



HAL
open science

La représentation des bateaux en Europe entre le VIII^e et le XIII^e siècle.

Barbara Auger

► **To cite this version:**

Barbara Auger. La représentation des bateaux en Europe entre le VIII^e et le XIII^e siècle.. Art et histoire de l'art. Université de Grenoble, 2011. Français. NNT : 2011GRENL004 . tel-00665915

HAL Id: tel-00665915

<https://theses.hal.science/tel-00665915>

Submitted on 3 Feb 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

Spécialité : LLSH/Lettres et arts/Recherches sur l'imaginaire

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

Barbara Auger

Thèse dirigée par **Philippe Walter**

préparée au sein du **Centre de Recherche sur l'Imaginaire**

dans l'**École Doctorale Langues, littératures et sciences humaines**

La représentation des bateaux En Europe du nord-ouest Entre le VIII^{ème} et le XIII^{ème} siècle

Thèse soutenue publiquement le **7 octobre 2011**,

devant le jury composé de :

M. Claude LECOUTEUX

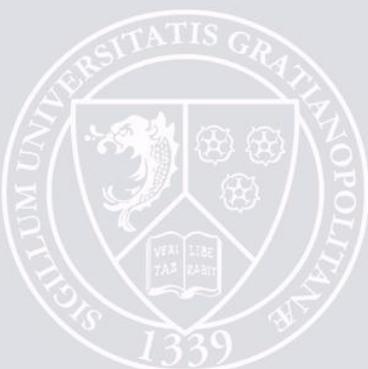
Professeur à l'Université de Paris-Sorbonne IV. Président et Rapporteur.

M. Philippe WALTER

Professeur à l'Université Stendhal, Grenoble. Membre.

M. Jean Marie MAILLEFER

Professeur à l'Université Paris-Sorbonne IV. Rapporteur.



A ma mère et ma grand-mère

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION6

PARTIE I / VERBALISATION10

CHAPITRE 1^{ER} : LE BATEAU, OBJET NAVIGUANT12

I / DEFINITION DU BATEAU A PARTIR DES NOMS COMMUNS13

A / Le bateau comme objet signifié13

1 / Les termes génériques13

2 / Les navires de guerre15

3 / Les navires marchands19

B / Les parties constitutives du bateau23

1 / Coque et charpente : la forme24

2 / Gréement et fonctionnement28

II / CONCEPTUALISATION LITTERAIRE32

A / Métaphores de scalde32

1 / Bateaux et matériaux33

2 / Bateaux animalisés34

3 / La voile et le char36

B / Les noms propres des bateaux38

1 / Les noms des bateaux dans les chroniques38

2 / Les noms de navires littéraires39

CHAPITRE 2^{EME} : LA NAVIGATION42

I / DEFINITION DU CADRE SPATIAL43

A / L'espace liquide43

B / Espaces costaux46

II / ACTIVITES MARITIMES54

A / Etre viking54

B / Le commerce59

III / L'ART DE NAVIGUER64

A / L'équipage64

B / Conditions et phénomènes65

C / Le rapport à la mort71

PARTIE II / ICONICITÉ74

CHAPITRE 1^{ER} : PRODUCTIONS SCANDINAVES76

I / PRODUCTIONS SUEDOISES79

A / Des sépultures de pierre79

1 / Particularité de l'île de Gotland79

2 / Différences typologiques en Suède continentale81

B / Le navire, base de la structure iconographique83

1 / Un tracé stylisé	83
2 / Identification des motifs iconographiques	84
3 / Ragnarök : une iconographie eschatologique	85
4 / Des ailes, des boissons, des anneaux	87
C / Essai de typologie des navires.....	90
D / Définition d'une iconographie funéraire païenne.....	94
1 / Identification et rôle du cavalier	94
2 / Statut et signification du bateau	98
E / Redéfinition de l'image du bateau en périodes syncrétiques.....	100
1 / Un nouveau rapport à l'individu.....	100
2 / Appropriation des images païennes	102
3 / Territorialisation du culte.....	103
II / PRODUCTIONS NORVEGIENNES	105
A / Le graffiti comme particularité de style.....	105
1 / Contenu du corpus	105
2 / Eléments disparates et problèmes d'identification iconographique	107
3 / Typologie d'une schématisation.....	108
B / Définition d'un style d'images publiques.....	110
C / Définition d'images prophylactiques.....	111
1 / Le rôle de l'étrave	112
2 / Bateaux et chevaux.....	113
3 / Navigation et nature lunaire	115
4 / Images et espaces comme médiums iconiques	117
D / Un processus créatif particulier	119
III / PRODUCTIONS DANOISES	121
A / De modes de représentation disparates	121
B / Des bateaux monumentaux	124
CHAPITRE 2^{EME} : PRODUCTIONS ISSUES DE LA RENAISSANCE CAROLINGIENNE ET LEURS EVOLUTIONS AU COURS DE L'EPOQUE ROMANE.....	128
I / DES IMAGES RICHES, MEDIUM DU POUVOIR.....	128
II / IDENTIFICATION DES EMBARCATIONS CAROLINGIENNES	130
III / ÉVOLUTION SAXONNE.....	136
IV / LA BARQUE, ARCHETYPE DE LA VIE TERRESTRE	139
A / Utilisation chrétienne d'un schéma païen ?	139
B / Le bateau monstrueux : origine et développement.....	140
C / Les phénomènes maritimes comme manifestations de la volonté divine	143
CHAPITRE 3^{EME} : PRODUCTIONS INSULAIRES ET CONTEXTES INTERCULTURELS.....	146
I / PRESENTATION CHRONOTPOLOGIQUE DES IMAGES	146
A / Vallée de Seine : témoignages de vie locale	146
B / Nord de l'Angleterre : l'image du bateau au sein du syncrétisme christiano-scandinave anglo-saxon	148
C / Le bateau au sein du développement de l'identité anglo-normande	150
D / Ce qu'il reste des images de bateaux vikings aux XI-XII ^{ème} siècles	154
E / Développement de l'image du bateau dans l'iconographie chrétienne anglo-saxonne des XII-XIII ^{ème} siècles.....	157

1 / L'Arche de Noé, développement stylistique	157
2 / Le bateau comme attribut de personnages charismatiques	158
3 / Le bateau dans les bestiaires	164
II / PHENOMENES ICONOGRAPHIQUES ET PSYCHIQUES DONT TEMOIGNENT LES IMAGES DE BATEAUX ISSUES DE CES RENCONTRES CULTURELLES.....	166
A / Monstres : entre instincts primaires et épreuves divines	167
B / Réflexions autour du bateau comme matrice vitale	171

PARTIE III / MYTHICITÉ.....180

CHAPITRE 1^{ER} : DEFINITION DE L'IMAGE ARCHETYPE DE LA BARQUE.....	182
I / LA BARQUE COMME MOYEN DE TRANSPORT	182
II / LA TRAVERSEE COMME ESPACE TRANSITOIRE MOUVANT.....	187
III / LA BARQUE COMME ESPACE D'EPREUVE DE LA FOI	191
IV / LA BARQUE COMME VOIE D'ACCES A L'AUTRE MONDE	194
V / L'ARCHE, ARCHETYPE DE LA BARQUE, ET FAIT D'INCARNATION.....	197
CHAPITRE 2^{EME} : DEFINITION DE L'IMAGE EFFECTIVE DU BATEAU.....	203
I / BATEAUX ET ESPRITS FEMININS.....	203
II / DEFINITION DE LA NATURE CHAMANIQUE DU BATEAU.....	209
III / HRINGHORN ET LE MOTIF DU BATEAU FUNERAIRE	211
IV / SKIÐBLAÐNIR COMME ATTRIBUT DIVIN.....	217
V / LE BATEAU COMME ATTRIBUT DES DIEUX VANES	219
A / Les Vanes, entités fondamentales et élémentaires	219
B / Un caractère androgyne primordial	222
C / Les forces animales latentes	222
VI / NAGLFARI LORS DES RAGNARÖK	224
CHAPITRE 3^{EME} : ESSAI DE DEFINITION D'UNE FANTASTIQUE TRANSCENDANTALE LIEE A L'IMAGE DU BATEAU.....	230
I / LE BATEAU COMME ECHELLE DE TEMPORALITE	230
II / D'UNE RACINE IMAGINALE ENDOGENE VERS UNE TRANSMISSION EXOGENE.....	233
III / PROPOSITION D'UNE DEFINITION ONTOPHANIQUE DE L'IMAGE MYTHIQUE DU BATEAU.....	237

SYNTHÈSE ET CONCLUSION245

BIBLIOGRAPHIE248

SOURCES.....	248
ETUDES.....	251
RESSOURCES INTERNET.....	266

REMERCIEMENTS268

INTRODUCTION

La première question ouverte par cette étude des représentations de bateaux a été celle de la classification. Comment classer ces images de manière à rendre la problématique la plus pertinente possible ? C'est une question qui s'est posée lors d'entretiens avec Christiane Villain-Gandossi qui a travaillé notamment sur les miniatures médiévales des navires en Méditerranée. Que doit révéler la typologie ? Est-il préférable de classer ces bateaux par leur fonction, la présence ou non d'équipage, présence ou non de mât, de boucliers ou encore de voile ? C. Villain-Gandossi, dans son étude *Le Navire médiéval à travers les miniatures des manuscrits à peintures (IXe-XVe siècles)* (1985), opte pour une classification par silhouettes, axant ainsi sa problématique sur l'étude du bateau comme objet technologique et historique.

La question de la typologie est aujourd'hui rendue plus facile, pour l'observation et l'analyse, grâce à l'existence de la base de données Navis II, disponible gratuitement sur Internet. En effet, son moteur de recherche permet de choisir les critères de sélection : par pays d'origine de l'image ; par caractéristiques du navire, environnement de navigation (inconnu, intérieur, mer), propulsion (rames, voiles, etc.), fonction du bateau (pêche, travail, guerre, transport), type (barque, long, rond, viking, etc.), par visibilité d'équipage ou de cargaison ou encore par contexte iconographique ; par datation ; par caractéristiques du support ; ou encore par ports. Il suffirait de déterminer un critère de référence pour lancer une analyse typologique plus rapide et relativement complète, notamment concernant les images en provenance des pays nordiques.

Si cet outil règle le problème de la manipulation typologique, il ne répond cependant pas à la question méthodologique et scientifique du mode de pertinence. Cette thèse a pour sujet les représentations de bateaux, c'est-à-dire l'étude des divers modes d'apparaître à la conscience humaine de cet objet qu'est le véhicule maritime. Dans cette perspective, il faut considérer les images mentales tout autant que les visuelles. Il s'agit d'une histoire de l'art totalisante, c'est-à-dire que de l'objet-support iconographique est remontée la piste d'une organisation mentale imageante. C'est l'humain représentant qui est l'objet de l'étude et non plus son ouvrage extérieur ou le référent technologique.

Ce positionnement intentionnel permet de s'appuyer sur les nombreuses recherches antérieures et d'identifier un métalangage. Outre l'inventaire effectué par C. Villain-Gandossi, d'autres ce sont attelés à l'étude typologique des images, comme Martin Blindheim¹ avec l'analyse systématique des nombreux et divers graffitis gravés sur les stavkirkes norvégiennes, ou encore les inventaires du patrimoine en Suède ainsi que de ceux de E. Nylén et J. Lamm Peder en ce qui concerne les pierres gravées. Les monographies archéologiques adressent également de larges études de navires, comme par exemple celles consacrées à l'épave d'Oseberg². Enfin, source très complète, il faut également se rapporter aux travaux déjà menés par Mette Felbo³. Dans sa thèse, elle propose une analyse des représentations de bateaux trouvées en contexte scandinave. Elle a dans un premier temps rassemblé un important catalogue d'images, puis les a étudiées par type tout en se posant la question de la validité technique et de la vraisemblance historique. Ces ouvrages de référence posent tous l'image visuelle comme objet d'étude, non comme produit d'un savoir-faire technique et perception culturelle. Leurs problématiques sont donc axées sur la recherche de points historiques, technologiques et formels.

Aussi cette présente thèse se propose-t-elle de réintégrer le facteur-source dans une analyse globale des représentations de bateau. Les images – mentales et visuelles – sont ici considérées, non plus comme des preuves historiques d'une réalité objective, mais comme des résultats de perceptions humaines et, par extension, culturelles. Dans cette perspective, il ne s'agit plus d'identifier les objets de manière formelle et de les comparer les uns aux autres, mais plutôt de rechercher et d'étudier les relations entre divers phénomènes. Le bateau étant le sujet, il s'agit de déterminer quels sont les mots qui le désignent, les traits qui le forment et les contextes mentaux qui le font évoluer. Le bateau, stimuli sensoriel, est perçu par l'être humain qui stocke les informations nécessaires à une identification et une conceptualisation, puis par l'action d'un savoir-faire technique – transmis de manière culturelle – restitue une production intentionnelle. Dans ce cadre, la vue n'est pas un enregistrement mécanique des éléments, mais plutôt une appréhension des différents schémas structurels significatifs (ARNHEIM R., 1974, p. 6). Les images mentales aussi bien que visuelles sont déterminées par cet apport perceptif. Cette perception s'organise en trois étapes : (1) filtre et sélection des informations nécessaires qui permettent de se focaliser sur les caractéristiques générales de l'objet (formes

¹ BLINDHEIM M., 1985 : *Graffiti in norwegian stave churches c. 1150-1350*, Londres.

² BRØGGER A.W. et SHETELIG Haakon, 1917 : *Osebergfundet I*, Oslo, (1927 pour la 2e partie).

³ FELBO M., 1998 : *Skibsbilleder i Skandinavien 800-1400. Kontekst og funktion, indhold og kildeværdi*, thèse de doctorat, université de Copenhague. [Dactyl.]

et structures) ; (2) reconnaissance des formes dans leur contexte culturel et classification de ces formes suivant des caractéristiques générales ; (3) complément de détails de ces formes sur la base de connaissance et d'expériences visuelles antérieures (WASHBURN D.K., 1983, p. 2). L'étude complète des représentations de bateaux doit donc s'appuyer sur plusieurs critères : une définition matérielle du stimulus et son évolution dans le temps et les cultures ; la verbalisation comme modalité d'apparaître ; la mythicité comme mode de conceptualisation ; l'iconicité comme mode de production.

La multiplication des variables de recherche rend néanmoins la détermination d'une méthode d'analyse plus complexe. Celle-ci doit reposer sur une adaptabilité à la fois contextuelle, intentionnelle et modale. Chaque phénomène relevé (information issue d'un mot, d'un support, d'un trait etc.) doit être considéré dans son contexte historique de production (d'où l'importance fondamentale d'une étude-cadre des supports et des stimuli), sans perdre de vue l'humain comme source de l'image (ces questions ne doivent négliger ni les déterminismes culturels et environnementaux, ni l'intentionnalité consciente de l'auteur), suivant une modalité d'étude adaptée (linguistique, iconographie, mythologie) et la base de connaissances acquises (archéologie, anthropologie, psychologie). La nature de chacune des images (ou du moins des groupes d'images) est ensuite appréhendée suivant une étude des relations de chacun des phénomènes qui lui sont rattaché, sur la base d'une cohérence culturelle et humaine déterminée.

La perception humaine, soumise à un rapport environnemental et évènementiel, varie suivant les groupes culturels mais également au cours des siècles ; aussi la mise en place d'un cadre spatio-temporel est-elle fondamentale. Comprendre – 'à la manière de' – les images mentales et visuelles commence par déterminer qui perçoit, pense et produit, suivant quelle mentalité et dans quelle intentionnalité. Seules les images visuelles, via l'étude de l'interaction entre leur support et leur environnement de production, permet de poser un cadre suffisamment précis. Aussi s'agit-il avant tout d'une thèse d'histoire de l'art. Le cadre temporel est ici posé entre le VIII^{ème} siècle et le XIII^{ème} siècle, quant au cadre spatial, il se limite à l'Europe du Nord-Ouest. Il s'agit d'une époque charnière, qui s'ouvre d'une part par l'introduction de la voile chez les peuples scandinaves, et se termine d'autre part avant l'organisation de la Hanse et la démultiplication des phénomènes issus de la circulation. Ce cadre permet notamment l'étude de l'impact d'une évolution technologique sur les perceptions (évolution des formes ? quelle signification imaginaire ?), de l'évolution des modes de représentations suivant les relations

spirituelles et/ou politiques entre (ou au sein de) les différents groupes (quelles différences perceptives entre un chrétien, un païen ou en païen christianisé ?), ou encore l'étude des différents rapports à la mer (les mers du Nord, la Baltique ou encore celle d'Irlande étant au centre des modes de communications entre les peuples).

Les études sur l'*imaginaire* – dynamisme organisateur et facteur d'homogénéité selon G. Bachelard – définissent le bateau comme relevant de l'archétype du contenant. Il s'agit d'une demeure sur l'eau dont l'intimité du microcosme constitue un doublet du corps, « isomorphe de la niche, de la coquille, de la toison, et finalement du giron maternelle » (DURAND G., 1992, p. 274). S'inspirant des études classificatoires de Leroi-Gourhan, G. Durand part « des grands gestes réflexologiques pour débrouiller les réseaux et les nœuds que constituent les fixations et les projections sur les objets de l'environnement perceptifs » (1992, p. 54). Dans cette perspective, le bateau relève du régime nocturne de l'image, c'est-à-dire qu'il est lié à la 'descente digestive' et appelle 'les matières de la profondeur' : « l'eau ou la terre caverneuse, suscite les ustensiles contenant, les coupes et les coffres, et incline aux rêveries techniques du breuvage ou de l'aliment » (1992, p. 55).

La démarche de cette thèse pose deux objections principales à la méthode de G. Durand : tout d'abord, celle de l'homogénéité du caractère structurant de l'imaginaire, qui implique une modalité perceptive unique chez tout être humain ; ensuite celle de l'universalité des archétypes, qui entraîne une mise en comparaison d'images extraites de tout contexte chrono-culturel et une absence de prise en compte de l'intentionnalité des auteurs, absence qui rejette l'évolution des mentalités culturelles. Il ne s'agit pour autant pas de rejeter en bloc l'analyse et la définition que ses travaux proposent du bateau, mais, au contraire, de vérifier ou infirmer les conclusions selon le contexte et l'intentionnalité définie.

Pour se faire, l'analyse se présente en trois parties. La partie I s'attache à l'étude de la verbalisation et la mise en mot des informations tirées du bateau-stimulus. La partie II présente une étude iconographique sérielle permettant de mettre en valeur une lecture des codes culturels en présence. Enfin, la partie III se concentre sur les structures imaginaires grâce à une lecture analytique des textes issus des groupes préalablement définis. Cette dernière partie s'achève sur un essai de définition d'une fantastique transcendante liée à l'image du bateau afin de questionner, à la racine, la définition proposée par G. Durand.

PARTIE I / VERBALISATION

L'identification des images commence par la recherche des mots. Il ne s'agit cependant pas ici d'une étude linguistique à proprement parlé mais plutôt d'un questionnement autour de la verbalisation. C'est-à-dire, comment les mots ont-ils encodé un certain type de perception ? Comment ont-ils évolué et qu'ont-ils transmis ? Aussi est-il ici postulé que pour comprendre la nature d'une image visuelle et mentale, il faut dans un premier temps appréhender son mode d'apparaître.

Pour se faire, cette première partie s'appuie grandement sur les travaux linguistiques approfondis d'E. Ridel (2009) concernant le rapport entre la langue scandinave et la langue française avec une large partie consacrée au domaine maritime (sources documentaires latines et narratives latines et ancien français⁴), ainsi que sur ceux de J. Jesch (2001) étudiant le vocabulaire des bateaux et des hommes vikings à partir des corpus scaldiques⁵ et runiques⁶. Le tout est complété par l'apport de la toponymie notamment en Ecosse (MC BAIN A., 1982 et RIXSON D., 1998), sur les îles Shetland (STEWART J., 1987 et JAKOBSEN J., 1928), les Orcades (MARWICK H., 1952) ou encore les chroniques irlandaises et gaéliques (MAC GIOLLA EASPAIG D., 2002 et BUGGE A., 1912). Enfin, il est fait appel aux sources archéologiques dans le but de différencier ce qui relève du filtre perceptif matériel de ce qui appartient à l'interprétation imaginaire.

⁴ Ces sources chrétiennes latines, franques et normandes, sont des annales : celles de Saint-Bertin, de Saint-Vaast, de Jumièges, de Fontenelle-Saint-Wandrille. A ces textes, il faut ajouter les récits : *Gesta Normannorum ducum* de Guillaume de Jumièges, avec les interpolations d'Orderic Vital (vers 1109) ; le *De moribus et actis primorum Normanniae ducum* de Dudon de Saint-Quentin. La littérature a également exploité les faits vikings : Abbon de Saint-Germain et son poème épique de 1280 vers, *Bella Parisiacae Verbis*, consacré aux exploits des Parisiens lors du siège par les Danois (885-888) ; Etienne de Rouen et son poème de 1400 vers, *Draco Normannicum*, avec quelques références aux invasions et installations des Vikings en Neustrie. Enfin, les ouvrages hagiographiques, *uitae, translationes, miracula* [Cf. *Inventio et miraculae sancti Vulfrani* par exemple].

⁵ Les références aux poèmes scaldiques sont tirées de JESCH J. (2001). Les textes originaux avec références ainsi que leurs traductions (en anglais) sont disponibles sur la base de données en ligne consacrée aux scaldes (recherche possible par nom d'auteur, titre du poème et manuscrits) : <http://skaldic.arts.usyd.edu.au>

⁶ Les citations runiques sont également tirées de JESCH J. (2001). Les références rattachées renvoient à la base de données consacrées aux inscriptions runiques établie par l'Université d'Uppsala : <http://www.nordiska.uu.se/forskn/samnord.htm>

CHAPITRE 1^{er} : Le bateau, objet naviguant

Le développement des technologies navales et des routes maritimes permet de poser des *terminus post et ante quem*. Le cadre de la recherche se pose entre le VIII^{ème} et le XIII^{ème} siècle pour ces deux raisons : le VIII^{ème} témoigne de l'introduction de la voile dans les espaces navigables nordiques, et le XIII^{ème} se caractérise par l'instauration de la Hanse, entraînant un essor considérable du commerce par voies maritimes. Ces deux événements participent de l'évolution des perceptions humaines à l'égard des bateaux en tant qu'objet, ainsi qu'à l'égard de la navigation en tant que contexte de vie.

Dominée par la technologie navale nordique, largement documentée par l'archéologie, la mer du Nord et ses espaces adjacents possèdent leur propre chronologie. A la fin de l'aire glaciaire – peuplée de chasseurs-nomades – la péninsule scandinave se sépare de l'Angleterre, la mer Baltique s'ouvre, tandis que les premières pirogues monoxyles à pagaies font leur apparition, à partir de 6500 avant J.C. Le niveau de la mer augmente de 30 mètres et les terres se parent d'une forêt dense. Ces pirogues perdurent pendant l'âge du bronze (à partir de 2000 avant J.C.), tandis qu'apparaissent les premiers canoës, représentés sur les peintures rupestres suédoises (LEMEE C., 2002, p. 177). L'offrande de Hjortspring⁷ (325 avant J.C.) permet d'établir une évolution, caractéristique de l'Age du Fer. Elle présente en effet « une embarcation à cinq bordés de tilleul assemblés par des coutures faites de la corde de l'écorce, dont l'architecture s'apparente aux peintures » (LEMEE C., 2002, p. 178-9). En 310 après J.C., l'épave de Nydam – embarcation de 24 mètres de long pour 4 mètres de large – présente une coque en chêne et marque l'arrivée de la construction à clin avec rivets de fer, laquelle se généralise en Scandinavie à partir de l'an 300 après J.C. (BILL J., 1997a, p. 41.), ainsi que la propulsion à rame (trente hommes) et le système du gouvernail. Ces nouveaux apports permettent d'établir une probable influence de la technologie romaine en service sur le Rhin et le Danube à la même époque (CRUMLIN-PEDERSEN O., 1997a). L'introduction de la voile carrée en Europe du Nord, au VIII^{ème} siècle, n'appartient pas non plus aux Scandinaves puisqu'il s'agit d'une tradition venue de Méditerranée dont les *gallées* – nom donné aux

⁷ Il s'agit d'un bateau sacrifié dans un marais avec les équipements de soixante guerriers.

galères jusqu'au XV^{ème} siècle – utilisaient déjà ce type de voilure⁸. En Mer du Nord, malgré quelques variations locales dans la conception et l'utilisation, les navires se définissent selon un schéma général caractéristique : « ce sont des constructions à clin non pontées, aux coques plus ou moins souples, avec un mât et une voile carrée. Le navire était gouverné à l'aide d'un aviron-gouvernail à tribord » (DAMÅRD-SØRENSEN T., 2002, p. 199).

Dans la période chronologique définie par la problématique, les éléments matériels, technologiques et contextuels, ne cessent d'évoluer. Les données archéologiques permettent de définir le bateau en tant qu'objet navigant, c'est-à-dire en tant que stimulus. Il s'agit alors, dans ce chapitre, d'en présenter les différentes facettes et d'analyser, à partir des données textuelles/verbales, la manière dont les populations les identifiaient.

I / Définition du bateau à partir des noms communs

A / Le bateau comme objet signifié

1 / Les termes génériques

Le terme le plus commun pour désigner un bateau dans les groupes de langues germaniques trouve sa racine dans le substantif *skip* (n., pl., *skip*). Une pierre runique du corpus en fait mention dans une inscription (SE 31)⁹ louant le défunt pour son héroïsme : '**stup frikil(a) i stafn skibi**' « il s'est tenu comme un *drengr* à la proue du navire » (JESCH J., 2001, p. 121). Le corpus scaldique apporte de plus amples références : J. Jesch dénombre trente-cinq vers porteurs de ce radical. Sigvatr þórðarson (scalde du XI^{ème} siècle)¹⁰, dans sa description de la bataille de Nesjar entre Óláfr Haraldsson et Sveinn Hákonarson, use de ce mot en contexte militaire. Cependant, son utilisation ne se borne pas qu'à ce seul domaine. Vingt-et-une de ces références l'inclut, comme particule, au sein de contextes variés. Le mot

⁸ « Suivant un texte du XIII^{ème} siècle, les plus grandes galères de cette époque avaient quarante mètres de longueur pour cinq mètres cinquante de large » (VILLAIN-GANDOSSI C., 1983, p. 11).

