Lettre à l'auteur, datée du 3 juin 1993.
- 67 Salmenhaara 1987, p. 61.
- 68 Sur l'hispanisme musical, voir Le Bordays 1981.
- 69 Virtanen 1945, p. 613-614.
- 70 Voir Eveline Hurard-Viltard 1987 p. 141-145 et 223-226. Si les compositeurs du Groupe des Six n'eurent pas une technique commune, on leur trouve des «tendances parallèles profondes par delà les différences superficielles (...) C'est donc bien esthétiquement que les Six ont fait œuvre nouvelle et si l'on cherche 'l'air de famille', c'est dans le domaine esthétique qu'on a quelque chance de le trouver.»
- 71 Tawaststjerna 1959. Voir aussi Salmenhaara 1990 (éd), p. 75, rééd. dans Salmenhaara 1976 (éd). L'autre essai est Tawaststjerna 1960. Voir aussi Salmenhaara 1990 (éd.).
- 72 Cocteau 1918, p. 55.
- 73 Ibid., p. 29.
- 74 Tyrväinen 1988 et 1993.
- 75 Madetoja 1931. Voir aussi Salmenhaara 1990 (éd.), p. 109.
- 76 Tyrväinen 1991 et 1993.
- 77 Klami 1960, p.68.
- 78 Il est intéressant de trouver dans un article d'Emile Vuillermoz sur l'instrumentation de Ravel p. 25, exactement la même expression : «L'orchestration du Prélude du Tombeau de Couperin, dont le mécanisme si bien huilé tourne avec la grâce équilibrée d'une machine de précision, peut-être citée comme un modèle du genre.» L'article date de 1925, et on peut imaginer que Klami en ait eu connaissance pendant son séjour parisien.
- 79 Klami 1935. Voir aussi Salmenhaara 1990 (éd.), p. 20.
- 80 Klami 1960.
- 81 Lettre conservée par l'auteur.
- 82 Klami annonça cela à l'instituteur pendant sa 3ème année d'école primaire. Karila 1966, p. 211-212.
- 83 Voir Tyrväinen 1988 et 1989.
- 84 Comme pour beaucoup d'autre compositeurs finlandais et parmi eux Aarre Merikanto (Lemminkäinen, 1916 ; Kyllikin ryöstö, 1935) et Väinö Raitio (Lemminkäinen äiti, 1934 ; Neiet niemiä menissä, 1935 ; Väinämöisen kosinta). Pingoud n'a pas écrit d'œuvres inspirées par le Kalevala.
- 85 Tawaststjerna 1959. Voir aussi Salmenhaara (éd.) 1990, p. 75.
- 86 Klami 1957/73, p. 46.

- 87 La création eut lieu à Copenhague en 1922.
- 88 Salmenhaara 1988, p. 51.
- 89 Lappalainen et Salmenhaara 1987, p. 61.
- 90 Ibid., p. 58.
- 91 Ibid., p. 61.
- 92 Entretien du 17 septembre 1993 avec la danseuse et critique Irma Vienola-Lindfors, une des deux auteurs d'af Hälström - Vienola-Lindfors 1981.
- 93 af Hällström - Vienola-Lindfors 1981, p. 27 et 39.
- 94 Ibid., p. 51.
- 95 Klami 1957/1973, p. 44-46.
- 96 Ibid., p. 46.
- 97 Ce mouvement est aujourd'hui joué comme une œuvre indépendante.
- 98 Ibid. p. 51.
- 99 Voir Nummi 1965, p. 68.
- 100 On pourrait plus justement parler d'influence dans le cas des concertos pour violon et orchestre des deux compositeurs, celui de Klami datant de 1943 (rév. 1954). Cependant, selon Sirpa Huuskonen qui a comparé les deux versions du concerto de Klami, dans Salmenhaara 1993 (éd.), p. 89, le rapport avec le concerto de Sibelius devient moins significatif dans la nouvelle version. Cela correspond à la nouvelle tendance générale de Klami dans les années 50, vers une écriture non conventionnelle.
- 101 La 7<sup>ème</sup> symphonie de Sibelius fut terminée en 1924 et créée à Stockholm la même année.
- 102 Voir Salmenhaara 1988, p. 48-50.
- 103 Selon un opinion répandue en Finlande, les symphonies de Klami ne comptent pas parmi ses œuvres les plus caractéristiques et remarquables. Même si un certain intérêt semble renaître pour la première.
- 104 Vainio 1993, p. 483.
- 105 Ibid., p. 483.
- 106 Vraisemblablement, le second mouvement, intitulé 'Boléro', est la seule composition nouvelle ; les premières versions de deux des quatre mouvements (du premier, 'Malagueña' et du troisième, 'Habañera') datent des années 20 (Paris). Il est probable que le quatrième, 'Jota', date de la même décennie.
- 107 Avant la mort de Klami en 1961, ses œuvres furent exécutées lors des semaines Sibelius, par l'orchestre Philharmonique d'Helsinki et par celui de la Radio finlandaise, en 1951, 1952, 1954, 1955 et 1957. Les Semaines Sibelius devinrent en 1968 le Festival d'Helsinki.
- 108 Une autre exception importante est le compositeur Einar Englund (né en 1916).
- 109 Klami 1950. Voir aussi Salmenhaara 1990 (éd.), p. 39.
- 110 Helsingin Sanomat, le 16 avril 1950.
- 111 Guide du Concert.
- 112 Klami 1950. Voir aussi Salmenhaara 1990 (éd.), p. 39.
- 113 Sur un poème d'Yrjö Jylhä.
- 114 Aho 1991, p. III-IV.

## LA MUSIQUE EN NORVEGE à propos de la parution de deux ouvrages

### MUSIQUE/NORVEGE

L'association des compositeurs norvégiens avait fait paraître en 1970 un important annuaire des compositeurs «contemporains»<sup>1</sup> (le premier d'entre eux était né en 1890) avec le catalogue de leurs principaux ouvrages pour orchestre et de musique de chambre. Cette compilation avait le mérite d'exister, mais son usage était pratiquement réservé aux seuls professionnels et, inconvénient du genre, il commençait à dater.

Aujourd'hui, ces reproches disparaissent car voici deux ouvrages importants qui nous parviennent : *themes, trends and talents, 25 YEARS OF CONTEMPORARY NORVEGIAN MUSIC* et *arrangements, arenas ans actors in CONTEMPORARY NORVEGIAN MUSIC*.<sup>2</sup>

Il s'agit d'un travail remarquable par sa densité et la richesse de la documentation. Rédigé sous forme de courts articles abondamment illustrés, le premier ouvrage n'est qu'indirectement didactique. Le 'prologue' se réfère aux grands anciens et notamment à Harald Sæverud; 'thèmes' et 'tendances' replacent la Norvège dans le concert international puis plongent directement dans la création actuelle. 'Talents' fait intervenir les compositeurs d'aujourd'hui, et c'est pour moi la partie la plus riche, tandis que le bref 'épilogue' s'évade vers la peinture, la couleur, le mouvement, le ballet et la poésie.

Le second ouvrage est plus spécialisé, chiffres, organisations, acteurs qui participent à la vie musicale, discographies, on y retrouve l'annuaire des membres de l'association des compositeurs norvégiens, la liste des festivals, les chœurs, ensembles et orchestres, éditeurs, droits d'auteurs et bien entendu une courte histoire de l'association. C'est un volume plus professionnel qui remplace avantageusement son prédécesseur de 1970, tandis que le premier a une vocation nettement plus universelle.

H.C.F.

<sup>1</sup> Johan Grundt Tanum Forlag éditeur, Oslo 1970

<sup>2</sup> Deux ouvrages en Norvégien et en Anglais édités sous l'égide de l'association des compositeurs norvégiens, tous deux distribués par le *Norsk Musikforlag* et publiés sous l'autorité de Kjell Habbestad.

## LE BOREE, UN VIVANT SYMBOLE

NORD / INSECTE / ETHOLOGIE

Par Alain Aubert \*

### Le vent du Nord et l'insecte du froid

Kung Bore, le roi Borée, souffle durant l'hiver sur la Scandinavie... et les autres contrées européennes. Nordavind à Stockholm, Vent du Nord à Paris, Bora à Trieste... le courant froid venu du Nord déchaîne ses fureurs, en période hivernale, sur une bonne partie de la zone "tempérée" de notre hémisphère... boréal!

Les anciens le connaissaient bien et le considéraient comme un dieu<sup>25, 27, 31, 51, 79, 86, 87, 89</sup>. Ils le représentaient sous les traits d'un vieil homme à la barbe et à la chevelure couvertes de flocons de neige. Selon la mythologie grecque, Boreas, fils du Titan Astreos, dieu du ciel étoilé, et de Eos, déesse de l'aurore, naquit en Thrace.

Une curieuse aventure d'Apollon, dieu du soleil et de la poésie, met en scène Zéphyr, le vent d'ouest et Borée, le vent du Nord. Apollon et son ami Hyacinthe jouaient à se lancer le disque. Sous l'emprise de la jalousie, Zéphyr et son frère Borée usèrent de leur souffle pour dévier la trajectoire de l'objet circulaire. Celui-ci frappa le jeune garçon à la tête et le tua sur le champ. De son sang surgit une belle fleur : une Jacinthe. Tôt épanouie au printemps, elle se dessécha sous l'effet du soleil dès l'arrivée des premières journées chaudes.

Les quatre enfants d'Astreos et d'Eos représentaient les quatre points cardinaux : Notos était le vent du Sud, Euros celui de l'est, Zéphyr, bien entendu, celui de l'ouest. Borée, nous le savons, soufflait très fort en direction des contrées méridionales. Son action se situait aux confins de la poésie et de la météorologie : il faisait fuir la tempête et permettait le retour du beau temps. Il favorisa les Grecs en détruisant la flotte des Perses et des Mèdes, à Magnésie, en Asie Mineure. Il devint, de ce fait, le dieu protecteur d'Athènes. Une fête annuelle spéciale, nommée Boréasme, fut organisée en son honneur.

Il est amusant de constater que la venue au monde de ses enfants, les célèbres Boréades, est due à un enlèvement. Borée ravit Orithyie, fille du roi d'Athènes, Erechthée, alors qu'elle dansait dans une prairie, au bord de la rivière Illissos, en compagnie de ses sœurs. Surgissant au beau milieu d'une bourrasque, il saisit la jeune beauté. De leur union naquirent deux jumeaux : Zétés et Calaïs.

\* Docteur ès-sciences, éthologiste, zoologiste.

Génies ailés et turbulents, les deux Boréades prirent part à l'expédition des Argonautes conduite par Jason. Sur leur chemin, ils rencontrèrent un étrange personnage, le roi Phinée. Ce vieillard, en prédisant l'avenir, s'était fait détester par Zeus. Celui-ci, pour se venger, lui envoyait sa meute de Harpies chaque fois qu'il se disposait à prendre son repas. Les Harpies s'abattaient sur la nourriture et la souillaient affreusement ! Le malheureux, sous-alimenté, dépérissait à vue d'oeil ! Grâce à l'intervention des fils de Borée armés de leur épée, les Harpies battirent en retraite. Les Boréades brûlaient de l'envie de les tailler en pièces. La déesse Isis, messagère des dieux, s'interposa, à temps, pour éviter leur mort. Elle exigea toutefois que les monstres ailés ne revinssent jamais importuner le pauvre Phinée.

Orithyie donna deux filles à Boreas : Chioné et Cléopatra. Ce n'est pas sans raison que les entomologistes ont attribué le nom de *Chionea*, divinité de la neige, à un Diptère sans ailes qui fréquente la neige et la glace ! Le vent du nord eut d'ailleurs d'autres enfants. Sous la forme d'un cheval, il engendra douze poulains en s'unissant à l'une des juments de Danaos.

Un texte grec ancien, attribué, avec doute, à Théocrite, relate les exploits d'Hercule. Le poème fait allusion aux immenses troupeaux des écuries d'Augias. L'auteur compare le long défilé de ce cheptel bovin revenant du pâturage au passage dans le ciel d'innombrables nuées poussées par Notos ou Borée.<sup>89</sup>

Homère, dans l'Iliade, évoque les guerriers grecs qui se répandent "hors des vaisseaux rapides, aussi serrés que les flocons de neige, qui volent de chez Zeus, glacés, sous le souffle de Borée, fils de l'Ether"<sup>34</sup>. Dans l'Odyssée, il cite plusieurs fois le vent du nord "Borée, qui naît du ciel brillant et fait rouler les grandes houles". Athénée, protectrice d'Ulysse, suscite l'apparition de Borée pour briser les vagues d'une tempête et permettre ainsi au héros d'échapper à la mort. Zeus, par contre, déchaîne toutes les forces boréennes contre les vaisseaux du roi d'Ithaque... Lorsqu'Ulysse prend congé de Circé, la déesse lui assure que le souffle de Borée portera sa nef<sup>35</sup>.

Virgile, dans les Géorgiques, fait référence, à plusieurs reprises, à la farouche divinité des intempéries. Il recommande de mettre le feu aux champs stériles afin de les prémunir contre la brûlure pénétrante du froid Borée<sup>81</sup>.

Plus près de nous, dans la fable "Phébus et Borée", La Fontaine relate une aventure comique survenue à un voyageur un jour d'automne. Le soleil et le vent du nord font un pari. Lequel d'entre eux saura contraindre le pauvre homme à quitter son habit. Borée a beau souffler, le manteau tient bon. Mais il suffit que Phébus insinue ses tièdes rayons sous le vêtement pour que le voyageur se dévête !<sup>44</sup>

Le vent du nord apparaît dans l'œuvre des poètes romantiques. Au fond des bois qui couvrent les montagnes, Vigny se plaît à entendre le son du cor chantant l'adieu du chasseur "que le vent du nord porte de feuille en feuille" <sup>80</sup>.

Dans un très beau poème intitulé "Der Winter", "l'hiver", Friedrich Hölderlin<sup>33</sup> évoque les méfaits exercés par Borée, "continuellement irrité" contre les humains :

*Wenn itzt der immerzürnende Boreas,  
Mein Erbfeind, über Nacht mit dem Frost das Land  
Befällt, und spät zur Schlummerstunde,  
Spottende der Menschen, sein schröcklich Lied singt,*

*Und unsrer Städte Mauren und unsern Zaun,  
Den fleissig wir gesetzt, und den Stillen Hain  
Zerreisst und selber im Gesang die  
Seele mir störet, der Allverderber.*

*Und rastlos tobend über den sanftem Ström  
Sein schwarz Gewölk ausschüttet, dass weit umher  
Das Tal gärt, und, wie fallend Laub, vom  
Berstenden Hügel herab der Fels fällt.*

*Alors, sans cesse irrité,  
Borée, mon vieil ennemi, fige durant la nuit  
la campagne sous le gel.  
Se raillant des humains, il fait entendre  
son chant de terreur.*

*Il détruit les murs de nos cités, et les clôtures  
Que nous avons soigneusement posées, et aussi le  
paisible bosquet.  
Il vient troubler mon âme, au milieu de mon poème,  
Lui qui perturbe tout.*

*Sans relâche, il mugit sur le fleuve tranquille,  
Déversant alentour ses sombres nuées.  
Le val écume, et, comme descendent les feuilles,  
Le rocher tombe de la colline éventrée.*

Si P.B Shelley<sup>71</sup> s'adresse au vent de l'ouest dans une ode merveilleusement pleine d'espoir, Lamartine, lui, demande au plus fort de sa mélancolie, que les "orageux aquilons" l'emportent comme la feuille morte<sup>45</sup>. L'aquilon, du latin *aquilo, aquilonis*, n'est autre que Borée, le farouche vent du nord !

Eichendorff<sup>21</sup>, dans la fameuse "Chanson de route des étudiants de Prague" (Wanderlied der Prager Studenten), fait allusion, lui aussi, au vent glacé venu du nord :

*Nun weht schon über die Wälder  
Der kalte Boreas ...*

*Maintenant, déjà, souffle au-dessus des forêts  
Le froid Borée ...*

Que d'actions positives ou négatives attribuées au vent de l'hiver depuis les temps les plus reculés ! Les habitants des latitudes moyennes de nos pays européens savent tous, par expérience, que la bise qui souffle des régions septentrionales apporte le froid aux contrées qu'elle traverse. Peu d'entre eux, toutefois, connaissent le **minuscule Borée, l'Insecte des neiges et des glaces** qui porte le même nom que le souffle brutal de l'hiver !

### Une morphologie originale

L'hiver a revêtu le sol du sous-bois d'une blanche couche de neige. Toute vie semble éteinte dans la forêt, qui bruissait en été de mille chants d'Insectes... Soudain, au détour du sentier, un animal aux dimensions exiguës, au tégument sombre paré de reflets verts ou cuivrés, bondit prestement sur le substrat poudreux.

Son aspect extérieur évoque celui d'un Grillon<sup>8</sup>. A coup sûr, ce n'en est pas un ! Les Grillons, amis de la chaleur, ne circulent jamais sur la neige au plus fort de l'hiver ! Nous venons, en fait, de faire connaissance avec le Borée !

Examinons de plus près, à l'aide de la loupe binoculaire, l'étrange animalcule. (fig I) S'il ressemble de façon superficielle à un Orthoptère, il possède des traits spécifiques et originaux qui l'éloignent de façon indiscutable des Sauterelles, Grillons et Criquets. La partie antérieure de sa tête se prolonge en un rostre tout à fait comparable à celui des Panorpes<sup>84, 85</sup>. Ses yeux sont grands, ses antennes longues et fines, ses pattes postérieures, très longues, lui permettent d'effectuer de véritables bonds, de 20 cm et plus<sup>28</sup>.

Le mâle (fig. 1a) porte, en guise d'ailes, deux paires d'organes vestigiaux en forme de soies, ou mieux de crochets, dirigés vers l'arrière au-dessus de son dos. La femelle (fig. 1b), quant à elle, ne possède que deux petits lobes, semblables à des écailles<sup>36</sup>, situés sur le mésothorax, le second des trois segments thoraciques. Ces lobes représentent donc la première paire d'ailes que portent la plupart des autres Insectes. D'un point de vue évolutif, ils sont l'équivalent parfait de l'unique paire échue en héritage aux Moustiques et aux Mouches<sup>2</sup>.

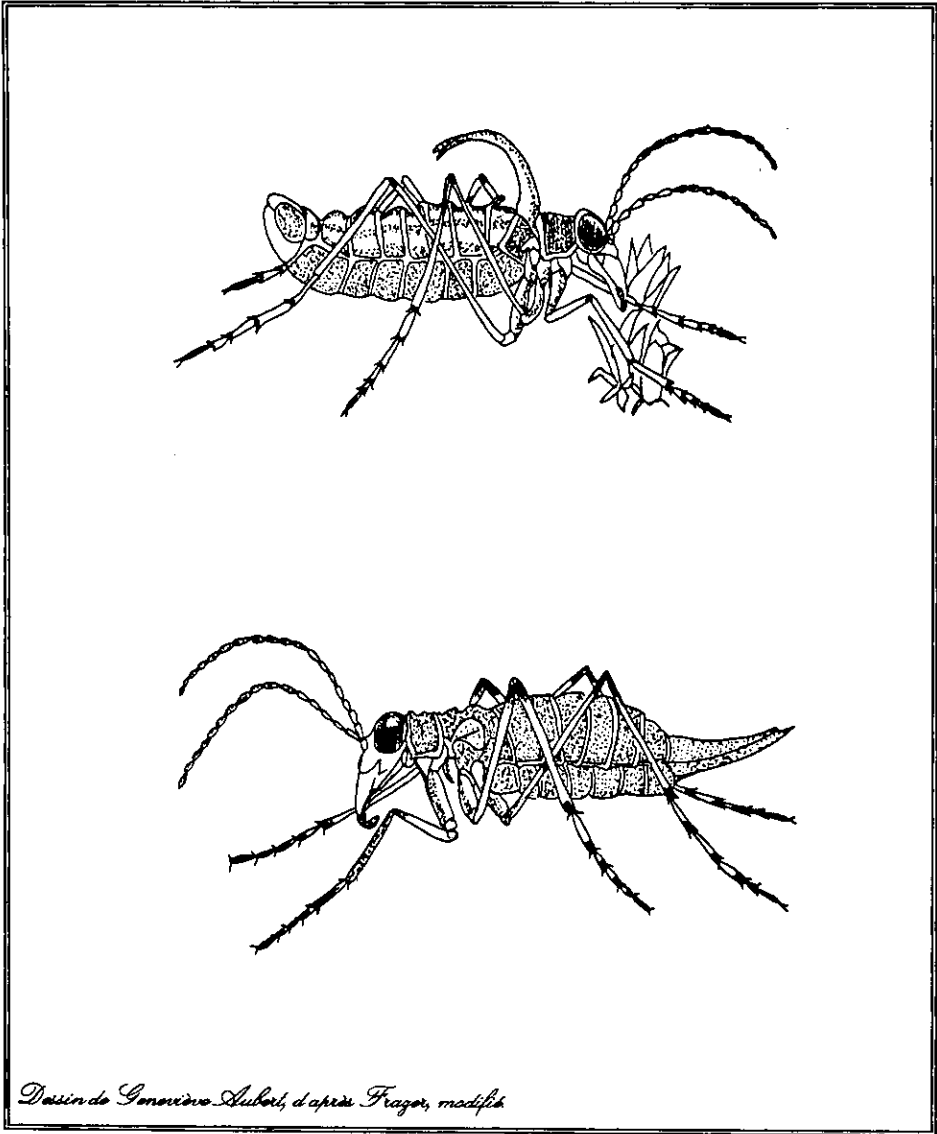


Fig. 1 . - Le Borée hivernal ressemble à un petit orthoptère, mais son rostre est conformé comme celui du Panorpe. En haut (a), le mâle reconnaissable à ses ailerons en crochets, en train de manger une Mousse. En bas (b), la femelle, au tube de ponte bien apparent.

On reconnaît facilement la femelle à la présence d'un organe de ponte tubiforme placé dans le prolongement de l'abdomen. Du point de vue de la seule morphologie, il ne s'agit, en aucune façon, d'une formation comparable à la tarière des



Sauterelles. Cette dernière provient de l'allongement et de la réunion de valves génitales, appendices pairs et segmentaires, considérablement modifiés<sup>60</sup>. L'appareil de ponte du Borée résulte simplement de la différenciation des segments génitaux eux-mêmes : aucun appendice ne prend part à sa constitution.

Quelques brèves indications relatives à l'anatomie interne achèveront de nous familiariser avec l'Insecte des neiges.

Le **pharynx** de l'adulte a la forme d'un long tube recouvert dorsalement par une membrane. Des muscles puissants actionnent ce pharynx mobile<sup>60</sup>. Le cerveau présente de belles dimensions. Il innerve, bien entendu, les antennes et les yeux. Les ganglions situés sous l'œsophage desservent les pièces buccales. De plus, chacun des trois segments thoraciques contient un ganglion, d'origine paire, de grande taille<sup>60</sup>. Fait digne d'être souligné, le premier des sept ganglions abdominaux a rejoint, au cours de l'évolution, le troisième ganglion thoracique dans le métathorax. On voit ici le début d'un processus de concentration des ganglions qui atteindra son point culminant chez les Mouches.

Notre minuscule Borée, dont la longueur oscille, selon les individus, entre 2 et 5 mm, possède, comme les autres Insectes, un **système nerveux sympathique**. Un nerf, que l'on peut, dans une certaine mesure, comparer au pneumogastrique des Mammifères, court le long de la partie antérieure du tube digestif et se ramifie dans sa partie moyenne<sup>60</sup>.

Le **cœur**, logé dans la zone dorsale de l'abdomen, est un long tube droit prolongé par une délicate aorte. La respiration est assurée par un système trachéen.

Nous devons au zoologiste allemand Stitz<sup>76</sup> la première description exhaustive de l'**appareil génital** de *Boreus hyemalis*.

Chez le mâle, les deux testicules sont fusionnés en une glande impaire. L'organe copulateur s'évagine, lors de l'accouplement, au travers de l'orifice génital apparent, entre les appendices sexuels, ou gonopodes, conformés en pince<sup>60</sup>.

Chez la femelle, chaque ovaire est desservi par un canal particulier. Ces deux conduits se réunissent, toutefois, en un oviducte médian et unique, très court. Une poche spéciale, la spermathèque, destinée à la réception du sperme, est reliée au vagin tubulaire, résultant de l'élargissement de l'oviducte impair<sup>60</sup>.

### Un mode de vie bien particulier

C'est Latreille qui donna son nom au Borée, en créant, à la fin du 18<sup>ème</sup> siècle, le genre *Boreus*<sup>70</sup>. Le célèbre entomologiste français soulignait ainsi le caractère nordique et hivernal de cet Insecte auquel Linné avait déjà attribué quelques années plus tôt la désignation spécifique de *hyemalis* (du latin *hyems, hyemis* : hiver)<sup>25</sup>. Le Borée hivernal, *Boreus hyemalis*, orthographié parfois *hiemalis*, habite l'Europe froide et tempérée de la France à la Russie, en passant par la Belgique, la Suède et la Tchécoslovaquie<sup>8, 48, 70</sup>. On le retrouve au Canada et dans le nord des Etats-Unis.

Certains auteurs (Aubrook<sup>4</sup>; Strübing<sup>77</sup>; Sauer<sup>65</sup>) reconnaissent l'existence de deux espèces européennes : *Boreus hyemalis* et *boreus westwoodi*. Plusieurs espèces, comme le Borée des brumes, *Boreus brumalis*, peuplent l'Amérique du Nord 8, 16, 17, 28, 42, 49, 70, 88. Pour Eisenbeis et Wichard<sup>22</sup>, enfin, il faut distinguer le genre *Boreus* proprement dit, répandu dans toute la zone holarctique, et le genre *Hesperoboreus*, ou Borée occidental, propre au nord du Nouveau Monde.

Les premières études détaillées sur le genre *Boreus* datent de la fin du 19<sup>ème</sup> siècle<sup>30, 50</sup>. Au 20<sup>ème</sup> siècle, Stitz<sup>76</sup>, Strübing<sup>78</sup>, puis Kaltenbach<sup>40</sup> ont réuni un grand nombre de données sur ces Insectes surprenants. En Europe, et sous nos latitudes, les premiers Borées apparaissent dès l'automne, généralement en octobre. Ils deviennent de plus en plus nombreux tout au long de la saison froide et demeurent actifs jusqu'au début du printemps. Simon, le premier, les a observés en Ile-de-France, en 1882, dans la forêt de Retz, près de Villers-Cotterets, à une époque où l'on pensait qu'ils ne pouvaient atteindre une latitude... aussi méridionale<sup>16, 72</sup>. Poujade a découvert de nouveaux spécimens, deux ans plus tard, dans les mêmes lieux<sup>6, 61</sup>. Benoist, à son tour, en a vu en forêt de Fontainebleau, en novembre 1922, au milieu des Mousses<sup>6</sup>. Hubault, cité par Berland<sup>7</sup> a trouvé des Borées en Savoie en 1926. Hamon<sup>32</sup> a confirmé tout récemment la présence de *Boreus hyemalis* dans les Alpes françaises.

En 1932, Steiner a étudié de façon exhaustive une population de Borées habitant une hêtraie de Saxe établie sur un vieux sol sablonneux provenant de l'érosion d'un gneiss<sup>74</sup>. La lumière de l'automne, filtrant au travers des cimes des grands arbres entretenait un beau tapis de Mousses, *Mnium hornum*. Dans ce biotope qui convenait fort bien à leurs exigences écologiques, les Borées, dont l'habitat est en général très dispersé, se rencontraient en grand nombre. Steiner en compta 521 sur un espace de 1000 m<sup>2</sup> !

Les Borées se déplacent normalement à la marche. Ils utilisent le saut pour échapper à un danger<sup>74, 82</sup>. A l'aide de leurs pattes postérieures très allongées, ils peuvent exécuter, selon Steiner, des sauts de plus de 50 cm ! Ces aptitudes saltatoires les ont fait parfois comparer à des Pucelles ! Pendant le saut, ils assument une attitude évoquant celle adoptée au cours de la copulation.

D'après les observations de plusieurs auteurs, les Borées se nourrissent essentiellement de Mousses<sup>11, 28</sup>. Ils en consommeraient les diverses parties, en particulier les extrémités tendres (fig. 1a). Ils prélèveraient également leur nourriture aux dépens des débris végétaux et des Insectes morts<sup>23, 29</sup> ou mourants<sup>84</sup>. En captivité, ils accepteraient des fragments de pommes<sup>28</sup>. Steiner<sup>74</sup> a confirmé les anciennes observations de Brauer<sup>11</sup> : les Borées, pour chercher leur provende, introduisent avec vivacité leur rostre parmi les Mousses. Il n'a pu, toutefois, déceler sur les tissus de ces végétaux de traces laissées par l'action mécanique des pièces buccales et il en a déduit que les Borées mangeaient vraisemblablement des organis-

mes de petite taille pris entre les brins de Mousse. Steiner a noté que des sujets gardés en élevage avaient léché un morceau de foie puis l'avaient bien vite abandonné. Il se pourrait en fait, que ces animaux aient un régime varié et prélèvent leur aliment de diverses façons... Pour Slais, toutefois, les Borées n'absorbent que des substances liquides. La conformation de leur pharynx et de leurs pièces buccales en fait foi<sup>73</sup>. Pour Fraser par ailleurs, les Borées sont uniquement végétariens<sup>24</sup>.

C'est par leur activité hivernale et leur préférence pour les basses températures que les Borées se distinguent de la plupart des autres Insectes. Particulièrement vifs en hiver, alors que l'immense majorité des autres espèces entomiques meurt ou hiverne dès l'automne dans les cachettes ou les abris les plus divers, les Borées marchent, courent ou bondissent allègrement sur la neige ou la glace, en plaine comme en montagne. D'après Berland<sup>7</sup>, ils constituent d'immenses troupes, brillant au soleil comme d'innombrables diamants sur les névés pyrénéens. Dans les Alpes françaises et italiennes, les Borées fréquentent les altitudes élevées. Ils hantent la zone des névés et des glaciers. Selon Fischesser, on peut les rencontrer jusqu'à 3000 m !<sup>23</sup>. Pozzi<sup>62</sup> note que les Borées s'accouplent en hiver sur les névés!

Eisenbeis et Wichard<sup>22</sup> assignent au Borée une période d'apparition s'étendant d'octobre à mars. Pour Wojtusiak<sup>83</sup>, la température préférée par les Borées se situe entre  $-3^{\circ}\text{C}$  et  $+2,5^{\circ}\text{C}$ . Pour Kühnelt<sup>43</sup>, elle serait de  $+9^{\circ}\text{C}$ . Pour Ramade<sup>60</sup>, enfin, *Boreus hyemalis* est susceptible de s'adapter à une gamme de température beaucoup plus étendue. Malgré la divergence existant entre toutes ces données, nous pouvons affirmer que les Borées adultes ne sont nullement frileux ! Il est toutefois intéressant de constater avec Kühnelt que les exigences thermiques de l'adulte et de la larve diffèrent de façon considérable : la larve prospère au mieux aux environs de  $+34^{\circ}\text{C}$  !

### Un cycle annuel inversé

Nous devons à divers observateurs d'intéressantes précisions concernant la biologie sexuelle de *Boreus hyemalis*<sup>6, 28, 61, 74</sup>. Nous emprunterons surtout aux données fournies par Steiner, Fraser et Grassé, une description succincte de l'accouplement et de l'éco-éthologie larvaire.

Le mâle, attiré par la présence de la femelle, rejoint celle-ci en bondissant. A l'aide de sa pince gonopodiale, il lui saisit une patte. Puis, incliné sur le côté, en se servant de ses crochets alaires vestigiaux, il maintient solidement sa compagne en arrière du thorax. Les gonopodes lâchent alors le pied de la partenaire et saisissent aussitôt son extrémité abdominale. Au cours de la phase finale de la copulation, la femelle se trouve sur le dos du mâle qui peut la promener à sa guise<sup>74</sup>... Poujade note la ressemblance existant entre ce type d'accouplement et celui présenté par les Puces<sup>61</sup>. (Fig. 2)

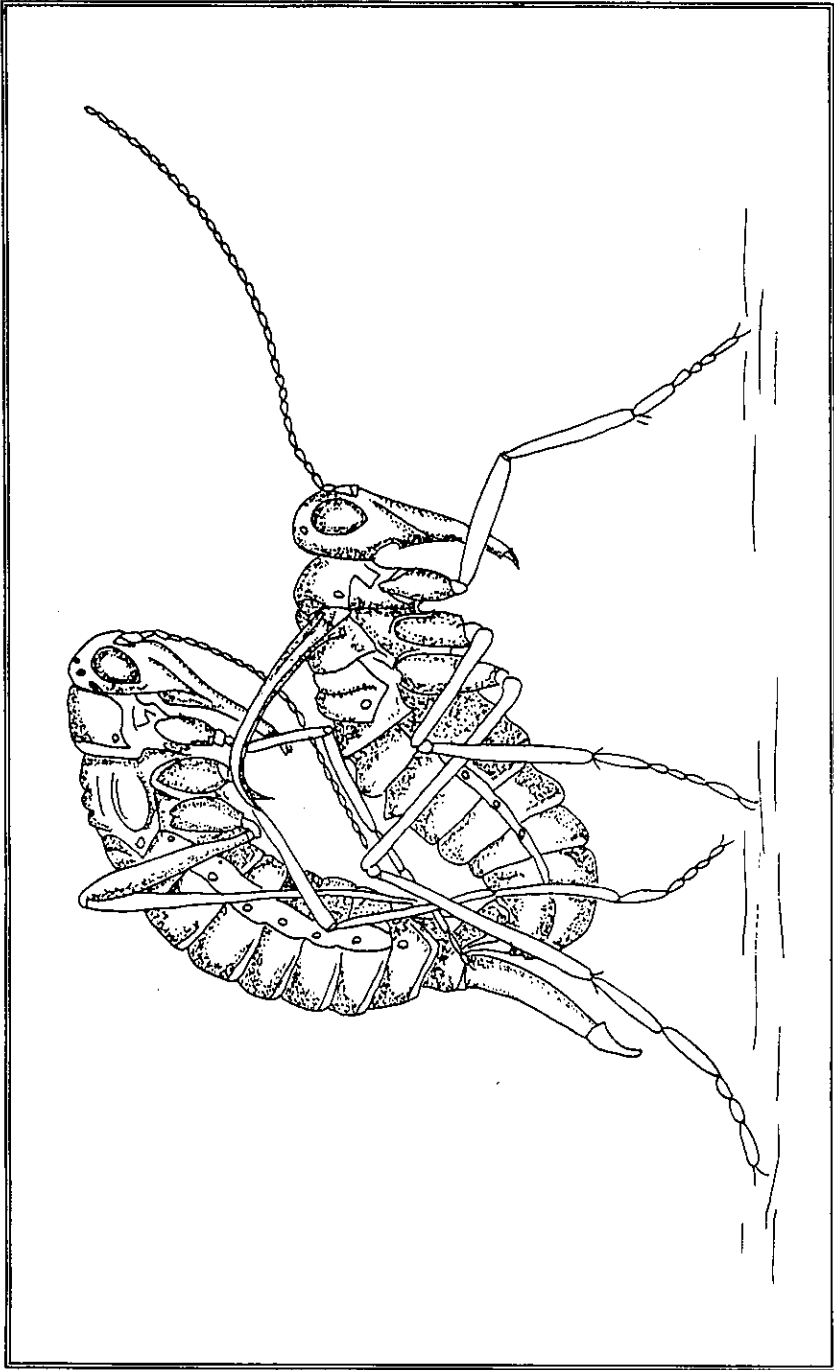


Fig. 2 - A la fin de la copulation. la femelle chevauche le mâle. D'après Steiner, modifié.