⁹ Ces références, toujours indiquées en gras, renvoient au corpus (volume 2). Les lettres sont indicatrices du pays de découverte et le chiffre de localisation chronologique relative au sein du corpus.

La pierre en question, unique élément du catalogue scandinave à la fois porteur d'une image textuelle et visuelle du bateau, fait l'objet d'une analyse iconographique en partie II.

¹⁰ *Nesjavísur*, strophes 3, 6, 7 et 8.

composé le plus commun est *herskip* ‘navire de guerre’, avec dix références (dont la moitié provient de Arnórr Þórðarson, XI^{ème} siècle). Apparaissent également : *langskip* ‘navire long’ et *kaupskip* ‘navire marchand’ ainsi que le terme péjoratif *hloegiskip* ‘bateau ridicule’ (JESCH J., 2001, p. 121).

Langskip trouve un pendant latin dans l’expression *navis longa*, indicateur d’une particularité architecturale effilée et légère. Cette terminologie, également adaptée en ancien irlandais sous la forme *longship*, traduit un contexte militaire plutôt qu’une longueur, par opposition au substantif *kaupskip* – aussi appelé *byrðingr* ‘navire de charge’ – signifiant littéralement une fonction marchande, que la tradition latine qualifie de *navis rotunda* ‘navire rond’. Certains bateaux peuvent également être désignés en fonction de leur nombre de bancs de rame : une *tvítugsessa* (un « vingt-bancs »), une *tritugsessa* (un « trente-bancs ») (RENAUD J., 2002, p. 230).

Les textes chrétiens en latin médiéval utilisent pour terminologie généraliste le substantif *navis* (*nave* et *nau* dans les langues d’oc). Il en dérive le terme *nef*, nom féminin, qui apparaît en ancien français dès 1050 et conserve le sens générique de ‘bateau’, qu’il partage avec *nave*, dans les textes poétiques et historiques, à partir du XIII^{ème} siècle. Substantif qui est peu à peu remplacé par le mot ‘navire’. D’autres dérivés du latin *navis* sont utilisés dans les langues indo-européennes, tels que le grec *nau*, le celtique et l’irlandais *nau*, et le vieil islandais *nor* (REY A., 2006, t. II, p. 2357). Par analogie archétypale, *nef* a par la suite également désigné un grand vase à boire (1130), un réceptacle en forme de navire destiné à ranger les épices (1372), enfin, issu d’un latin tardif, le terme *nef* désigne aussi la partie de l’église située entre le portail et le transept.

Le substantif masculin ‘navire’ (1140) est quant à lui une forme simplifiée de l’ancien français *navirie* (1080), dérivé de *navilie*, emprunté au latin populaire *navilium* de *navigium* ‘flotte’ (REY A., 2006, t. II, p. 2352).

Le terme ‘bateau’, substantif masculin apparaît en 1138 sous la forme *batel*, sa forme actuelle apparaissant vers 1220. Il s’agit d’un dérivé en *-ellus* de l’anglo-normand *bat* ‘bateau’ (vers 1121-1122). Il apparaît en latin médiéval sous sa forme *battus*. Etymologiquement parlant, l’anglo-normand ainsi que l’ancien norrois *bátr* sont des emprunts au vieil et moyen anglais *bat* (qui a donné *boat*). La racine de ce terme se rapproche du germanique *baito-* (REY Alain, 2006, t. I, p. 350). De la forme *batel* sont dérivés des mots tels que *batelée* (n. f., XIII^{ème} siècle) qui désigne la charge d’un bateau, ou encore *batelier* (n., 1275) qui dénomme la personne chargée de la conduite d’un bateau.

Le terme *vaissele* (1155, Wace), qui a donné ‘vaisseau’, désigne quant à lui la coque d’un grand navire. Par extension, il concurrence le substantif *nef* pour signifier un navire de mer de grande taille. Issu du latin classique *vasculum* ‘petit vase’ et du bas latin *vascellum* ‘petit vase’, ‘vaisselle’, ‘urne funéraire’, le vaisseau est porteur d’un large champ imaginal, dont toutes les acceptations sont liées à l’archétype du contenant. En ancien français, le terme est utilisé pour désigner une cuve (d’où *vaisselet* ‘petit tonneau’ en moyen français), une tonne ou encore une futaille. Jusqu’au XVIII^{ème} siècle, il peut signifier ‘cercueil’. Par une métaphore issue du latin *vas electionis*, le vaisseau pouvait également désigner une personne choisie par Dieu. Dans ce sens, le corps de la vierge Marie était appelé *vaisseau virginal* (REY Alain, 2006, vol. III, p. 3989).

Plus modeste, l’ancien scandinave *bátr*, par opposition à *skip*, signifie ‘barque’ ou ‘canot’ *eptirbátr*. La *róðraraferaja* désigne une sorte de petite barge à fond plat et à rames et la *skúta* indique un petit navire à tout faire dans le cadre du cabotage (JESCH J., 2001, p. 121). En français, c’est le mot *bac* (1160) qui désigne ce type d’embarcation légère, à fond plat, destinée à la navigation en rivière ou estuaire. Issu du latin populaire *baccu*, *bacco* qui signifie ‘récipient’, il s’agit d’un mot abondamment attesté dans les parlers gallo-romains, au sens ‘auge’ (REY Alain, 2006, vol. I, p. 285).

A partir de ces termes génériques, une première distinction peut être établie entre les traditions linguistiques scandinave et latine. En effet, si les premiers utilisent des mots liés aux fonctions (marchand/guerre) et fonctionnement (nombre de rames), les seconds ont recours à un vocabulaire archétypal du contenant (vaisseau, nef).

2 / Les navires de guerre

Une armée navale est désignée en latin médiéval par le terme *flotta* (‘une flotte’ en français moderne). Il s’agit d’un substantif féminin issu de l’ancien scandinave *floti* (nom masculin) désignant un ‘radeau’ et se trouve aujourd’hui sous la forme *flote* en norvégien, *flotta* en suédois et *flåde* en danois (REY A., 2006, vol. II, p. 1446). Bien que se rapportant par extension à toute réunion de navires, le sens premier était rattaché à la notion d’expédition *viking* (voir chapitre suivant) :

... ; *denique, dam egrediens ad predictam Normannorum gentem, illis tantummodo primitus adhesit, qui, assiduo raptui servientes, victum ceteris ministrabant, quo etiam illi communiter flottam vocant*¹¹.

L'auteur décrit un contexte de vie voué au pillage et connote le mot d'un sens péjoratif par sa tournure de phrase : « est ce qu'ils appellent entre eux la *flotte* » (RIDEL E., 2009, p. 211).

Dans la tradition nordique, le mot le plus utilisé dans les textes scaldiques pour désigner un bateau est *skeið* (f., pl. *skeiðr* ou *skeiðar*). Toujours invoqué dans des scènes de batailles, la *skeið* comporte une connotation résolument militaire. Malgré une étymologie incertaine, deux hypothèses récurrentes s'imposent : « celui qui fend les eaux » et/ou « un long objet en bois à la forme d'une arme » (FOOTE et WILSON, 1974, p. 236-7). Cette incertitude pose la difficulté à déterminer si ce substantif féminin désigne une silhouette ou une fonction. Plus commun que le mot *skib/skip*, *skeið* apparaît dans au moins quarante-neuf vers scaldiques qui le décrivent comme *langra* 'long'¹² et *súðlangar* 'au long bord'¹³. Ils peuvent être *mævar* 'fin'¹⁴ ainsi que (*há*)*brynjaðar* 'armés (au niveau des plats-bords)'¹⁵ et lourdement chargés *hlaðnar* avec un certain nombre d'hommes armés à bord (JESCH J., 2001, p. 123). Le terme apparaît également dans deux inscriptions runiques : celle de Tryggevælde (D 230) qui réfère à l'élévation monumentale naviforme dont elle fait partie et sur Sö 171 où le défunt s'avère être un *skeiðar vísi* 'capitaine d'un *skeið*'.

Le mot est importé en ancien anglais durant la période anglo-saxonne sous la forme *scegð*¹⁶, lorsque le roi Æthelred commande la fabrication de bateaux dans toute l'Angleterre. Le mot apparaît également dans l'expression *scegðmann* dans un certain nombre de sources de la fin du X^{ème} siècle (HARMER, 1989, p. 266). « Il est intéressant de noter qu'en Angleterre le mot *pirata* était glosé par *wicing* ou *scegðman*, c'est-à-dire « l'homme de l'*eschei* » ; ce qui indique que la *skeið* était le vaisseau ordinairement utilisé par les Vikings qui ont conquis l'Angleterre »¹⁷ (RIDEL E., 2002, p. 293). Peu utilisé par les auteurs anglo-normands, Geffrei Gaimar (XII^{ème} siècle) indique cependant que les Danois ont débarqué au cours du XI^{ème}

¹¹ Raoul Glaber, 1031, *Hist.*, chap. V, § 19.

¹² « *leiðar langra skeiðar* » Tindr Hallkelsson (X^{ème} siècle), *Hákonardrápa*, 4.

¹³ Þórð Kolbeinsson, *Eiriksdrápa*, 1.

¹⁴ Þórð Kolbeinsson, *Eiriksdrápa*, 4.

¹⁵ « *skeiðr brynjaðar reiði* » Bolverk Arnorsson (XI^{ème} siècle), *Drápa* (Haraldr harðraði), 2. L'interprétation traditionnelle de ce mot envisage le renforcement de la proue à l'aide de plaques de fer (JESCH J., 2001, p. 124, note 15).

¹⁶ *Anglo-Saxon Chronicle*, 1008 E.

¹⁷ *Two of the Saxon Chronicles Parallel*, t. II, p. 185.

siècle avec des *escheiz*¹⁸. De même Wace précise-t-il que Guillaume, pour sa traversée de 1066, fait construire des navires de type *skeið* (transcrit *esquei*)¹⁹. Cette terminologie s'accorde éventuellement avec la mention faite sur la *Tapisserie de Bayeux* selon laquelle l'embarcation de Guillaume était un *magno navigio* 'une grande embarcation'.

Enfin, la toponymie des îles Orcades en possède des traces avec notamment : *Skennist* et *Skentoft* (MARWICK H., 1952, p. 45-6).

Matériellement, la *skeið* trouve une concordance archéologique dans l'épave Skuldelev 2²⁰, issue des fouilles du fjord de Roskilde (Danemark). Construit en chêne en 1042 à Dublin, puis coulé dans le barrage dans les années 1070, il s'agit d'un *longship* de trente mètres pouvant accueillir de soixante à quatre-vingt guerriers et soixante rameurs à son bord²¹. La forme étroite et longue de sa coque permet d'estimer sa vitesse maximale à vingt nœuds (DAMÅRD-SØRENSEN T., 2002, p. 204).

Enumérant les types de navires des flottes militaires, les scaldes différencient le terme *skeið* du mot *snekkja*. Plus rare, *snekkja* (f., pl. *snekkjur*) n'apparaît que dans huit vers scaldiques, dont sept d'entre eux datés de la moitié du XI^{ème} siècle (JESCH J., 2001, p. 126). Également incertaine, l'étymologie de ce mot fait débat. La thèse de Katrin Thier, de l'université de Münster, suggère cependant un emprunt à la langue germanique de l'ouest, avec une racine de type *snak-* qui signifie « nez » ou « protubérance ». Son étymologie est également liée à celle de l'ancien anglais *snacc*²² : 1052, la *Chronique anglo-saxonne* indique que quarante navires *snacc* sont basés à Sandwich et mentionne encore en 1300 deux navires de ce type dont l'un était dans le port de Rye (Snack)²³. Plus petit que la *skeið*, il s'agit cependant d'un navire de taille importante : þjóðólfr Arnórsson (XI^{ème} siècle) indique que la *snekkja* sur lequel voyage Magnús à son retour de Russie était un *þrítøgt skip* 'bateau de trente bancs' (*Magnússflokkur*, 2).

Le terme apparaît sous la forme *esneque* (ou *isnechia*), pour la première fois en Normandie dans un texte de 1053²⁴. Dans *Les Miracles de Saint Vulfran* (moine de Saint-Wandrille), le récit met en scène un sauvetage miracle dans l'estuaire de la Seine :

¹⁸ Geffrei Gaimar, *L'Estoire des Engleis*, vers 2510-2511, p. 86.

¹⁹ *Rou*, t. II, 3^{ème} partie, vers 6337 et 6427, cité par (RIDEL E., 2002, p. 293).

²⁰ Lien vers la fiche qui lui ait consacré dans la base de données [Navis I](#).

²¹ BILL J., 1997b, p. 192-193. Pour une restitution, voir : BILL J., 2000, n°15, p. 31-36.

²² *Anglo-Saxon Chronicle*, 1052 C, D et 1066 D, E.

²³ *Two of the Saxon Chronicles Parallel*, Ch. Plumer et J. Earle (éd), Oxford, Clarendon Press, 1892, t. I, p. 178-9 (ms. C et D) et p. 197 (ms. D).

²⁴ *Miracula sancti Vulfranni episcopi*, in *Acta Sanctorum*, mars III, Société des Bollandistes (éd.), 3^e éd. Paris 6 Rome, V.Palmé, 1865, vol. IX, p.152. (Cité par RIDEL E., 2002, p. 290).

[...] *ecce repente ingens paro, qui barbara lingua Isnechia dicitur, apparuit* [...]

« [...] voici qu'apparut tout à coup un immense navire qui se dit, en langue barbare *Isnechia* »

La formulation de la phrase indique que l'auteur désigne un type particulier de navire, et utilise le mot scandinave, puisqu'il le décrit et l'y oppose le mot latin équivalent *paro*, et non pas *naves*, terme utilisé par défaut pour désigner le bateau dans les textes latins. « *Paro* désigne un petit navire de guerre particulièrement employé par les pirates ». L'auteur ajoute, de plus, le qualificatif *ingens* 'immense' et non *magnus* 'grand' (RIDEL E., 2002, p. 291).

Au XII^{ème} siècle, le terme apparaît sous plusieurs types graphiques : pour Wace, l'*esnege* était le navire de Guillaume le Roux, fils de Guillaume le Conquérant et pour Benoît dans sa *Chronique des Ducs de Normandie*, ce mot s'applique aux navires des Anglais qui ont débarqué dans le Cotentin vers l'an 1000²⁵. *L'Estoire de la guerre sainte*²⁶, texte rédigé vers 1196 et consacré à la troisième croisade (1189-1192) de Richard Cœur de Lion, rapporte que sa flotte était essentiellement composée d'*esneques*. Qualifiés d'*isneles*, 'rapides', et de *movanz*, 'maniabiles', ces bateaux admettaient à leur bord de petites barques ainsi que des chevaux :

Li reis la nuit sanz targer/Fist tant de chevalz descharger/Cum enz es eneqes avoit.

« A la nuit, sans plus attendre, le roi fit mettre à terre tous les chevaux qui étaient dans les éneques »²⁷.

De la même manière, les *Grands Rôles de l'Echiquier* d'Angleterre, concernant les règnes d'Henri I^{er}, d'Henri II et de Richard I^{er}, indiquent que la traversée entre la Normandie et l'Angleterre (entre Barfleur et Portsmouth notamment) se faisait à bord d'une *esnecca*. Ce service *ministerium de esnecca* aurait été mis en place par Guillaume le Conquérant (RIDEL E., 2002, p. 292).

Enfin, la toponymie des îles Shetland et Orcades atteste de l'utilisation d'un dérivé : *Sneckerem* (Shetland) qui provient de *snekkju-höfn* 'port de la snekkja' (STEWART J., 1987, p. 177) ; *Snaky Noust* (Orcades) qui provient de *snekkju-naust* 'abri de la snekkja' (MARWICK H., 1952, p. 58).

Archéologiquement parlant, la *snekkja* concorde avec une épave telle que celle de Skuldelev 5²⁸, navire coulé en 1060 dans le barrage du fjord de Roskilde. Construit dans cette même

²⁵ Wace, *Rou*, t.II, 3^e partie, vers 9849 ; Benoît de Sainte-Maure, *Chronique des ducs de Normandie*, vers 29335.

²⁶ Ambroise, *L'Estoire de la guerre sainte*, G. Paris (trad. et éd.), Paris Imprimerie nationale, 1897. Ambroise a participé aux côtés de Richard Cœur de Lion à la troisième croisade.

²⁷ Ambroise emploie le mot *esneque* (sous la forme récurrente *eneke*) quatorze fois. Référence des vers : *movanz*, *isneles*, vers 1182 ; annexes de *esneques*, vers 1475, transport des chevaux, vers 1565-1567 (trad. p. 352) dans RIDEL E., 2002, p. 292.

²⁸ Lien vers la fiche qui lui est consacrée dans la base de données [Navis I](#).

région, dans les années 1040, en chêne, frêne et pin (indicateurs de réparations), c'était un *leidangr* de dix-sept mètres de long et d'un équipage de trente guerriers qui fut construit pour obligation militaire par des paysans locaux (DAMÅRD-SØRENSEN T., 2002, p. 203).

Dans la continuité des navires de guerre, il faut également mentionner le *dromon*, du grec *dromos* 'action de courir' (REY A., 2006, vol. I, p. 1144). De tradition méditerranéenne, il s'agit d'un large vaisseau militaire sarrasin : *Une autre maniere de granz nes i envoia que l'en apele dromonz qui estoient chargiées de grant plenté de viandes et de maintes manieres d'armëures*²⁹.

Les chapitres 87 et 88 de la *Saga des Orcadiens* font également mention d'une bataille en Méditerranée entre la flotte du jarl Rögnvaldr et un *dromon* :

[...] *eru þau skip svá mikil sem hólmar til at sjá*

« ce sont des bateaux si grands que de loin on dirait des îles » (RENAUD J., 2002, p. 243).

Bien que possédant des développements étymologiques attestés sur tout le pourtour de la mer du Nord, l'utilisation des substantifs *skeið* d'une part et *snekkja* de l'autre diffère selon l'origine culturelle du récit. Tandis que les scaldes et inscriptions runiques préfèrent le premier pour mettre en scène les actions glorieuses d'un individu, les auteurs chrétiens, pour désigner les mêmes bateaux, recourent au deuxième afin de signaler une présence pirate. A la différence du premier, ce second terme connaît cependant une véritable adaptation locale, notamment anglo-normande. L'utilisation de la *skeið* est-elle l'apanage des conquérants scandinaves ? Ou bien est-ce un même type de bateau, dont l'appellation indique un statut ou une parure signalant la possession d'un chef ? Il est cependant à préciser qu'une fois implantés dans leurs territoires colonisés, les Scandinaves et leurs descendants n'avaient plus les mêmes besoins maritimes. La conquête de Guillaume ne nécessite que la traversée de la Manche, par exemple. L'utilisation répandue des *snekkja* (*esnèques*) seraient alors le résultat d'une adaptation technique, par la suite devenue tradition (Richard Cœur de Lion part en croisade avec ce type de bateau).

3 / Les navires marchands

Autre type, autre mot. *Knörr* (m., pl. *knerrir*) est un terme utilisé par les archéologues, souvent sous sa forme *knarr*, en scandinave moderne (BILL J., 1997b, p. 190) pour dénoter le caractère cargo d'un navire. Le mot apparaît dans six inscriptions runiques. Deux de ces

²⁹ Guillaume de Tyr, XIII^e siècle, p. 327-328.

inscriptions font référence à une mort à bord d'un *knörr* : **Han uarþ taupr o kniri** (Sö 49) « il est mort à bord du *knörr* ». U 258 indique une mort violente : **on trabu nurminr o kniri asbiarnar** « Les Norvégiens l'ont tué sur le *knörr* d'Asbjorn » (JESCH J., 2001, p. 128). Dans le corpus scaldique, les références sont plus tranchées. Óttarr Svarti (XI^{ème} siècle), décrivant le retour d'Óláfr Haraldsson en Norvège, utilise le mot *knerrir* pour désigner les deux bateaux qui quittent l'Angleterre. *Knorru* qu'il qualifie de *kaupskipum* 'navire marchand' (*Hofuðlausn*, 14).

The Battle of Brunanburh fait mention d'un dérivé sous la forme *cnear* (ligne 35) ainsi que du composé *nægledcnearr* (ligne 53) pour désigner les navires des hommes du Nord à Brunanburh. Ces références attestent de l'utilisation du mot aux environs de 937. Bien que la bataille ait eu lieu sur la terre ferme, la présence de ces navires est précisée dans le cadre de la description du transport des guerriers. Il semblerait alors que le *knörr* ne soit pas réservé à une fonction mais s'attacherait plutôt à décrire une capacité. Que ce soit pour un raid ou du commerce, ce type de navire assure le transport d'une charge importante, grâce à une coque plus large et ventrue (JESCH J., 2001, p.131).

Le terme est également attesté dans les sources anglo-normandes, sous la graphie *kenar(t)*, ancien français issu d'une forme *knar* attesté en ancien danois³⁰ (RIDEL E., 2002, p. 294, note 19). *Hier arivat leus al port un grand kenart e bon e fort, pain e char menied, e vin e blé*³¹. Il apparaît également sous la forme *cnarr* en moyen irlandais (BUGGE A., 1912, p. 292) et *cnarra* en Ecosse (MC BAIN A., 1982, p. 91) ainsi que *knorin* aux Shetlands (JAKOBSEN J., 1928, vol.I, p. 443, et RIDEL E., 2002, p. 297).

Les fouilles du fjord de Roskilde – qui comprennent celles du blocage de Skuldelev ainsi que celles du musée de Roskilde – mettent en évidence trois types de ce *knörr* : petits porteurs (croiseurs côtiers, capacité de 10 tonnes, Skuldelev 6/Roskilde 5)³² ; les moyens porteurs (croiseurs de la Baltique, capacité de 10 à 25 tonnes, Skuldelev 3/Roskilde 3) ; et les gros porteurs (croiseurs hauturiers, capacité 50-60 tonnes, Skuldelev 1/Hedeby 3/Roskilde 4) (LEMEE C., 2002, p. 195). Skuldelev 1³³ est traditionnellement désigné comme le type même du *knörr*. Coulé dans les années 1060 – première phase du barrage – il s'agit d'un bateau construit en bois de pin entre 1030 et 1050 sur la côte ouest de la Norvège. Avec ses larges étambots et hauts bords, il pouvait être appareillé pour la haute-mer avec un équipage de six à

³⁰ Forme spécifique au Danemark et à la Suède, avant la métaphonie du *a* en *ö*.

³¹ Geffrei Gaimar, vers 383. Egalement chez Orderic Vital, vol. IV, livre VIII, p. 280.

³² Une fiche technique complète est disponible pour chacune de ces épaves dans la base de données NAVIS I : <http://www2.rgzm.de/navis/home/frames/htm>

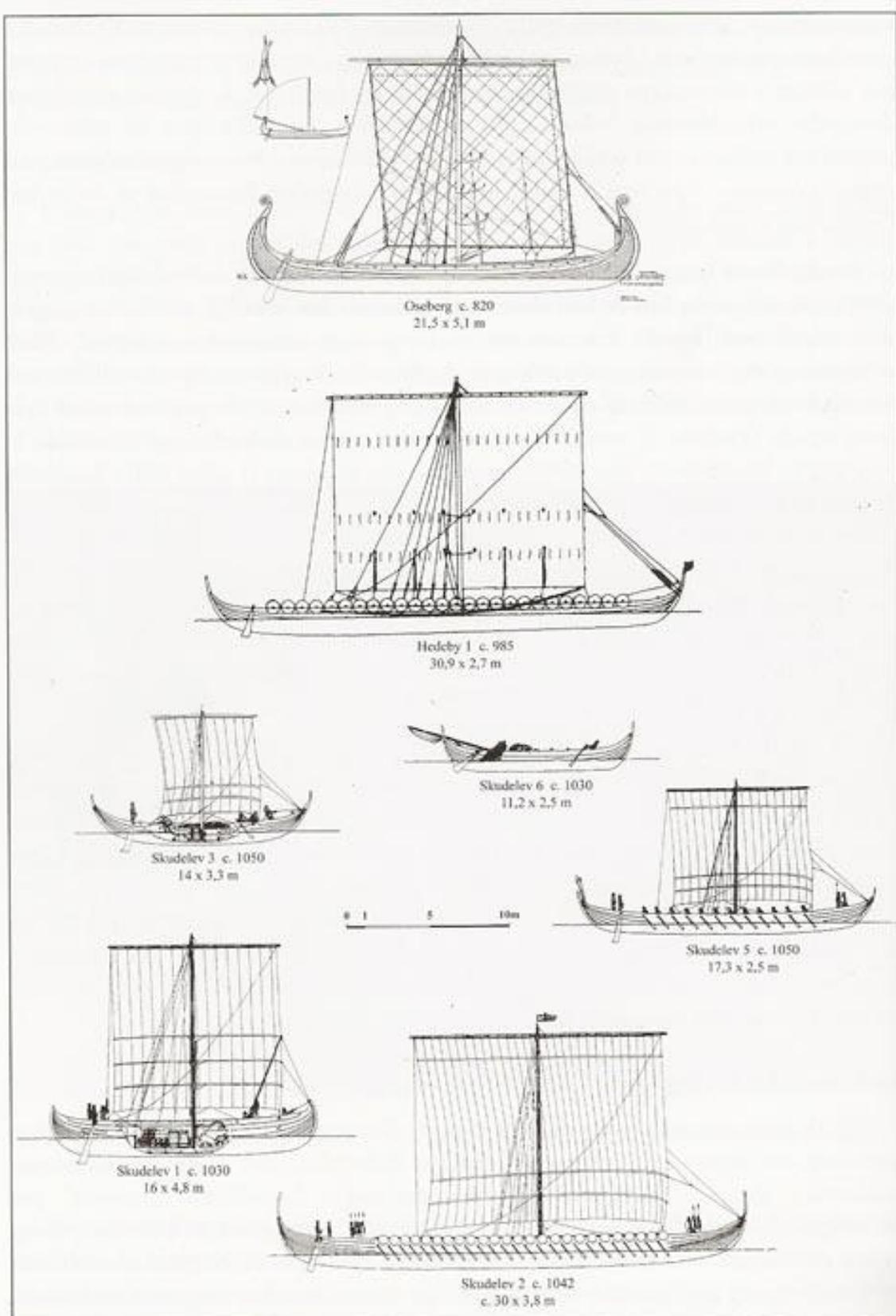
³³ Lien vers sa fiche dans la base de données [Navis I](#) ; ainsi que le [descriptif](#) issu de celle du Musée des Bateaux Vikings de Roskilde.

huit hommes. « Il comportait un *megin-hufer* : entre la cinquième et la sixième planche de chaque côté de la quille il y avait une coupure en forme de sillons longitudinaux. Grâce à une première réplique, on a pu constater que lorsque le navire est soulevé par la voile, l'air est aspiré sous la coque. L'air passe en spirale dans les sillons, laissant deux tourbillons de mousse blanche derrière le navire. Le *megin-hufer* améliore les performances du navire, aussi bien en vitesse qu'en stabilité » (DAMÅRD-SØRENSEN T., 2002, p. 205).