Pour être tout à fait précis, notons que les observations relatives à l'accouplement ont été effectuées principalement par Steiner<sup>74</sup> sur *Boreus hyemalis*, par Sauer<sup>65</sup>, Mickoleit et Mickoleit<sup>53</sup> sur *Boreus westwoodi*. Comme le font remarquer Eisenbeis et Wichard<sup>22</sup>, les rituels copulateurs des deux espèces sont tout à fait semblables entre eux. On signale des pontes en décembre, d'autres en avril. Les Borées, en réalité, peuvent se reproduire à tout moment au cours de la saison froide. C'est bien là leur originalité ! Tandis que tant d'autres Insectes attendent, engourdis à l'état de larve, de nymphe ou d'imago, le retour de la belle saison, les Borées copulent sur la neige et bravent les frimas ! La pondreuse dépose une dizaine d'œufs à chaque fois, dans le sol, à la base des Mousses<sup>29</sup>. Les larves, de très petite taille, éclosent au début du printemps, en général en avril. Au cours de leur développement, elles se déplacent dans la couche supérieure du sol, entre les pieds de Mousse<sup>84</sup>.

Potter<sup>59</sup> a décrit la larve (fig. 3a). La tête est peu pigmentée. On peut, aux dires de Potter, apercevoir par transparence les muscles céphaliques et le cerveau au travers de la cuticule. Les mandibules sont grandes, de forme triangulaire. Les maxilles et la lèvre inférieure forment le plancher de la bouche. Dans son ensemble, la larve ressemble un peu à celle de certains Coléoptères. Elle possède trois paires de pattes. Selon Günther, la vie larvaire s'étale sur deux années consécutives. Au début de leur vie, les larves mangent beaucoup et grandissent en conséquence. Leur nourriture consiste avant tout en substances végétales, en Mousses, en débris divers. Dès la deuxième année, dit-on, elles cessent pratiquement de s'alimenter<sup>29</sup>.

Au cours du deuxième été, en août, ou en septembre<sup>29</sup>, chaque larve se creuse une galerie juste en dessous de la surface du sol. Ce boyau souterrain se termine par une "chambre de nymphose" que la larve tapisse de quelques fils de soie, secrétés par un appareil séricigène labial comparable à celui des larves de Phryganes et des chenilles de Lépidoptères. C'est dans cet antre hypogé que s'effectue la métamorphose. (fig. 3b) A l'éclosion, les imagos sont uniformément jaunecrème. Ils prennent par la suite leur coloration caractéristique. (Withycombe, <sup>82</sup>).

L'automne survient. Les nouveaux Borées apparaissent avec les premières froidures. Et lorsque vient l'hiver, ils mènent comme leurs parents et leurs ancêtres des générations précédentes, une vie active et mouvementée sur la neige ou la glace... bouclant ainsi un cycle biologique saisonnier singulièrement inversé !

### Une pépinière d'espèces

Par l'ensemble de leurs caractères anatomiques, les Borées se rapprochent beaucoup des Panorpes et des Bittaques. Ils constituent avec eux l'ordre des Mécopètes, peu riche en espèces, mais bien différencié et fort diversifié<sup>28</sup>. Borées, Panorpes et Bittaques subissent des métamorphoses complètes. Tous ont une tête allongée en rostre, des mandibules broyeuses, des tarsi de cinq articles, des gonopodes mâles transformés en pinces et six tubes de Malpighi. Leurs larves ressemblent

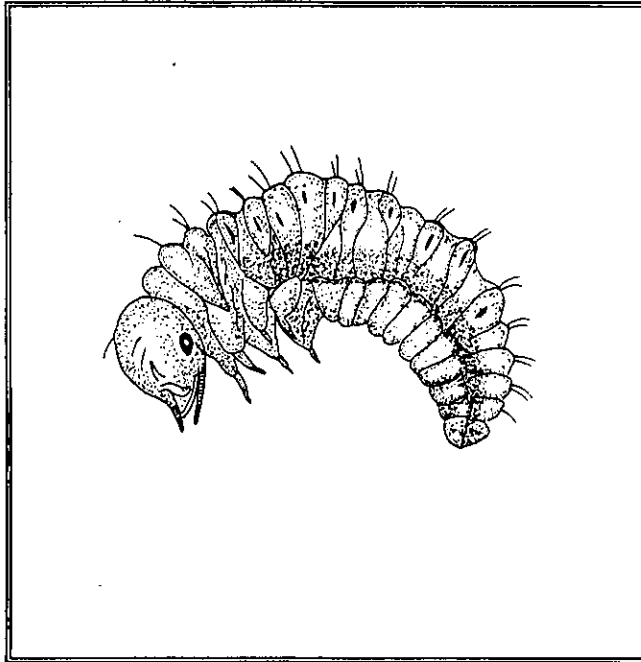


Fig. 3a .- *La larve du Borée*  
D après Zahradnik et Chvala , modifié.

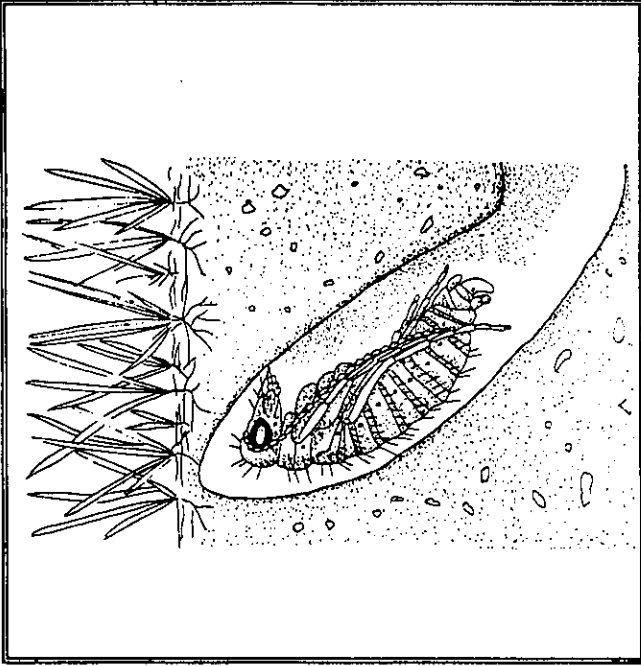


Fig. 3b.- *La nymphate du Borée ans sa loge nymphate.* D après Fraser, modifié.

aux chenilles et possèdent, comme ces dernières, des glandes labiales productrices de soie. Les ailes des Panorpes et celles des Bittaques, richement nervurées, se ressemblent. Les ailes des Borées, nous le savons, ont été affectées par un curieux processus de régression !

Par ailleurs, l'atrophie et la transformation des ailes postérieures en organes d'équilibration ont permis la réalisation du type "Diptère" à partir de "vieux Mécoptères" aujourd'hui disparus. Les découvertes paléontologiques effectuées par Tillyard à Warner's Bay, dans les Nouvelles Galles du Sud, sont particulièrement révélatrices à cet égard<sup>28, 38, 39, 2, 3</sup>. L'auteur australien a décrit, en provenance de ce gisement d'âge permien, un curieux Insecte qu'il a nommé *Permotipula*.

Par son aspect extérieur, et le tracé de ses nervures alaires, *Permotipula* ressemble de très près à ces grands Moustiques que sont les Tipules et les Tanydères. Il possède, toutefois, deux paires d'ailes bien développées : la seconde paire ne s'est pas encore transformée en balanciers comme chez les Moustiques et les Mouches. Le troisième segment thoracique, cependant, montre déjà les signes d'une réduction... *Permotipula* est un fossile précieux. Il nous montre comment des Mécoptères archaïques, particulièrement "préparés", ont pu, par transformation de leurs ailes métathoraciques en balanciers, donner naissance à de vrais Tanydères, à d'authentiques Tipules, à de véritables Moustiques et, plus tard, au cours d'une évolution prolongée, à toute une pléiade de Mouches... La tendance à la différenciation d'un rostre - inaugurée par les Panorpes, les Bittaques et les Borées - a trouvé, au cours du temps, son expression pleine et entière dans la réalisation de l'appendice piqueur ou piqueur-lécheur des Diptères, de la courte trompe des Phryganes ou du long proboscis enroulable des Papillons.

Diptères, Mécoptères, Phryganes et Papillons constituent donc une branche maîtresse de l'évolution, particulièrement riche en espèces, issue du tronc commun à tous les Insectes à métamorphoses complètes (fig. 4). Le Borée, qui nous est maintenant devenu familier, prend place, de façon très naturelle, dans ce vaste ensemble, dont il constitue, par sa structure et par son mode de vie, un minuscule rameau évolutif hyperspécialisé<sup>28</sup>. A dire vrai, le Borée n'est pas le seul être vivant qui recherche la neige, la glace et le froid. Diverses espèces appartenant aux groupes taxinomiques les plus divers, des Algues aux Araignées, en passant par les Vers Ronds, les Carabiques et les Collembolés, affectionnent les abords ou la surface des glaciers et s'adaptent aux basses températures.<sup>12, 13, 14, 15, 20, 23, 56, 67, 68, 83</sup>

### **Les animaux du nord**

De nombreux animaux témoignent par l'étymologie de leur nom de leur appartenance à la faune disparue ou actuelle des régions boréales de notre planète. Les Astartes, à l'élégante coquille bivalve arrondie, ornée de stries subcirculaires concentriques, comprennent plusieurs espèces. La plupart d'entre elles sont propres

aux mers nordiques. C'est le cas, en particulier, d'*Astarte borealis*, qui "descend" vers le sud jusqu'à la Mer du nord et à la Baltique (Kilias, <sup>41</sup>). Au Paléocène, la transgression thanétienne apporta des Astartes dans le centre du Bassin Parisien. La présence de ces Mollusques dans les dépôts sédimentaires indique que ces derniers ont été laissés par une mer froide (Bertin,<sup>9</sup>). D'après Ch. Pomerol<sup>58</sup>, on retrouve des Astartes dans l'argile éocène de Londres, de teinte bleue, déposée sous un climat froid par 150 à 300 m de fond.

Les Pycnogonides, animaux exclusivement marins, plus ou moins apparentés aux Arachnides, peuplent toutes les mers du globe, avec, toutefois, une prédilection pour les zones froides des latitudes élevées. L'un d'entre eux, le *Boreonymphon robustum*, est fort bien nommé. Son aire d'extension, tout à fait circumpolaire, en fait foi ! (Crome, <sup>18</sup>).

Les Crustacés de la famille des Mysidés, au sein de l'ordre des Mysidacés, sont remarquables par leur caractère primitif (Crome et Grüner<sup>19</sup>). Ils habitent principalement les eaux froides de l'hémisphère nord. C'est à juste titre que l'un d'entre eux a reçu la double désignation de *Boreomysis arctica* !

Si l'on en croit Paulian<sup>56</sup>, le Coléoptère *Boreaphilus nordenskjöldi*, propre à la Russie septentrionale, vivait en Angleterre à l'aube de l'inter-glaciaire d'Hutton Warren, il y a de cela 44 000 ans ! Le réchauffement climatique l'a chassé peu à peu de son habitat britannique...

Le terme "borée" utilisé comme préfixe, sous la forme "boreo" par exemple, entre dans la composition du nom de divers Vertébrés. Les Cyclostomes, Vertébrés archaïques dépourvus de mâchoires différenciées et articulées, étaient nombreux et divers au cours de la première moitié de l'Ere Primaire, jusqu'au Dévonien inférieur. L'un d'eux, découvert dans le Dévonien du Spitzberg, mérite bien le nom de *Boreaspis*, que lui a donné le célèbre paléontologiste suédois, Eric Stensiö. Le *Boreaspis* se signale à l'œil le moins averti par le long processus rostral qui prolonge vers l'avant son bouclier céphalique. Son descripteur l'isole dans une famille spéciale, les Boréaspidés, à l'intérieur du vaste ensemble des Ostéostracés.

Un Poisson osseux fort ancien a vécu dans les eaux groenlandaises - alors tropicales ! - au Permien moyen (Lehman,<sup>46,47</sup>). Sa désignation générique *Boreolepis* (gr. *Boreas* : vent du nord + *lepis*, *lepidos* = écaille) fait allusion à la contrée qu'il fréquentait à cette époque lointaine. Le *Boreosomus gillioti* figure parmi les Paléoniscidés les mieux connus (Lehman, <sup>46, 47</sup>). On le trouve dans le Trias du Groenland et du Spitzberg... mais aussi dans celui de Madagascar ! Il s'agit d'un superbe Poisson, dont l'aspect extérieur a pu être reconstitué avec une grande précision par J.P. Lehman<sup>46</sup>. Terminons cette revue des Poissons "boréaux" fossiles avec *Borescentrarchus*, du Miocène d'Amérique du Nord, voisin de la Perche-Soleil et du Black Bass (Bertin et Arambourg,<sup>10</sup>). Les Morues - famille des Gadidés - occupent une place de choix dans la faune marine des régions froides. (Aubert<sup>1</sup>; Bertin et Arambourg,<sup>10</sup>; Messtorff,<sup>52</sup>; Muus et Dahlström,<sup>54, 55</sup>). Le plus nordique



des Gadidés, la Morue polaire ou Boréogade, *Boreogadus saida*, habite l'Océan Arctique. On ne pouvait lui trouver de nom plus approprié !

Un Batracien archaïque vivait au Spitzberg à l'époque triasique (Romer, <sup>64</sup>). Ne soyons pas surpris qu'il se nomme *Boreosaurus* ... En fait, il eut été préférable de l'appeler "*Boreobatrachus*", puisque, en toute rigueur, la désinence "saurus", dérivée du grec "sauros", désigne plutôt un Reptile qu'un Amphibien ! L'emploi du préfixe "boréo", par contre, se justifie beaucoup mieux... si l'on oublie que le Spitzberg, au Trias, n'était pas spécialement glacé !

Parmi les Reptiles, signalons au passage la Tortue *Boremys*, du Crétacé supérieur de l'Amérique... du Nord ! (Romer, <sup>64</sup>).

Parmi les Oiseaux, citons la Mésange boréale (Géroudet, <sup>26</sup>; Peterson et coll., <sup>57</sup>), au plumage sobre et élégant. Ce joli Passereau, de la famille des Paridés, habite les trois continents de l'hémisphère nord, de la limite supérieure des arbres jusqu'au cœur de la zone tempérée. Comme le fait remarquer l'ornithologue suisse P. Géroudet, le qualificatif de "boréale" convient fort bien à cet Oiseau. Un autre Passériforme, le Jaseur boréal, *Bombycilla garrulus*, niche dans les clairières des grandes forêts de Bouleaux et de Conifères du nord de la Scandinavie et de la Finlande (Peterson et Coll, <sup>57</sup>). Aucun doute, enfin, n'effleurera l'esprit du lecteur au sujet de la patrie du *Boreortalis* ... Ce Gallinacé, proche des Hoccoes actuels, a vécu au Plio-Miocène en Amérique... du Nord ! (Romer, <sup>64</sup>).

Les Mammifères termineront cette recension des animaux "boréaux" par leur dénomination. Le *Chlamydotherium*, mot à mot "le Mammifère à chemise, le Mammifère à casaque", s'appelle encore "*Boreostracon*". Il s'agit d'un Tatou, et plus précisément d'un animal de l'hémisphère nord (*boréo-*) pourvu d'une carapace (*ostracon*). Découvert en Amérique du Nord, dans le Pleistocène, il fut ensuite retrouvé... en Amérique du Sud (Romer, <sup>64</sup>). Le plus déconcertant des Mammifères nordiques demeure, toutefois, la Chauve-souris du Grand nord, *Lasiurus borealis*. Ce singulier Chiroptère dépasse vers le nord le cercle polaire. Il affronte le climat rigoureux de la partie septentrionale du Canada (Schober, <sup>66</sup>). Il mériterait, à lui seul, une étude détaillée, tant ses mœurs et son adaptation au froid font de lui un être extraordinaire... tout aussi extraordinaire que le Borée, son très, très lointain cousin dans l'arbre généalogique gigantesque du règne animal !

D'une manière générale, les espèces les plus nordiques de la faune holarctique posent d'intéressants problèmes aux biogéographes. Bon nombre d'entre elles, des Insectes en particulier, se sont trouvées, à la suite du retrait des glaciers quaternaires, ou même sous l'effet de causes paléogéographiques plus anciennes, reléguées dans les parties les plus élevées des massifs montagneux de l'Europe. Ces survivants d'anciennes lignées autrefois plus répandues habitent donc tout à la fois les sommets de nos montagnes et les espaces enneigés des contrées nordiques (Jeannel, <sup>37,38</sup>). Le Borée, dont nous avons relaté l'étrange comportement, a commencé de nous faire pénétrer dans le monde captivant de ces lignées *boréo-alpines*

...

Pour le moment, charmés par les belles légendes du vieux Boreas, instruits par les surprenantes prouesses hivernales du *Boreus hyemalis*, nous accorderons volontiers la palme à ce dernier : pour tous les chercheurs qui se consacrent à l'étude des pays nordiques, pour tous les investigateurs qui tentent, au milieu de l'indifférence glacée des pouvoirs publics et des foules, de déchiffrer sans cesse davantage les secrets de la nature et des hommes, le vigoureux petit Mécoptère qui affronte le froid de l'hiver, peut devenir, sans conteste, un vivant symbole !

\*\*\*\*

Légende de la figure 4. (cf. p.152) : *Arbre phylétique des Mécoptéroïdes.*

*Les Mécoptères actuels sont :*

- les *Bittaques* (1), les *Panorpes* (2) et les *Borées* (4).

*Certains Mécoptères aujourd'hui disparus ont donné naissance :*

- aux *Diptères* → *Moustiques* (6), *Mouches* (3),
- aux *Trichoptères* ou *Phryganes* (7),
- aux *Lépidoptères* ou *Papillons* (5).

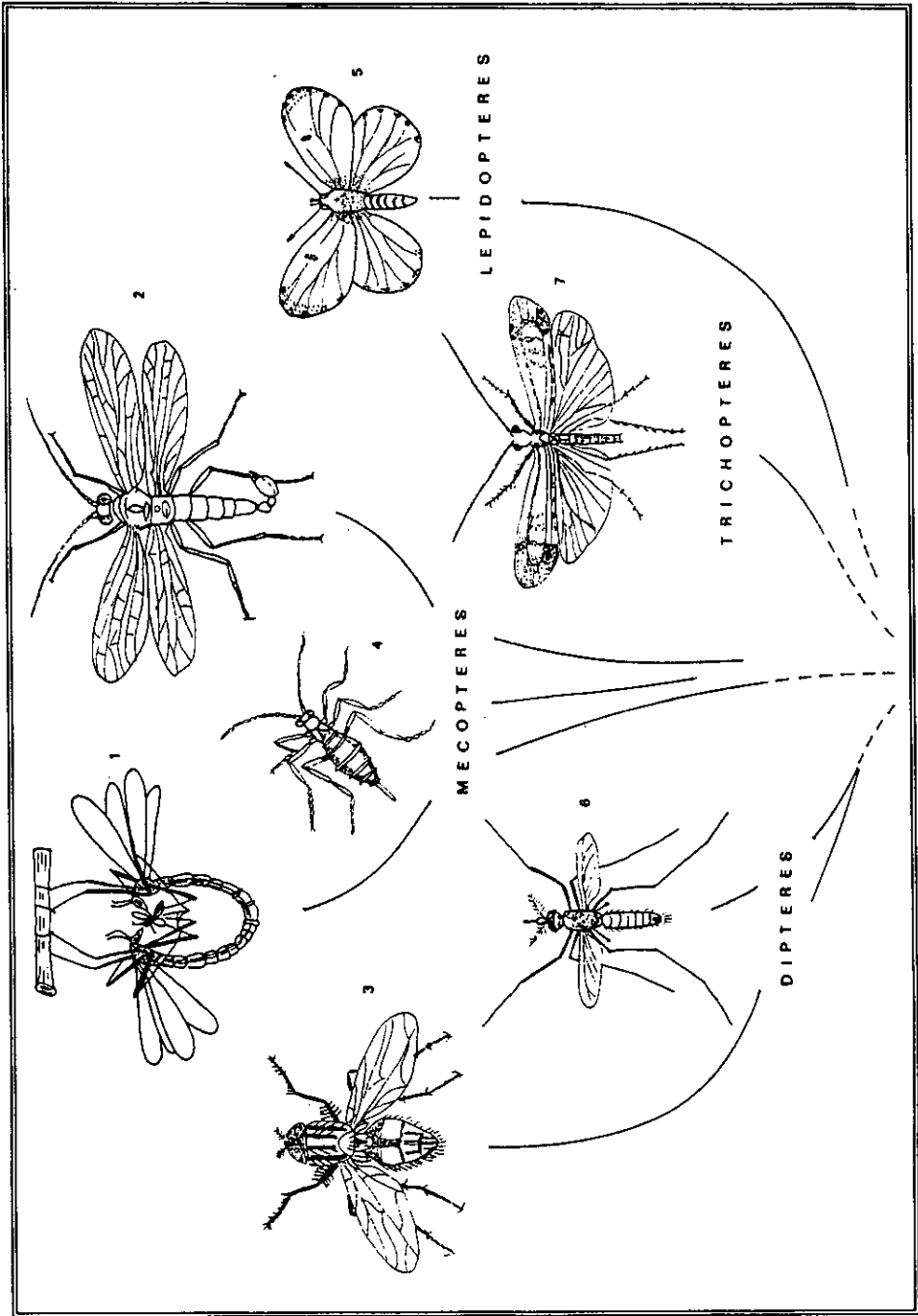


fig. 4

## BIBLIOGRAPHIE

- 1 - Aubert (A.), 1978 - Des Poissons typiquement nordiques : les Morues. *Boréales*. (3-4) : 120 - 128.
- 2 - Aubert (A.), 1992-1993 - Le vent de l'hiver et l'Insecte du froid. *Ecole de la Loire*, Blois. Bull.n° 59 : 38 40
- 3 - Aubert (A.), Marabout (G.), 1993 - Le Borée : un Insecte peu frileux. *Nature au Soleil*, Paris
- 4 - Aubrook (E.W.), 1939 - A contribution to the biology and distribution in Great Britain of *Boreus hyemalis* (L.) (Mecopt., Boreidae) - *J. Soc. Brit. Ent.*, Southampton : 2 : 13 - 21
- 5 - Benoist (R.), 1924 - *Bull. Soc. ent. France* : 83
- 6 - Berland (L.), 1941 - Présence en France du *Boreus hyemalis* (Mécop.). *Bull. Soc. ent. France* - Vol. 45 : 105 - 107
- 7 - Berland (L.), 1941 - A propos de *Boreus hyemalis* (Mecoptera). *Bull. Soc. ent. France* - Vol. 46 : 98.
- 8 - Berland (L.), 1962 - Atlas des Névroptères de France, Belgique, Suisse. Boubée, Paris : 89 - 90.
- 9 - Bertin (L.), 1939 - Géologie et Paléontologie. Larousse, Paris : 418
- 10 - Bertin (L.), Arambourg (C.), 1958 - Super-ordre des Téléostéens, in P.P. Grassé. *Traité de Zoologie* - Masson, Paris. t. XIII, fasc. III : 2204 - 2500 : 2391.
- 11 - Brauer (F.), 1855 - Beiträge zur Kenntnis des inneren Baues und der Verwandlung der Neuropteren. *Vehr. Zool. Bot. Ver. Wien* (5) : 701 - 726
- 12 - Chauvin (R.), 1956 - Physiologie de l'Insecte. INRA, Paris : 555.
- 13 - Chauvin (R.), 1985 - La biologie de l'esprit. Editions du Rocher, Monaco : 37 - 38
- 14 - Chopard (L.), 1965 - Ordre des Notoptères. in P.P. Grassé, *Traité de Zoologie*. Masson, Paris. t. IX : 587 - 593.
- 15 - Chopard (L.), 1981 - Atlas des Aptérygotes et Orthoptéroïdes de France. Boubée, Paris : 20.
- 16 - Cooper (K.W.), 1940 - The genital anatomy and mating behavior of *Boreus brumalis* Fitch (Mecoptera). *Amer. midl. Notre Dame. Ind. Vol.* 23 : 354 - 367.
- 17 - Crin (W. J.), 1981 - The distribution of Snow Scorpionflies (Mecoptera-Boreidae) in Ontario. *Ont. Field Biol.* Vol 35, n° 1
- 18 - Crome (W.), 1969 - Amandibulata, in *Urania Tierreich*. Urania, Leipzig. II (Wirbellose Tiere, 2) : 105 - 261 : 260.
- 19 - Crome (W.), Grüner (H. E.), 1969 - Crustacea, in *Urania Tierreich*. Urania, Leipzig. II (Wirbellose Tiere, 2) : 262 - 420 : 391 - 392.
- 20 - Denis (R.), 1965 - Sous-classe des Aptérygotes in P.P. Grassé, *Traité de Zoologie*. Masson, Paris. t. IX : 111 - 275 : 150.
- 21 - Eichendorff (J. Von-), 1980 - Poésies. Trad. par A. Spaeth. Aubier, éd. Montaigne, Paris : 86.
- 22 - Eisenbeis (G.), Wichard (W.), 1985 - Atlas zur Biologie der Bodenarthropoden. Gustav Fischer, Stuttgart. : 366 - 371.
- 23 - Fischesser (B.), 1982 - La vie de la montagne. Chêne. Hachette, Paris : 108, 118, 172, 173.
- 24 - Fraser (F.C.), 1943 - Ecological and biological notes on *Boreus hyemalis* (L.) (Mecopt., Boreidae) *J. Soc. Br. Ent.* Bornemouth. Vol. 2 : 125 - 129.
- 25 - Gaffiot (F.), 1934 - Dictionnaire illustré latin - français. Hachette, Paris : 225.
- 26 - Géroutet (P.), 1954 - La vie des Oiseaux. Les Passereaux : II. Des Mésanges aux Fauvettes. Delachaux et Niestlé. Neuchâtel, Paris.
- 27 - Grant (M.), Hazel (J.), 1975 - Dictionnaire de la mythologie. Seghers : 69 - 70.
- 28 - Grassé (P.P.), 1951 - Ordre des Mécoptères. in P.P. Grassé, *Traité de Zoologie*. Masson, Paris. t. X, fasc. I : 71 - 124.
- 29 - Günther (K.), 1968 - Familie Boreidae, Winterhafte. in *Urania Tierreich*, Leipzig. III (Insekten) : 422.
- 30 - Hagen (H.A.), 1866 - Synopsis of the genus *Boreus*. *The Entomologists monthly Magazine*. Vol. 3 : 132.
- 31 - Hamilton (E.), 1978 - La mythologie. Marabout, Verviers.
- 32 - Hamon (J.), 1988 - *L'entomologiste*, (3) : 168.
- 33 - Hölderlin (F.), 1943 - Poèmes. Traduit par G. Bianquis. Aubier, éd. Montaigne, Paris : 196 - 199.
- 34 - Homère, 1960 - L'Iliade. Traduit par E. Lassere. Garnier, Paris : XIX : 357 - 360.
- 35 - Homère, 1961 - L'Odyssée. Traduit par M. Dufour et J. Raison. Garnier, Paris : V : 296, 328, 331, 385. IX : 67, 81, X : 507. XIII : 110. XIV : 253, 299, 475, 533. XIX : 200.
- 36 - Imms (A.D.), 1960 - A general textbook of entomology. Methuen, Londres (Mecoptera) : 505 - 510.
- 37 - Jeannel (R.), 1942 - La genèse des faunes terrestres. P.U.F., Paris. : 446 - 450.

- 38 - Jeannel (R.), 1960 - Introduction à l'entomologie. Boubée, Paris, fasc. III : 90 - 92.
- 39 - Jeannel (R.), 1965 - Les Insectes : Classification et phylogénie. Les Insectes fossiles. Evolution et géonémie. in P.P. Grassé, *Traité de Zoologie*. Masson, Paris, t. IX : 1 - 110.
- 40 - Kaltenbach (A.), 1978 - Mecoptera (Schnabelhafte, Schnabelfliegen). *Hand. Zool.* Berlin. 4(2), 2/28 : 1 - 111.
- 41 - Kilius (R.), 1982 - Stamm Mollusca. in A. Kaestner, *Lehrbuch der Speziellen Zoologie*. Gustav Fischer, Stuttgart. I. (3) : 191.
- 42 - Klots (A.B.) - Klots (E.B.), 1963 - Les Insectes vivants du monde. Hachette, Paris : 90.
- 43 - Kühnelt (W.), 1969 - Ecologie générale, concernant plus particulièrement le règne animal. Traduit par L. Ph. Knoepfler. Masson, Paris : 8 - 27.
- 44 - La Fontaine (J. de), 1962 - Fables. Garnier. VI.III : 155 - 156.
- 45 - Lamartine (A. de), 1963 - Oeuvres poétiques complètes. Gallimard : 3 - 4.
- 46 - Lehman (J. P.), 1958 - Sous-classe des Actinoptérygiens. Généralités et évolution. in P.P. Grassé, *Traité de Zoologie*. Masson, Paris, t. XIII, fasc III : 2071 - 2129 : 2107.
- 47 - Lehman (J. P.), 1958 - Super-ordre des Chondrostéens (Chondrostei). Formes fossiles, in P.P. Grassé, *traité de Zoologie*. Masson, Paris, t. XIII, fasc. III : 2130 - 2164 : 2139, 2140.
- 48 - Lestage (M.), 1940 - *Ann. Soc. Royale Zool. Belg.* LXXI : 5 -22.
- 49 - Linsenmaier (W.), 1973 - Les Boreidae, in *Insectes du monde*. Stock, Paris : 168.
- 50 - Mc Lachlan (R.), 1869 - Note on *Boreus hyemalis* and *B. Westwoodii*. *Trans. Ent. Soc. Lond.* : 399 - 401.
- 51 - Mathieu-Rosay (J.), 1985 - Dictionnaire étymologique. Marabout, Alleur : 71, 75.
- 52 - Messtorff (H.J.), 1975 - Les Gadiformes. in *Le Monde Animal en 13 volumes*. Stauffacher. Zürich. IV (XVIII) : 386 - 401 : 395 - 396.
- 53 - Mickoleit (G.), Mickoleit (E.), 1976 - Über die funktionelle Bedeutung der Tergalapophysen von *Boreus westwoodi* (Hagen) (Insecta, Mecoptera). *Zoomorphologie*. 85 : 157 - 164.
- 54 - Muus (B.J), Dahlstrøm (P.), 1964 - Havfisk og fiskeri. G.E.C. Gads. Copenhague : 102 - 103.
- 55 - Muus (B.J), Dahlstrøm (P.), 1966 - Guide des Poissons de mer et pêche. Delachaux et Niestlé. Neuchâtel, Paris : 102 - 103.
- 56 - Paulian (R.), 1988 - Biologie des Coléoptères. Lechevalier, Paris : 448 - 449.
- 57 - Peterson (R.), Mountfort (G.), Hollom (P.A.D.), Gérardet (P.), 1976 - Guide des Oiseaux d'Europe. Delachaux et Niestlé. Neuchâtel, Paris.
- 58 - Pomerol (Ch.), 1973 - Stratigraphie et Paléogéographie. Ere Cénozoïque (Tertiaire et Quaternaire). Doin, Paris.
- 59 - Potter (E.), 1938 - The internal anatomy of the larvae of *Panorpa* and *Boreus* (Mecoptera). *Proc. R. Ent. Soc. London* (A). Vol. 13 : 117 - 130.
- 60 - Potter (E.), 1938 - The internal anatomy of the order Mecoptera. *Trans. R. Ent. Soc. London*. Vol. 87 : 457 - 501.
- 61 - Poujade (G.A.), 1884 - *Ann. Soc. ent. France*. Bull CXL.
- 62 - Pozzi (G.), 1988 - Insetti d'Italia e d'Europa. Conoscerli e riconoscerli. Giorgio Mondadori, Milan : 38, 60, 124, 125.
- 63 - Ramade (F.), 1984 - Eléments d'écologie. Ecologie fondamentale. Mc Graw Hill. Auckland... Paris... Toronto : 47.
- 64 - Romer (A.S.), 1966 - Vertebrate Paleontology. The Univ. of Chicago Press.
- 65 - Sauer (C.P.), 1966 - Ein Eskimo unter den Insekten : Der Winterhafte *Boreus westwoodi*. *Mikrokosmos*. 55 : 117 - 120.
- 66 - Schober (W.), 1984 - The lives of the bats. Croom Helm, Londres, Canberra : 65, 82, 85, 141, 161, 167.
- 67 - Seguy (E.), 1950 - Biologie des Diptères. Lechevalier, Paris n° 378.
- 68 - Seguy (E.), 1951 - Les Diptères de France, Belgique, Suisse. Boubée, Paris. I : 35 - 36.
- 69 - Seguy (E.), 1951 - Ordre des Diptères. in P.P. Grassé, *Traité de Zoologie*. Masson, Paris : t. X, fasc. I : 537.
- 70 - Semeria (Y.), Berland (L.), 1988 - Névroptères de France et d'Europe. Boubée, Paris.
- 71 - Shelley (P.B.), 1970 - Poèmes. Traduit par L.M. Cazamian, Aubier : 130 - 137.
- 72 - Simon (E.), 1882 - *Ann. Soc. Entomol. Fr.* 6ème série 2 : CLXXIII.
- 73 - Slais (J.), 1947 - Anatomie du *Boreus hiemalis* L. (Panorpata). Tête par rapport au tube digestif. *Věstník Csl. Zool. Společnosti*. Vol. 11 : 271.