Les caractéristiques techniques du *knörr* se retrouvent également dans certains éléments de construction des coques des bateaux d'Oseberg et Gokstad. Le premier, tombeau de la reine Åsa, morte en 834, mesure vingt-deux mètres de long pour cinq mètres de large. Son ornementation et son architecture suggèrent qu'il était destiné à une navigation en eaux calmes (BILL J., 1997b, p. 187). Gokstad³⁴, autre navire norvégien découvert dans la même région, est postérieur d'un demi-siècle. Construit vers 890, il a servi de tombeau dès 900. Également construit en chêne, il mesurait vingt-quatre mètres de long pour cinq mètres de large. Plus ventru et mieux appareillé que celui d'Oseberg, il possède les caractéristiques de la navigation hauturière³⁵. « Le mât est solidement maintenu et les côtés sont conçus pour empêcher la mer de balayer le bord. Dans cette même optique, les seize ouvertures pour les rames sont équipées de volets. Il pouvait embarquer trente-deux rameurs. C'est avec ce type de bâtiments que les Vikings ont traversés les mers. » (ROESDAHL E., 2003, p. 154). Pouvant attendre les douze nœuds, il était également paré de boucliers latéraux en bois, alternativement peints de noir et jaune. Cet aspect visiblement militaire ajouté à la forme caractéristique des *knerrir* suggèrent un premier stade dans l'évolution technique, durant lequel la largeur du navire, plutôt que d'être le trait caractéristique d'une fonction, révèle une recherche de stabilité due à une adaptation à la navigation à voile (CRUMLIN-PEDERSEN O., 1997a, p. 189-90).

³⁴ Lien vers la [fiche descriptive](#) de la base de données du Musée des Bateaux Vikings d'Oslo.

³⁵ "The oarports are in the second, not the top, strake, and the *bites* and *meginhufir* are also lower in the hull; there is no doubt that this ship was built for Atlantic voyages" (BILL J., 1997b., p. 188).



Embarcations de types scandinaves attestées dans le matériel archéologique entre 820 et 1050.

Figure 1, source : RIDEL E., 2009, p. 36

A la différence des *snekkja* et *skeið* qui, de par leur forme effilée, ne peuvent qu'être utilisées en contexte militaire, le *knörr* est avant tout défini par sa silhouette, caractéristique d'une capacité de charge importante, puis adapté aux différents contextes. Il est à noter que la terminologie de ce dernier ne perdure pas en Normandie au-delà du XIII^{ème} siècle, alors que les navires sont toujours composés d'éléments de construction nordique. Est-ce lié au ralliement de la Normandie au royaume de France ? Rattachement qui aurait entraîné une élimination des dénominations régionales au profit de termes plus génériques (*barge* par exemple) (RIDEL E., 2002, p. 296). D'autre part, seul le terme *knörr* semble avoir été adopté dans les langues celtiques, ce qui pourrait être la marque d'une différence de considérations entre les activités marchandes et les activités guerrières scandinaves. Tandis que les premiers paraissent avoir été intégrés à la population locale, les seconds semblent avoir été rejetés. Il est également intéressant de noter que si la *skeið* et la *snekkja* sont des navires de guerre, leurs substantifs sont du genre féminin. A l'inverse, le *knörr*, pourtant défini par son aspect porteur et donc contenant par excellence, est lui du genre masculin. Peut-être cette différenciation des genres est-elle indicatrice d'une conscience perceptive particulière. Ce qui pourrait être perçu comme féminin dans les navires de guerre précédemment décrits, c'est leur finesse de construction et leur élégance de navigation, tandis que la capacité de charge, donc la force du navire marchand, serait l'attribut du masculin.

La différenciation entre les deux types (militaire et cargo) n'est cependant véritablement marquée qu'à partir du X^{ème} siècle, suite à une évolution pointue des technologies navales, adaptées aux besoins (voir chapitre suivant). Les navires longs s'inscrivent dans un contexte d'expansion coloniale, tandis que le développement des cargos est à mettre en parallèle avec la fondation de ports, centres marchands, indicateur d'une transformation de la société, relative à la christianisation qui voit l'installation de nouvelles communautés religieuses dans l'orbite d'un pouvoir royal. La navigation est alors pourvue d'un caractère féodal (BILL J., 1995, p. 195-202).

B / Les parties constitutives du bateau

Chez les anciens Scandinaves, un maître charpentier *stafnasmidir* dirige la construction du bateau, il le visualise et décide en forêt du bois qu'il prendra. Celui-ci figure sur la *Tapiserie de Bayeux*, au moment où Odon transmet l'ordre de construction des navires

pour l'invasion de l'Angleterre (DAMÁRD-SØRENSEN T., 2002, p. 209). Il n'y a pas de traces runiques des termes concernant la construction mais les écrits scaldiques en font mention (DAMÁRD-SØRENSEN T., 2002, note 22, p. 210) : la saga de Snorri Sturluson sur Óláfr Tryggvason rapporte la présence, au chapitre 88, lors de la construction du long bateau Ormen Lange, « d'un maître-charpentier (*hofudsmidir*), de bûcherons abattant des arbres (*sumir at fellu*), des ouvriers qui rabotent des planches (*sumir at telgja*), d'autres qui enfoncent les clous à clin (*sumir saum at slá*) et d'autres encore qui transportent les bois (*sumir til at flytja vidu*) ». C'est sur ces hommes que reposent la forme et le bon fonctionnement d'un navire. Chacune des pièces fait l'objet d'une minutie technique et traditionnelle qui voyage avec le bateau en tant que tel, diffusant ainsi un savoir-faire et les mots qui le désignent.

1 / Coque et charpente : la forme

Un *staevnsmed*, charpentier 'forgeur d'étrave', établit l'allure générale du navire en déterminant la forme de la coque, du fond et de la quille (LEMEE C., 2002, p. 185). Son travail diffère cependant selon la fonction du bateau. L'activité marchande basée sur la rentabilité ne demande pas de stylisation et opte pour le profit, contrairement à un navire militaire qui, par sa forme, son décorum et son allure générale, représente le statut de son propriétaire. Les sculptures de motifs zoomorphes visibles sur la proue d'Oseberg n'appartiennent ainsi qu'aux vaisseaux d'apparat.

La quille constitue la fondation d'une coque construite à clin, sur laquelle s'assemblent les pièces transversales formant l'ossature. Les scaldes l'utilisaient souvent pour désigner le tout : *kjöl* (m., pl. *kilir*) se trouve chez Sigvatr Þórðarson (*Austrfararvísur*, 9 ; *Knútdrápa* 4 et 8) dans le cadre d'une description de vaisseaux rapides. Eldjárn (*Lausavísur*, 1) en fait mention dans un contexte de navigation difficile : *þótt kjöl kosti* 'cependant la quille a tenu bon' (JESCH J., 2001, p. 139). Ce substantif se retrouve dans le moyen anglais *kele* (SANDHAL B., 1982, p. 65) et a donné *keel* en anglais, *Kiel* en allemand, *kiel* en néerlandais et *quille* en français (REY A., 2006, vol. III, p. 3044).

A partir de cette quille, les planches sont raccordées ensemble. La jointure de ces planches s'appelle *skor* (f., pl. *skarar*) et un navire peut être *skorum hvelðan* 'concave parce que construit à clin' (Arnórr Þórðarson, *Magnúdrápa*, 4). Elles peuvent être attachées : *súð* (f., pl. *súðir*), ou clouées (*nailing*). Les rangées visibles de ces clous s'appellent *saumfor* (Arnórr Þórðarson, *þorfinnsdrápa*, 21). Dans le poème sur Hermundr Illugason, par Þjóðólfr

Arnórsson (strophe 21), le navire (*naðr* ‘serpent’) est décrit *neglðr með jarni* ‘clouté avec du fer’. Cette partie peut également être utilisée pour désigner le tout : l’adjectif *súðlangr* ‘au long côté’ décrit le navire entier.

La ‘coque’ de navire n’apparaît pas dans les textes médiévaux, il faut en effet attendre le XIX^{ème} siècle pour que son emploi désigne la carcasse. Il s’agit d’un terme dont l’origine obscure fait débat : celle du latin *cocca* par exemple, alternative de *concha* (‘conque’) et désigne une ‘coupelle’ (REY A., 2006, vol. I, p. 889). Le terme employé pour désigner la carcasse est, en ancien norrois, *borð* (n., pl. *borð*) qui a donné ‘bord’ au sens ‘arrête, extrémité supérieure de la coque du bateau’ en français moderne. En ancien scandinave, *innan borðs* signifie ‘à bord [littéralement ‘à l’intérieur de la coquille’]’ (Hallfreðr Óttarsson, X^{ème} siècle, *Ólafsdrápa*, 14), et les bateaux longs peuvent être décrits *borðmikill* ‘haut de bords’ (JESCH J., 2001, p. 140). Cet étymon peut également être rattaché au vieux saxon, vieil anglais et au néerlandais *boord*, ainsi qu’à l’ancien haut allemand du même sens *bort*. Il existe également un homonyme francique *bord* qui signifie ‘planche’, mais indépendant du *borð* scandinave (REY A., 2006, vol. I, p. 446). Le *borð* s’applique par extension au côté :

*Donc veïssez a grant esforz / Par Normendie a toz les porz / Mairrien atraire e fuz porter, / Chevilles faire e borz doler*³⁶.

Le mot est également attesté en moyen irlandais, *bord*,³⁷ et a subsisté aux Shetland sous la forme *bordin*³⁸ (RIDEL E., 2002, p. 300). Un *skjaldrim* (f., pl. *skjaldrimar*) ‘port du bouclier’ (voir Gokstad) pouvait être monté le long du bordé supérieur pour maintenir les boucliers des guerriers (Arnórr Þórðarson, *Þorfinnsdrápa*, 21).

La coque d’un navire, selon les écrits scaldiques, pouvait être colorée : *kolsvartir viðir* ‘bois noir-charbon’ (Þórarinn loftunga, 1028, *Tøgdrápa*, 3), *rauðr viðr* ‘bois rouge’ (Þorleikr fargri, XI^{ème} siècle, 11). Chez Sigvatr Þórðarson³⁹, les deux parties de la bataille de Nesjar ont des *blo borð* ‘bateaux bleus’. Les bordés du navire d’Erling sont *blakkr* ‘sombre’. Enfin, les bateaux de Sveinn Úlfsson sont *steini fagrdrifin* ‘recouverts de belles peintures’ (JESCH J., 2001, p. 144).

Le vocabulaire de la coque, bien que détaillé, ne semble cependant pas différencier l’étrave de l’étambot – lesquels sont parfaitement symétriques – et préfère utiliser un terme générique *stafn* (m., pl. *stafnar*) pour désigner ‘l’extrémité’. Il y est fait référence sur une pierre runique

³⁶ Wace, 1160-70, *Rou*, t. II, 3^e part., v. 66336.

³⁷ BUGGE A., 1912, p. 192.

³⁸ JACOBSEN J., 1928, p. 66.

³⁹ *Nesjavísur*, 2.

du corpus, précédemment citée, **SE 31 : stuþ trikil(a) i stafn skibi** « s'est tenu tel un *dreng* à l'extrémité du navire ». En théorie, cela peut signifier : au niveau du gouvernail, en tant que capitaine aussi bien qu'à l'avant, en tant que combattant. Dans le corpus scaldique le mot *stafn* est par ailleurs souvent utilisé pour signifier le bateau en entier (JESCH J., 2001, p. 147). Il existe néanmoins le substantif *brant* « bordé en forme d'épée » attesté au XII^{ème} siècle en Normandie, qui désigne le bois courbé de la proue, et par extension la proue entière, comme ici chez Wace à l'occasion de la description du navire de Guillaume le Conquérant :

*Sor li chief de la nef devant / Ke marinier apelent brant, / Out de coivre fait un enfant / Saete et arc tendu portant*⁴⁰

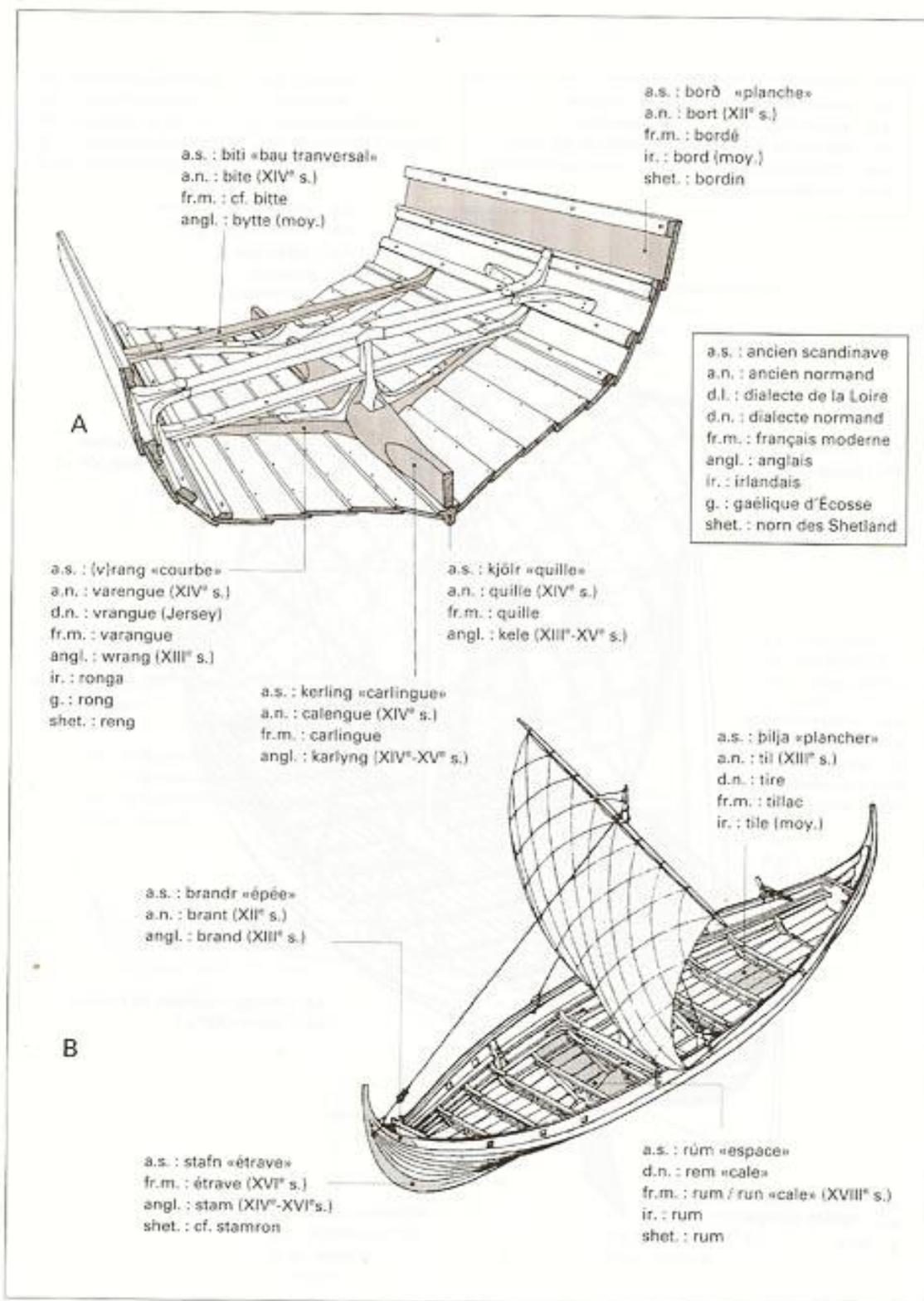
Il provient de l'ancien scandinave *brandr* 'épée' et est également utilisé en moyen anglais sous sa forme *brand* (XIII^{ème})⁴¹. Il faut attendre 1573 pour voir en ancien français le terme *estrave* (*estable* et *étauve*)⁴². Non attesté dans les documents normands, le terme 'étrave' apparaît à la même époque en moyen anglais sous la forme *stam* (*stamron*, aux îles Shetland)⁴³ (RIDEL E., 2002, p. 304).

⁴⁰ Wace, 1160-70, *Rou*, t. III, 3^e part., v. 6453-56.

⁴¹ SANDHAL B., 1951, p. 38.

⁴² JAL A., 1848, p. 661 ; REY A. (dir.), 2006, vol. 1, p. 1332.

⁴³ SANDHAL B., 1951, p. 96. Shetlands : JACOBSEN J., 1932, vol. II, p. 888.



Nomenclature de la charpente et de la coque.

A: Dessin d'après le catalogue du musée des Bateaux Vikings de Roskilde. B: Dessin d'après O. Crumlin-Pedersen, *Five Viking Ships From Roskilde Fjord*, Roskilde, The Viking Ship Museum, 1990, p. 117.

Figure 2, source : RIDEL E., 2002, p. 301.

2 / Gréement et fonctionnement

Les navires concernés par le cadre spatiotemporel de la problématique sont propulsés par voile et/ou par la force des hommes sur les rames, ce qui lui permet de s'adapter rapidement aux changements météorologiques. Dans les deux cas, le gouvernail sert de barre de direction. Gréer un navire, c'est-à-dire mettre en place le matériel nécessaire à la manœuvre, provient de l'ancien scandinave *greiða*, verbe signifiant 'équiper, arranger' (*greie* en norvégien moderne). L'ancien français utilise la forme *agreier* : *Mult par agreient ben lur nef*⁴⁴.

Le mot voile *segl* (n., pl. *selg*) provient de la langue germanique. Dans le *Knútsdrápa* de Sigvatr þórðarson, le navire de Knútr possède des *blô segl*, des 'voiles bleues' (str. 8). Ces voiles en question se distinguent par les qualificatifs : *rif* (n., pl. *rif*) ou encore *skaut* (n., pl. *skaut*) dont le sens premier signifie 'triangulaire'. *Sigla* 'faire voile' (f., pl. *siglur*) apparaît chez Þjóðólfr Arnórsson (*Sexstefja*, 31) dans un kenning signifiant 'arme'. Il existe également le terme *tjald* (n., pl. *tjold*)⁴⁵ pour désigner une couverture ou une tente (JESCH J., 2001, p. 154). Au XII^{ème} siècle, les textes normands utilisent le substantif *sigle* qui en découle, ainsi que ses dérivés : le verbe *sigler*, de *sigla*, 'faire voile'⁴⁶.

*Sigle levét entret en tref / Od ses muines e od sa nef*⁴⁷.

K. Thier fait, par ailleurs, remonter le terme *segel* aux Germains occidentaux puisqu'il est attesté en vieux haut allemand au VIII^{ème} siècle ainsi qu'en vieux saxon vers 830 (THIER K., p. 187). Sa forme en vieux frison est *seil* (THIER K., p. 182). Bien que la graphie normande ait subi l'influence de l'ancien scandinave *sigla*, la racine étymologique indique une primauté du parler germain, dont les Francs ont été parmi les premiers à utiliser la voile au contact des Gallo-Romains (RIDEL E., 2009, p. 262). Par ailleurs, le verbe 'cingler' en français moderne (*sigler* ou *singler* en ancien français) signifie 'faire voile' :

*Granz sunt les oz de cele gent averse ; / Siglent a fort e nagent e guvernement*⁴⁸.

La reconstitution de la voilure est objet de discussions car il n'en reste aucune trace archéologique. Les premiers chercheurs se sont appuyés sur l'iconographie, celle notamment

⁴⁴ Guillaume de Berneville, 1170, *St Gilles*, v. 929.

⁴⁵ Chez Arnórr þórðarson, *Magnúsdrápa*, 16 et *þorfimnsdrápa*, 19.

⁴⁶ Le mot *sigle* est attesté dès le milieu du XI^{ème} siècle (v. 1040) chez un auteur normand probablement natif de la région de Rouen. Cf. *La Vie de saint Alexis*, 1040, vers 79.

⁴⁷ BENEDEIT, 1120 : *St. Brandan*, v. 1081-82.

⁴⁸ *Chanson de Roland*, 1086-1100, v. 2630-31.

des grandes pierres runiques de l'île de Gotland (SE 2 du corpus, par exemple) qui arborent des bateaux aux larges voiles rectangulaires parées de motifs losangés. Les seconds ont combiné les traces archéologiques avec une documentation ethnologique basée sur des navires à voiles carrées de la Norvège du XIX^{ème} siècle (DAMÅRD-SØRENSEN T., 2002, détails note 19, p. 208). Mais avec les reconstitutions des navires quelques principes fondamentaux sont apparus : voile et gréement étaient aussi minutieusement élaborés que la coque ; les navires étaient pensés pour naviguer au plus près ou lofer (*bidevind*) ; enfin, il fallait respecter quelques lois fondamentales d'équilibre entre la coque, la voile et le gouvernail, ainsi que les forces hydro- et aérodynamiques. Or, les pierres historiées ne respectent pas ces lois (DAMÅRD-SØRENSEN T., 2002, p. 208).

Par ailleurs, si comme certains scaldes l'indiquent les voiles des grands navires étaient pourvues de couleurs, elles devaient être assorties à celles des boucliers, comme l'atteste l'archéologie notamment sur l'épave de Gokstad dont les boucliers gardent des traces de peintures (BRØGGER et SHETELIG, 1950, p. 152). La voile est donc un élément tout aussi fondamental que la coque dans la conception matérielle et imaginaire du bateau. Objet de rapidité et de manœuvre, elle assure la bonne marche d'une expédition. Pleinement dévoilée, elle porte, de plus, au regard de tous, les couleurs et le statut du propriétaire, d'où son aspect prépondérant dans les images des pierres runiques (voir partie II, chapitre 1^{er}).

Outre la *sigle*, le substantif *ár* (f., pl. *árar*) 'rame' provient également de la langue germanique et apparaît fréquemment dans le corpus scaldique. Þjóðólfr Arnórsson (*Lausavísur*, 20) utilise également deux autres mots : *ræði* (n., pl. *ræði*) ainsi que *sæfang* (JESCH J., 2001, p. 154).

Le gouvernail est désigné sous le terme *stýri*⁴⁹, présent dans le mot composé *stýrimaðr* (n. m.) 'l'homme du gouvernail ; le capitaine'. L'ancien danois utilise le dérivé *stýribord* 'le côté du gouvernail' pour nommer le côté tribord de la coque. Le terme apparaît au XII^{ème} siècle en Normandie sous la forme *estiere* (mot composé *esterman*) ainsi qu'en irlandais et en gaélique d'Ecosse sous le dérivé : *stiùir*⁵⁰. '*E treskes la nef flota, / Li esterman bien se dresca*'⁵¹. La

⁴⁹ « Le gouvernail a principalement le rôle de changement de direction, car c'est en fait l'équilibre entre la voile, le lest et les différents poids répartis sur le bateau qui vont stabiliser sa direction. (...) Des essais performants avec les différentes copies de bateaux vikings démontrent que ce type de gouvernail est très facile d'utilisation et permet de manœuvrer les bateaux dans des conditions extrêmes ; c'est un élément du navire qui est d'une forme complexe et qui doit être réalisé à la perfection, sinon le bateau ne peut pas manœuvrer convenablement. » (LEMEE C., 2002, p. 191).

⁵⁰ Le mot *estiaire* est attesté chez Marie de France dans *Eliduc* (vers 866) : *Les Lais de Marie de France*, p. 182. Irlandais/Gaélique : BUGGE A., 1912, p. 294.

⁵¹ Geiffrei Gaimar, v. 491-49.

‘barre du gouvernail’ est quant à elle désignée sous le terme *hjálm*, dérivé en Normandie au XII^{ème} siècle sous la forme *hel(m)*. Le gaélique d’Ecosse utilise le mot : *falm*⁵².

Le mot le plus courant, dans le corpus scaldique, pour signifier un mât est *vondr* (m., pl. *vendr*). Il s’agit d’un substantif dont la signification première est ‘tige, bâton, perche’. *Vandlangt* ‘long mât’, réfère au navire *Visundr* de Magnús (þjóðólfr Arnórsson, *Magnússflokkur*, 4). La ‘tête du mât’ est appelée *húnn* (m., pl. *húnnar*), mot dont la signification première est ‘ourson’ (JESCH J., 2001, p. 160). Il apparaît sous la forme *hune* en ancien normand : « Hisser la voile jusqu’à la tête du mât se dit en ancien scandinave : *vinda upp segl við huna* et en ancien français : *la tref windé très k’a la hune*⁵³ » (RIDEL E., 2002, p. 308). Le terme se retrouve dans le dialecte des Shetland *hun*, ainsi qu’en anglais moderne *hound* et en anglais moyen *hun*⁵⁴. Le substantif masculin ‘mât’, en français, apparaît quant à lui en 1080. Ce terme est issu, par le latin médiéval *mastus*, du francique *mast*, dérivé du moyen néerlandais, moyen et haut allemand *mast*. Ceux-ci, ainsi que l’anglais *mast*, sont à raccorder au germanique *masta*, lequel se rattache à l’indo-européen *mazdo-*. Ces mots trouvent également un dérivé en irlandais *ad-mat* (ancien) ‘bois de construction’ et *maide* ‘bâton’ (REY A., 2006, t. II, p. 2159).

Élément fondamental dans le fonctionnement du navire, le cordage fait également l’objet d’un vocabulaire détaillé. Les reconstitutions navales d’époque ont permis de tester plusieurs matériaux. Bien que le chanvre soit bien connu et solide, il s’est avéré que le crin de cheval⁵⁵ possède de plus nombreux avantages : excellente résistance à l’usure, flexibilité, résistance aux fréquents changements de tension, ne durcit pas au froid et ne brûle pas les mains lors de la confection (DAMÅRD-SØRENSEN T., 2002, p. 218).

Le ‘hauban’, en français moderne, vient de l’ancien scandinave *höfuðbenda*, littéralement ‘lien du sommet’. Il est également attesté en ancien normand sous la forme *hobent* (XII^{ème} siècle) et désigne un « fort cordage disposé de chaque côté du mât et destiné à le tenir latéralement » (RIDEL E., 2009, p. 224). L’*escote*, de la racine *skaut* ‘écoute’ est un cordage qui permet d’orienter la voile grâce à son attache dans l’angle inférieur arrière : *Estuïns*

⁵² Gaélique : RIXTON D., 1998, p. 176.

⁵³ Référence de vers : Saint Gille, vers 902. Vieil islandais : CLEASBY R. et VIGFUSSON G., p. 294.

⁵⁴ JACOBSEN J., 1928, vol. I, p. 349. Anglais et moyen anglais : *The Oxford English Dictionary...* vol. II, p. 433.

⁵⁵ « La corde de crin est constituée de longs poils prélevés sur la queue du cheval. Selon la tradition, il est impossible de faire de la bonne corde sur la queue d’un cheval mort » (DAMÅRD-SØRENSEN T., 2002, p. 218).

*ferment e escotes / E funt tendre les cordes tutes*⁵⁶. Ce substantif signifie littéralement, en ancien scandinave, ‘coïn’, et a donné *sgòd*⁵⁷ en gaélique. Le terme d’ancien normand *holgurdine* désigne quant à lui le cordage qui permet de diminuer la voile et de la remonter le long du mât. Il provient de *gyrðingr* (n. m.) ‘sangle’. Doit être également mentionné, l’étai, ou *estai* (XII^{ème} siècle), de racine nordique *stag*, qui a également donné le vieil anglais *stæg* (anglais moderne, *stay*) et est attesté en gaélique sous la forme *stadh*⁵⁸. Il s’agit « d’un cordage servant à tenir le mât vers l’avant » (RIDEL E., 2002, p. 308).

Les voiles étaient tendues, lors de manœuvres et de départ en haute mer, par une perche que le *Roman de Brut* désigne, au XII^{ème} siècle, sous le terme *betas*. « Sur la chute gauche de la voile est fixée une patte dans laquelle est engagée l’extrémité bifide d’une perche, similaire au *beitiáss* scandinave et appelée *boitas* en Loire servant à raidir et à mieux faire porter la chute de la voile »⁵⁹. Le verbe d’ancien normand *beiter* signifie ‘se diriger en mer, gouverner un navire’ (RIDEL E., 2009, p. 174) :

*As aviruns dunc metent, / La grace Deu mult regretent, / Quer ne sevent quel part aller, / Ne quels cordes deient haler, / Quel part beiter [ms D] quel part tendre / Ne u devrunt lur curs prendre*⁶⁰.

Wace⁶¹ utilise également le mot *lispreu*, de l’ancien scandinave *lík-sproti*, littéralement ‘perche (*sproti*) de bordure (*lík*)’. « Il s’agit d’une perche utilisée pour tendre la chute de la voile vers l’avant et dont la fonction est similaire à celle de la bouline »⁶² (RIDEL E., 2002, p. 307). Le dialecte normand du XII^{ème} siècle connaît également le verbe *winder*, issu de l’ancien scandinave *vinda*, ‘hisser’ (une voile, une ancre ou tout type de charge, à bord du navire). Le substantif *vindáss* (*windas*, en normand) désigne le ‘treuil pour hisser la voile’, ce qui a donné ‘guindeau’ et ‘guinder’ en français moderne (RIDEL E., 2009, p. 220). ... / *hobens ferment, windent le tref*⁶³.

Enfin, il faut également mentionner le terme *veðr-viti*, ‘girouette’ qui a donné en ancien normand *wirewire*, connu aujourd’hui sous la forme *verguillon* (normand) ou *guirouée* dans la Loire. Wace indique que le navire de Guillaume le Conquérant avait une ‘girouette dorée’ au sommet du mât :

⁵⁶ Wace, *Brut*, t. II, v. 11225-26.

⁵⁷ Gaélique : RIXSON D., 1998, p. 176.

⁵⁸ Gaélique : BUGGE A., 1912, p. 294. Vieil anglais: *The Oxford English Dictionary*, vol. XVI, p. 580.

⁵⁹ RIETH E., 1998, p. 129-130.

⁶⁰ BENEDEIT, 1120, *St. Brandan*, v. 229-34.

⁶¹ *Rou*, t. II, 3^o partie, vers 9857 ; explication étymologique du mot par HOLDEN A.J., *Rou*, t. III, p. 244. Le mot figure au pluriel dans le *Roman de Brut* : *lispruez, lisproz* (vers 11220).

⁶² Ne pas confondre avec le *beitiáss* qui est un espar de forte dimension et qui est fixé au point d’amure.

⁶³ Wace, 1160-70, *Rou*, t. II, 3^o part., v. 9854.

*Une lanterne fist li dus / metre en sa nef el mast desus, / que les altres nes la veïssent / e emprés lui cors tenissent ; / une wirewire doree / out de coivre en sommet levee*⁶⁴.

Les mots d'origine scandinave, et le savoir-faire traditionnel qu'ils charrient, dominent nettement le vocabulaire maritime des cultures des mers du Nord. Il faut cependant nuancer cette influence en rappelant le fond linguistique commun qu'est le vieil allemand de l'ouest. Comme le montre l'étude étymologique menée sur la 'voile' par K. Thier, les langues saxonne et frisonne possèdent une certaine antériorité. Antériorité, dans ce cas précis, qui dénote probablement l'arrivée technologique en mer du Nord de ce nouveau moyen de propulsion, par le biais de contacts avec les Gallo-romains. Les zones anglo-saxonnes ont ainsi bénéficié de ces deux influences, germanique et scandinave. Les zones celtiques semblent, quant à elles et bien que les données manquent, avoir conservées une certaine autonomie linguistique. Enfin, la Normandie, au carrefour de l'ancien français et des influences saxonne puis scandinave, possède dans les écrits qu'elle livre un large panel de mots d'horizons diverses. De la *nef* latine au *kenard* scandinave et à la *sigle* saxo-scandinave, l'ancien normand transcrit toutes les subtilités de la rencontre des peuples.

II / Conceptualisation littéraire

A / Métaphores de scalde

Alors que le vocabulaire runique va à l'essentiel dans son usage des mots, les textes scaldiques peuvent se lire sur plusieurs niveaux. Un même mot peut désigner l'objet signifié, ou prendre un sens plus généralisé : par exemple, le terme *ekkja* peut signifier 'veuve', ou dans un contexte purement poétique désigner une 'femme'. Enfin, troisième niveau de lecture, dans un kenning scaldique, un mot peut être métaphoriquement utilisé pour en désigner un autre : l'exemple le plus courant dans le contexte maritime est l'utilisation du mot 'cheval' pour désigner un 'bateau'. Bien que l'analyse de ce matériel n'apporte pas de précision quant à la forme ou la fonction des navires en tant qu'objet, l'étude de ces métaphores va néanmoins permettre de déterminer le champ lexical et symbolique qui leur est rattaché.

⁶⁴ Wace, *Rou*, t. II, 3^e part., v. 6447-52.

1 / Bateaux et matériaux

Dans un premier temps, et de manière peut-être moins imagée, la poésie scaldique peut faire appel à la matière pour désigner le tout. Ainsi le mot *eik* ‘chêne’ (f., pl. *eikr*), matériau de construction, peut être utilisé comme simple terme pour signifier ‘bateau’ (Sigvatr Þórðarson, *flokkr*, I). Il apparaît également dans le kenning : *læbaugs eik* ‘chêne de l’anneau de poison [serpent]’ (Hárekr í Þjóttu⁶⁵, *Lausavísur*, 2). Tous font référence à des navires de guerre, de type *skeið*. Pour des raisons métriques, certains poètes ajoutent une syllabe et utilisent le terme *eiki* (n., pl. *eiki*). Ces derniers sont complétés de qualificatifs tels que *gofugt* ‘splendide’⁶⁶, *farligt* ‘attractif’⁶⁷ ou encore *vandlangt* ‘au long-mât’⁶⁸ (JESCH J., 2001, p. 133).

Outre le chêne, le pin, plus communément utilisé comme matériau de construction dans l’ouest et le nord de la Norvège⁶⁹ (BRØGGER et SHETELIG, 1950, pp. 255-6), fait également son apparition sous la forme *fura* ‘pin’ (f., pl., *furur*) à deux occasions, notamment lors d’une description d’un navire en pleine tempête (Arnórr Þórðarson, *Magnúsdrápa*, 10). Il s’agit du même navire qui dans le vers précédent était désigné *eiki*. Plus qu’une recherche de réalité technique, le poète recherchait ici une allitération en *f*. L’autre mot pour désigner le ‘pin’ – *þella* (f., pl. *þellur*) – n’apparaît en revanche que pour désigner une femme, et non plus un bateau (JESCH J., 2001, p. 133).

Un autre kenning utilise également l’érable : *sævar hlynr* ‘érable de la mer’ (Ólhelg, 7). Quant à Sigvatr Þórðarson (*Knútsdrápa*, 7), Arnórr Þórðarson (*Magnúsdrápa*, 19) et Þorleikr fargri (*op.cit.*), ils utilisent plus directement *viðr* ‘bois’ (m., pl. *viðir*).

Enfin, dans le corpus scaldique apparaît également *meið* ‘arbre’ : *meiði fyllar* ‘l’arbre de la mer’⁷⁰ ou encore *æsiköldum meið unnar* ‘le terriblement froid arbre des vagues’⁷¹.

Au-delà de l’information technique que pourrait apporter ces mentions, l’utilisation du bois comme référent au bateau met l’accent sur l’aspect vital de l’embarcation. Si le chêne semble louer un aspect de solidité dans sa relation aux imposants et ‘splendides’ navires de guerre, il

⁶⁵ Scalde norvégien mort en 1035.

⁶⁶ Arnórr Þórðarson, *Magnúsdrápa*, 9.

⁶⁷ Arnórr Þórðarson, *idem*, 16.

⁶⁸ Þjóðólfr Arnórsson, exemple déjà cité.

⁶⁹ Voir Skuldelev 1 et 6.

⁷⁰ Stjornu-Oddi Helgason, *Geirviðardrápa*, 11, kenning 7.

⁷¹ Sturla Þórðarson, *Hrynhenda*, 12, kenning 1.

n'en est pas moins rattaché au cycle vital 'l'anneau de poison', c'est-à-dire le serpent de Midgard. Il en va de même pour le pin : il est utilisé pour décrire le navire au sein d'une tempête mais ce matériau peut également désigner une femme. Enfin, le terme générique 'arbre' n'est pas sans rappeler le grand arbre de la vie Yggdrasil. Transparaît donc au sein de ces métaphores une fonction fondamentale liée à l'embarcation : celle du transport de la vie.

2 / Bateaux animalisés

Autre métaphore commune, celle de l'assimilation du bateau à un animal. Il faut ici, et en premier lieu, mentionner le substantif masculin *dreki* (m., pl. *drakar*), 'dragon' qui, malgré sa renommée au sein de l'imaginaire collectif sous la forme 'drakkar' ne connaît que sept références scaldiques. Il a longtemps été admis qu'il s'agissait d'un terme technique ou semi-technique désignant le plus grand des navires de guerre (FOOTE et WILSON, 1974, p. 237). Cependant J. JESCH opte pour une interprétation plus littéraire : l'appellation 'dragon' pour un navire de guerre (avec ou sans proue à tête de dragon) aurait des visées plus métaphoriques que techniques⁷². Ainsi le scalde Þjóðólfr Arnórsson utilise-t-il les mots *naðr* 'serpent' et *ormr* pour désigner le *dreki* de Haraldr⁷³. D'autres poètes utilisent la même métaphore sans avoir recours au mot *dreki* : *sævar naðr* 'serpent de la mer' et *læbaugs eik* 'chêne de l'anneau de poison [serpent]' (déjà cité). La métaphore se développe également avec des références à l'anatomie animale : la proue du navire d'Haraldr est une *orms munnr* 'bouche de dragon' et il a un *skolpt* 'front' rouge doré. De manière similaire, le *dreki* de Magnús *braut hrygg* « s'est cassé le dos » en naviguant sur une mer agitée (JESCH J., 2001, p. 127). L'auteure ajoute que la seule réalité matérielle de ces drakkars à tête de dragon/serpent est la présence archéologique d'une petite tête de serpent sculptée dans la volute de la proue du navire d'Oseberg. Mais il n'y a pas de preuve d'une pratique technique appliquant une tête de dragon en guise de figure de proue et/ou poupe, ni même de queue de serpent/dragon. Lorsqu'un navire arbore une proue ornementale en forme de tête de dragon ou toute autre créature, elle est appelée *hofuð* 'tête'. Ou encore *skolptr* 'partie frontale d'une tête animale', *haus* 'crâne', *gríma* 'masque', ou encore *gollmunnud* 'bouche dorée' (JESCH J., 2001, p. 147). Il est intéressant de noter que la poésie animalise véritablement le navire en lui apprêtant les formes d'un animal fantastique et puissant. C'est cette image vivante qui transparaît encore aujourd'hui dans le terme 'drakkar' et qui a alimenté l'imaginaire visuel et linguistique des

⁷² JESCH J, 2001, p. 127: "It is more likely that calling a large warship (with or without dragonhead prow) a 'dragon' is a poetic conceit rather than a *terminus technicus*."

⁷³ *Sexstefja*, 13 et *Lausavísur*, 18, 19 et 21.

iconographes du XIX^{ème} siècle. Si les scaldes traduisaient dans leurs métaphores l'aspect vital et phénoménologique de la fonction navigante, l'imaginaire semble cependant n'avoir gardé, à travers les siècles, que la coquille de l'image littéraire dénuée de sa signification profonde (voir étude du symbole du serpent, Partie III, chapitre 3^{ème}).

Si la métaphore du dragon/serpent traduisait un aspect prestigieux du navire, la plus commune de toute reste cependant celle du 'cheval' : *mari vers* 'du cheval de la mer'⁷⁴ ; *meita vallar vigg* 'du cheval de la plaine de Meiti (roi de la mer)'⁷⁵ ; *reggstrindar jó* 'l'étalon du pays des bateaux'⁷⁶ ou encore *grundar Gylfa glað* 'cheval de la terre de Gylfi (roi de la mer)'⁷⁷. Certains kennings font même appel à des détails techniques : *breiðhúfuðum hesti hvaljarðar* 'le cheval à coque bordée du pays des baleines'⁷⁸ ou encore *blakki blás vandar* 'le cheval du mât noir'⁷⁹. Symbole de puissance, l'image du cheval ainsi rattachée au bateau traduit une idée à la fois de solidité, de rapidité et de force. Il n'est pas question ici de finesse ou de subtilité puisque l'engin se trouve en prise avec les vents : *byrhest* 'cheval du vent'⁸⁰ ; même traduction pour *byrviggs*⁸¹ et *byrjar blakk*⁸² ou encore de manière très expressive : *allreiðr vandar Val* 'le très enragé Valr (cheval) du mât'⁸³ ; *faxa byrjar* 'le coursier de la brise'⁸⁴ et *élmars* 'le coursier de la tempête'⁸⁵. La puissance navigante du navire est également imagée dans le kenning *blakki dreyra vengis* 'le coursier du sang de la terre'⁸⁶, c'est-à-dire le cheval de la mer laquelle est expressément décrite comme un élément vital avec l'image du 'sang'. Autre métaphore récurrente, celle d'une référence au détroit : *sunds vigg* 'cheval du détroit'⁸⁷ ; *drasil sunda* 'le cheval des détroits'⁸⁸ ou encore *blakki sunda* 'le coursier sombre des détroits'.

⁷⁴ Anonymous Lausavísur, *Stanzas from the Fourth Grammatical Treatise*, 9, kenning 3.

⁷⁵ Anonymous Poems, *Gyðingsvísur*, 7, kenning 2

⁷⁶ Anonymous Poems, *Óláfs drápa Tryggvasonar*, 4, kenning 2

⁷⁷ Anonymous Poems, *Plácitusdrápa*, 35, kenning 4

⁷⁸ Eldjárn, *Lausavísur*, 1, kenning 1

⁷⁹ Guðmundr Svertingsson, *Hrafnsdrápa*, 2, kenning 2

⁸⁰ Anonymous Lausavísur, *Lausavísa* from Orms þátrr Stórolfssonar, 1, kenning 1

⁸¹ Anonymous Poems, *Brúðkaupsvísur*, 12, kenning 3

⁸² Anonymous Poems, *Brúðkaupsvísur*, 12, kenning 5

⁸³ Guthormr sindri, *Hákonardrápa*, 2, kenning 7

⁸⁴ Anonymous Poems, Poem about Óláfr Tryggvason, 5, kenning 3

⁸⁵ Arnórr jarlaskáld Þórðarson, *Hrynhenda*, *Magnússdrápa*, 10, kenning 2

⁸⁶ Óttarr svarti, *Hofuðlausn*, 3, kenning 1

⁸⁷ Anonymous Poems, *Plácitusdrápa*, 36, kenning 2

⁸⁸ Hallfreðr vandræðaskáld Óttarsson, *Erfidrápa Óláfs Tryggvasonar*, 5, kenning 1

La métaphore du cheval est donc utilisée pour transcrire l'attitude du bateau lors de la navigation. Son mouvement lorsqu'il prend la mer et sa relation-force face au vent permet de distinguer ses qualités.

Les kenningar font également appel à d'autres animaux. Le renne : *byrhreins barðs* 'le renne-brise de l'étrave'⁸⁹ ; *hreina nausts humra* 'le renne de la maison-bateau des homards'⁹⁰. Le bœuf : *kafbjórs* 'le bœuf de la profondeur'⁹¹ ; *stagbjórs* 'le bœuf de l'étrave'⁹². L'élan : *elgs lagar* 'l'élan de la mer'⁹³. Le bison : *visundr hléborðs* 'le bison du côté sous le vent'⁹⁴. Le loup : *sundvargs* 'le loup de la mer'⁹⁵. La loutre : *otra ægis* 'les loutres de la mer'⁹⁶ ; *otri hafis* 'la loutre de l'océan'⁹⁷. La baleine : *barða borðs* 'la baleine du plat-bord'⁹⁸. Ou encore un oiseau, *rongum studdan ramn þjóðtraðar Glamma* : 'le corbeau posé sur une côte (os) de la route de Glammi (roi des mers)'⁹⁹. Chacun de ces animaux choisis pour leur force et/ou rapidité n'ont d'existence que dans leur relation avec l'environnement du bateau. Ils désignent un mouvement du vent sur telle partie ou encore le dynamisme d'une rencontre avec les vagues. Le bateau est donc ici désigné par ses points de force, il est défini et caractérisé par son mouvement. Il apparaît dans son rôle de véhicule par son interaction avec son environnement.

3 / La voile et le char

Parmi les nombreux termes utilisés dans la poésie scaldique pour désigner le bateau, certains sont moins fréquents mais néanmoins révélateurs, tel le substantif masculin *kjóll* (m., pl. *kjólar*) 'bateau large'. Il s'agit en effet d'un terme emprunté au moyen irlandais *ciúil* et au vieil anglais *ceol* (JESCH J., 2001, p. 136). Un autre mot commun est *flaust* (n., pl. *flaust*) qui est lié au terme *fljóta* 'flotter'. Il apparaît une dizaine de fois dans des contextes de rimes avec des mots comme *austr* 'vers l'est' ou *austan* 'depuis l'est'¹⁰⁰. Markús Skeggjason (*Eiríksdrápa*, str. 25) rapporte que le roi Eiríkr a fait construire cinq églises en pierre au

⁸⁹ Anonymous Lausavísur, *Lausavísur* from Óláfs saga Tryggvasonar in mesta, 3, kenning 1

⁹⁰ Gamli kanóki, *Jónsdrápa*, 2, kenning 5

⁹¹ Anonymous Poems, *Brúðkaupsvísur*, 13, kenning 2

⁹² Anonymous Poems, *Brúðkaupsvísur*, 20, kenning 2

⁹³ Anonymous Poems, *Brúðkaupsvísur*, 27, kenning 3

⁹⁴ Arnórr jarlaskáld Þórðarson, *Magnússdrápa*, 6, kenning 1

⁹⁵ Anonymous Poems, *Óláfs drápa Tryggvasonar*, 17, kenning 2

⁹⁶ Guðbrandr í Svolum, *Fragments*, 1, kenning 2

⁹⁷ Máni, *Lausavísur*, 5, kenning 1

⁹⁸ Anonymous Poems, *Leiðarvísan*, 16, kenning 1.

⁹⁹ Anonymous Poems, *Leiðarvísan*, 16, kenning 1.

¹⁰⁰ Óttarr Svarti, *Hofuðlausn*, 4 ; Markús Skeggjason, *Eiríksdrápa*, 24 et Steinn Herdísasson, *Óláfsdrápa*, 5.

Danemark, en utilisant une métaphore de bateau *tíða flaust* ‘bateaux de services [églises]’, églises en pierre qui se démarquent des autres qui sont *borði merkt* ‘marquées de planches’, faites de bois. Métaphore latinisante qui renvoie à l’utilisation du mot *nef* (voir I.1.a de ce chapitre). L’archétype du contenant se retrouve également dans les kenningar, avec le recourt à l’image du char/chariot : *endils iarmungrundar reið* ‘le char de l’immense terre d’Endill (roi de la mer)’¹⁰¹ ; *reiðar hlunna* ‘le char des rouleaux’¹⁰² et *reiðar Ræs* ‘le char de Rær’¹⁰³, ou encore *stafnreiðar* ‘le char de la proue’¹⁰⁴. L’utilisation de ce terme renvoie cependant à l’idée d’un véhicule divin – tel le char de Freyja tiré par ses chats – qu’à celle d’un contenant. En effet, les métaphores insistent sur la dynamique de la rencontre entre l’embarcation et son environnement. Le char traduit la circulation, plutôt qu’une notion de matrice.

La voile, quant à elle, est désignée comme un vêtement, une pièce de tissu : *ript vinda* ‘le vêtement des vents’¹⁰⁵, *húnskript* ‘l’habit décoré du haut du mât’¹⁰⁶ et *hreggi blásnar húnskriptr* ‘l’habit, ravagé par la tempête, décoré du haut du mât’¹⁰⁷. Un autre élément est également mentionné dans un kenning désignant une voile : *ráfiðris sól* ‘de la voilure de plumes du soleil’¹⁰⁸. La voile est ici présentée comme un élément solaire, parée d’une métaphore volatile. Le véhicule qu’est le char fonctionnant avec l’habit du mât permet une bonne glisse du bateau : *skíð flóðs* ‘le ski/patin de la mer’¹⁰⁹ ; *reyðar rannskíðs* ‘le ski/patin de la maison du rorqual’¹¹⁰ ; *skíðs bulka él* ‘le ski/patin du cargo de la tempête’¹¹¹.

La poésie du bateau comprend donc deux grands phénomènes : la glisse du char (tel le véhicule divin) et le souffle dans son habit. Elle transmet une image dynamique qui se retrouve notamment dans l’iconographie des pierres de l’île de Gotland, sur lesquelles les bateaux apparaissent avec une large coque et une voile disproportionnée (voir chapitre 1^{er}, Partie II). C’est le mouvement qui détermine l’existence de l’embarcation.

¹⁰¹ Anonymous Runic, Sweden: Öland, 1, kenning 4.

¹⁰² Arnórr jarlaskáld Þórðarson, *Hrynhenda, Magnússdrápa*, 17, kenning 3.

¹⁰³ Bragi inn gamli Boddason, *Ragnarsdrápa*, 7, kenning 2.

¹⁰⁴ Anonymous Lausavísur, *Stanzas from the Fourth Grammatical Treatise*, 17, kenning 2.

¹⁰⁵ Ólafir hvítaskáld Þórðarson, *Hrynhenda*, 9, kenning 3.

¹⁰⁶ Snorri Sturluson, *Háttatal*, 78, kenning 3 et Þjóðólfr Arnórsson, *Magnússflokkur*, 2, kenning 1.

¹⁰⁷ Sturla Þórðarson, *Hákonarkviða*, 11, kenning 1.

¹⁰⁸ Einarr Skúlason, *Haraldsdrápa II*, 4, kenning 5.

¹⁰⁹ Anonymous Lausavísur, *Stanzas from the Third Grammatical Treatise*, 11, kenning 1.

¹¹⁰ Anonymous Poems, *Brúðkaupsvísur*, 4, kenning 4.

¹¹¹ Eyvindr skáldaspillir Finnsson, *Lausavísur*, 5, kenning 3.

B / Les noms propres des bateaux

1 / Les noms des bateaux dans les chroniques

Les noms historiques donnés aux navires apportent un autre type de documentation, car relevant d'auteurs différents, a priori, les propriétaires et capitaines eux-mêmes. Le plus connu des noms, dans la tradition nordique, est celui du navire d'Óláfr Tryggvason *Ormr inn langi* 'Le Long Serpent'. Il est mentionné dans six versets de deux poèmes différents¹¹². Son opposant Eiríkr jarl Hákonarson possède un navire qui lui s'appelle *Barði*. Deux autres navires d'Óláfr Tryggvason s'appellent *Trana* 'Grue' et l'autre *Ormr* 'Serpent' surnommé *inn skammi* 'le court' pour le différencier du 'Long Serpent'. Hallfreðr Óttarsson (*Óláfsdrápa*, 16) décrit le point de vue d'un homme sur la dévastation après la bataille : homme qui *sá Tronu ok báða Naðra fljóta auða* « a vu 'La Grue' et les 'Serpents' vides flottés ». Sigvatr Þórðarson mentionne un navire nommé *Karllhofði* 'à tête d'homme', utilisé à la bataille de Nesjar par Óláfr Haraldsson (*Nesjavísur*, 4). Snorri raconte que le nom vient du fait que le navire possédait une sculpture de la tête du roi à la proue. Une autre interprétation propose que le nom est une référence à Charlemagne pour qui Óláfr avait une grande admiration (d'où le choix du nom Magnús pour son fils) (PAASCHE, 1914, p. 13). Le plus connu des bateaux d'Óláfr était *Visundr* 'le Bison', lequel selon les textes auraient une tête de bison à sa proue. Enfin, les deux navires offerts par le roi Ingi au jarl des Orcades, Rögnvaldr, s'appelaient *Fífan* ('la Linaigrette') et *Hjálpin* ('le Secours', *saga des Orcadiens*, chapitre 85) (RENAUD J., 2002, p. 232).