- 74 - Steiner (P.), 1937 - Beitrag zur Fortpflanzungs - Biologie und Morphologie des Genitalapparates von *Boreus hiemalis* L. *Zeitsch. f. Morphol. Okol. Tiere*. Vol. 32 : 276 - 288.
- 75 - Stensiö (E.), 1958 - Les Cyclostomes fossiles ou Ostracodermes. Traduit de l'anglais par J.P. Lehman. in P.P. Grassé, *Traité de Zoologie*, Masson, Paris. XIII, fasc. 1 : 173 - 425 : 177, 181, 213, 381.
- 76 - Stitz (H.), 1926 - Biologie der Tiere Deutschlands : Mecoptera. Berlin. 35 : 1 - 28.
- 77 - Strübing (H.), 1950 - Beitrag zur Biologie von *Boreus hiemalis* L. *Zool. Beitr.* Berlin. 1 : 51 - 110.
- 78 - Strübing (H.), 1958 - Schneeinsekten. Die Neue Brehm Bücherei. 220 A. Ziemzen Verlag, Wittenberg - Lutherstadt.
- 79 - Vibraye (H. de-), 1933 - Les dieux du paganisme. Hazan, Paris : 46, 132, 200.
- 80 - Vigny (A. de-), 1952 - Les Poèmes. Les Belles Lettres, Paris : 102.
- 81 - Virgile, 1963 - Géorgiques. Traduit par E. de Saint-Denis. Les Belles Lettres, Paris. I (5) : 84 - 93; (14) : 370 - 373, II (30) : 315 - 316; III (48) : 278.
- 82 - Withycombe (C.L.), 1922 - On the life history of *Boreus hyemalis*. *Tr. entom. Soc. London* : 312 - 318.
- 83 - Wojtusiak (H.), 1950 - The temperature preferendum of Winter Insects of the genus *Boreus* (Panorpatae) and *Chionea* (Diptera). *Bull. Acad. Pol. Sc. Let.* 123 - 143.
- 84 - Wundt (H.), 1975 - Mécoptères et Trichoptères. in B. Grzimek. *Le Monde Animal* en 13 volumes. Stauffacher, Zürich. t. II. ch. XIII : 309 - 315.
- 85 - Zahradník (J.), Chvala (M.), 1989 - La grande encyclopédie des Insectes. Gründ, Paris : 120 - 121.
- 86 - 1945 - Nouveau Petit Larousse Illustré.
- 87 - 1980 - Petit Larousse en couleurs.
- 88 - 1982 - Grande encyclopédie Atlas des animaux (141) : 2781 - 2782.
- 89 - 1953 - Bucoliques grecs. Traduit par Ph. E. Legrand. Les Belles Lettres, Paris. t. II. (76 - 77) : 85 - 96.

# **INSTITUT FINLANDAIS EN FRANCE**

**60, rue des Ecoles - 75005 PARIS**

**Directeur : Pr Tarmo Kunnas**

*Sa mission répond à une double vocation :*

*□ Faire connaître la culture finlandaise en France par des expositions, des concerts, des films, des colloques, des conférences, des soirées thématiques, une formation continue et un enseignement de la langue finnoise.*

*□ Faire connaître la culture française en Finlande par des contacts entre artistes, écrivains, musiciens et chercheurs des deux pays et en invitant des spécialistes finlandais à venir participer à la vie artistique et intellectuelle française.*

**Horaires d'ouverture :**

**Activités culturelles**

Du mardi au samedi 15h - 19 h

Jeudi jusqu'à 21 h

**Bibliothèque**

Mardi, jeudi, vendredi 15h - 18 h.

Samedi 15h - 19h

*Entreprises, associations, organismes, l'Institut Finlandais vous propose de louer ses locaux ( auditorium, salle de conférence ) pour vos réunions.*

## Un document sur l'Estonie datant de l'été 1940

par Hugues Jean de Dianoux \*

Le rapport du Capitaine de frégate Gruillot adressé, après la fin de sa mission auprès de la légation de France à Talinn, au " *Capitaine de vaisseau, chef du 2ème Bureau de l'Amirauté française* " à Vichy, le 16 septembre 1940, est suffisamment éclairant par lui-même pour se passer d'abondants commentaires. Notons cependant que, dans son volume de souvenirs *Sans fleur ni fusil*, Jean Cathala qui, en 1940 étant directeur de l'Alliance française à Talinn, fut fait prisonnier par les Soviétiques et passa un certain temps dans divers "goulags", a souligné la haute estime qu'il avait pour le capitaine de frégate Gruillot. Les considérations que cet attaché naval fit sur le caractère de la société estonienne d'alors méritent l'attention et, plus encore, ce qu'il écrit sur la crainte que ses collègues de la marine ressentaient, dès l'été 1940, en évoquant la menace allemande qui, pour eux, se profilait à l'horizon.

---

\* Archiviste-paléographe, ancien ambassadeur.



L'ATTACHE NAVAL  
DE FRANCE  
EN ESTONIE .

VICHY, le 16 septembre 1940

Le Capitaine de Frégate GRUILLOT

à Monsieur le Capitaine de Vaisseau Chef  
du 2ème Bureau de l'Amirauté Française.

-----

O B J E T : Entrée de l'ESTONIE dans l'Union  
des Républiques Socialistes et  
Soviétiques.

---

J'ai l'honneur de vous résumer ci-dessous les divers événements auxquels j'ai assisté depuis l'occupation définitive du territoire estonien par les troupes soviétiques. Beaucoup d'entre eux m'ont été commentés soit par des officiers de l'Etat-Major estonien qui sont, courageusement d'ailleurs, restés en contact avec moi jusqu'à la fin, soit par des officiers soviétiques avec lesquels j'étais entré en relations. Le plus intéressant d'entre eux est le Contre-Amiral PANTALEIEV, chef d'Etat-Major de l'Escadre de la Baltique, qui est d'ascendance française.

Je donne en Annexe un répertoire chronologique des principaux événements.

La première question que l'on puisse se poser est de savoir si l'occupation totale des Pays Baltes fut une opération prévue dès la signature du pacte germano-russe, ou au contraire si elle n'a été que la conséquence plus ou moins logique des événements qui se déroulaient dans l'ouest de l'Europe. Tous mes informateurs, tant russes qu'estoniens, furent formels. Aux mois de septembre et d'octobre derniers le gouvernement de MOSCOU voulait seulement s'installer dans les principales bases baltes et avoir ainsi des positions stratégiques solides qui lui furent précieuses pendant la guerre de Finlande. On peut toutefois admettre qu'il comptait, grâce à sa propagande, sur une soviétisation progressive des états baltes, mais il considérait que cette transformation serait lente et il ne tenait pas à la brusquer.

La preuve concrète peut d'ailleurs en être trouvée dans cet accord réalisé en mai 1940 avec le gouvernement estonien, accord par lequel l'Estonie céda ses deux grandes îles de SAAREMAA et de HIJUMAA, mais reprenait les bases d'aviation installées au centre du pays.

C'est alors que se produisit la défaite militaire de la France, et les Russes, comme tout le monde, crurent que la fin de la guerre n'était qu'une question de semaines. Mantés comme ils le sont par la crainte d'une attaque allemande, ils voulurent gagner BERLIN de vitesse et s'installer solidement sur ce bastion avancé de l'Empire Russe que représente le littoral balte.

X

X X

L'occupation étant décidée, le gouvernement de STALINE voulut trouver un prétexte. Il inventa un soi-disant traité secret qui aurait lié entre elles la Lituanie, la Lettonie et l'Estonie et envoya à chacun de ces pays un ultimatum immédiatement accepté qui consacrait la perte de leur indépendance militaire et le 17 juin les troupes soviétiques entraient en Estonie.

Mais dans ce souci de justification vis-à-vis de l'Europe qui tient tant au coeur des dirigeants russes actuels, il fallait que l'Estonie parut désirer et accueillir avec joie les nouveaux venus. / Dans la suite de ce rapport je ne parlerai plus que de l'Estonie, les divers événements s'étant déroulés parallèlement en Lettonie et en Lituanie. /

Une révolution fut alors préparée. La classe ouvrière estonienne n'était pas malheureuse et la dictature assez douce qu'elle subissait n'avait pas été propice au développement du communisme. On put cependant trouver quelques centaines de personnes représentant l'élément trouble de la population Tallinnoise, et on y joignit des russes de la région de PETSERI / partie sud de l'Estonie où se trouve une importante minorité russe /, et le 21 juin fut le jour de la grande révolution. Ses effectifs bien squelettiques tinrent un meeting et défilèrent dans les rues en chantant une Internationale hâtivement apprise mais qu'ils connaissaient encore bien mal. La libération des prisonniers politiques / 28 au total pour 6 ans de dictature / la prise du Château présidentiel et la

./.

démission du gouvernement furent les résultats matériels de cette journée. Les autorités régulières auraient pu aisément rester maîtres de la situation si les éléments révolutionnaires n'avaient pas été encadrés et soutenus par des auto-mitrailleuses soviétiques qui étaient prêtes à entrer en action dès qu'une résistance quelconque paraissait devoir se produire. La révolution fut donc victorieuse et la presse soviétique put proclamer que le peuple opprimé avait retrouvé sa liberté, mais elle se garda bien de dire que le commandement russe avait pris des mesures pour que les vainqueurs de la journée rentrent dans le rang et se gardent de toute nouvelle agitation.

Un nouveau gouvernement avait été formé et le Parlement dissous. Des élections furent prévues pour les 14 et 15 juillet. Dans chacune des 80 circonscriptions deux candidats se préparèrent à la lutte, mais sous des prétextes divers et souvent comiques les candidats d'opposition furent évincés, et le jour du scrutin il n'y avait pas d'autres alternatives que de voter pour les communistes. Par ailleurs le bruit avait couru que tous les abstentionnistes seraient emprisonnés et il était pratiquement impossible de déposer un bulletin blanc. La nouvelle politique obtint 93 % des voix. On ne peut que s'étonner que ce ne soit pas 100 %.

A partir de ce moment les événements se déroulèrent rapidement. Le nouveau Parlement se réunissait le 21 juillet et votait à l'unanimité un voeu à STALINE demandant l'entrée de l'Estonie dans l'Union des Républiques Socialistes et Soviétique. Le 27 juillet une délégation partait pour

MOSCOU où le 6 Août le Soviet Suprême daignait accueillir l'Estonie dans le sein de l'U.R.S.S.

Derrière le décor de cette comédie que je viens rapidement de décrire, d'autres événements se déroulaient : l'armée et l'administration soviétiques s'installaient.

Pour épurer la population, tous les Polonais et Russes blancs furent arrêtés : il en fut de même de quelques estoniens déclarés "ennemis du peuple". On ne sait pas quel fut leur sort, mais il semble bien qu'il y eut fort peu d'exécutions.

Pour loger l'afflux de fonctionnaires et de militaires russes il fallut réquisitionner de nombreuses maisons et les locataires de presque tous les immeubles neufs furent immédiatement expulsés.

Les entreprises privées / banques, usines, magasins etc. / furent nationalisées : les anciens propriétaires en devinrent généralement les directeurs, mais eurent à côté d'eux un commissaire soviétique. La réforme agraire fut mise en route : chaque exploitant ne pouvait pas avoir plus de 30 hectares. Dès le 17 juillet le pavoisement de toutes les maisons aux couleurs estoniennes et russes était obligatoire : le 25 août seul le drapeau soviétique était admis.

X

X X

Quels sont les projets du gouvernement de STALINE dans les Pays Baltes ?

Toutes les personnalités militaires russes que j'ai pu rencontrer sont unanimes : Utiliser ces régions ainsi que la Pologne pour briser le premier choc de l'ennemi dans la future guerre contre l'Allemagne. Dans la crainte que cette éventualité ne soit proche, à l'exception des officiers d'Etat-Major, dont MOSCOU a le plus grand besoin, on renonce pour le moment à fondre les armées baltes dans l'armée soviétique. Un commandement relativement indépendant restera à RIGA.

TALLINN doit devenir la plus grande base navale soviétique de la Baltique.

Avant d'en venir aux mesures plus radicales, si elles se révèlent nécessaires, les autorités soviétique cherchent plutôt maintenant à se concilier la population afin d'éviter si possible la création "d'une cinquième colonne". Un Officier russe me disait que l'on était bien décidé à ne pas employer la méthode brutale qui, paraît-il, a très mal réussi en Pologne. Dans ce but et pour ne pas détruire l'économie du pays, on projette de maintenir pendant plusieurs mois et peut-être plusieurs années les frontières entre l'Estonie et la Russie proprement dite. Au moment de mon départ il était question de laisser pour deux ans aux propriétaires d'entreprises privées 25 % des bénéfices à condition qu'ils en exercent effectivement les fonctions de directeurs. Certains officiers soviétiques ne me cachaient pas que cette expérience si elle

réussissait pouvait avoir des répercussions sur la politique économique suivie jusqu'ici en Russie.

X

X X

Pour comprendre les réactions du peuple estonien devant ces brusques transformations il faut dire quelques mots de son caractère. Son trait dominant est un matérialisme optimiste et souriant. De religion réformée il va peu à l'église, sa liberté de courte durée n'a pas encore créé un patriotisme bien ardent. Par contre il attache un grand prix à ses aises et au côté pratique de l'existence.

Pendant vingt ans on lui avait représenté les bolchéviques comme de véritables monstres et il s'attendait au pire : confiscation de toute propriété, déportation en Sibérie, exécutions. La réalité s'étant montré très en-dessous de ses craintes, il s'est apaisé et a essayé de s'adapter, momentanément du moins, au nouveau régime.

Il ne faut cependant pas se dissimuler qu'au fond d'elle-même la bourgeoisie estonienne et une grosse partie des paysans / on pourrait sans doute en dire autant des autres pays baltes / restent foncièrement hostiles au régime soviétique et mettent tout leur espoir dans une guerre germano-russe.

X

X X

J'ai eu pendant plus de deux mois des relations presque quotidiennes avec des officiers de la Marine soviétique ; il n'est pas sans intérêt de noter quelques unes de leurs idées en les dépouillant de toute la phraséologie révolutionnaire qu'ils aiment à employer.

Les doctrines Karl Marx-Lénine représentent des dogmes intangibles, mais leur mise en application n'est pas aisée et amène à de nombreux tâtonnements. "Une société communiste, m'a-t-on dit parfois, est plus difficile à organiser et à faire vivre qu'une société capitaliste". De ces difficultés proviennent des erreurs, et si on ne touche pas aux principes essentiels la critique en est libre et même recommandable. Les journaux russes ne se font d'ailleurs pas faute de s'y livrer.

Lorsque l'on dit à un citoyen soviétique que de jour en jour l'économie de l'U.R.S.S. se rapproche de celle des pays occidentaux, il s'indigne et prétend que derrière cette apparence trompeuse le fossé se creuse de plus en plus.

Au point de vue extérieur, tous disent que le "Grand STALINE" leur apprend à aimer la France et ils regrettent que des principes louables mais un peu périmés nous aient empêché de devenir leurs alliés. Ils pensent d'ailleurs unanimement que le jour est proche où un conflit avec l'Allemagne les rapprochera de nous.

Dans des rapports précédents j'ai dit ce que j'avais pu connaître de la Marine Soviétique : l'occupation de TALLINN a rendu pratiquement impossible



de poursuivre la recherche de renseignements. Je ne contenterai donc de reproduire quelques informations qui m'ont été données par le Chef d'Etat Major de l'Escadre de la Baltique.

La tenue des marins est impeccable, ils sortent trois fois par semaine et la proportion des hommes punis pour ivresse ne dépasse pas chaque dimanche 1 à 2 pour mille de l'effectif. La tenue des officiers-mariniers et des officiers laisse beaucoup plus à désirer. L'Amiral estime que ce défaut est dû non seulement à leur manque de formation, mais encore à leur uniforme peu seyant. La modification de l'uniforme est à l'étude.

Cent trente bâtiments de guerre / non compris les torpilleurs à moteur / seront mis en chantier cette année, mais l'Amiral PANTALEIEV m'a dit qu'il était plus facile de construire des bateaux que de trouver des officiers capables de les armer.

La base de MOURMANSK a pris une très grande extension au point de vue Constructions Navales.

X

X X

Les conclusions de ce que j'ai pu voir ou entendre non seulement pendant ces derniers mois mais encore pendant l'année que j'ai passée en Estonie sont les suivantes :

1 . - La Russie est actuellement sur une position défensive vis-à-vis de l'Allemagne, elle s'attend de jour en jour à être attaquée.

2 . - Si l'Allemagne sortait très affaiblie du conflit actuel, il ne serait pas impossible que la Russie prenne une attitude offensive mais naturellement rien encore de précis ne le laisse prévoir.

3 . - En cas de conflit, les Allemands trouveraient dans les pays baltes des populations prêtes à les aider.

4 . - La Russie fait un magnifique effort pour se doter d'un matériel moderne, mais l'insuffisance des cadres et la mentalité slave risquent de rendre cet effort vain./.

(signé) Cf GRUILLOT.

A N N E X E

REPertoire CHRONOLOGIQUE

1940

- 14 juin : L'avion finlandais régulier TALLINN-HELSINKI est descendu à coup de mitrailleuses par deux hydravions soviétiques venus de Russie. Deux courriers diplomatiques français y trouvent la mort.
- 15 juin : Entrée des troupes russes en Lituanie.
- 16 juin : Ultimatum à la Lettonie et l'Estonie exigeant "l'exécution du pacte d'octobre 1939". Démission du gouvernement estonien.
- 17 juin : Entrée des troupes soviétiques sur tout le territoire estonien et letton.
- 21 juin : Révolution des communistes estoniens sous la protection des troupes soviétiques. Libération des prisonniers politiques. Constitution de Ministère VARES.
- 26 juin : Dissolution de la Garde Civique et des associations nationalistes.
- 29 juin : Constitution d'une milice communiste.
- 30 juin : Dénonciation du pacte interbaltique.
- 5 juillet : Grande manifestation avec le concours de l'armée estonienne portant des banderoles rouges. Décret du Président de la République prévoyant de nouvelles élections pour les 14 et 15 juillet.
- 13 juillet : Elections de Soviets de soldats dans diverses unités.
- 14-15 juillet : Elections générales : les listes communistes sont élues avec 93 % des voix.

./.