Ces quelques noms ne révèlent, a priori, pas de stéréotype culturel féminin concernant les noms (JESCH J., 2001, p. 137) et s'inscrivent dans la continuité poétique précédemment mentionnée – serpents, bison, oiseaux – éventuels indicateurs d'un imaginaire de type collectif et non cantonné aux seuls gens de lettre.

Le navire historique le plus connu de la tradition chrétienne médiévale est probablement la *Blanche-Nef* qui a coulé au large de Barfleur le 25 novembre 1120 avec un équipage de 50 rameurs et un nombre extraordinaire de 300 personnes à bord¹¹³ (RIDEL E., 2002, p. 293). Parmi ces personnes, nombres d'entre elles étaient de haute naissance, en particulier le prince Guillaume Adelin, fils du roi Henri 1^{er} Beauclerc et héritier du trône d'Angleterre. A la suite

¹¹² Hallfreðr Óttarsson, *Óláfsdrápa*, 13, 18 ; Halldórr ókrismi 3, 4, 5, 8.

¹¹³ Orderic Vital, vol. VI, livre XII, p. 296.

de cet évènement le roi se retrouve sans héritier mâle, ce qui a pour conséquence une entière redistribution de l'échiquier politique anglo-normand. Le nom du bateau relève d'une démarche descriptive. Le terme nef, bien que généraliste, indique un statut relativement imposant. La précision de la couleur blanche accentue un effet de sacralité et de pureté déjà présent dans l'homonymie entre la nef-bateau et la nef d'église.

2 / Les noms de navires littéraires

Dans le cadre de la mythologie nordique, deux grands navires sont mentionnés dans l'*Edda* de Snorri¹¹⁴. Il s'agit des deux vaisseaux mythiques : *Naglfar* et *Skíðbladmir*. Le premier transporte les forces du chaos pendant les Ragnarök :

Il adviendra aussi que Naglfar se détachera, le bateau qui est ainsi appelé parce qu'il est fait des ongles des hommes morts – et c'est pour cela qu'il faut prendre garde à ne pas mourir avec des ongles qui n'auraient pas été coupés, car tout homme qui meurt ainsi accroît grandement le matériel nécessaire à la construction de Naglfar, bateau que les dieux et les hommes ne voudraient voir détaché que fort tard (Gylfaginning, 51).

La signification de ce mot porte à confusion. Il peut en effet être traduit par « bateau [construit avec] des ongles » comme l'a par ailleurs compris Snorri. Mais d'autres penchent plutôt pour « bateau des cadavres (*nár*) » (DILLMANN F-X, 1991, p. 187). Enfin, il pourrait s'agir d'une homonymie avec le terme *neglðr* 'clou' (comme pour *nail*, en anglais, signifiant à la fois 'ongle' et 'clou'), ce qui donnerait « bateau construit à clin » (JESCH J., 2001, p. 140).

Le second navire, *Skíðbladmir*, possession magique du dieu Freyr, a été construit par les nains. Du vieil islandais *Skíðblaðnir*, ce terme signifie littéralement : 'celui qui est formé de fines planches de bois'. Suffisamment grand (mais pas autant que le *Naglfar*¹¹⁵) pour transporter les dieux et leurs armements, ce navire obtient les vents favorables dès que sa voile est hissée et peut être plié de manière à être mis dans une poche lorsque non utilisé (*Gylfaginning*, 43).

¹¹⁴ Traduction de DILLMANN F.X. (1991). L'*Edda* de Snorri contient les textes : *Gylfaginning* et *Skálskaparmál*. Les autres références eddiques sont issues de l'*Edda* poétique (traductions de BOYER R., 1992b) qui contient de nombreux textes dont parmi les plus cités tout au long de cette thèse : *Hávamál* (p. 169), *Lokasenna* (p. 472), *Reginmál* (p. 242 et 306), *Völundarkvida* (p. 5567), *Völuspá* (p. 532). Ce même ouvrage contient également les extraits des sagas : *Ynglinga Saga* (p. 603), *Eirik Saga Rauda* (p. 530), *Islendinga saga* dans *Sturlunga saga* (p. 416). Les sagas, sauf indication contraire, sont cependant tirées de BOYER R., 1987 : *Sagas islandaises*.

¹¹⁵ SNORRI, *Gylfaginning*, chapitre 43 : « Skíðbladnir est le meilleur des bateaux et il a été fabriqué avec la plus grande ingéniosité, mais le bateau le plus grand est Naglfar, que possèdent les fils de Muspell. »

Les fils d'Ívaldi allèrent dans le passé

Pour créer Skíðbládmir,

Le meilleur des bateaux, pour le glorieux Freyr,

L'utile fils de Njörd (Grímnismál, 43-44).

De même qu'Yggdrasil est le meilleur des arbres, Skíðbládmir est le meilleur des bateaux. Si Loki l'a offert à Freyr (*Skálskaparmál*, 5), il existe cependant une mention qui l'attribue à Ódinn (*Saga d'Ynglinga*, 7) :

il pouvait aussi, par les mots, éteindre un feu, calmer la mer et tourner le vent dans la direction qu'il voulait, et il avait ce bateau qui s'appelait Skíðbládmir, avec lequel il a voyagé sur les plus grandes mers et qui pouvait être plié comme un vêtement.

Cette attribution particulière à Ódinn s'inscrit dans une énumération de ces capacités chamaniques, suggérant ainsi son utilisation psychopompe (LINDOW J., 2001, p. 271-272). Le fait qu'il soit comparé à un vêtement et que sa particularité soit liée au vent peut indiquer une définition par la voile. C'est le dynamisme du souffle dans le tissu (contraire de son pliage) qui lui confère sa nature.

De la Bible, l'Arche de Noé constitue le bateau le plus fameux. Celle-ci, en tant que vaisseau du déluge, est sans rapport avec son homonyme 'arche' de la famille de *arcus* 'arc'. Il provient en effet du latin d'Eglise *arca* et traduit le terme grec *kibôtos*. *Arca* signifie 'coffre', 'caisse', 'cachot' ou encore 'cercueil', synonyme donc de 'vaisseau' et puis extension de 'nef' (voir I.1.a de ce chapitre). En référence directe avec son archétype, l'arche s'apparente au verbe latin *arcere* 'contenir, maintenir' et au grec *arkein* 'écarter, résister'. S'il désigne de prime abord l'Arche de Noé, le terme 'arche' s'est également appliqué à l'autre *arca* de la Bible, c'est-à-dire l'Arche Sainte ou Arche d'Alliance, contenant les Tables de la Loi. Plus tardivement, il a désigné un coquillage (1736), une maison emplie de gens hétéroclites (1640), une galère en argot (1560) ou encore un lieu de refuge (1690) (REY A., 2006, t. I, p. 188). Ces acceptions disparues, bien qu'en dehors du cadre chronologique de cette étude, appuient cependant le caractère archétypal de contenant/récipient qui leste ce terme.

Issus d'un symbolisme latin qui les ancre à une connotation funéraire, les termes d'arche et de vaisseau sont porteurs d'un rôle premier, psychopompe, traduisant le passage d'un état à un autre. L'Arche de Noé est le trait d'union entre un monde corrompu et un monde purifié, traduisant donc une mort et une renaissance. De même le 'vaisseau' qui est utilisé, plus tardivement, pour désigner le corps de la vierge Marie est-il porteur d'une future rédemption.

La nef, en tant que corps d'église, constitue également un passage entre le monde extérieur et le chœur, noyau de l'autel sacrificiel.

L'étude étymologique des termes nautiques en présence dans les parlers et écrits du pourtour de la mer du Nord entre le VIII^{ème} et XIII^{ème} siècle traduisent une forte influence des termes techniques scandinaves sur toutes les terres colonisées par les Vikings : îles nord-écossaises, Angleterre et Normandie. Cette influence est augmentée par la racine commune à toutes ces branches linguistiques qu'est le germanique.

Deux traditions perceptives sont à différencier dans ce cadre spatiotemporel. Les cultures scandinaves utilisent un vocabulaire et un champ lexical qui relèvent d'une conception relationnelle de l'espace : les navires sont désignés par leurs forces (porteuse ou guerrière) ; la poésie, utilisant la partie pour le tout, désigne les bateaux par leurs mouvements dans l'eau et l'air. C'est donc le phénomène de navigation – dynamisme de circulation – qui détermine le vocabulaire nautique scandinave et confère une existence au bateau. La culture chrétienne médiévale, ancrée dans un passé latin, a quant à elle construit sa nomenclature nautique à partir de l'archétype mental du contenant, c'est-à-dire à sur la base d'une conception substantielle des objets. Aussi les termes de nef, vaisseau et arche sont-ils connotés d'une sacralité matricielle, de part leur forme et/ou leur esthétisme.

CHAPITRE 2^{ème} : La navigation

Navigation se dit d'un voyage sur mer. Substantif féminin (1284) issue du latin *navigatio* 'voyage sur mer, sur les eaux', il s'agit d'un dérivé du terme *navis* (nef) qui a également donné le verbe, plus tardif (XIV^{ème} siècle), naviguer, soit l'art de diriger le bateau (REY A., 2009, vol. II, p. 2352).

A l'exception de la ligne terrestre du Jütland *Hærveju*, les liaisons entre les régions se faisaient par voies maritimes, ce qui place la mer du Nord ainsi que la Baltique et la mer d'Irlande au centre des échanges. La multiplication des ports, au VIII^{ème} puis surtout au X^{ème} siècle, témoigne d'un développement de la communication entre les populations, qui est au cœur du phénomène de navigation puisqu'elle confronte à l'étranger.

A l'époque, la mer Baltique, nommée *Ostersalt* par les Saxons et *Eystrasalt* par les Scandinaves, c'est-à-dire 'la mer salée à l'est', était plus profonde et les recherches sur les eaux fossiles montrent que la salinité était de 15/00 alors qu'aujourd'hui elle n'excède pas les 7/00 (DURAND F., 1996, p. 106). Les recherches paléoclimatiques semblent, d'autre part, restituer un climat sensiblement plus chaud qu'à l'époque actuelle. Des traces de vigne ont été trouvées en Norvège méridionale et en Lituanie, et le froment était cultivé en Norvège, Islande et Groenland. Le Groenland 'terre verte', ainsi nommé par Eric le Rouge, pouvait en effet se rapporter à cette description, tout au moins sur les régions côtières (DURAND F., 1996, p. 113).

Enfin, et à cause des intempéries hivernales, les expéditions maritimes n'avaient lieu qu'entre avril et octobre. Dans la *saga de Björn* (chapitre 4, GUELPA P., 2010), le personnage, venu de Russie et arrivé en Norvège, veut rejoindre l'Islande, mais tous les bateaux sont déjà partis. Intempéries décrites par exemple dans le *Livre de la Colonisation*, chapitre 3, *Hauksbók* (BOYER R., 1973), dans le cadre du récit de la découverte de l'Islande. Le chapitre 28 de la *saga de Orcadiens* (RENAUD J., 1990) rapporte quant à lui l'exploit de la traversée du détroit de Pentland entre les Orcades et l'Ecosse : « il gagna le Caithness cette nuit-là, seul à la force des rames ».

Cadre mouvementé, imprévisible et instable, comment a-t-il été perçu par les différents groupes de population, et comment a-t-il influencé leur imaginaire respectif ?

I / Définition du cadre spatial

A / L'espace liquide

L'eau, au centre de toutes les considérations primordiales, constitue l'élément fondamental de la navigation. Le terme de français moderne 'eau' représente l'aboutissement, via les formes *egua* (X^{ème}, Alexis) puis *ewe* (1080, *Roland*), du latin *aqua* 'eau (comme élément)' opposé à *unda* 'eau en mouvement', et « désigne tout d'abord le liquide naturel, incolore, inodore et transparent » (REY A., 2006, vol. I, p. 1151). Le substantif latin *aqua* a son exact correspondant en germanique (gotique, *ahwa*). L'indo-européen connaît ainsi les formes *voda* en slave, *visge* en gaélique ainsi que *wato* en gotique, qui ont donné, respectivement, en russe *vodka*, en anglais *whisky* et en anglais *water* ainsi que *waterzootje* en flamand (REY A., 2006, vol. I, p. 1152).

La 'mer', porteuse de cette eau 'de vie', trouve sa racine dans l'indo-européen : *mar*, qui se poursuit en latin sous la forme *mare* à l'origine du français moderne 'mer'. L'indo-européen a également donné *mari* en germanique dans le sens 'mer, lac'. Ce dernier se retrouve en ancien norrois sous la forme *marr* à l'origine du français 'mare' ; en anglo-saxon sous la forme *mere*, aujourd'hui *mere* 'lac, étang' en anglais et *Meer* 'mer' en allemand ; ainsi que le francique *marisk* qui a donné 'marais'. De la racine indo-européenne est également dérivé le celtique *mor* 'mer' à l'origine du breton de la même forme qui a donné notamment Armor et Armorique 'région près de la mer' (REY A., 2006, vol. II, p. 2201). Les sources irlandaises utilisent le terme *muir*. Par exemple :

Coidbhdénach abb Cille hachaidh do bhádhádh hi muir Delginnsi Cualann ag elúdh ó Ghallaibh,

« Coidbhdénach, abbé de Cille Achaidh se noya dans la mer à Delginis Cualann, alors qu'il fuyait les étrangers »¹¹⁶.

La mer n'est pas constituée uniquement du liquide, elle est également vivante, elle se soulève, s'agite. Elle est porteuse d'une énergie interne, d'une force à l'origine des vagues, du flux et des flots, l'*unda* latine. La 'vague', substantif féminin qui « désigne une masse d'eau qui se soulève et retombe à la surface de la mer, d'un lac etc. » (REY A., 2006, vol. III, p. 3986), provient d'une francisation du mot *wage* (1130). Emprunt, selon W. Von Wartburg (2008), à l'ancien norrois *vâgr* 'mer', comme le moyen allemand *wâge*, *wâc*, et l'allemand *Woge*. Ce

¹¹⁶ *Annála Rioghachta Éireann : Annals of the Kingdom of Ireland by the Four Masters*, J. O'Donovan (éd.), Dublin, Hodges, Smith & Co, 1856, t. II, pour l'année 938, cité par MAC GIOLLA EASPAIG D., 2002, p. 455.

dernier repose sur une racine indo-européenne *wegh-* exprimant le mouvement, l'ébranlement présent dans les verbes de mouvement en germanique (anglais *to wag, to wiggle*) et homonyme de la racine exprimant le transport par véhicule (le wagon). L'anglais *wave* s'y rattacherait également. Cependant une autre hypothèse (GUIRAUD P., 2006) rattache l'origine du mot au latin *vadum* 'gué', synonyme poétique de *aqua* 'eau' et *mare* 'mer'.

Cet ébranlement induit le mouvement ascensionnel de la marée montante, appelé le *flot* : *de l'autre part, revint Estein / En Tamise par un flod plein* (Gaimar, v. 3431-32), issu de l'ancien scandinave *flóð*. Terme qui diffère de son homonyme *flot* 'masse d'eau en mouvement' par sa racine sémantique, puisque ce deuxième est issu du francique **flot-* (*vlot* en néerlandais) et a donné *flotter* 'être porté par un liquide' (RIDEL E., 2009, p. 210). Pour désigner un courant, il existe le terme masculin *straumr* fréquemment attesté dans les toponymes écossais. Par exemple : *Lideastrom* emprunté à l'ancien norrois *Lítílstraum* 'le petit courant' (OFTEDAL M., 1980, p. 184) ; *Srèimeanais* de *Straum-nes* 'promontoire du cours d'eau' (COX R., 2002, p. 437). Parmi les courants nommés par les anciens Scandinaves, il y a la *rás*, substantif féminin qui désigne « un courant de mer qui se produit dans un chenal » (RIDEL E., 2009, p. 256). Mot par la suite adopté dans les parlers d'oïl de Normandie qui ont produit le 'raz-de-marée'. *Run*, substantif neutre, en ancien scandinave, désigne un 'courant entre...' (LEPELLEY R., 1999, p. 34) entre deux mers, entre des rochers etc. La toponymie des îles Shetland en porte encore la trace sous la forme *ron-* : *Rona* pour un courant entre une île et un îlot ; *Ronek* pour un courant entre un rocher et la côte (JAKOBSEN J., 1993, p. 93). E. Ridet relève, de plus, deux courants du nom de *run* dans la région du Val de Seine (Manche) (RIDEL E., 2009, p. 261).

Au sein de cette mer en mouvement, les algues étaient perçues et utilisées comme un fertilisant. Le mot français actuel n'apparaît qu'au XVI^{ème} siècle au sens 'herbe marine', issu du latin *alga* (REY A., 2009, vol. I, p. 82). L'ancien normand en revanche utilise deux mots d'origine scandinave : *vrec/varech* et *tangue/tangon* de *þang* 'algue', même racine que *tang* en allemand (RIDEL E., 2002, p. 375). Ceux-ci présentent une perception de la mer comme appréhendée par ses phénomènes de rejet et caractérisée par sa valeur marchande voire fertile. Le premier peut désigner une épave, carcasse de bateau, ainsi que les algues rejetées sur le rivage, destiné à la consommation ou en engrais¹¹⁷. Le mot est issu du composé *vág-rek(i)*, 'rejet de la vague' (*vágr*, 'vague') et est attesté dès 1056 dans une charte de Guillaume le Bâtard en faveur de Notre-Dame de Coutances sous la forme *veresc*.

¹¹⁷ Il a également désigné un droit propre à la Normandie : le droit de *varech*.

[...] *decima* [...] *tocius quoque ejecti quod in illis finibus dicitur veresc*

« [...] la dime [...] de tout ce qui est rejeté par la mer qui dans ce pays s'appelle *veresc* » (MUSSET L., 1997, p. 243).

Il est attesté avec le sens d'algue plus tardivement, dans un texte de 1121, *Le Voyage de saint Brandan* de Benedeit, auteur anglo-normand :

Al col pendud, marin werec / Plein un sacel portout tut sec, / Dun mes peisuns pouse quire (Benedeit, v. 1577-79).

Le deuxième terme *tangue* désigne le « sable vaseux utilisé pour engraisser la terre » (RIDEL E., 2009, p. 263).

L'image du bateau se rattache à celle de l'espace liquide comme eau en mouvement nommé par les traditions indo-européennes. G. Durand (1992, p. 257) propose, en s'appuyant sur Léia, que « le glyphe représentatif de l'eau, ligne ondulée ou brisée, serait universel et la prononciation 'm' serait universellement rattachée à ce glyphe, d'où la fréquente onomatopée 'nana', 'mama', liée au nom de la Grande Déesse aquatique ». L'assimilation entre la nature maternelle et l'eau relèverait ainsi d'une intuition ancienne. M. Gimbutas (2005, p. 50), dans sa grande étude du *Language de la déesse* à travers toute l'Europe préhistorique, indique : « Au Magdalénien, et même plus tard dans la vieille Europe, on trouve des zigzags et des M gravés ou peints à l'intérieur de formes d'utérus ou de lentilles (vulves), ce qui suggère une affinité symbolique entre le zigzag, le M, l'humidité féminine et le liquide amniotique ». Il s'agit ici de représentations – visuelles et mentales – rattachées à la perception du principe créateur.

Le motif de l'onde en particulier semble se rattacher à l'eau vive, celle des sources et rivières, notamment souterraines et liées à l'atmosphère de la grotte. Nombreuses sources historiques font état de déesses rattachées à des sources, rivières ou puits : la Boyne avec la déesse Bóand et la Shannon avec la déesse Sinann en Irlande, ou encore la Séquana des Gaules, déesse guérisseuse qui a donné son nom à la Seine. La croyance était que la source, où lui était rendu un culte, possédait des pouvoirs curatifs. « L'onde, sous forme de 'comètes' ou de lignes parallèles en bandes diagonales, verticales ou en méandres, est un motif fréquent du mobilier et de l'art pariétal au Paléolithique supérieur et au Mésolithique » (GIMBUTAS M., 2005, p. 73). C'est la notion de ruissellement qui se rattache à celle de la vie. La mythologie scandinave conserve cette valence eau/vie dans l'association de la mer avec le sang du géant primordial Ymir de nature hermaphrodite (voir Partie III, chapitre 2^{ème}).

Dans cette intuition ancienne du principe créateur, le bateau est également représenté. Des gravures de l'Age du Bronze suédois (Lökerberget, Foss, Valla, Tossene, Bohuslän, Bottna, etc.) figurent des navires à l'aide d'une rangée de lignes verticales reliées entre elles par une barre à la base. Bien qu'ils soient difficiles à déchiffrer avec précision, ces bateaux sont particulièrement associés à des serpents (formant la ligne de base, ou simplement l'étrave), des arbres ou encore un soleil, ce qui suggère à M. Gimbutas un symbole de renouveau (de la nature et/ou au sein du culte des morts) pour lequel le serpent est souvent interchangeable (2005, p. 276).

B / Espaces costaux

La mer, espace liquide vivant primordial, est liée à la terre par les espaces intermédiaires que sont le rivage et la côte. Le premier est dérivé de *rive* (1080), substantif féminin, issu du latin *ripa* désignant une bande de terre bordant un cours d'eau. A partir du XII^{ème}, il s'applique également à la mer avant de céder ce sens au mot *rivage* (XII^{ème} siècle), dont l'ajout du suffixe *-age* indique une valeur collective (REY A., 2009, vol. III, p. 3263). Le deuxième, 'côte' (*coast* en anglais), substantif féminin, apparaît au XI^{ème} siècle sous la forme *coste* dans la continuité du latin *costa* qui désigne le côté, l'os de la cage thoracique, et à partir de la basse époque, le rivage marin et le flanc de colline (REY A., 2009, vol. I, p. 909). Le verbe *côtoyer* 'aller côte à côte avec quelqu'un' a absorbé au XII^{ème} l'expression 'aller le long des côtes' en parlant d'un navire. Le verbe *accoster* connaît, en revanche, une évolution inverse désignant en premier lieu 'placer côte à côte, approcher quelqu'un' puis à partir du XIV^{ème} siècle, il connaît notamment le dérivé d'*accoster* au sens de navire qui approche du rivage. L'analogie entre l'os de la cage thoracique et la côte terrestre s'inscrit parfaitement dans ce champ lexical de la mer comme espace ébranlé d'une force montante et descendante. La mer, selon les mots de racine latine, est un être qui respire.

L'espace costal peut prendre plusieurs formes. Tout d'abord, celle d'une île. Cette dernière « désigne une étendue de terre émergée d'une manière durable dans un océan, une mer, sens conservé depuis l'origine » (REY A., 2006, p. 1780). Nom féminin qui provient, via sa forme médiévale *isle*, du latin *insula* 'île' et 'îlot de maisons', il se retrouve également dans l'anglais *isle* et *island*. En norrois, une île est désignée par les mots *ey/øy*, aujourd'hui

représentés dans la toponymie des îles Shetland : *Whalsay, Bressay, Mousa, Foula, Burra, Tronda, Vaila, Papa* et encore *Uyea* (WAUGH D., 2002, p. 384).

La toponymie irlandaise possède également des groupes d'îles, aux alentours de la baie de Dublin, influencées par cette racine scandinave. Par exemple, *Ireland's Eye* reflète le norrois *Írlandsøy*, composé de *Írland* 'Irlande' et *øy* 'île'. Le nom irlandais de cette île est *Inis Mac Neasáin* 'île des fils de Neasán'. *Inis* est le terme de racine celtique désignant une île, comme dans le toponyme *Deilcinis*, lequel est précédé de l'épithète *delg* 'épine'. Le nom actuel, issu de l'anglo-normand, est Dalkney Island, traduction mot pour mot de l'irlandais, via l'ancien norrois : *dálkr* 'poignard' -*øy* 'île' (MAC GIOLLA EASPAIG D., 2002, p. 457). Au Pays de Galle, une île est désignée par le nom *ynys*, comme pour *Ynis Enill* dont le nom anglicisé est Bardsey, dérivé de l'anthroponyme scandinave *Barðr* et *-ey* 'île' (CHARLES B.G., 1938, p. 238). Ou encore l'île de Caldy sur la côté méridionale du Pays de Galle : dont l'ancienne forme était *Kaldey* soit *kaldr* 'froid' + *-ey* en norrois. Son nom gallois est *Ynys Pŷr* 'île de Bŷr' (FELLOWS-JENSEN, 2002, p. 403).

Skerries – dérivé du vieux norrois, *sker* qui désigne un 'rocher' assez bas pour être submergé, 'récif' – indique un groupe d'îles. Il s'agit d'une appellation courante dans les îles Shetland : *Longa Skerry, Muckle Skerry, Scarfskerry* etc. (WAUGH D., 2002, p. 384), ainsi qu'en Irlande où il est cependant difficile de déterminer la nature de la racine étymologique puisque le terme irlandais est *sceir*. « Les indices historiques semblent montrer qu'il y eut énormément de contacts entre les Irlandais et les Scandinaves au plus tard dès la moitié du IX^{ème} siècle, et par conséquent, les communautés scandinaves ont dû beaucoup pratiquer le bilinguisme » (MAC GIOLLA EASPAIG D., 2002, p. 456).

L'ancien scandinave *sker* est clairement dérivé dans la toponymie normande, sous la forme 'équet' (substantif masculin) notamment dans le Val de Saire et dans les îles anglo-normandes (LEPELLEY R., 1993a, p. 26 et RIDEL E., 2009, p. 197). Toponyme également présent dans les Orcades *Skerr* (MARWICK H., 1952, p. 3) ; sur l'île de Man *scar* et *sker*, en gaélique d'Ecosse *sgeir* comme dans le nom *Clibisgeir* du vieux norrois *Klýpusker* 'récif de la crevasse' (COX R., 2002, p. 431) ainsi qu'au Pays de Galle *Green Scar, Sker, Skerries* (FELLOWS-JENSEN G., 2002, p. 406).

L'ancien irlandais utilise le terme *sceiligg* dans la toponymie pour désigner un 'rocher escarpé' :

Eitgal Sceiligg a gentibus raptus est et cito mortuus est fame et siti

« Eitgal de *Scele* fut emmené par les païens et mourut peu de temps après de faim et de soif » (*Annales d'Ulster*, année 823).