- 17 juillet : Le pavoisement des maisons aux doubles couleurs estoniennes et soviétiques est obligatoire.
- 19 juillet : Moratoire des banques et caisses d'épargne.
- 21 juillet : Séance inaugurale du nouveau parlement qui décide de demander le rattachement à l'U.R.S.S.
- 23 juillet : Le Président PATS démissionne et est envoyé en Russie.  
Nationalisation des usines, grandes entreprises, banques, assurances. La terre revient à l'Etat et on prévoit sa distribution par lots de 30 hectares.
- 24 juillet : L'Allemagne et l'Italie déclarent que le rattachement des Pays Baltes à l'U.R.S.S. ne les intéresse pas.  
L'étude du russe est rendue obligatoire dans les écoles, tandis qu'il est interdit d'y enseigner la religion.
- 27 juillet : La délégation estonienne part pour MOSCOU pour demander officiellement le rattachement de son pays à l'U.R.S.S.
- 5 Août : L'Estonie est officiellement admise dans l'Union des Républiques Socialistes Soviétiques.
- 25 Août : Obligation de pavoiser les maisons avec le pavillon soviétique seul.
- 25 Août : Constitution du Conseil Supérieur de la République Soviétique d'Estonie.
-

# BULLETIN D'ABONNEMENT

à retourner au

**Centre de Recherches Inter-Nordiques (C.R.I.N.)**  
**28, rue Georges Appay, 92150 SURESNES - FRANCE**

Abonnement simple 1 an (1 volume ou 4 numéros) :	FRANCE	150 francs
	ETRANGER	200 "
Abonnement de soutien :		600 "

Nom : ..... Prénom : .....

Profession/fonction : .....

Adresse : N° ..... Rue : .....  
.....

Ville : ..... Code : ..... Pays : .....

- Règlement par :
- Chèque bancaire
  - Chèque postal 22 171 55 G Paris
  - Mandat
  - Mandat international

## Vie littéraire et artistique

par Denise Bernard-Folliot.

### Danemark

Parution : **Panduro (Leif)** - *Le chant du merle derrière les barreaux*, traduit par S. Grimal et F. Gervais, éd. du Griot.

Adresses utiles : **Association France-Danemark**, 142, avenue des Champs-Élysées, 75008 Paris.

**Institut Culturel Danois**, 25, place de la Cathédrale, 76000 Rouen.

### Estonie

Parution : **Valton (Arvo)** - *Le porteur de flambeau*, trad. de l'estonien par Antoine Chalvin, éd. Viviane Hamy.

### Feroe

Bibliographie : **Raouls (Benoît)** - *Les Iles Feroe*. Nombreuses illustrations, cinquante références en français, anglais, danois et féroyen. Edité par l'Institut Culturel Danois, cf. supra.

### Finlande

L'Institut Finlandais de Paris (cf. annonce, p.156) a été le théâtre de très nombreuses manifestations parmi lesquelles :

- des projections : du 1- au 30 septembre, un hommage au cinéaste finlandais Risto Jarva, mort accidentellement en 1977 avec présentation de quatre de ses oeuvres, *L'année du lièvre*, *Quand le ciel tombera*, *La guerre d'un homme* et *Le journal d'un ouvrier*.

- des expositions : En juin 1993, elles ont apporté quelques lumières sur deux contrées mystérieuses, la Carélie et l'Ingric. En septembre, *Le verre ludique des Arctiques* comportait deux volets : la collection de Timo Sarpaneva et celle intitulée Nuutajärvi, 200 Pro Arte, pour fêter le bicentenaire de la verrerie de Nuutajärvi et du verre finlandais. du 15 au 30 octobre : *A la recherche du grotesque, réflexion sur une catégorie esthétique*. Pour dépasser le de grotesque, *Dialogue avec la Dame à la Licorne*, peintures de Raija Malka et concert de Kaija Saariaho, cette manifestation a été inspirée la devise de l'allégorie du XIVème siècle consacrée au mythe de cet animal fabuleux : " *Miroir clair, brillant, sans souillure, dans lequel il peut se voir et voir l'amour de sa Dame.*" Cette exposition sur le grotesque s'accompagne d'un colloque universitaire et d'un festival cinématographique consacrés au même thème.

- des concerts : -1er octobre, *De Mozart à Chopin*, Minna Pöllänen, interpréta des oeuvres pour piano de J.S. Bach, J. Brahms, F. Chopin et W.A. Mozart. -

23 octobre, *Les ménétriers de l'ensemble Wilssonin pelimannit*, témoignent de l'influence de la musique folklorique suédoise sur la Finlande occidentale.

- des colloques : - du 30 septembre au 2 octobre, *Colloque franco-finlandais sur l'analyse mathématique* avec la participation de l'académicien et chancelier de l'université de Helsinki, Olli Lehto ; - le 15 octobre, *Séminaire sur les problèmes de l'intégration européenne*. Réunissant des hommes politiques et des journalistes, tous experts des questions européennes, cette manifestation de haute tenue s'était donné pour tâche de présenter le point de vue nordique de ce problème crucial. Placé sous la présidence de son excellence Monsieur Klaus Törnudd, ambassadeur de Finlande en France, ce colloque a permis l'échange de communications prestigieuses parmi lesquelles celles de MM. Esko Hamilo, ministre des Affaires étrangères de Finlande, *Les négociations concernant l'adhésion de la Finlande à la communauté européenne*, Kalevi Sorsa, ancien Premier Ministre, *La Finlande au seuil de l'Europe*, René Rémond, Président de la Fondation des Sciences Politiques, *Réflexions et interrogations sur l'élargissement de la Communauté*, Kalevi Kivistö, *Préfet du département de Finlande centrale*, L'intégration européenne et la politique régionale, et Matti Klinge, Professeur et historien, *L'identité culturelle européenne*.

### **Islande**

Parutions : - *La saga d'Olafr Tryggason, tirée de la Heimskringla de Snorri Sturluson*, traduite de l'islandais, présentée et annotée par Régis Boyer. - *La vie quotidienne des Vikings (800-1050)* par Régis Boyer, éd. Hachette.

Exposition des oeuvres du peintre islandais Kjarvai au Pavillon des Arts, du 17 septembre au 14 novembre 1993.

Adresse utile : *Les amis de l'Islande*, 51, rue Dareau, 75014 Paris.

### **Norvège**

Parutions : - *Art de vivre en Norvège*, magnifique ouvrage avec de nombreuses photographies et un texte d'Elisabeth Holte, éd. Flammarion.

- *A toi pour toujours*, de Knut Faldbakken. Traduit par Erik Eydoux, éd. Belfond.

Musique : - La Norvège célèbre le 150ème anniversaire de la naissance d'Edvard Grieg par de très nombreuses manifestations tant en Norvège qu'à l'étranger. En France, - à l'Unesco, une exposition d'affiches - très belles - illustrant l'oeuvre du musicien ; - plusieurs concerts ont eu lieu et du 23 au 26 novembre 1993, un colloque musico-historique se tiendra à la Sorbonne. A cette occasion, un concert est prévu dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne avec les chœurs et l'orchestre de Paris-Sorbonne dans le cadre de *Musique en Sorbonne*. Un autre concert est prévu au Musée d'Orsay.

### **Russie**

Expositions: - L'ambassade de la Fédération de Russie en France, avec l'aide de l'Alliance Russe et de Chronoposte, a organisé du 14 au 27 septembre, une exposition intitulée *L'Europe vue par les peintres russes du XVIIIème au XXème*

siècles. - *Art populaire russe*. Au Pavillon des Arts, plus de trois cents pièces diverses telles que vêtements de fête, cuillers (dont deux avec la représentation de Saint Serge de Radonège), icônes et reconstitution d'une isba, le tout visant à faire revivre la campagne russe un jour de fête.

Parution : - *Chemins nocturnes* de Gaito Gazsanov, traduit du russe par Elena Balzamo, éd. Viviane Hamy.

## Suède

Parutions :

- \*\*\*, *Une amitié millénaire. Les relations entre la Suède et la France*.

Ouvrage publié sous l'égide de l'Académie Royale Suédoise des Belles Lettres, de l'Histoire et des Antiquités, éd. Beauchesnes.

- \*\*\*, *Correspondance Saint John Perse et Dag Hammarskjöld*. Cahiers

Saint John Perse (1955-1961), éd. Gallimard.

- Rolf Johansson, *C'est moi qui l'aimais*. Trad. Elisabeth Backlund, éd. Gallimard.

- Carl von Linné, *Nemesis Divina*. Notes réunies par le savant botaniste tenant à prouver que la justice divine s'exerce dès ce bas-monde. Trad. par Denise Bernard-Folliot avec une préface de Jean-François Batail.

- William Mead, *Suède, terre de tous les rêves*. Ouvrage photographique, éd. Solin.

- Björn Ranelid, *La nostalgie du paon*. Trad. du suédois par Christofer Bjurs-tröm, éd. A. Michel.

- Hjalmar Söderberg, *Egarements*. Trad. du suédois par Elena Balzamo, éd. Viviane Hamy.

- Hjalmar Söderberg, *La jeunesse de Martin Birck*. Traduit du suédois par Elena Balzamo, éd. Viviane Hamy.

Enfin signalons le numéro de mars 1993 (N°482) de la Nouvelle Revue Française consacré aux écrivains suédois.

- Edith Södergran, *Le pays qui n'est pas et poèmes*. Trad. par L. Albertini et C. - G. Bjurström.

Exposition: Pour célébrer le 75 ème anniversaire d'Ingmar Bergman, le Centre culturel suédois, 11, rue Payenne, 75003 Paris, organise une exposition de photographies rappelant quelques uns de ses films.

- August Strindberg, *Petit catéchisme à l'usage de la classe inférieure*. Trad. par Eva Ahlstedt et Pierre Morizet., éd. Babel/Actes Sud.

- August Strindberg, *Au bord de la vaste mer*, trad. par M.L. Littmanson, éd. GF. Flammarion.

- August Strindberg, *Le Pélican*, texte français de Michel Vittoz en collaboration avec Pascal Preel, éd. Le Volcan/ Solin.

- Göran Tunstam, *De planète en planète*. Trad. Marc de Gouvenain et Lena Grumbach, éd. Actes Sud.



Vendredi 26 Novembre à 20 h. 30

**Cercle Suédois,**  
242, Rue de Rivoli, 75001 - PARIS

le  
**GROUPE DES SEPT**  
présente un récital  
par

**Elena VASSILIEVA**, soprano  
et  
**Jacques SCHAB**, piano

Œuvres de *SIBELIUS - MADETOJA - KUULA - KILPINEN - MERIKANTO -  
MOUSSORGSKI - TCHAIKOVSKI - RACHMANINOFF & PROKOFIEV*

toutes places : 100 F.

## Vie scientifique

par Christian Malet.

### Expéditions

Le millésime 1993 décrété *Année des Peuples Autochtones* par l'Organisation des Nations Unies, aura été particulièrement riche et marquant pour la recherche anthropologique et médicale européenne dans le monde sibérien. Nous verrons que plusieurs colloques lui furent consacrés mais on ne saurait commencer cette rubrique sans signaler deux expéditions qui intéressent plus spécialement le monde francophone et la collaboration scientifique franco-russe : la Transsibérien Longines et la Tchoukotka-Kamtchatka-Sakhaline.

\*\*\*

La *Transsibérien Longines*, du nom de la célèbre firme horlogère suisse qui en était le principal sponsor, s'était fixé comme objectif de traverser d'ouest en est la toundra située au nord du Cercle polaire arctique sur des chenillettes. Partie le 1er mars de Nadym, au nord-ouest de Saint-Petersbourg, elle devait atteindre le 10 mai le détroit de Béring. Cette expédition était organisée :

- sur le plan logistique par Longines, Président Mr Walter von Kaenel (Suisse), l'Agence Vikaar de Saint-Petersbourg et l'Association Défi-Terre, président Mr Jean-Marc Liautaud (Paris). L'Agence Sygma avait en charge le domaine "images".

- sur le plan partie scientifique par le Centre National de la Recherche Scientifique (C.N.R.S.) représenté par Mr Boris Chichlo, directeur scientifique de l'expédition, directeur du Centre d'Etudes Sibériennes (IRENISE, Paris) et Mme Joëlle Robert-Lamblain, directeur de Recherches au Musée de l'Homme (Paris), spécialiste des régions arctiques. L'enquête anthropologique, consistait en une étude globale du nomadisme chez les peuples autochtones renniculteurs (Nénetzes, Nganassans, Evènes, Dolganes, Yakoutes, Youkaghirs et Tchouktches). L'Institut de Linguistique de Saint-Petersbourg était représenté par Nicolas Vahtine, spécialiste des langues paléo-asiates.

- enfin, l'Association Médecins du Monde avait délégué deux praticiens responsables de la partie médicale, le Dr Patrick David et le Dr Armelle Leperre qui avaient également pour tâche de collecter des échantillons de sang pour la recherche sur les rétrovirus organisée par l'Institut Pasteur de Paris et le C.N.R.S. - G.D.R. 1035 (cf. infra : Deuxième expédition Tchoukotka-Kamtchatka-Sakhaline).

Le succès de cette expédition a malheureusement été endeuillé par l'effroyable accident d'hélicoptère survenu le 15 mai au large du Cap Schmidt et qui fit onze blessés et coûta la vie à huit membres dont deux journalistes françaises, ainsi qu'à l'ethnologue russe Galina Gratcheva, spécialiste des Nganassans et des Dolganes. Des heures de film et de nombreuses photos devraient témoigner de l'intérêt de cette entreprise exceptionnelle.

\*\*\*

**L'expédition Tchoukotka-Kamtchatka-Sakhaline** que nous avons eu l'honneur de diriger visait un double objectif :

- prélever des échantillons sanguins auprès des autochtones de Tchoukotka, du Kamtchatka et de Sakhaline pour la recherche sur les rétrovirus HTLV-I et HTLV-II

- mener une enquête sur la situation anthropologique et linguistique des minorités ethniques rencontrées : Eskimo, Evènes, Itelmènes, Koriaks, Nivh, Oroks et Tchoukches.

Cette mission était le fruit de la collaboration entre :

- l'Institut Pasteur de Paris, Unité d'épidémiologie des virus oncogènes, Pr Guy de Thé et Dr Antoine Gessain ;

- le Centre National de la Recherche Scientifique, G.D.R. 1035, Mme Annie Hubert, ethnologue spécialiste de l'anthropologie de l'alimentation ;

- l'Académie des Sciences de Russie, Institut de recherches scientifiques sur la carcinogénèse de Moscou, Pr Vladimir E. Gourtsévitch.

La direction scientifique de l'expédition était assurée par le Dr Christian Malet, médecin et ethnologue, Centre de Recherches Inter-Nordiques (Paris) assisté de :

- Mr Jean Perrin, diplomate, ethnolinguiste, E.P.H.E. (Paris);

- Mme Olga Y. Sousova, biologiste, et

- Dr Vera N. Stepina, médecin virologue, toutes deux membres de l'Institut de recherches scientifiques sur la carcinogénèse (Moscou).

Les conditions climatiques difficiles dans ces régions et à cette période qui marque la fin de l'hiver et le début du printemps avec leur cortège de tempêtes de neige, de brouillard et de raspoutitsa, n'ont pas empêché de récolter au total près de six-cents échantillons de sang soit sur papier, soit sur tube. Il faut savoir que les rétrovirus étudiés, présentent un intérêt considérable, à la fois médical et scientifique. Quand on sait en effet, que ces agents pathogènes responsables de leucémies et de paralysie spastique :

- sont rencontrés aussi bien en Afrique, en Asie qu'en Amérique mais que leur répartition géographique est inégale ;

- qu'ils sont endémiques dans l'espèce humaine depuis des millénaires ;

- que leur taux de mutation est très faible (# 1% tous les mille ans), on mesure alors tout le profit qu'on pourrait tirer de l'établissement d'une cartographie mondiale de ces mêmes virus tant pour l'épidémiologie que pour l'étude anthropologique des migrations humaines !

Parallèlement, les contacts répétés avec les autochtones nous ont permis d'appréhender les conditions générales de leur survie et d'évaluer en première approximation le niveau qualitatif et quantitatif de leur ethnos.

Seule ombre au tableau, l'enquête que nous avions prévue de mener auprès des populations autochtones du Kamtchatka a dû être ajournée pour des raisons d'ordre économique. En effet, la pénurie en kérosène dont souffrait alors la presqu'île, nous a empêchés de nous y rendre. Nous en avons profité pour rallonger d'autant la durée de notre séjour dans l'île de Sakhaline.

Partis de Moscou le 14 avril, nous avons gagné par avion Anadyr, en Tchoukotka. Cette première étape nous permit d'établir des contacts essentiels et d'effectuer des prélèvements chez autochtones rencontrés dans différents centres médico-sociaux. De là, nous avons gagné le village tchouktche de Tavaïvaam, puis par avion à nouveau, Providénia, sur le détroit de Béring. Bloqués plusieurs jours par une tempête de neige - la terrible purga sibérienne ! - dans ce port que nous connaissions bien pour y avoir fait de longues escales deux ans auparavant, nous en avons profité pour poursuivre notre enquête ethnolinguistique et effectuer nos prélèvements comme nous l'avions fait à Anadyr. De là, nous nous sommes rendus par chenillette dans le village eskimo de Novoïé Tchaplino. Puis nous avons gagné Youjnossakhalinsk via Anadyr, Magadan et Khabarovsk par la voie des airs. Les prélèvements et l'enquête anthropologique furent particulièrement riches dans l'île de Sakhaline auprès des autochtones, que ce soit dans la capitale, Youjnossakhalinsk, le village nivh de Tchir Ounvd, le kolkhoze de Nogliki et l'agglomération oroke de Val. Nous avons pu regagner Moscou, via Khabarovsk, après bien des difficultés, le 18 mai.