Sujet à discussion, M. Oftedal y voit une racine en ancien scandinave *skjalla* ‘retentir’, ‘faire du bruit’ (OFTEDAL M., 1973, p. 122-133) tandis que D. Mac Giolla Easpaig y trouve un antécédent dans un texte en vieil irlandais de l’an 720, sous la forme *Scellec*¹¹⁸ (MAC GIOLLA EASPAIG D., 2002, p. 450) indiquant un terme proprement irlandais dans son sens premier.

D’autres noms d’ancien scandinave désignant des rochers ont été repris dans la toponymie locale des îles Shetland : *boði* (rocher dangereux car à fleur d’eau) dans *Baa Berg* par exemple ; *klettr* (roc isolé en bord de mer) dans *Windi Clett* ; *stakkr* (rocher hors de l’eau) dans *Gossa Stack* ; *hólmr* (îlot couvert d’herbe) dans *Green Holm* (WAUGH D., 2002, p. 385-6). Ce dernier terme se retrouve également dans le patois normand sous la forme *houmet*¹¹⁹ (substantif masculin) et désigne, en mer, un îlot, et, sur terre, un terrain entouré d’eau. Il est aussi représenté dans l’anglais dialectal de l’île de Man sous la forme *holme* (RIDEL E., 2009, p. 232). Le premier, *boði*, particulièrement utilisé dans les zones de colonisations norvégiennes, est également attesté sous cette forme en Islande et dans les Féroé, ainsi que dans les Orcades avec *Bow* (MARWICK, 1970, p. 13), en gaélique d’Ecosse *bodh(a)* (HENDERSON G., 1910, p. 137) et sur l’île de Man *bowe*. En Normandie, la toponymie de la Manche et des îles Anglo-normandes l’utilise sous la forme *bau*, issue du patois *boue* (RIDEL E., 2009, p. 179).

Le troisième, *stakkr*, signifie en ancien scandinave ‘pile, tas, meule’. En plus des îles Shetland, il est également attesté en Islande et dans les Féroé sous la forme *stakkur*, en gaélique d’Ecosse *staca* (COX R., 2002, p. 433) et au Pays de Galle *Stack* (FELLOWS-JENSEN G., 2002, p. 404). La toponymie normande le reprend également dans un dérivé *étac*, substantif masculin, et désigne un rocher marin en forme de tas pyramidal (RIDEL E., 2009, p. 203). Toujours dans la famille des rochers marins, il faut mentionner la ‘grune’, patois normand qui désigne un haut-fond rocailleux et provient de l’ancien scandinave *grunnr* (nom masculin) signifiant ‘fond marin’ (RIDEL E., 2009, p. 218). J. Jakobsen l’indique également dans la toponymie des Shetlands sous la forme *grunn*.

Certains des rochers costaux pouvaient servir de signalisation. Le nom masculin d’ancien scandinave *merki*, dont le sens premier est ‘signal, borne’, servait à désigner les repères terrestres à l’approche de l’accostage :

¹¹⁸ Voir l’entrée ‘sceillec’ dans le *Dictionary of the Irish Language based mainly on Old and Middle Irish Materials*, Dublin, Royal Irish Academy, 1913-1976.

¹¹⁹ Présent dans la toponymie des îlots anglo-normands : Tatihou, Burhou, Lihou, Jethou... (RIDEL E., 2009, p. 67).

Si qu'es costez perent li merc / Si doleros qu'enmi le veie / L'en devale de cors le feie (Benoit, 1170, t. I, vers 11668-70).

Dérivé dans le patois normand sous les formes *mer*, *merc*, *merq* son évolution, par mauvais analyse du groupe nominal « la *mer* (*c*) » a donné « l'amer » en français moderne. Il s'agit en général de quelque chose d'élevé, visible depuis le large : une église, une roche isolée, une tour etc. (LEPELLEY R., 2002, p. 489). Le mot apparaît également dans le néerlandais *merk* 'marquer' (REY A., 2009, vol. I, p. 110) et en moyen anglais sous la forme *merke* (RIDEL E., 2009, p. 246).

La côte peut également prendre la forme d'un 'cap', désigné par le substantif neutre *nes* par les anciens Scandinaves. Il se poursuit dans les Shetlands sous cette même forme, et connaît une anglicisation pour donner *ness*, ainsi que *-nais* et *-nish* dans les îles Hébrides (JAKOBSEN J., 1985, s.v.). Très présent dans les toponymes gaéliques écossais d'origine scandinave, la particule se trouve dans des noms tels que : *Lang-nes* 'long promontoire' traduit en gaélique sous la forme *Laingeanais* ; ou encore *Kallaðarnes* 'le promontoire du héléur' (endroit d'où l'on pouvait héler un bateau), qui a donné *Callanais* en gaélique (COX R., 2002, p. 434).

La toponymie normande et anglo-normande l'utilise sous la forme *nez*, toujours pour désigner un cap : Nez de Jobourg, Nez Bayard, Couronne du Nez etc. (RIDEL E., 2009, p. 250), ce qui pose la question de sa relation avec l'autre 'nez' (appendice nasale), lui issu du latin *nasum*. Ce sont tous là des dérivés communs de la racine indo-européenne *nas-* 'nez', qui a produit l'allemand *Nase*, l'anglais *nose* et le russe *nos* (REY A., 2009, vol. II, p. 2370), mais le contexte culturel de colonisation en Normandie tend à indiquer une dérivation de l'ancien scandinave plutôt que du latin.

Un nom de cap en particulier attire l'attention sur la perception de ces avancées de terre dans la mer : le *Great Orme's Head*, au nord du Pays de Galles. Nom issu de *Ormeshede*, lui-même anglicisation du norrois *orms-hofuð*, c'est-à-dire 'tête de serpent' (CHARLES B.G., 1938, p. 238). Ce cap peut être mis en parallèle avec un autre du sud du pays, actuellement connu sous le nom de Worms Head, formé du vieil anglais *wyrm*, apparenté au norrois *ormr* 'serpent/ver'. Le vieux gallois lui confère le nom de *Henisweryn* formé de *gweryn* 'ver vivant dans le clos des bêtes' dont l'antériorité signifiait 'serpent'. Il est intéressant de noter que le premier, au nord, porte un nom gallois qui n'a aucune relation avec le nom scandinave. En effet, le nom gallois du *Great Orme's Head* est *Pen y Gogarth* 'colline de Gogarth', anciennement *Cyngreawdr Fynydd* 'colline où se tient l'assemblée' (FELLOWS-JENSEN G.,

2002, p. 404). Deux cultures différentes, deux perceptions d'une même topographie. La différence de nom n'indique cependant pas que les deux peuples ne se comprenaient pas, mais plutôt une différence de point de vue. En effet, les Scandinaves semblent avoir nommé le cap du point de vue du marin, tandis que les Gallois s'appuient sur son utilisation terrestre. Il est intéressant de noter que le *Great Orme's Head* possède un équivalent sur l'île de Man : le cap *Ormeshau* composé de *orms-hofuð* 'tête de serpent' (BRODERICK G., 1994, vol. IV, p. 141).

Pour accoster, le navire doit être conduit au port. Le port de mer naturel est un 'havre' en français moderne. Ce terme est attesté dès l'ancien patois normand : *Co fu el havene de Portesmue* (Gaimar, 1135, vers 2026). Il provient de l'ancien scandinave *höfn* ou *hafn* (RIDEL E., 2009, p. 228). Cet enfoncement de la mer dans les terres est mentionné trois fois dans le corpus scaldique¹²⁰ via l'utilisation du mot *hofn* (f., pl. *hafnar*) ainsi que dans une inscription runique (U 1016) : *grikkhafn* 'port grec [Byzantin]'. Un autre mot pour désigner un endroit pour accoster est : *stoð* (f., pl. *stoðvar*) ou *vor* (f., pl. *varar*) comme dans la kenning désignant un bateau : *stoðvar hrafn* 'corbeau de la anse'¹²¹ et *varar hrafn* 'corbeau des vor'¹²². Dans les deux cas, le mot *hrafn* pouvait être utilisé comme nom de cheval (cheval noir-corbeau) (JESCH J., 2001, p. 170).

La crique, en français moderne, est une anse naturelle plus petite qui permet d'accueillir des embarcations de petit tonnage. Le nom, qui connaît également la forme *crigue*, est issu de l'ancien scandinave *kriki*, substantif masculin 'coin, baie'. Ce mot, qui subsiste aux Shetlands sous la graphie *krigi*, se poursuit également en anglais *creek*, d'abord au sens de 'petit enfoncement étroit du rivage' puis au sens de 'petit havre' (RIDEL E., 2009, p. 189).

L'accostage dépend des conditions météorologiques et topographiques. Le corpus scaldique se révèle assez avare de détails. Mais il est dit que *Knútr renndi langskipum útan at eyrar grunni* « Knútr a conduit ses *longships* depuis la mer jusque sur le sol de sable »¹²³. A son retour de Russie, Eiríkr a pu *Danmork lenda* « accoster au Danemark »¹²⁴. Ils pouvaient aussi *hlóðu húnskript í Sigtúnum* « descendre la voile à Sigtuna »¹²⁵.

Les Scandinaves possédaient deux mots pour désigner un point d'accès à la terre : *vík* et *hlið*. Le premier est très répandu : « Notons qu'en toponymie, l'archétype *breiðr-vík* 'large baie'

¹²⁰ Sigvatr þórðarson (XI^{ème} siècle), *Nesjavísur 3 et Lausavísur*, 21. Ainsi que chez Halli berserkr (X^{ème} siècle), *Lausavísa*, I.

¹²¹ Hallfreðr vandræðaskáld Óttarsson (X^{ème} siècle), *Hákonardrápa*, 6.

¹²² Þjóðólfr Arnórsson (XI^{ème} siècle), *Magnússflokkur*, 12.

¹²³ Þórðr Kolbeinsson (XI^{ème} siècle), *Eiríksdrápa*, 13.

¹²⁴ Markús Skeggjason (XII^{ème} siècle), *Eiríksdrápa*, 4.

¹²⁵ Þjóðólfr Arnórsson, *Magnússflokkur*, 2.

est attesté depuis les îles Shetland jusqu'au Nord-Cotentin : Brewick (Shetland), Breivig (Hébrides), Proaig (Argyll), Brévy (Cotentin) » (RIDEL E., 2009, p. 276). Ainsi qu'en Ecosse : *Brèibhig* ; *Sanndaig* ou *Sanndabhaig* est composé de *Sand-vík* 'baie de sable' (COX R., 2002, p. 434). Le deuxième, *hlið*, a donné *Lithy* dans les Orcades par exemple.

Vík désigne une 'baie', 'anse'. Le terme a également connu une diffusion en Normandie sous une forme d'interprétation différente : un *viquet* (qui donne 'guichet' en français moderne) 'petite porte'. Forme secondaire que R. Lepelley explique par le même glissement sémantique que *port* et *porte* depuis le latin *portus* (LEPELLEY R., 2002, p. 491).

Le terme est également importé dans les colonies scandinaves en Irlande, tel *Helvick*, commune du comté de Waterford, qui se compose de *vík* et d'une épithète, sujet à discussion. Comme l'indique D. Mac Giolla Easpaig, si le *h* est historiquement attesté, il pourrait s'agir de *hellir* 'grotte' ou de *hella* 'dalle' pour donner 'la baie de la grotte/aux dalles'. En revanche, s'il ne l'est pas, il se pourrait que la dérivation soit *ál-vík* 'baie aux anguilles' (MAC GIOLLA EASPAIG D., 2002, p. 469).

Hlið désigne en ancien scandinave, une ouverture, une brèche, une porte, au sens de 'passage entre deux rochers', un *vík* de moindre qualité. Le gaélique d'Ecosse utilise également le substantif masculin d'ancien norrois *vágr* 'baie' dans les toponymes tel que *Steòrnabhlagh*, dérivé de *Stjórnarvág* 'baie des manœuvres' (OFTEDAL M., 1954, p. 392-393).

Le fjord, de l'ancien scandinave *fjörðr* – même racine que l'allemand *furt* 'gué', dans le même type de topographie, désigne un grand bras de mer, un estuaire profond. Anglicisé en – *ford*, il se retrouve dans quatre toponymes irlandais : *Strangford*, *Carlingford*, *Wexford* et *Waterford* (MAC GIOLLA EASPAIG D., 2002, p. 470). Le premier, notamment, porte une racine scandinave évidente *Strang* + *fjörðr* 'fjord puissant'.

Un autre toponyme irlandais, aujourd'hui disparu, est *Endilford*, à présent connu sous le nom de Kinsale Harbour (dans le comté de Cork). L'ancien nom est attesté, comme l'indique D. Mac Giolla Easpaig (2002, p. 474), sur un sceau de 1698 : SIGULLUM COMMUNE KINSALE DE D'ENDILVORTH. L'épithète *endil* fait débat. Reconnu d'origine germano-scandinave, il s'agit d'un terme rare de norrois islandais « utilisé comme ou donnés à des chefs vikings ou chefs de guerre, pareils noms étant d'ordinaire synonymes de 'bataille'. Ainsi nous avons *Endill* roi des mers (*Endils Andri* 'grand navire de gerre' ; *Endils Eykr* 'animal de trait', 'bateau de guerre' ; *Endils Bod* 'message de guerre'). Nous avons *endil*, 'fin' et *Endil-mere* 'grande mer, océan' » (G. Stevens, cité par MAC GIOLLA EASPAIG D., 2002, p. 474). Ce qui a permis aux chercheurs de traduire Endilvorth par « 'fjord le plus éloigné' par

opposition à l'intérieur du port naturel de Kinsale Harbour »¹²⁶. Cependant, selon l'hypothèse de D. Mac Giolla Easpaig, *Endilford* est la traduction scandinave de *Cenn Sáile* (forme irlandaise de Kinsale), composé des termes *cenn* 'tête ou extrémité' et *sáile* 'eau de mer' ou 'mer', également terme générique pour 'bras de mer' dans la toponymie irlandaise. *Cenn* aurait été ainsi traduit par *endil* 'fin' et *sáile* par *ffjörðr*, signifiant, tout deux, 'l'extrémité du bras de mer' (MAC GIOLLA EASPAIG D., 2002, p. 475). Le terme *ffjörðr* se trouve également dérivé en gaélique d'Ecosse dans des toponymes tels que *Sìophort* et *Eiresort* du vieux norrois *Eiríksfjörðr* 'le fjord d'Eric' (COX R., 2002, p. 434).

Dans les langues romanes, un lieu d'accostage est un *port*. En français moderne, ce substantif est un emprunt au latin *portus* dès 1050 avec un sens premier de 'passage' mais aussi de 'porte' *porta*. Le terme *portus* est cependant particulièrement attaché à « l'entrée de l'abri aménagé sur une côté pour recevoir les bateaux, et cet abri lui-même » car appartenant à la racine indo-européenne *per-* 'traverser' (REY A., vol. III, p. 2851). L'anglais moderne utilise le mot 'harbour' issu du vieil anglais *herebeorg* composé de *heri* 'armée' et *beorg/bergan* 'refuge/protéger'. Ce terme est issu de la racine germanique *heribergôn* 'loger' (une armée) et se prolonge en allemand et néerlandais *herbergen* ainsi qu'en latin médiéval *heribergare* 'procurer le gîte aux guerriers' à l'origine du verbe *héberger* (REY A., vol. II, p. 1697). Le vieil anglais possède également, de la même racine, *hergian* 'faire la guerre, ravager', verbe utilisé dans l'*Anglo-Saxon Chronicle* pour désigner les activités vikings en Angleterre (voir page suivante sur ce thème).

Quant aux auteurs des annales irlandaises, ils utilisaient le terme *longphort* 'lieu des bateaux' pour désigner des structures fortifiées d'où partaient les raids vikings¹²⁷ :

Longport oc Duiblinn as rorta Laigin 7 Oi Neill etir tuatha 7 cealla co rice Sliabh Bledhma

« Il y avait un campement près des navires [*Longport*] à Duiblinn, d'où partaient ceux qui pillèrent Laigin et Uí Néill, domaines et églises compris, jusqu'à Sliabh Bladma » (Annales d'Ulster, 841).

Le mot irlandais *long*, comme dans *longship*, désigne 'le bateau', et *port* 'le port', 'le lieu où débarquer'. « Le terme ne se rencontre pratiquement que pour désigner un type de camp fortifié que construisaient les Vikings pour se protéger, eux et leurs navires, pendant l'hiver » (MAC GIOLLA EASPAIG D., 2002, p. 442). La location mentionnée, *Duiblinn*, est composé

¹²⁶ *The Council Book of the Corporation of Kinsale*, R. Caulfield (éd.), Guildford, J. Billing & Sons, 1879, p. II.

¹²⁷ Structures attestées par l'archéologie notamment non loin de la colonie de Limerick, comté de Clare (KELLY E., 1998, p. 13-16), et un autre repéré dans le comté de Laois (KELLY E., MAAS J., 1995, p. 30-32).

de l'irlandais *dub* 'noir, profond' et de *linn* 'plan d'eau' et semble ainsi renvoyer à une partie de l'estuaire de la Liffey, près de l'actuel centre-ville de Dublin, où les bateaux pouvaient mouiller quelque soit la marée. *Duiblinn* se trouve en ancien norrois sous la forme *Dyflin* sur une monnaie daté de 997 : SIHTRIC REX DYFLIN. Il apparaît également sous cette forme dans les sources islandaises *Dyflin ok Dyflinnarskíri* 'Dublin et le comté de Dublin' (Snorri, *Heimskringla*, III). Important carrefour commercial, le nom est connu dans de nombreuses sources : *Dyflen* (*Anglo-Saxon Chronicle*, an 937) ; *Dulin* (*Annales Cambriæ*, an 1042) (MAC GIOLLA EASPAIG D., 2002, p. 443).

Si les parlars de racine latine semblent avoir développés un vocabulaire de type métaphorique, assimilant la mer à un espace vivant, doté d'une respiration, les lexiques scandinaves semblent, quant à eux, opter pour un descriptif précis des éléments qui constituent cet espace – les rochers sont par exemple classés par types dont chacun d'eux possède son propre qualificatif, sa propre relation à la mer et/ou sa propre fonction. La toponymie permet, par ailleurs, d'évaluer l'impact de ce vocabulaire, principalement côtier, importé, diffusé et, dans le cas de la Normandie, implanté par les marins scandinaves. Si dans certaines régions, comme en Irlande, ces derniers pratiquaient le bilinguisme, leurs choix de termes indiquent cependant une application topographique de leur vocabulaire, qui, comme dans le cas du cap au Pays de Galle, peut éventuellement entrer en conflit avec le nom local du lieu (dans cet exemple, d'utilisation terrestre). Pour rester sur ce cap en particulier, le *Great Orme's Head*, son nom met également en relief le conflit latent entre espace maritime et espace terrestre, puisque, de culture purement marine ('tête de serpent'), il se désolidarise du sens du terme *nes/nez* qui désigne ce type d'avancée. Cette racine indo-européenne entre dans le même système métaphorique que le mot *côte*, assimilant un élément topographique à l'anatomie. Ce type de rationalisation des espaces naturels semblent indiquer un savoir fondé sur une perception terrestre plutôt que sur une tradition culturelle maritime, laquelle semble caractériser le vocabulaire scandinave. Il semble ainsi se dégager deux types de savoirs : l'un analogique continental (issu de l'écrit ?) et l'autre issu de l'expérimentation immédiate de l'environnement.

II / Activités maritimes

A / Etre viking

Dans le cadre d'une étude concentrée sur l'Europe du Nord médiévale, il faut prendre garde à ne pas faire l'amalgame entre les Vikings et plus globalement les anciens Scandinaves. Si ce dernier regroupe, de manière générale, les habitants de la Scandinavie actuelle – Norvège, Suède et Danemark¹²⁸ – les premiers ne désignent qu'une petite partie de ce groupe culturel. Le mot 'viking' tel que répandu aujourd'hui provient de deux termes scandinaves.

Il y a tout d'abord le substantif masculin *víkingr* (m., pl. *víkingar*) qui réfère à une personne, (JESCH J., 2001, p. 44). J. Jesch décompte dix-neuf inscriptions runiques dans lesquelles il en est fait l'usage particulier de nom propre. Cet usage est attesté en Norvège, Suède, Danemark ainsi qu'en Angleterre (FELLOWS-JENSEN, 1968, p. 338-9). Seulement trois inscriptions runiques utilisent *víkingr* comme un nom commun :

hn : uahR –istr : garin miþ uikikum

« Il a fait route vers l'ouest avec des Vikings ».

Il s'agit d'une pierre trouvée en 1988 à Hablingo, île de Gotland (G 370), sur laquelle deux frères commémorent leur père. Ici l'ouest désigne probablement les îles britanniques, vers lesquelles étaient dirigées les expéditions de Knútr, mais peut également désigner la Suède, à l'ouest de Gotland. S'il est allé à l'ouest avec les Vikings, il n'est pas précisé s'il s'agit d'une expédition militaire ou commerçante, probablement parce que le terme appelle une évidence culturelle.

Une autre pierre trouvée à Bro dans l'Uppland (Suède), commanditée par une femme en commémoration à son mari, se révèle moins claire mais suggère une connotation différente :

saR x uar x uikika x uaurþr x miþ x kaeti

« Il était un garde des/contre les vikings avec Geithir » (U 617).

Bien qu'ambigüe il est généralement admis que le défunt ait été un officier qui surveillait l'arrivée de raids vikings, au sens 'protecteur' *vorðr* (JESCH J., 2001, p. 48).

¹²⁸ La Finlande, bien qu'aujourd'hui considérée comme pays scandinave de part sa géolocalisation dans la péninsule, relève d'une culture slave qui la différencie de ces voisins.

Il existe une ambigüité perceptive autour du terme. Son utilisation en tant que nom propre suggère une perception positive, tout comme sa mention sur une pierre de runes suppose une position sociale valorisante. Cependant, il est clair que tous, même parmi les Scandinaves, ne gonflaient pas leurs rangs. Cette différence se note également dans le corpus scaldique. Entre la fin du X^{ème} siècle et le début du XII^{ème}, sept références claires désignent comme *víkingar* les ennemis du roi ou dirigeant loué, aussi bien localement qu'à l'étranger. Ainsi les *Víkingar* sont : les ennemis de Eiríkr sigrsæli à Fyrisvellir¹²⁹ ; les *Jómsvíkingar* à la bataille de Hjorungavágr¹³⁰ ; les opposants (Wendish) du jarl Eiríkr durant les raids sur Wendland¹³¹ ; les habitants de *Hól* conquis par Óláfr Haraldsson¹³² ; les ennemies de l'intérieur durant le règne d'Óláfr, montrant comment il a puni les mécréants et les malfaisants¹³³ ; ainsi qu'une référence similaire aux ennemis de Magnús Berfoettr, à l'étranger comme en Norvège¹³⁴.

De la même manière, un vers du *Valgarðr* dans un poème sur Harald, uniquement préservé dans l'*Edda* de Snorri, décrit une attaque sur des *borgar virki* 'fortifications de la ville'¹³⁵. Il est précisé que les *víkingar brutu fíkjum* 'les vikings ont détruit tels des rapaces'. Il semble ici que les *víkingar* soient les membres de l'armée d'Haraldr, attaquant une ville étrangère ou un château (JESCH J., 2001, p. 54).

Il y a ensuite le terme *víking*, substantif féminin abstrait qui désigne une activité. Il n'apparaît cependant que trois fois dans les inscriptions runiques : deux danoises (Skåne, D 330 et D 334) et une suédoise (VG 61). Sur D 330 les défunts sont commémorés pour *várru víða óneisir í víkingu* « être [allé] loin, et [avoir été] intrépides dans leurs activités 'vikings' ».

Ses pierres commémorent des hommes qui ont été (et dans deux cas qui sont morts) *í víkingu* 'en viking' et suggèrent une activité qui a eu lieu dans des endroits divers, loin de chez eux. S. Hellberg (1980, p. 81-4) voit en ce terme une consécration glorieuse au sens religieux, ce que réfute J. Jesch (2001, p. 55) précisant qu'il ne prend pas en compte l'étude des autres tournures du terme.

¹²⁹ Þorvaldr Hjaltason (X^{ème} siècle), *Lausavísur*.

¹³⁰ Þorleifr skúma Þorkelsson (X^{ème} siècle), *Lausavísa* ; Tindr Hallkelsson (X^{ème} siècle), *Hákonardrápa*, 5.

¹³¹ Eyjólfur dáðaskáld (XI^{ème} siècle), *Bandadrápa* 5. Voir également FIDJESTØL B., 1982, 111-14 pour une reconstitution du poème.

¹³² Sigvatr Þórðarson, *Víkingarvísur*, 10.

¹³³ Sigvatr Þórðarson, *Erfidrápa Óláfs helga*, 6.

¹³⁴ Bjorn krepphendí (XII^{ème} siècle), *Magnússdrápa*, 3.

¹³⁵ Valgarðr á Velli (XI^{ème} siècle), 3.

En effet, l'utilisation de ce mot dans le corpus scaldique peut être connotée de manière radicalement différente tout comme dans le poème *Eiríksdrápa* de Markus Skeggjason qui possède un des plus anciennes références (vers 1100) du terme dans ce type de texte¹³⁶ :

Vorgrum eyddi Vinða fergir

Víking hepti konungr fíkjum.

Þjófa hendr lét þengill stýfa.

Þegnum kunni ósið hegna.

« Le conquérant des Wends a détruit les hors-la-loi. Le roi a stoppé les activités *víking* de manière décisive. Le dirigeant a fait couper les mains des voleurs et a endigué les rebellions des propriétaires terriens (*Þegnar*) ». L'activité viking est ici mise au même rang que celles des voleurs et des rebelles.

Se basant sur tous ces différents aspects, J. Jesch apporte ainsi cette définition : « une activité viking apporte avec elle le risque considérable d'une mort non naturelle, violente et prématurée, au cours d'un voyage » (2001, p. 59). Lars Lönnroth en donne, quant à lui, une définition sensiblement différente : « ce terme semble être connoté d'une certaine forme de désapprobation et est normalement réservé à des personnages brutaux et peu plaisants, par exemple des voyous et des pirates sans cœur tels ceux qui ont vendu Olaf en tant qu'esclave durant son enfance »¹³⁷.