Transportés en quelques heures de jet aux confins du continent eurasiatique et plongés dans un pays en plein bouleversement socio-économique, les membres de notre expédition ont dû affronter des conditions climatiques extrêmes et accepter bien des épreuves. Les hommes et les femmes qui nous ont accueillis l'ont fait avec cette chaleureuse rudesse qu'on rencontre chez tous les peuples du nord. Que dire des contacts sinon qu'ils furent exceptionnellement humains, donc fructueux, et source de péripéties - multiples ! Aussi nous proposons-nous de partager nos souvenirs avec les lecteurs de *Boréales* en publiant la relation anecdotique. Ces *Notes de voyage en Sibérie extrême-orientale, de Sakhaline au détroit de Béring, en passant par le Kamtchatka*, devraient couvrir plusieurs numéros. Les diaporamas réalisés à l'issue des deux expéditions ont déjà fait l'objet, quant à eux, d'un certain nombre de projections publiques.

## Expositions

### France

*Peuples autochtones du Grand Nord sibérien. Expédition Transsibériens-Longines.* Exposition réalisée au Musée de l'Homme à Paris par Joëlle Robert-Lamblin. Cette manifestation qui se voulait être l'écho de la grande expédition dont nous avons longuement parlé, s'est tenue du 23 mars au 24 mai 1993 dans le grand hall de ce qui constitue le temple français de l'anthropologie. Elle rassemblait des documents anciens et des objets sibériens provenant des collections de la Bibliothèque, de la Photothèque et du Département Asie de du Musée de l'Homme, ainsi que des cartes, de nombreux tableaux explicatifs, des photographies et des films-vidéo récents.

### Allemagne

*Arktische WALJÄGER vor 3000 Jahren. Unbekannte sibirische Kunst.* Fruit de la collaboration germano-russe, cette importante exposition a été organisée par A.M. Leskov (Moscou) et H. Müller-Beck (Tübingen). Elle rassemble quelques 370 objets ethnographiques du plus haut intérêt provenant des peuples chasseurs de baleines de Sibérie extrême-orientale, sans compter de nombreuses cartes et tableaux explicatifs ainsi qu'un montage vidéo. Le magnifique catalogue (*en allemand*), abondamment illustré et d'une présentation intelligente, réunit les articles d'éminents spécialistes des deux pays, A. M. Leskov, H. Müller-Beck, V.P. Alekséiev (†) et T. I. Alekséieva, V. N. Fedosova et M. V. Koslovskaja, H. G. Bandi, S. A. Arutjunov, et M. M. Bronstein. Cette exposition qui s'est tenue successivement au Stadtmuseum de Tübingen (3 avril-23 mai 1993) et au Deutsches Jagd- und Fischerei Museum de Munich (23 juin-24 octobre) sera présentée à Moscou (1er décembre 1993-28 février 1994).

## Symposiums, colloques et conférences

### France

*Peuples des Grands Nords (Sibérie, Amérique, Europe). Traditions et transitions.* Cette rencontre organisée par Anne-Victoire Charrin et Michèle Terrien (I.N.A.L.C.O.) et Jean-Michel Lacroix (Sorbonne nouvelle-Paris III), s'est tenue à l'UNESCO à Paris du 25 au 27 mars 1993. On a pu y entendre les intéressantes communications d'éminents spécialistes venus des trois continents.

*Le français, langue de l'Europe à la lumière des recherches arctiques et subarctiques.* Conférence donnée le 15 octobre 1992 par Michel Popov, chercheur à la Maison des Sciences de l'Homme (Paris). Cette intervention qui s'est déroulée dans le cadre de l'Académie des Sciences d'Outre-Mer, nous interroge sur le problème crucial pour notre culture de la place de la langue française dans l'Europe...d'aujourd'hui. et de demain.

*Peuples de Sibérie. Renouveau culturel.* Ce colloque international, organisé par le Centre d'études sibériennes IRENISE-CNRS et avec le concours du Ministère des Affaires étrangères, de la Compagnie des montres suisses Longines, de l'Institut français pour la recherche et la technologie polaires, de la Société des amis du musée de l'Homme et de l'Institut Finlandais en France, dans le cadre de l'Année internationale des peuples autochtones, se tiendra à Paris du 3 au 6 novembre 1993. Articulé en sept ateliers et quatre tables rondes, y seront abordés les thèmes suivants: - atelier I, *Le retour à l'économie traditionnelle : pourquoi et comment* ; - II, *Culture et environnement* ; -III, *Langues locales et renouveau culturel* ; -"IV, *Education : comment s'adapter au monde tout en respectant les traditions* ; -V, *Héritage génétique, acquis culturels, voie historique* ; -VI, *Le patrimoine au service des autochtones* ; -VII, *Ethnicité et politique.* Table ronde 1, *Les associations des peuples autochtones ont-elles un réel pouvoir ?*; -2, *Santé publique : problèmes médicaux, sociaux et culturels*; -3, *Les sociétés sibériennes face au réel choc politique, social et économique* ; -4, *Les expéditions anthropologiques occidentales en Sibérie : objectifs et éthique.* Parallèlement aux interventions, des projections de films ethnographiques sont prévues au Musée de l'Homme et à l'Institut finlandais.

### Livres et publications reçues

Georg Quppersimaan, - *Mon passé eskimo.* Edité par Otto Sandgreen, traduit du danois par Catherine Enel. NRF, "L'aube des peuples", Gallimard. Paris 1992. 182 p. ISBN 2 07 072607 X.

Remarquable ouvrage que ce récit autobiographique fait à un pasteur par l'auteur alors âgé de soixante-et-onze ans. Remarquable, ce témoignage l'est par le fond et par la forme l'un et l'autre n'étant pas dissociables. La profonde spiritualité qui porte le verbe, anime les images, colore et diapre le décor groenlandais, fait de cette lecture une expérience unique, véritablement initiatique, s'identifiant au parcours d'une vie, à la saga d'un homme. Et cet homme est exemplaire par l'humilité de sa condition qui en fait un témoin modèle, le symbole du héros quotidien, c'est-à-dire de l'antihéros.

Avec des mots simples, avec des mots purs, il nous dit son enfance tragique, tenaillée par la faim, sa compagne fidèle, traquée par la peur des hommes, ceux-là même qui ont assassiné son père, par la peur des esprits tapis sous les pierres ou au fond des eaux, par la peur cosmique. Fils de ses douleurs et de ses angoisses existentielles, il sera conduit pour survivre dans cet univers hostile à emprunter la voie chamanique. Assisté des esprits dont il a appris à se concilier les grâces, il va mûrir physiquement et mentalement, animé de ce désir de vengeance nourri non point de haine mais de soif de justice et tempéré par la conscience lucide qu'un meurtre en appelle un autre. La vendetta eskimo ne le cède en rien à l'implacable

code d'honneur méditerranéen. Ses modalités diffèrent bien entendu. Elle peut consister en un affrontement en traquenard ou combat singulier, ailleurs c'est chant diffamatoire - joute oratoire suivie d'effets funestes, quand elle n'aboutit pas à la réalisation d'un tupilak, être malfaisant et justement redouté, conçu par sorcellerie opérative. Mais ne nous y trompons pas, quelle soit la voie choisie, le but est le même, il s'agit d'anéantir l'ennemi. Il opte pour le chant, ce sera son oeuvre pie, il ne cesse d'y penser, en améliore la forme constamment, et dans le même temps vérifie par l'épreuve du sang, l'efficacité de ses pouvoirs chamaniques.

Puis son récit s'interrompt soudain : il ne veut ni ne peut plus rien dire. C'est que, catéchumène zélé, puis baptisé dévot, toute idée de vengeance l'a progressivement abandonné. Il nous livre son chant diffamatoire, oeuvre de toute sa vie d'Eskimo, comme pour nous montrer qu'il était prêt à entrer en lice mais que de son propre chef le combat n'a pas eu lieu. La mansuétude a pour corollaire chez lui, le rejet de toutes les valeurs traditionnelles. Son entourage l'incitait à venger la mort de son père, en choisissant le pardon c'est comme s'il transgressait un code d'honneur. Le livre se termine sur une profession de foi dans le christianisme libérateur dont la formulation un peu naïve peut conduire à s'interroger sur le rôle joué dans l'ultime décision par l'éditeur Otto Sandgreen, missionnaire protestant de son état.

Dès lors, on ne peut en effet, se garder d'un certain malaise devant cet abandon, ce reniement de tout un passé traditionnel qui s'évanouit comme par enchantement sous les bienfaits de l'eau lustrale :

*"Oui ! C'était ça la vie : essayer de parler, de vivre et d'agir en chrétien ! Dans notre ignorance , nous avons concentré nos forces sur le mal. Et comme nous avons été heureux de concentrer nos forces sur le bien. Il faut faire des efforts toute sa vie, constamment, sinon ce n'est pas possible de s'en sortir. Et à présent, j'ai l'impression que le temps où j'ignorais Dieu n'était qu'un rêve... Combien nous sommes reconnaissants d'être en mesure de constater que notre ignorance de Dieu n'est plus qu'un rêve, que ce n'est plus la réalité" (op. cit. p. 177).*

Le bon pasteur en rapportant ces propos de prosélyte bien sage, n'a-t-il pas été tenté d'en rajouter ne serait-ce que pour donner un tour plus édifiant au récit, à des fins apologétiques ? C'est l'impression que l'on ressent et c'est dommage, tant cette rupture avec le discours de la quasi-totalité du témoignage est déroutante. S'il est vrai que la démarche vengeresse de l'auteur ait comporté en soi un aspect négatif, elle ne fut jamais entachée de haine. La souffrance n'a apparemment, jamais suscité chez lui aigreur ni envie, ces deux poisons de l'âme humaine. Quant à la nécessité de faire des efforts, elle ne lui a pas été dictée par sa seule conversion, elle semble bien au contraire, s'être imposée à lui dès son plus jeune âge. Toute l'histoire de sa vie païenne fut une longue, noble et douloureuse patience, une tension vers la maîtrise de l'âpre milieu arctique qui passa d'abord par la maîtrise de soi. Si, devenu adulte, le temps où il ignorait Dieu lui donne au moment où il

clôt son récit, l'impression d'être un (mauvais) rêve, pour ne pas dire un cauchemar, c'est sans doute parce qu'il a coïncidé avec la pénible, l'insupportable période de son enfance et de son adolescence. Il se revoit, orphelin rejeté de toutes parts, transi de faim, de froid et de peur. Arrivé à l'âge d'homme, il a fondé une vraie famille, sa force et sa compétence lui ont assuré une existence heureuse et il est devenu chrétien.

On peut déplorer aussi, que cette conversion ait fait disparaître, avec les vieilles croyances jugées superstitieuses, tout un savoir dont l'origine se perd dans la nuit des temps. Ce commerce avec les esprits tel qu'il le décrit dans sa quête chamannique, pose plus de questions qu'il ne permet d'en résoudre. Inquiétantes certes, ces connaissances qui reposent sur des pactes avec les puissances auxiliaires, effrayant ce monde où l'homme risque à tout instant d'être victime de sortilèges. Sans doute le christianisme a-t-il dissipé ces ténèbres angoissantes, mais sans qu'on soit plus avancé sur la nature des esprits avec lesquels Quppersimaan ne cesse de s'entretenir. Leur accorder une dimension purement onirique revient à les emprisonner dans un système dont la logique nous est étrangère puisqu'on n'ose plus souscrire à la présomption universaliste de l'interprétation psychanalytique qui peut tout expliquer à l'aide de schèmes d'un pseudo-universalisme en fait pétri d'ethnocentrisme. Or, pour comprendre le langage de l'autre, nous devons non seulement avoir fait l'effort d'en apprendre la syntaxe et le vocabulaire, mais surtout, d'en appréhender la sémantique spécifique, fondée sur une vision du réel tel qu'il est vécu par la communauté. Et nous ne pourrions l'analyser qu'au travers du prisme de la cosmologie traditionnelle. Sinon, aucune langue n'étant réductible à une autre, les mots traduits nous ne nous apprendrons rien sur ce qu'il nous dit être son expérience.

Les relations privilégiées qu'entretient l'auteur avec ses esprits auxiliaires ont de quoi troubler un sujet soucieux d'interprétation rationnelle. Si la ratio existe, et pourquoi en serait-il autrement ? elle échappe à notre système conceptuel fondé sur le principe aristotélicien de non contradiction. Il est d'ailleurs significatif que même après avoir été baptisé, il ne nie jamais la réalité du pouvoir des esprits - bien au contraire, puis qu'il reconnaît avoir été sauvé *in extremis* d'une mort certaine par l'esprit d'un bruant (dont il avait sauvé un oisillon lorsqu'il était enfant). Mais il choisit implicitement de ne plus s'y référer, fort de son engagement dans un autre univers religieux qui lui apporte un indéniable mieux être. La réponse qui coupe court à toutes nos interrogations est donnée par le titre même de l'ouvrage : *mon passé eskimo*. En le choisissant, c'est comme s'il avait voulu affirmer ainsi l'incompatibilité de la condition d'Inuit avec la foi chrétienne, l'identité obéissant ici à un principe d'exclusion.

Quoi qu'il en soit, le livre est beau, dans sa forme et dans son contenu, nous l'avons déjà dit ! Il fallait toute la maîtrise de la langue danoise et la connais-



sance de la culture des Inuit de la traductrice, Catherine Enel, eskimologue établie au Groenland depuis de longues années, pour rendre cet ouvrage aussi passionnant. Tel qu'il est, il devrait rejoindre dans la bibliothèque de l'honnête comme dans celle de l'anthropologue, l'oeuvre du Lapon Jan Turi *Mui'talus samiid birra* (Récit de la vie des Lapons) à la veine de laquelle il s'apparente, réalisant ainsi le rêve exprimé jadis par Marcel Mauss, de voir écrire l'ethnologie par les représentants des peuples dits primitifs. Car le récit fourmille de détails ethnographiques, d'informations sur le chamanisme, d'observations sur le milieu et la culture des Eskimo de la côte orientale du Groenland et il mérite non pas d'être lu, ce qui est le lot de toute publication intéressante, mais bien d'être relu, ce qui est l'indice d'un livre de qualité .

\*\*\*

**Revue** reçues :

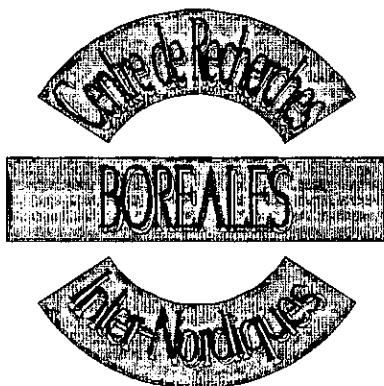
*Arctic, Journal of the Arctic Institute of North America*. Septembre 1993. Organe de l'Institut arctique de l'université de Calgary, Canada. Privilège les sciences de la terre et les sciences biologiques. Editor : Karen M. McCulloough.

*Ethnos* 1993 : 1-2. Folkens Museum- Etnografiska. Stockholm. Revue d'ethnologie générale publiant des articles sur toutes les aires culturelles ; on y trouve également des informations sur les peuples du nord. Editeurs : Ulla Wagner et Thomas Gerholm.

*Etudes Inuit* Vol. 16 N°1-2. Droits et pouvoirs collectifs .Revue bi-annuelle publiée par le Groupe d'Etudes Inuit et Circumpolaires de l'Université de Laval et l'Association Inuksiitiit.

*RA report*. Janvier 1993. Publication d'informations pluridisciplinaire mais à orientation plutôt économique et politique sur le Pacifique nord et l'Extrême-Orient de l'Université d'Hawaï à Manitoa Directrice : Patricia Polansky

\*\*\*



☒ 28, rue Georges Appay F-92150 SURESNES FRANCE  
 ☒ & Fax : (1) 47.72.73.78 - C.C.P : 22 171 55 G PARIS

*Vous pouvez acquérir d'anciens numéros de BOREALES à des prix intéressants. Il vous suffit pour cela de tourner la page et de faire votre choix !*

*Puis, vous n'avez plus qu'à remplir le bon de commande ci-dessous et à nous le faire parvenir avec votre mode de paiement. Nous vous répondrons par retour du courrier.*

✂.....

**BON DE COMMANDE à retourner à l'adresse ci-dessus.**

M., \* Mme, \* Melle \*  
 Prénom

(\* ) Rayer le mention inutile.

Nom :

Adresse : N° Voie Ville Pays  
 Code postal

Numéro(s) : ..... prix unitaire : ..... nombre d'exemplaires : .....

" " "

" " "

" " "

Paiement :  chèque bancaire  chèque postal  mandat  
 à libeller à l'ordre du *Centre de Recherches Inter-Nordiques.*

**LA FEMME NORDIQUE : MYTHE ET RÉALITÉ.**

**Colloque de l'Institut Finlandais de Paris (14-17 mars 1991)**

**Sommaire**

La femme nordique mythe ou réalité *par Christian Malet.*

La femme dans les sagas islandaises *par Régis Boyer.*

Femmes et déesses dans la civilisation indo-européenne *par Louis Prat.*

Femme nordique ou dame du septentrion *par Jean-Luc Moreau.*

Liisi Oterma : une grande scientifique finlandaise *par Françoise Arditti.*

La femme, faiblesse et angoisse - la femme perçue *par Søren Kierkegaard par Heidi Liehu.*

La question des femmes au Danemark de 1975 à 1991 *par Merete Gerlach-Nielsen*

Peut-on parler de la spécificité de la langue des femmes nordiques *par Marc Tukia.*

Image de la femme canadienne dans l'oeuvre de Margaret Laurence et de Margaret Atwood *par Maurice-Paul Gautier.*

La femme estonienne aujourd'hui *par Malle Talvet.*

La femme inuit dans l'arctique canadien *par Michèle Terrien.*

La contribution ( et le défi ) des femmes à l'oeuvre culturelle en Finlande *par Katarina Eskola.*

Les paradoxes sociaux de la femme finlandaise *par Liisa Rantalaiho.*

Influence et pouvoir : les femmes et leur carrière *par Bodil Bierring.*

La femme lituanienne pendant la période transitoire de 1988 à 1991 *par Ozelyte Vaitekuniene.*

Langage des femmes en Laponie : la parole réinvestie ? *par M. M. Jocelyne Fernandez.*

Le prix qu'il faut payer pour l'égalité *par Laila Freivalds.*

La femme et la tradition marine dans la culture insulaire *par Gyrid Högman.*

La femme lettone *par Anna Zygulen.*

Le terme de "compositeur" existe-t-il au féminin *par Henri-Claude Fantapié.*

**Vie littéraire et artistique**

Nouvelles des lettres et des arts *par Denise Bernard-Folliot.*

Quand le vent du Nord atteint le Sud *par Catherine Bouruel-Aubertot.*

**Vie scientifique**

Expédition internationale au Kamtchatka et en Tchoukotka.

Les Ahiarmiut (1920-1950) dans la perspective de l'histoire des Inuit Caribous *par Yvon Csonka.*

**LES PEUPLES DU NORD AUJOURD'HUI**

*par Christian Malet*

*Plus de 500 ethnies, aborigènes ou migrantes, recensées, classées, étudiées à la lumière des données anthropologiques, linguistiques, sociologiques et démographiques. Près de 250 tableaux, 1800 notes, 19 cartes, 21 fiches ethnolinguistiques, un index ethnonymique polyglotte de 1200 noms, une bibliographie de 250 titres en français, anglais, chinois, danois, finnois, norvégien, russe, suédois etc.*

**1ère partie : Etude du milieu naturel**

La région polaire : Le domaine glaciaire - la banquise, les inlandsis.

Le domaine périglaciaire : les déserts de gélivations, les toundras.

La région circumpolaire : La forêt, la taïga ; La faune.

**2ème partie : Etude du milieu humain**

Classification des différentes ethnies des régions boréales

Les races. Les peuples.

Les faits culturels et les civilisations

Les aires culturelles amérindiennes. Le chamanisme sibérien. La Civilisation de la Côte Nord-Ouest. La civilisation du Grand Bassin. La Civilisation des Grandes Plaines. La Civilisation du Plateau. La Civilisation de la Prairie. La Civilisation des Terres Boisées de l'Est. Les Crows et les Hidatsdas. Les dialectes chinois. Les dialectes eskimo. Les dialectes lapons. Les Juifs d'U.R.S.S. et le Birobidjan. La ligue des Iroquois. Le potlatch. Le pripousk. Le problème aïnou. Les Sino-Américains.

\*\*\*

Un évènement très parisien, l'inauguration de l'Institut Finlandais de Paris  
*par Septime Triones.*

Nouvelles musicales du Nord *par Henri-Claude Fantapié.*

Nouvelles artistiques *par Denise Bernard-Folliot.*

Livres reçus: *P.-E. Victor et J. Robert-Lamblin* : La civilisation du Phoque.  
*A. Kallas* : La fiancée du Loup.

**VOYAGES ET DÉCOUVERTES**  
**Du Kamtchatka au Groenland,**  
**en passant par les îles Féroé**  
**et la Finlande...**

**Sommaire**

La légende d'Elwel, un conte ancien des Itelmènes du Kamtchatka *par Victoria V. Petrachova.*

La Rhytine de Steller, un grand sirénien du Pacifique nord maintenant disparu *par Alain Aubert.*

La culture ethnique des Finnois d'Ingrie, problème d'étude et situation actuelle *par Alexandra Y. Zadniéprovsky.*

Le Kalevala et ses illustrateurs *par Denise Bernard-Folliot.*

La découverte de l'Amérique par l'expédition Fédorov-Gvozdev-Mochkov *par Constantin A. Chopotov.*

La découverte des îles de Nouvelle-Sibérie au début du XIXème siècle. L'expédition de Matvei Hedenstrom *par Catherine Sauer-Baux.*

De la France aux Féroé, un parcours semé d'embûches *par Régis Mirbeau-Gauvin.*

Narssasuq, chronique d'un Français au Groenland *par Jean-François Treutens.*

Du matériel pédagogique en finnois *par Marc Tukia.*

Lehden syvä ymmärys, la science profonde de la feuille *par Anja Fantapié et Olivier Descargues.*

La musique finlandaise : 1945-1993 *par Henri-Claude Fantapié.*

Vie littéraire et artistique *par Denise Bernard-Folliot*

Expositions : Vikings, les Scandinaves et l'Europe 800-1200. Akseli Gallén-Kallala, panorama de la vie culturelle nordique.

Livres reçus: P.-E. Victor, C. Enel, E. Maqel, chants d'Ammassalik analyse et commentaires *par Christian Malet*

Hjalmar Soderberg : Egarement analyse et commentaires *par Denise Bernard-Folliot.*

Summary and abstracts.

**LA MUSIQUE FINLANDAISE**

par Anja et Henri-Claude Fantapié.

**KANSANMUSIIKI**

**COLLECTE ET RECHERCHE**

**LA TRADITION KALEVALÉENNE**

Les racines du Kalevala. Exécution des poèmes. Sur le mètre et le rythme kalévaléens. Sur la mélodie. Les lamentations. Le Kantélé et les anciens instruments. Bardes et pleureuses.

**LA MUSIQUE DES SÂMÉS**

Le tambour lapon. Les instruments. Chants des Sâmes du Nord. Chants de personnes des Skolts.

**TRADITIONS ISSUES DE L'OUEST**

Les chansons. Instruments récents. La musique des ménétriers.

**PHÉNOMÈNES DIVERS**

Bibliographie et discographie.

**LA MUSIQUE SAVANTE**

**LES DÉBUTS.**

DE TULINDBERG À SIBELIUS : 1790-1890, " ni russe ni suédois mais finnois."

Dictionnaire

**SIBELIUS**

Chronologie. Jean Sibelius : Essai n°1, bref raccourci de l'évolution du langage musical. Essai n°2, entre romantisme, impressionnisme et symbolisme. Essai n°3, Sibelius mélodiste. Essai n°4, sur trois aspects du legs de Sibelius.

*suite au verso, T.P.S.U.P.*

LA FINLANDE MODERNE : 1890-1940  
Dictionnaire

LE MONDE CONTEMPORAIN : 1945-1980.  
Dictionnaire.

AUJOURD'HUI ET DEMAIN : musiciens pour un devenir 1980...

LA VIE MUSICALE : renseignements divers, en bref. Quelques noms et renseignements pratiques : chefs d'orchestre, de chœurs, instrumentistes, cantatrices et chanteurs, musicologues, festivals, adresses.

**ESSAIS :**

Quelques pages ouvertes, libres propos, essais polémiques et peu scientifiques, susceptibles de provoquer des réponses, études plus sérieuses, remises en question appelant la contradiction.

Styles nordiques et tons finnois. Le national-romantisme en Finlande. Cosmopolitisme et identité. Vie musicale et poids du milieu, suivi de musique de salon.

"Individualiste vous avez-dit individualiste ? Mon cousin ?"

Interférences franco-finlandaises : un goût d'inachevé. A quoi servent les ambassades et les consulats ?

INDEX DES NOMS

TABLE DES PHOTOS ET DES TABLEAUX

SIBÉRIE

DOCUMENT

...EN 1980 !

**Deux volumes :**  
**Volume 1 : N°17/19**  
**Volume 2 : N°20/21**  
avec photographies originales.

### Sommaire du Volume 17/19

Les peuples aborigènes du Grand Nord soviétique *par I. S. Gourviich.*  
L'économie et la culture actuelle des Sâms de la presqu'île de Kola *par T. V. Loukantchienko.*  
Le folklore traditionnel des Kets *par R. V. Nikolaïev*  
Les Toungouses *par V. A. Tougouloukov.*  
Les Nanaïs *par A. V. Smoliak*  
L'art chorégraphique des peuples aborigènes du Nord-Est de la Sibérie *par M. Y. Jornitskaïa.*  
Le développement ethno-culturel contemporain des Hantys et des Mansis *par Z. P. Sokolova.*  
Les Entsys : destin historique *par V. I. Vassiliev.*

### Sommaire du Volume 20/21

Quelques aspect du développement ethnique de la population aborigène du Ta'myr central *par V. V. Liébiédiev et Y. B. Simtchienko.*  
Une vie nouvelle pour l'art ancien *par T. B. Mitlianskaïa.*  
L'évolution sociale des peuples du Nord soviétique *par S. S. Savoskoul.*  
Recherches anthropologiques sur les peuples du Grand Nord de l'Eurasie selon leurs origines *par V. P. Aliékseiev.*  
Bibliographjie des articles soviétiques.  
Pour l'histoire des Lapons soviétiques *par Mario Moutinho.*  
Exposition Vikingarna au musée national de Stockholm *par Denise Bernard-Folliot.*  
Documents et compte-rendus.  
Sommaire russe.



**Lettre ouverte à Monsieur le Professeur Tarmo Kunnas,  
directeur de l'Institut Finlandais en France à propos du vernissage  
de l'exposition d'Erkki Pirtola et d'Ilkka Juhani Takalo-Eskola : à  
la recherche du grotesque.**

*Paris, le 2 novembre 1993,*

*Monsieur le Professeur et Cher Ami,*

*Depuis que vous assurez la direction de cet Institut qui est la vitrine de votre beau pays en France et un extraordinaire avant-poste de la culture française en Finlande, vous n'avez cessé de nous étonner. Les colloques succèdent aux concerts qui bousculent les expositions, et cet incessant tourbillon d'idées et de lumières finit par étonner le vieux Quartier latin lui-même qui pourtant en a vu d'autres ! Dans ce mouvement perpétuel qui n'est point monotone car la mélodie en est chaque jour renouvelée, vous faites miroiter les multiples facettes de votre incorrigible curiosité*

*Et ce soir vous vous êtes surpassé en nous offrant....l'inouï, l'indicible, l'ineffable, l'incroyable, l'incongru, l'incommunicable, l'exceptionnel, l'inattendu, l'incomparable, l'inénarrable, l'éphémère, l'insaisissable, l'intemporel. Tandis que leurs enfants de toile, le dos au mur, rêvaient sagement, figés dans leur finitude satisfaite, les deux peintres finlandais dont on vernissait les œuvres se devêtaient sans le moindre soupçon de gêne, puis, complètement nus, entraient dans le mouvement créatif qui venait de prendre corps devant eux, pour nous offrir spontanément en contrepoint, un moment de leur activité poétique.*

*Sous l'œil médusé, inquiet, goguenard, complice, intrigué, surpris, choqué, malveillant, sympathique, hypocrite, hébété, pétillant, malicieux, intelligent, curieux, méchant, ou effaré d'un public qui n'en pouvait plus mais, un ballet se mettait en place. L'argument en était*

deux femmes très belles et pures dans leur pudique nudité, livrant leurs sexes à la lumière, offrant leurs seins aux caresses du regard éthéré des portraits et à la bestiale et trop humaine concupiscence béotienne d'un auditoire qui ne comprenait pas encore. Et Nato le peintre sans toile, Nato le poète sans plume, mais Nato le sculpteur aux mains agiles, modelait leurs corps, pétrissait leurs chairs et les hissait sur son dos avec force renâclements, force soupirs néandertaliens. L'hirsute génial au visage de prophète, courait de l'une à l'autre et animait ce tableau qui n'avait rien d'érotique, ni de pornographique, ni de provocateur mais qui était pur à force d'être dépouillé comme aux origines de l'homme, comme aux sources de la vie. Autour de lui, autour des peintres, des Français, des Japonais, tout aussi nus, plus jeunes et moins jeunes mais tous sérieux, communiquaient dans un happening dont le sens échappait à plus d'un dans la salle qui se réjouissaient in petto de l'audace du "spectacle".

Or de spectacle, il n'y en avait guère ! Le happening est en quelque sorte un antispectacle - c'est ainsi que du moins, qu'on peut le concevoir étant au théâtre ce que l'antimatière est à la matière. Il n'a d'existence que par la conscience fugitive qu'il catalyse dans l'imaginaire de qui le surprend. Il est art complet, total, holistique en ce qu'il s'abreuve à tous les courants de la créativité qu'elle soit poétique, musicale, picturale, sculpturale, chorégraphique. Ce qui évolue sous nos yeux n'est qu'un moment de la création de l'artiste surgi au détour de notre vie et qui, à la manière de la foudre nous éclaire ou nous embrase, nous effraie ou nous illumine mais ne nous laisse jamais indifférents. L'objectif est atteint si le public, partie prenante s'investit finalement en acteur.. On sait le rôle que joua le psychodrame de Moreno dans la genèse de cet art nouveau et combien étroits demeurent les liens tissés au fil des siècles entre théâtre et thérapie.

Au-delà des images kaléidoscopiques, on pouvait s'interroger sur la dialectique des associations qui assaillaient l'esprit. Dialectique du

plein et du vide, du yin et du yang, de l'être et du néant, chaque contraire caché étant évoqué par son absence même ou à la manière d'un son différentiel. L'opposition n'est que formelle car l'un et l'autre aspects des choses et des idées participent de la totalité cosmique, de cet univers qu'on n'a pas fini de connaître, de cette vie qui n'est qu'un songe éphémère.

Combien, au sein de la masse lugubre des voyeurs secrètement complices pouvaient sentir derrière cette apparente débauche de corps nus qui, comme l'argile sur le tour du potier, s'élevaient sous les mains de l'artiste dont la pâte humaine est le matériau, pour retomber inertes dès qu'il les abandonnait, la volonté de traduire par la syntaxe de la plastique charnelle, la détresse de l'homme harassé, éternellement souffrant même dans l'amour, surtout dans l'amour et dans le travail et dans l'enfancement qu'il soit de chair, de prière, de labeur, d'écriture mais qui n'en peut plus d...

Quelle coïncidence surprenante Monsieur le Professeur, que le choix de ce thème de la fatigue, vous qui travaillez tant à et dans cet Institut qui est, il faut dire les choses telles qu'elles sont, votre oeuvre, votre grand oeuvre, votre chef-d'oeuvre. Et c'est ainsi que vous servez la culture de nos deux pays, mais plus encore vous servez l'art et l'intelligence et pour ceci avant tout, je vous remercie. Tout comme je remercie Nato et ses modèles et les Pirtola, Takalo-Eskola, Mayumi Handa pour l'acte de vie qu'ils ont accompli dans cette nudité qui ne pouvait effrayer les Finlandais voués par une tradition millénaire au culte du sauna.

Vous nous avez montré la voie. L'art ne supporte aucune frontière et c'est par-delà le bien et le mal que réside l'ultime vérité, celle que nous connaissons tous un jour et qui n'est point, ô suprême ironie en ce triste jour des Trépassés, la mort elle-même, mais encore et toujours la vie, quand bien même elle serait éternelle !

Christian Malet.

# BOREALES N° 54-57

## SOMMAIRE

Editorial <i>par Henri-Claude Fantapié.</i>	
Rencontre de compositeurs français et finlandais : résumé des interventions de <i>Gilbert Amy, Risto Nieminen et Claudy Malherbe.</i>	2
Lettre d'Henri Dutilleux	3
Musique en l'an 2000... tradition et innovation... importance des traditions nationales <i>par Paavo Heininen</i>	5
Les êtres musicaux : utopie ou réalité de demain ? <i>par André Riotte.</i>	15
<b>Colloque International Jean Sibelius (31.03 - 1.04.1993)</b>	
Présentation	17
Programme du colloque	18
La rencontre entre la musique de Jean Sibelius et celle de Claude Debussy en Lettonie au début du XX <sup>e</sup> siècle et ses conséquences <i>par Arnold Klotins.</i>	19
Sibelius, en avance ou en retard sur son époque <i>par Léo Normet.</i>	25
Hommage à Erik Tawaststjerna <i>par Erkki Salmenhaara.</i>	30
Gabriel Fauré à Helsinki <i>par Erkki Salmenhaara.</i>	32
Sibelius, le plus mauvais compositeur du monde <i>par Ilkka Oramo.</i>	51
Jean Sibelius et la France au miroir des écrits musicographiques : 1900-1965. Rendez-vous manqué, malentendu ou impossible rencontre ? <i>par Henri-Claude Fantapié.</i>	59
Sibelius révélé par le disque <i>par Pierre Vidal.</i>	83
Sibelius et Wagner <i>par Eero Tarasti.</i>	89
Sibelius, un classique de la symphonie au XX <sup>e</sup> siècle <i>par Veijo Murtomäki.</i>	103
A l'ombre de Sibelius, Uno Klami à Montmartre <i>par Helena Tyrväinen.</i>	109
La musique en Norvège, à propos de la parution de deux ouvrages <i>par Henri-Claude Fantapié.</i>	136
<b>Zoologie</b>	
Le Borée, un vivant symbole <i>par Alain Aubert.</i>	137
<b>Histoire</b>	
Un document sur l'Estonie datant de 1940 <i>par Hugues Jean de Dianoux de la Perrotinne.</i>	157
Vie littéraire et artistique <i>par Denise Bernard-Folliot.</i>	171
Vie scientifique <i>par Christian Malet.</i>	175
Livre reçu : Mon passé eskimo de Georg Quppersimaan.	179
Quelques numéros spéciaux de BOREALES	183
Lettre ouverte à Monsieur le Professeur Tarmo Kunnas, directeur de l'Institut Finlandais en France, à propos du vernissage de l'exposition <i>à la recherche du grotesque</i> d'Erkki Pirtola et d'Ilkka Takalo-Eskola <i>par Christian Malet.</i>	190
Summary	III