Si les sources scandinaves ne s'accordent pas elles-mêmes sur une définition commune de ces *víkings*, les chroniqueurs chrétiens semblent, quant à eux, partager une même perception de ces hommes. Les auteurs normands, qui écrivent un siècle voire un siècle et demi après les événements intrusifs, s'appuient sur les annales franques, chroniques d'époque. Ils relatent donc l'arrivée de Scandinaves, dans un cadre historique où les descendants de ces derniers sont solidement implantés. Ils utilisent pour les désigner les termes : *Dani* et *Northmanni*¹³⁸. Ces derniers sont qualifiés de : *barbari*, *piratae* et *pagani* et sont *crudelis*, *cruentus* ou encore *trux*. « Ainsi ces barbares venus du Nord sont-ils des hommes *funesti*, *pestiferi* et *infesti*,

¹³⁶ Markús Skeggjason, *Eiríksdrápa*, 6.

¹³⁷ J. Jesch: "a viking activity brought with it a considerable risk of unnatural, violent or premature death, while travelling". Lars Lönnroth: "This term [viking] seems to have tainted by a certain amount of disapproval and is normally reserved for brutal and unpleasant characters, for example berserk thugs or heartless pirates of the sort that sell Olaf as a slave in his childhood" (*The Oxford Illustrated history of the Vikings*, p. 230).

¹³⁸ Abbon, les *Annales de Fontenelle*, Dudon, Guillaume de Jumiège et Etienne de Rouen utilisent majoritairement le terme *Dani* tandis que les *Annales de Jumiège* ont recours à *Normanni*. Seules les *Annales de Fontenelle* fait une distinction entre les *Dani* (Danois) et les *Normanni* (Norvégiens) (BOUET P., 2002, p. 59).

c'est-à-dire des hommes qui 'apportent la mort', 'la ruine' et 'le malheur' »¹³⁹ (BOUET P., 2002, p. 59). Ces hommes sont décrits comme soumis à des 'pulsions de rage' (*rabies*) :

ils *prosternunt, spoliant, perimunt, urunt, populantur/ Dira cohors...*

« renversent, dépouillent, tuent, brûlent et ravagent, en une sinistre cohorte » (Abbon, I, 194-5) ;

Rollon « s'élançait, massacre, pille, incendie et s'en va » selon Etienne de Rouen (*Draco*, 678 : *Irruit, obtruncat, diripit, ardet, abit*). L'activité des hommes du Nord sur le sol franc est guidée par la ruse : *perfidia, fraus, deceptio*. Hasting, le *Dani* décrit par Dudon, est *nequissimus, perfidus* et un *duplex simulator* (Dudon, 1, 5 ; 1, 6 ; 1, 3). Pour ajouter au mythe littéraire, « les Vikings surgissent des eaux (*aquis egressus*) ou de la nuit (*noctu ceperunt, nocte inuadebant*), surprenant le plus souvent les soldats francs et les indigènes durant leur sommeil »¹⁴⁰ (BOUET P., 2002, p. 59). Car il s'agit bien de cela, un mythe littéraire, comme l'ont démontré A. d'Haenens, L. Musset et encore R. Boyer. Ces images littéraires sont forgées par des clercs qui, éduqués à la lecture de la Bible, ont calqué les schémas mentaux et les structures de récit jusqu'à reprendre certaines expressions : *depopulare urbem* 'ravager une ville', *gladio ustare* 'dévaster par l'épée' ou encore *uictimas mactare* 'sacrifier des victimes' sont des reprises de la *Genèse* et du *Deutéronome* (D'HAENENS A., 1969, p. 245-261). Certains de ces auteurs ont également montré une bonne connaissance de la littérature classique : « aussi Dudon décrit-il la cité neustrienne [Rouen] dévastée par les Vikings [Rollon] avec les mêmes termes dont Virgile s'était servi pour relater l'anéantissement de la Troie antique » (BOUET P., 2002, p. 63).

L'étude de ces structures littéraires permet de temporiser l'image décrite. « Pour des clercs qui, depuis leur plus tendre jeunesse lisaient et commentaient chaque jour la Bible, le recours à des formules empruntées à l'Écriture sainte est souvent un mode d'expression naturel, voire instinctif et inconscient » (BOUET P., 2002, p. 65). Aussi, ces mêmes expressions n'étaient-elles pas réservées aux seuls 'pirates' nordiques et pouvaient également être appliquées à des actions franques. Il s'agit avant tout d'un vocabulaire chrétien, transcrivant une perception basée sur la dualité du bien et du mal. Ainsi les Scandinaves (danois et norvégiens) sont-ils des *nate diaboli* (Abbon, I, 128) lorsqu'ils pillent l'Église, puis des alliés après avoir signé le traité de Saint-Clair-Sur-Epte.

¹³⁹ *Funestus* : *Inventio*, 4 ; Abbon, I, 195 ; G.J., I, 9, 16 ; 5, 16, 19 ; Dudon 1, 6 ; 1, 7. *Pestifer* : Abbon, II, 162, 212 ; Dudon, 1, 3 ; 1, 6 ; 2, 1 ; 3, 44 ; 3, 61... *Infestus* : Dudon, 1, 3 ; 1, 7 ; 2, 35 ; G.J., 4, 15, 16. Cités par BOUET P., (2002, p. 59).

¹⁴⁰ *Inventio*, 5 ; Font., année 848 ; Dudon, 1, 4.

Les auteurs des annales irlandaises semblent, quant à eux, utiliser un ton plus factuel et désignent les Vikings comme des ‘gentils’ au sens de ‘païens’ :

Geinnti for Duiblinn beos

« Les païens [étaient] toujours à Duiblinn » (*Annales d’Ulster*, année 842) ;

Ced gabail Atha Cliath o Gentibh

« la première fois d’Ath-Cliath par les Gentils » (*Chronicum Scotorum*, année 837) ;

Dunadh la hOlcoibar do toghail dúin Corcaighe for Gentibh

« un ost de Ólchobhar pour détruire le fort de Cork afin de se venger des païens » (*Chronicum Scotorum*, année 848).

Ils sont également mentionnés, dans le *Chronicum Scotorum* (année 887), comme les ‘étrangers de Limerick’¹⁴¹ :

Ar gall Luimnigh la Connactoibh,

« un massacre des Etrangers de Limerick par les hommes du Connacht ».

En 865 ainsi qu’au XI^{ème} et XII^{ème} siècle, il est également fait mention des ‘étrangers de Cork’, indiquant une colonie hiberno-scandinave. Le mot *gall* ‘étranger’ en irlandais se retrouve dans le toponyme d’un bourg de la baie de Cork, *Donegal*, provenant de *Dún na nGall* ‘le fort des étrangers’, renvoyant probablement aux Scandinaves. La même idée transparaît dans le nom de village *Baile na nGall* ‘la ville des étrangers’ (MAC GIOLLA EASPAIG D., 2002, p. 459 et p. 471).

Il n’est, par ailleurs, pas inintéressant de noter que le mot *vikingr* est passé en irlandais sous la forme du nom propre *Uiginn*, telles les noms de famille *Ó hUiginn* et *Mac Uiginn*, aujourd’hui sous la forme O’Higgins et Maguigan en anglais (BELL R., 1988, p. 163).

Une première conclusion peut être ici dressée. Il semble exister deux types de navigateurs nordiques. Dans un premier temps, *viking* peut être porté comme un nom propre et apposé, de manière honorifique, sur une pierre tombale, il s’agit alors d’un statut de guerrier reconnu par les Scandinaves et rejeté par les chrétiens comme païens, étrangers et pirates. Puis émerge une connotation péjorative décrite dans le cadre d’un pouvoir centralisé autour d’un roi, au moment de la christianisation des contrées scandinaves. L’idée de destruction et capture des biens chrétiens n’est plus compatible avec la vision plus large, organisée et christianisée des conquêtes royales des territoires. Si les premiers possédaient des camps d’hiver en Irlande,

¹⁴¹ Limerick, fameuse colonie Viking en Irlande, est mentionnée dans le *Landnámabók* islandais : *Hrafn Hlymreksfari, er lengi hafði verit í Hlymkeri á Írlandi* ‘Hrafn, navigateur de Limerick, qui séjourna longtemps à Limerick en Irlande’. Le nom *Hlymrek* vient de l’irlandais *Luimnech* et a été repris en anglais sous la forme Limerick.

France, Ecosse ou Angleterre, ainsi que des carrefours commerciaux indispensables, il n'était pas dans leur objectif de s'installer. La navigation et le rapport à la mer était au centre de leur mode de vie. Bien que leurs activités ne cessent pas tout à fait, la mise en place d'une société plus centralisée et dépendante d'un pouvoir royal, notamment au Danemark à partir du X^{ème} siècle, apporte un nouveau rapport à la mer dans la mentalité scandinave. Ils ne partent plus pour prendre la mer, mais pour coloniser, s'installer et prendre possession de terres. La mer pour les Vikings, la terre pour les chrétiens. Seul le commerce se caractérise par une relation constante entre les peuples.

B / Le commerce

Les raids ne sont pas les seuls objectifs des expéditions vikings. Comme l'indique J. Jesch (2001, p. 63), le corpus runique laisse des indications de voyages commerciaux :

Uft siklt til simk (a)(I)(a) t(u)ru[m] knari um tumisnis

« souvent a navigué dans un riche/splendid *knorr* aux alentours de Domesnes jusqu'à Semigallians » (Sö 198).

Le mot *knorr*, navire de charge, ainsi que le nom de la destination et celui de la route sont des précisions qui tranchent avec les mentions précédentes et suggèrent un voyage à but marchand.

Par ailleurs, l'action et l'utilisation de l'adjectif *dýrr* 'splendide' pourrait être une éventuelle référence au chargement plutôt qu'au navire en tant que tel (DÜWEL K., 1987, p. 319).

Une autre inscription sur l'île de Gotland (église de Stenkumla) suggère un voyage pour vendre des fourrures :

sunarla sat miþ skinum

« dans le sud a proposé des peaux » (G 207).

Il est également indiqué que le marchand est mort sur l'île de Møn (Danemark), sur la route de l'ouest (JESCH J., 2001, p. 64).

Le mot usuel d'ancien scandinave pour désigner une activité mercantile est la particule *kaup-*, souvent présente dans des mots composés. Par exemple, Niðaróss (aujourd'hui Trondheim) a été fondée sous le nom de *kaupangr* '(place de) marché'. Carrefour commercial important au début de l'époque viking, il est par la suite supplanté par l'essor au X^{ème} de Bergen où étaient acheminées, depuis la mer Blanche, des peaux de cétacés et fourrures. Les nombreuses

ressources locales y étaient également exploitées : poisson, huile, lard de baleine et résineux. De là partait la liaison vers le Groenland. La saga du roi Sverrir s'étonne de voir se presser des bateaux « des Islandais, des Groenlandais, des Anglais, des Allemands, des Suédois, des Gotlandais et des Danois » (DURAND F., 1996, p. 102).

Un marchand est ainsi un *kaupmaðr* (m., pl : *kaupmenn*) et leurs navires sont, tel précédemment indiqué, des *kaupskip* comme l'atteste l'utilisation du mot par Óttarr (au côté du mot *knorr*) pour décrire le bateau dans lequel Óláfr Haraldsson voyage d'Angleterre vers la Norvège où il s'en retourne (JESCH J., 2001, p. 66).

Déjà cité au-dessus, le mot s'exporte également en Irlande, via les expéditions scandinaves et leurs campements hivernaux :

Þeir sigldu þá norðr undir Satíri ok lágu þar um hríð ok gerðu margar upprásir... Síðan sigldu þeir yfir undir Kaupmannaeyjar ok lágu þar lengi um vetrinn. Þeir fóru suðr til Manar...

« Alors ils firent voile vers Kintyre et y restèrent quelque temps et firent de nombreuses incursions... Puis ils traversèrent la mer jusqu'aux *Kaupmanneyjar* et y demeurèrent longtemps cet hiver-là. Ils mirent le cap au Sud vers Man... » ([Saga d'Hákon le Vieux] *Hákonar Saga Gamla*, p. 194).

Le nom *Kaupmanneyjar* (*kaupmann* 'marchands' + *øy* 'île') renvoie aux îles Copeland, c'est-à-dire aux 'îles des marchands' (MAC GIOLLA EASPAIG D., 2002, p. 457).

Lorsqu'ils prennent la mer, les marins scandinaves empruntent des routes dont les noms sont mentionnés dans les sagas et les inscriptions runiques :

La *vestrvegr* 'route de l'ouest' mène vers les territoires d'outre-mer tandis que l'*austrvegr* est celle qui parcourt la Baltique, mer fermée et très fréquentée. Il existe également l'expression *vestr um haf* qui indique que le personnage se rend 'à l'ouest de la mer', c'est-à-dire dans les territoires colonisés (îles nord-écossaises, Angleterre, Irlande...) (RENAUD J., 2002, p. 234).

Þenna mann sendi Hákon jarl vestr um haf, það hann fara kaupferð til Dyflinnar, sem þá var mörgum títt

« Le jarl Hákon envoya cet homme à l'ouest au-delà de la mer, lui demandant de faire voyage de commerce à Dublin [*Dyflinn*] comme beaucoup le faisait fréquemment » (*Óláfs saga Tryggvasonar (Heimskringla)*, chapitre 46, p. 291).

La route vers l'ouest désigne également celle des îles Féroé et de l'Islande :

Svá segja vitrir menn, at ór Nóregi frá Staði sé sjau dægra sigling í vestr til Horns á Íslandi austanverðu, en frá Snæfellsnesi, þar er skemmst er, er fjögurra dægra haf í vestr til

Grœlands. En svá er sagt, ef siglt er ór Björgyn rétt í vestr til Hvarfsins á Grænlandi, at þá mun siglt vera tylft fyrir sunnan Ísland

« Les gens d'expérience disent que de *Staðr* en Norvège il faut sept jours de navigation jusqu'à Horn à l'est de l'Islande, et de *Snæfellsnes*, d'où c'est le plus court, il y a quatre jours de mer vers l'ouest jusqu'au Groenland. Mais on dit que si l'on fait route directement de Bergen au Hvarf, au Groenland, il faut laisser le sud de l'Islande à une douzaine de *vikur* » (*Landnámabók (Sturlubók)*, chapitre 2, p. 32).

Le *Livre de la Colonisation* poursuit en précisant :

Frá Reykjanesi á sunnanverðu Íslandi er þriggja dægra haf til Jölduhlaups á Írlandi í suðr ; en frá Langanesi á norðanverðu Íslandi er fjögurra dægra haf til Svalbarða norðr í hafsbót.

« Du *Reykjanes*, au sud de l'Islande, il y a cinq jours de mer jusqu'au Jölduhlaup en Irlande du sud et du *Langanes*, au nord de l'Islande, quatre jours de mer vers le nord pour atteindre le Svalbard, à la limite de l'océan » (*Landnámabók, Stulubók* (p. 32) et *Hauksbók*, (p.35)).

La route de l'est est, quant à elle, mentionnée dans la *Saga d'Egill* (chapitre 46) :

[...] ok fóru um sumarit í Austrveg ok herjuðu ok fengu of fjár ok áttu margar orrostur. Heldu þeir ok út til Kúrlands ok lögðu þar við land með hálfmánaðar friði ok kaupstefnu.

« [...] et s'en allèrent en été sur la route de l'est, pillant, accumulant du butin et livrant maintes batailles. Puis ils gagnèrent la Courlande, y mouillèrent un demi-mois et commercèrent paisiblement » (*Egils saga Skalla-Grímssonar*, p. 114).

Principal théâtre des confrontations entre Slaves et Scandinaves, que ce soit pour des guerres ou pour le négoce, l'itinéraire de cette route de l'est débute à Hedeby d'où la route se scindait ensuite en deux pour proposer une rocade au nord et une autre au sud. Entre les deux se trouve, un pôle commercial central, l'île de Gotland¹⁴². A partir de là, les bateaux pouvaient rallier les côtes finlandaises ou entrer dans les terres russes.

Les répliques des épaves, telle *Saga Siglar* de Skuldelev 1, ont permis aux archéologues de restituer les temps de navigations le long de ces routes, avec les mêmes conditions matérielles et météorologiques que les Vikings. « En partant de la côté norvégienne, il pouvait alors atteindre les îles Shetland en 2 jours, l'Islande en 4 jours et – théoriquement – le Groenland en 10 ou 12 jours. Du Danemark, il mettait 2 à 3 jours pour atteindre l'Angleterre » (DAMGÅRD-SØRENSEN T., 2002, p. 227). Les marchands qui, selon la citation précédente de la *Saga d'Egill*, pouvaient également exercer une activité proprement *víking*, pouvaient

¹⁴² Alors surnommée *Eystrasalts auga*, la perle de la Baltique.

donc à partir des places telles que Bergen et Trondheim rejoindre rapidement les îles Shetland, de là, soit dévier vers les Féroé, soit continuer vers le nord de l'Ecosse, îles Orcades et Hébrides, puis rejoindre l'Irlande avec des centres tels que *Dyflin/Duiblinn*, Cork, Limerick ou comme précédemment indiqué *Kaupmanneyjar* avant l'île de Man. Ce sont ces carrefours commerciaux qui ont favorisés les échanges multiculturels. Comme l'ont maintes fois indiquées les données de ce chapitre, les toponymes côtiers reflètent la nature de ces rencontres. De la présence des Scandinaves, parler norvégien, se différencie au cours du IX^{ème} siècle, celle des Hiberno-Scandinaves, ainsi que de celle des Anglo-Scandinaves, lesquels se sont liés aux Ecossais, Pictes, Irlandais et Anglo-Saxons. Le carrefour commercial, au sud de la péninsule nordique, est rapidement concentré sur Hedeby¹⁴³ qui, avec Ribe¹⁴⁴, permet des liaisons avec la Norvège (Oslo¹⁴⁵, Bergen¹⁴⁶), ainsi que vers les côtes ouest et méridionales de l'Angleterre sur lesquelles se trouvent notamment York. Hedeby permettait également aux marchands de desservir les côtes nord-ouest de l'empire franc : Dorestad¹⁴⁷, Quentovic¹⁴⁸, les îles Frisonnes ainsi que Rouen¹⁴⁹. En faisant route vers le nord, Hedeby assurait également la

¹⁴³ Première mention faite en 804, cette ville danoise localisée près la frontière carolingienne connaît un riche développement grâce à sa situation géographique. Elle voit se construire sa première église en 850 et accueille un évêché dès 948. Elle est, ensuite, pillée et brûlée par les Norvégiens en 1050, puis connaît une destruction finale par les Slaves en 1066. Schleswig, aujourd'hui au nord de l'Allemagne, prend alors le relais de son rôle commercial (ELSNER H., 1989).

¹⁴⁴ Ribe, la plus ancienne ville du Danemark, a été fondée au cours de la première décennie du VIII^{ème} siècle et est mentionnée par les documents écrits en 854. Lors de sa mission de christianisation du Nord, Ansgar, archevêque de Brême, demande au roi du Danemark, en 860, à ce que la première église de Scandinavie y soit construite (*The New Cambridge Medieval History*, 1995, p. 205).

¹⁴⁵ D'après les sagas, Oslo a été fondée aux environs de 1049 par le roi Harald Hardråde. Les excavations récentes montrent cependant la présence de tombes chrétiennes avant l'an 1000 ainsi que des traces d'habitats. Ville chrétienne, dès sa fondation, Oslo porte l'image de saint Hallvard sur son sceau, dès le règne du roi Olaf III Haraldsson (1067 – 1093). Son nom semble provenir de Ásló, soit *ás* 'dieux' et *ló* 'terre', 'terre des dieux Ás'.

¹⁴⁶ Bergen, de son étymologie *Bjørgvin* 'prairie au milieu des montagnes', est située au fond du Byfjord. Fondée par Olaf Kyrre (ou Olaf III Haraldsson) en 1070, la ville se développe très rapidement grâce à son port avant de devenir la ville la plus importante du pays au moment du développement de la Hanse, au XIII^{ème} siècle. Les recherches modernes sont cependant établies qu'il existait déjà un établissement marchand entre les années 1020 et 1030 (HANSEN G., 2004).

¹⁴⁷ Datée de l'époque romaine, Dorestad est une des plus importantes emporia de l'Europe du nord-ouest grâce à sa localisation au confluent du Rhin et de la rivière Lek. Entre les années 600 et 719, la ville a été l'objet de convoitise des Francs et des Frisons. Place commerçante centrale entre le VII^{ème} et le milieu du IX^{ème} siècle, elle est souvent attaquée par les Vikings (834, 835, 836, 837, 844, 857 et 863). C'est à cette période qu'elle connaît un fort déclin pour devenir un site agricole (WILLEMSSEN A., 2009, p. 23-27, voir également l'entrée Dorestad sur Navis II).

¹⁴⁸ Quentovic, site antique comme Dorestad, était un port central entre le VIII^{ème} et le IX^{ème} siècle, et notamment sous Charlemagne. Récemment localisé dans le nord de la France à l'embouchure de la Canche, le site – appelé Vicus par les Carolingiens – a connu une prospérité de deux siècles avant de disparaître sous les coups des incursions Vikings (840, 864, 881, 890 et 894). En plus de son rôle commercial et financier, y était implantée une forte présence chrétienne comme l'indique les mentions dans les textes de Eddius Stephanus *Vita Wilfridi*, et de Bède le Vénérable (début du VII^{ème} siècle).

¹⁴⁹ Fondée au I^{er} siècle par le peuple gaulois Vélicasse sous le nom de Rotamagus ('pleine ronde' en celtique latinisé), la ville connaît les invasions barbares du III^{ème} siècle, un évêché et une première cathédrale au IV^{ème}. Les premiers raids vikings y parviennent en 841 (incendie de la ville). La signature du traité de saint-Clair sur

liaison avec la mer Baltique : Roskilde¹⁵⁰, Birka¹⁵¹, Sigtuna¹⁵² et l'île de Gotland. Il serait puéril de décréter que seuls les *Danes* empruntaient ces roades sud de la mer du Nord tandis que les *gentils* norvégiens se contentaient des passages aux nord de l'Ecosse, puisque les flottes s'organisaient suivant les opportunités et les forces requises. D'autre part, si la toponymie permet de constater l'impact des Scandinaves sur le pourtour des mers du Nord et d'Irlande, il faut admettre que l'essor, dans le courant du X^{ème} siècle, des villes portuaires commerciales, concorde avec le processus de christianisation amorcé à cette époque à partir du Danemark. Cette rencontre idéologique et spirituelle permet l'installation de nouvelle communauté, la stabilisation des échanges et ainsi de sécuriser le va-et-vient.

Si comme l'indique les textes relatifs aux échanges commerciaux, tous les peuples voyagent en mer, il semble que la culture scandinave *viking* possède un savoir maritime qui a su trouver son chemin jusqu'aux intellectuels, scaldes ou tout autre personne douée d'une capacité d'écriture. Il s'agit d'une base culturelle de relation à la mer fondée sur un savoir issu d'une expérimentation et de perceptions collectives. La christianisation apporte visiblement une évolution dans ce domaine. Il ne s'agit pas d'une mentalité rattachée à la mer mais à la terre, au sein de laquelle le commerce joue un rôle fédérateur. Cet aspect terrestre de la perception de la mer semble être hérité de la verbalisation latine (descriptions analogiques de l'environnement), elle-même ancrée dans un héritage culturel continental ancien (la mer comme force primordiale au sein duquel évolue le bateau re-créatif).

Epte (911) fait de Rollon le premier duc du duché de Normandie dont Rouen est la capitale. Rouen est un port principalement connu au Moyen Âge pour son marché aux esclaves (DE BOÛARD M., 2001).

¹⁵⁰ D'après Adam de Brême et Saxo Grammaticus, Harald I a construit une église et son domaine royal à Roskilde dans les années 980. Saxo Grammaticus ajoute par ailleurs que la ville tient son nom du roi légendaire Roar, qui aurait vécu ici au VI^{ème} siècle. Un évêché y est construit dès 1020.

¹⁵¹ Etablie dans le courant du VIII^{ème} siècle, il s'agit d'un important centre marchand de la Baltique. La ville est mentionnée dans la *Vita Ansgari* (par Rimbart, 865), où l'archevêque y a fondé la première congrégation chrétienne en 831. Adam de Brême indique également, en 1050, que l'archevêque Unni y est mort en 936. Ce sont ces auteurs germaniques, écrivant en latin, qui ont transmis le nom de *Birca*. Aucun nom nordique n'est connu. Une proposition existe cependant, il s'agirait d'une latinisation du mot *birk* faisant référence à un lieu commerçant (HELLE K., 2006 et *Encyclopaedia Britannica*, article 'Birca').

¹⁵² Fondée dans le courant du IX^{ème} siècle, la ville tient son nom d'un ancien domaine royal daté de l'âge du Fer.

III / L'art de naviguer

A / L'équipage

Sur une pierre runique en Suède (U 778), une mère et un père commémorent leur fils Banki (ou Baggi) **is ati ain sir skib** « qui possédait un bateau à lui seul ». L'expression *einn átti*, également utilisée dans le cadre d'une propriété terrienne, indique que le fils en était le propriétaire. La pierre indique également qu'il **austr stu[rþi] i ikuars liþ** « l'a gouverné vers l'est dans la *lið* d'Ingvarr ». Il est ici fait usage du verbe *stýra* comme dans l'expression *stýrimaðr* (*steersman* en anglais) désignant l'homme comme le capitaine (JESCH J., 2001, p. 184).

L'homme possédait son propre bateau et commandait un équipage, dont les membres, selon une pierre de Bornholm (au Danemark), semblent être appelés *skipari* (m., pl. *skiparar*) : **truknaþi han uti meþ ala skibara** « il s'est noyé en mer avec les *skiparar* » (D 379) (JESCH J., 2001, p. 184).

K. Düwel (1987, p. 329-31) interprète le mot *skipari* comme se référant à celui qui gouverne le bateau mais qui se différencie néanmoins, par son rôle, du *stýrimaðr* propriétaire et capitaine. Judith Jesch (2001, p. 185) opte cependant pour une explication plus simple qui désigne le *skipari* comme un 'membre d'équipage'.

D'autres mots servent également à désigner l'équipage, tels *sogn* (f., pl. *sagnir*) et *sókn* (f., pl. *sóknir*). Le premier signifie simplement 'assemblage de personne' mais il est utilisé dans le kenning *Ullar asksogn* 'équipage du bateau de Ullr [bouclier => guerriers]¹⁵³. Tout l'hiver, Arnórr exhorte les sujets d'Earl þorfinnr en les appelant *skipa sagnir* 'équipages des bateaux'¹⁵⁴. Le second, *sókn*, est militairement connoté, désignant également une 'attaque, bataille' (JESCH J., 2001, p. 186). Il faut, d'autre part, mentionner le substantif *sessi* (m., pl. *sessar*) – dérivé de *sess* (n.) – puisqu'il fait référence à celui qui partage le banc de rame (FOOTE & WILSON, 1974, p. 235).

Enfin, le mot le plus commun dans les corpus runiques et scaldiques (au moins soixante-quatre références dans ce dernier) est *lið* (n., pl. *lið*) dont la signification désigne un 'groupe de personnes' et par extension 'troupe', 'renforts' ou encore 'flotte'. Déjà rencontré sur la pierre U 778 : **austr stu[rþi] i ikuars liþ** « l'a gouverné vers l'est dans la *lið* d'Ingvarr », il

¹⁵³ Einarr skálaglamm Helgason (X^eme siècle), *Vellekla*, 2.

¹⁵⁴ Arnórr jarlaskáld Þórðarson (X^eme siècle), *þorfinnsdrápa*, 3.

s'agit d'une référence à la flotte de bateaux dirigée par Ingvarr lors d'une expédition fatale. Cette connotation nautique se trouve également sur Sö 338 sur laquelle le défunt et son frère sont dits être : **bistra mana a lanti auk i lipi uti** « les meilleurs des hommes sur terre et en dehors dans la *lið* ». Il est par ailleurs intéressant de noter que la phrase marque une différence entre les deux contextes de vie : 'terre' et l'adverbe *úti* 'en dehors (en mer)'. Il est également précisé que le défunt était *liðs forungi* 'leader de la *lið*', sous-entendu de toute l'expédition (hommes et bateaux) (JESCH J., 2001, p. 187). J. Lindow (1976, p. 74) en donne la définition suivante : « une *lið* était une expédition d'un groupe de guerrier, en mer, sous les ordres d'un seul leader »¹⁵⁵. Le mot apparaît en ancien anglais sous la forme *lip* pour désigner une flotte (*Anglo-Saxon Chronicles* 1052E, 1066C/D, 1068D, 1069E) ou encore 1055C, quand Ælfgar acquière en Irlande une *lið* de dix-huit bateaux (JESCH J., 2001, p. 189).

Les parlers romans se basent, quant à eux, sur la racine latine *batel* (cf. chapitre précédent) pour désigner la personne qui conduit le bateau comme un *batelier* (fin du XIII^{ème} siècle) (REY A., vol I, p. 350). Ce terme est par la suite supplanté par celui de *marinier* attesté vers 1140, à son tour éliminé par *marin* lequel était pourvu du sens de 'navigateur'¹⁵⁶ (REY A., vol. II, p. 2141).

B / Conditions et phénomènes

En dehors de la sphère culturelle nordique, il existe de nombreux récits de voyages en mer, notamment les *immrama* (*immram* au singulier) irlandais tels que : *Immram curaig Máele Dúin*, *Immram Snédgus ocus Maic Riagla* et *Immram curaig Ua Corra*. A cette tradition littéraire doit également être rattaché le récit du voyage du saint irlandais Brendan.

La mer en tant que telle y est volontiers mentionnée comme un océan immense :

*Lotar iarom isan ocian mór nemforcendach (...)*¹⁵⁷

« Ils entrèrent ensuite dans l'Océan immense, illimité (...) » (*Mael Duin*, chap. 1)¹⁵⁸

L'*Immram curaig Ua Corra* fait état d'un environnement dangereux contre lequel Dieu les protège :

¹⁵⁵ "a *lið* was an expedition of a warrior band functioning abroad under a single leader".

¹⁵⁶ Ce terme n'est utilisé qu'à partir de 1529 (REY A., vol II, p. 2352).

¹⁵⁷ OSKAMP H.P.A., 1970 : *The Voyage of Mael Duin* (Groningen: Wolters-Noordhoff Publishing), p. 108.

¹⁵⁸ Traduction : D'ARBOIS DE JUBAINVILLE H., 1892 : *cours de littérature celtique*, tome 5, Paris, éd. Thorin, p. 461.

IS annsin doronsad irnuighthi dicra cu Dia ardaigh co bhfaghbatais coir síne, 7 co ro coisceadh in Coimdi treat[h]an na ton 7 na hilpiasta adhuathmura

“Then they made fervent prayer to God in order that they may find fair weather, and that the Lord would restrain the storm of the waves and the roaring of the sea, and the many awful monsters”¹⁵⁹.

Un voyage est par définition parsemé d’embuches : tempêtes, hautes vagues, mer en colère et de nombreux monstres effrayants¹⁶⁰. Les mots *turment/turmente* ainsi que *tempestes* sont d’ailleurs très courant dans le *Voyage de saint Brandan* :

Vunt s’en mult tost en mer siglant

De tant bon vent Deu graciant.

Crut lur li ventz, e mult suvent

Crement peril e grant turment (II. 623-626).

Ou encore :

Cum a terre ariverent,

Les tempestes aviverent ;

Cunuit Brandans al air pluius

Que li tens ert mult annuus (II. 973-976).

La version latine, *Navigatio*¹⁶¹, montre de moins éloquentes descriptions¹⁶². C’est presque laconiquement que le texte explique pourquoi les pèlerins ont passé *tres menses* sur une île : parce que *tempestat in mari et uentis fortissimus et inequalitas aeris* (cap. 16, II. 44-45).

Ces voyages ou *immrama* sont effectués parce que *Deus uoluit tibi ostendere diuersa sua secreta in oceano magno* (cap. 28, II. 24-27). C’est ainsi qu’ils trouvent une *mare clarum* le jour où saint Brendan célèbre la Saint Patrick, de manière à ce qu’ils puissent voir tous les monstres tapis au fond de la mer. Ce type de descriptions tranche avec les précédentes qui font états des peurs de l’équipage. Cependant toute deux possèdent la même conception : la mer est une matrice symbolique, instrument du dieu chrétien. Les tempêtes, l’océan immense – effet d’infinité et d’inconnu comparé à l’utilisation du mot ‘mer’ – et les monstres

¹⁵⁹ “The Voyage of the Húi Corra” dans *Revue Celtique* 14 (1893), éd. Stokes, p. 41.

¹⁶⁰ La présence des monstres n’est que mentionnée dans ce présent chapitre car fera l’objet d’une plus ample analyse dans la partie II, chapitre 3^{ème}, ceci afin d’éviter les redites.

¹⁶¹ Edition latine : *Navigatio Sancti Brendani Abbatis*, éd. C. Selmer (University of Notre Dame press), 1959.

¹⁶² Il existe des différences significatives suivant les versions du récit. Le poème anglo-normand de Benedeit *Le Voyage de Saint Brendan* n’est pas une simple adaptation de la version latine. En effet, ce dernier fait montre d’une certaine créativité dans ses descriptions maritimes et dans l’utilisation des motivations des pèlerins, ce qui le rapproche de la tradition celtique des *immrama* plus que de sa source *navigatio*. A ce sujet, voir SOBECKI S., 2003 : « From the *désert liquide* to the sea of romance : Benedeit’s *Le voyage de saint Brandan* and the irish *immrama* » dans *Neophilologus*, vol. 87, n°2, p. 193-207.

représentent les peurs de ceux qui n'ont pas la foi, tandis que la mer claire et calme met en image l'illumination, la révélation divine. Bien que comme Wace, Benedeit se révèle être un observateur de la mer (SOBECKI S., 2003, p. 201), le vocabulaire employé relève avant tout d'une connaissance des textes antiques et chrétiens, plutôt que d'un désir de retranscription réaliste. A l'image de l'environnement désertique des pays du Proche-Orient utilisé dans les textes relatant les conditions de vie des anachorètes des III^{ème} et IV^{ème} siècle, l'océan constitue un lieu de transcendance, un lieu de combat contre ses peurs et doutes, pour accéder aux *merveilles* divines. Ces types de récits chrétiens à but rhétorique ne traduisent donc pas la relation quotidienne des gens du peuple (irlandais, normands, etc.) avec la mer mais s'inscrivent dans un imaginaire issu de la tradition latine qui intellectualise les phénomènes d'une part, et qui perçoit la mer comme une entité soumise à la volonté divine.

Les textes de tradition scandinave, bien qu'un certain nombre d'entre eux ait été rédigé par des chrétiens, révèlent une autre vision du milieu maritime et de la navigation. Tout d'abord parce qu'ils ne relatent pas la même chose (bien qu'il existe, par exemple, une version nordique du *Voyage*). Il s'agit en effet de rendre compte, la plupart du temps, d'expéditions, souvent militaires, et de mettre en valeur des actions avant tout humaines.

A la fin du IX^{ème} siècle, Ohthere, norvégien du nord, rapporte au roi Alfred du Wessex son voyage de chez lui jusqu'à la ville marchande de *Sciringes heal* (probablement Kaupang) :

byder he cwæð þæt man ne mihte geseglian on anum monðe, gyf man on niht wicode

« il a dit qu'un homme pouvait se rendre là-bas en un mois, suggérant qu'il a dû dresser la tente la nuit ».

De son côté, l'anglo-saxon Wulfstan a voyagé de Hedeby à Truso en

syfan dagum & nihtum, þæt þæt wæs ealne weg yrnende under segle

« sept jours et nuits, le bateau a fait voile tout le long » (LUND N., 1984, p. 21).

Suivant les circonstances, les marins scandinaves devaient soit s'arrêter la nuit pour camper, soit dormir à bord du bateau en course. Chose qu'ils devaient faire notamment lors de navigations non costales (JESCH J., 2001, p. 166).

Le chapitre 93 de la *Saga des Orcadiens* met en scène Sveinn Ásleifarson donnant l'ordre ne de pas dresser les tentes :

En veðr var hvasst á, ok gáfu menn ekki gaum at því, er hann mælti, ok lágu allir menn undir tjöldum, nema á skipi Sveins var eigi tjaldat fyrir aptan siglu.

« Comme le temps était mauvais, ils ne se préoccupèrent pas de ses consignes et tous montèrent les tentes, sauf sur le bateau de Sveinn où il n’y en eut aucune à la proue » (*Orkneyinga saga*, p. 251, cité par RENAUD J., 2002, p. 240).

La qualité de vie à bord est en premier lieu soumise aux divers aspects de la navigation en tant que rapport du bateau avec les éléments extérieurs que sont l’eau de la mer et la météorologie en général. Ce sont ces facteurs qui déterminent et engendrent des réactions du capitaine et de l’équipage. Les verbes basiques *sigla* ‘faire voile’ et *stýra* ‘gouverner’ apparaissent dans le corpus runique (*sigla* dans Sö 198, *stýra* dans U 654, U 778, U 1016). Seul *stýra* est utilisé dans le corpus scaldique avec cependant une certaine nuance : quand Svein Ulfsson *stýrir fogrum skipum* « gouverne de superbes bateaux »¹⁶³, il ne peut littéralement pas être en train de tenir la barre de chacun d’eux. *Beita* ‘battre’ indique déjà un rapport rude avec la mer : *beittuð miðjan Nóreg* « tu as rejoins le centre de la Norvège en battant »¹⁶⁴ dit le poète à Óláfr Haraldsson, lors de son retour d’Angleterre. Ce verbe met l’accent sur la difficulté du voyage. C’est le capitaine qui indique le cap à tenir, pour cela il pointe l’étrave dans la bonne direction (exemple Halli berserkr, 2). Le verbe usuel pour désigner la course du bateau dans cette direction donnée est *halda* ‘tenir, maintenir’, suivi d’un adverbe de direction (*norðan* ‘depuis le nord’¹⁶⁵). C’est la base d’un kenning désignant le capitaine : *hald-Viðurr haffaxa* ‘dieuteneur du cheval de la mer [bateau]’¹⁶⁶. D’autres verbes de mouvement sont également à signaler tels que *ganga* ‘aller’¹⁶⁷ et *fara* ‘voyager’¹⁶⁸. L’état du bateau peut être indiqué par *fljóta* ‘flotter’¹⁶⁹, *þyrja* ‘course’¹⁷⁰, *hníga* ‘tanguer’¹⁷¹ et *skríða* ‘glisser’¹⁷². *Sæluþr* ‘gâter’¹⁷³ désigne l’angle du navire (JESCH J., 2001, p. 174-5).

La mer, cette force extérieure et incontrôlable, fait l’objet d’un large éventail descriptif : elle est *kald* ‘froide’¹⁷⁴, *strangr* ‘forte’¹⁷⁵, *þungr* ‘lourde’¹⁷⁶, *sollin* ‘gonflé/en crue’¹⁷⁷ et *skelför* ‘turbulente’¹⁷⁸. Quand elle n’est pas *blár* ‘bleue’¹⁷⁹, elle est *grár* ‘grise’¹⁸⁰ et elle ‘hurle’¹⁸¹.

¹⁶³ Þorleikr fagri (XI^{ème} siècle), *Flokk*, 5.

¹⁶⁴ Óttarr Svarti (XI^{ème} siècle), *Hofuðlausn*, 14.

¹⁶⁵ Arnórr jarlaskáld Þórðarson, *Hrynhenda*, 10.

¹⁶⁶ Einarr skálaglamm Helgason, *Vellekla*, 11.

¹⁶⁷ Þjóðólfr Arnórsson, *Sexstefja*, 5.

¹⁶⁸ Valgarðr á Velli (XI^{ème} siècle), 10.

¹⁶⁹ Hallfreðr vandræðaskáld Óttarrson, *Erfidrápa Óláfs Tryggvasonar*, 16.

¹⁷⁰ Sigvatr Þórðarson, *Knútsdrápa*, 4.

¹⁷¹ Valgarðr á Velli, 5.

¹⁷² Arnórr jarlaskáld Þórðarson, *Hrynhenda Magnússdrápa*, 16.

¹⁷³ Arnórr jarlaskáld Þórðarson, *Lausavísur*, 2.

¹⁷⁴ Valgarðr á Velli, 11.

¹⁷⁵ Óttarr Svarti, *Hofuðlausn*, 13.

Elle constitue une force puissante autour du bateau :

bára hristi búnar grímur « l'ours a secoué les masques parés [figures de proue] »¹⁸² ;

Græðir hristi hélug borð « la mer a secoué les étraves gelées »¹⁸³.

Elle est un challenge constant : *eigi hræddusk ægi, ér fóruð sjá stóran* « tu n'avais pas peur du grand mât, tu as voyagé sur la grande mer »¹⁸⁴.

La force des vagues peut être ressentie par les rameurs : *en ljóta bára hnikaði ór* « les dangereux brisants ont attrapé le(s) chêne(s) »¹⁸⁵ et par le roi à la barre : *braut stóran straum of stýri konungs* « le grand courant s'est brisé sur le gouvernail du roi »¹⁸⁶. Le simple fait de naviguer perturbe l'eau : *dúfu braut und húfi* « la vague s'est brisé sous la coque »¹⁸⁷. Les vagues peuvent être *sylghor* « assez haute pour avaler [le bateau] »¹⁸⁸ (JESCH J., 2001, p. 176).

Unique dans le corpus runique est la métaphore de 'labourer' la mer avec l'étrave du navire (**arþi barþi** 'labourer avec le *barð*', Sö 65). Les poètes utilisent également des verbes tels que couper, trancher et inscrire pour décrire le processus de navigation. La métaphore est particulièrement appropriée quand le gouvernail est l'objet du verbe : *skoruð bylgjur stýri* « tu as rayé les vagues avec le gouvernail »¹⁸⁹ ; *atseti Hleiðrar réð rísta þangs láð sunða morum* « le capitaine de Lejre a sculpté la terre des algues [mer] avec des chevaux aux abois [bateaux] »¹⁹⁰. Le verbe *rísta* est plus couramment utilisé pour désigner l'inscription des runes et cette métaphore de sculpter la mer semble impliquer le même type de savoir : capitaine / graveur de rune. Cependant le navire peut être décrit comme sculptant la mer sans référence à l'action humaine : *eikikjólur reist orðigt vatn* « La quille en chêne a gravé l'eau agitée »¹⁹¹ (JESCH J., 2001, p. 177).

¹⁸⁶ Bolverkr Arnórsson (XI^{ème} siècle), 5.

¹⁸⁷ Valgarðr á Velli, 11.

¹⁸⁸ Arnórr jarlaskáld Þórðarson, *Hrynhenda*, 16.

¹⁸⁹ Gísl Illugason (XII^{ème} siècle), *Erfikvæði*, 16.

¹⁹⁰ Sigvatr Þórðarson, *Knútsdrápa*, 5.

¹⁹¹ Óttarr Svarti, *Óláfsdrápa sænska*, 5.

¹⁸² Arnórr jarlaskáld Þórðarson, *Hrynhenda*, 4.

¹⁸³ Markús Skeggjason, *Eiríksdrápa*, 16.

¹⁸⁴ Óttarr Svarti, *Hofuðlausn*, 14.

¹⁸⁵ Arnórr jarlaskáld Þórðarson, *Hrynhenda*, 3.

¹⁸⁶ Steinn Herdísarson, *Óláfsdrápa*, 6.

¹⁸⁷ Valgarðr á Velli, 10.

¹⁸⁸ Óttarr Svarti, *Hofuðlausn*, 5.

¹⁸⁹ Óttarr Svarti, *Hofuðlausn*, 5.

¹⁹⁰ Steinn Herdísarson, *Nizarvísur*, 2.

¹⁹¹ Þjóðólfr Arnórsson, *Sexstefja*, 8.

Suivant cette analogie entre la navigation et l'écriture, la mer telle la pierre constituerait un support, tandis que le navire tiendrait le rôle de l'outil du graveur, ce dernier étant le rôle du capitaine leader de l'équipage. Si les runes ne sont pas, en tant que telles, magiques, leur connaissance et maniement, d'un point de vue mythologique, ne s'obtient néanmoins qu'au cours d'un processus initiatique qui relève du dépassement de soi et de la transcendance, comme en témoigne les *Hávamál* qui mettent en scène Ódinn perdant un œil et se sacrifiant « lui-même à lui-même » par pendaison pendant neuf jours. Cet aspect initiatique doit être étudié dans le cadre chamanique – défini par Régis Boyer¹⁹² – qui régit les structures imaginaires et mentales des anciens Scandinaves. Par définition, le chamanisme est constitué d'une tradition orale transmise par des chants¹⁹³, portée par de la musique, ainsi qu'une cohorte de rites et rituels. L'aspect chamanique du navire pourrait alors être traduit d'une part, par son analogie avec le cheval, et d'autre part, par la cohésion rituelle des gestes des rameurs (et leurs chants), et la présence du mât comme pilier, poteau central, tel Yggdrasil¹⁹⁴, lien entre les éléments terrestres et les éléments divins. Faut-il également rappeler les multiples formes animales que prennent ces bateaux dans les kenningar des scaldes (voir chapitre précédent), éventuelle analogie avec la capacité métamorphe du chamane¹⁹⁵ ? Ces kenningar eux-mêmes pourraient d'ailleurs être issus d'une pratique orale¹⁹⁶ chamanique souvent décrites par les anthropologues contemporains mais peu analysée en raison de son hermétisme : « Il n'y a presque rien dans ces chansons qui est appelé par son propre nom. Les périphrases métaphoriques les plus obscures sont utilisés ». Ce langage ou chants chamaniques est décrit comme double et entrelacé : '*language-twisting-twisting*' (TOWNSLEY G., 1993, p. 459-460).

La fonction première du chamane est d'« opérer le 'voyage' vers l'au-delà en se servant d'un 'cheval' » pour « obtenir la connaissance des choses secrètes » (BOYER R., 1986, p. 57).

¹⁹² Il consacre tout un livre à cet aspect de la société scandinave : *Le monde du double, la magie chez les anciens Scandinave*, Berg International, 1986, Paris. L'utilisation du terme « chaman » renvoie, dans ce contexte, à la capacité de prêtres ou prêtresses à communiquer avec un autre monde.

¹⁹³ « Le magicien fait large usage de *musique* ou de 'chant', c'est-à-dire, vraisemblablement, de mélodies ou autres incantations. Nous avons déjà signalé le *vardhlokur*, expressément utilisé dans la *Saga d'Eiríkr le rouge* (...) le *nídh* s'accompagne de pareilles prestations ; et le *galdr* (...) est proprement un mode de chant magique soutenant un mètre spécial ou *galdralag* » (BOYER R., 1986, p. 128).

¹⁹⁴ Le pilier ou poteau est un symbole fondamental du chamanisme. Il s'agit souvent du poteau central de sa tente, ou yourte (BOYER R., 1986, p. 57). Il faut également signaler que le nom Yggdrasil signifie littéralement 'coursier (cheval) d'Ygg (c'est-à-dire, 'le redoutable', surnom d'Odin lui-même).

¹⁹⁵ Voir : *Dictionnaire des mythologies...*, rubrique : « Chamane et chamanisme ». Pour des analyses plus récentes et critiques, voir HELL Bertrand, 1999 : « Possession et chamanisme », Champs, Flammarion, Paris.

¹⁹⁶ A "skaldic verse is characterised by complex metrical rules applied within a small poetic space" and "it is usually assumed that most of these stanzas had an oral prehistory before they came to be written down, and that they were remembered because they had a social and historical function of recording achievement" (JESCH J., 2001, p. 15 et 9).

C'est précisément la démarche d'Ódinn que décrivent les *Hávamál*, lorsqu'il acquiert la connaissance des runes et par extension, c'est ce que semble indiquer l'utilisation du verbe *rísta* dans le cadre descriptif de la navigation ; parce que le bateau à l'image du cheval, est un véhicule vers ce qui est au-delà. La question est : pourquoi un bateau ou un cheval ? Avant toute chose, il faut noter que si les kenningar du navire utilisent volontiers des références au cheval, ceux du cheval ne prennent jamais en compte le mot bateau. Peut-être faut-il voir ici une primauté ou une antériorité du cheval dans ce rôle psychopompe. Pour en revenir à la question, les remarques précédentes étudiant un aspect de l'imaginaire maritime littéraire basé sur la perception des phénomènes nautiques (vent dans les voiles, le choc des vagues, les mouvements de la mer et la rencontre avec les rames et la coque) peuvent, semble-t-il, apporter des éléments de réponse : l'aspect caractéristique du navire est ce vent conducteur, que les voiles habillent, vent induit par la vitesse de mouvement. Or le cheval psychopompe par excellence est Sleipnir, l'animal à huit pattes d'Ódinn. Quelle meilleure image pourrait être donnée d'un cheval en mouvement ? Ce phénomène de vitesse semble être un élément fondamental du passage vers ce qui est inconnu (monde du double, des morts, des esprits etc.). Dans un contexte chamanique, il renvoie également aux danses et rites entraînant l'extase transcendante. Aussi le bateau dans l'imaginaire scandinave semble-t-il être le véhicule (comme le cheval ou la transe) manifeste du passage.

C / Le rapport à la mort

Ce que les marins rencontrent dans cet au-delà, c'est la terre ferme, ou, dans le pire des cas, le monde des morts. En effet, tous les voyages n'atteignent pas leur but. La majorité des morts non violentes, chez soi, de vieillesse, ou des morts de maladie ou d'accidents, sont présumées cachées dans les centaines d'inscriptions runiques qui ne mentionnent pas les causes de décès. Mais quand de plus larges informations sont données, il s'agit généralement de décès à l'étranger ou lors d'expéditions quelconques.

Les commémorations runiques, avec leur approche factuelle, rapportent quelque fois des noyades. Le verbe *drunkna* 'noyé' est utilisé pour décrire les morts dans neuf inscriptions. Certaines sont locales tandis que d'autres ont clairement eu lieu en mer (Sö 83 : en Angleterre) (JESCH J., 2001, p. 178). Peu commun dans le corpus scaldique, le verbe *faras* 'périr' apparaît dans six inscriptions runiques, sous la forme *faras úti*, où *úti* signifie « *abroad* » ou 'en mer' (JESCH J., 2001, p. 63). Le verbe *falla* 'tomber (lors de bataille)' – plus souvent utilisé dans le corpus scaldique pour désigner un décès sur un champ de bataille

– se conjugue également au sein de phrases impliquant une mort par-delà le rivage (JESCH J., 2001, p. 62).

Le verbe *deyja* ‘mourir’ est quant à lui mentionné vingt-quatre fois dans le corpus runique : deux mentionnent des personnes mortes *í hvítaváðum* « dans ses habits blancs (de baptême) », deux sont morts jeunes, une est une femme, tandis que les autres mentionnent des hommes qui sont morts en mer, ou chez eux mais ayant été en mer. La façon la plus commune de faire référence à la mort d’un individu est l’utilisation du verbe *verða dauðr* ‘devenir mort, mourir’. J. Jesch en compte cinquante-trois mentions (JESCH J., 2001, p. 59).

L’expression ‘devenir mort’ tombe également dans le sens d’une description d’un phénomène, lequel est inhérent à l’activité viking en tant que telle. Phénomène qui a pu avoir lieu lors d’une bataille *orrosta* (f. pl. *orrostur*). Celle de Stiklestad est ainsi nommée chez (Sigvatr þórðarson, *Lausavísur*, 15). D’autres individus ont trouvé la mort, après débarquement, lors d’attaques de ville : Sö 106 et Sö 166 (Suède) commémorent des individus qui ont attaqué *borgir* ‘villes, forteresses’. Les verbes utilisés pour décrire les attaques sont *brjóta* ‘détruire’, *berja* ‘frapper’, et *soekja* ‘rechercher l’attaque’. Il est clair que ces voyages outre-mer appelaient le danger (JESCH J., 2001, p. 60).

Enfin, autre terme : le verbe *andask* qui signifie ‘respirer une dernière fois, mourir’. Cette même signification se trouve dans les inscriptions runiques *endas* ‘rencontrer la fin, mourir’ dans un contexte cependant non militaire, et souvent chrétien. Par ailleurs, Adam de Brême décrit la mort de Magnús : *obiit in navibus* (JESCH J., 2001, p. 63).

Chez les auteurs scandinaves, il existe une véritable utilisation littéraire de la tradition maritime, nombres de ces scaldes (islandais et norvégiens) étant souvent de voyage en mer. Tradition littéraire maritime qui se traduit par un vocabulaire phénoménologique étendu et des champs lexicaux détaillés, tissé par et sur une structure mentale de tradition chamanique. C’est ce dernier point qui les différencie des auteurs chrétiens irlandais, anglo-saxons ou normands, puisque ceux-ci construisent leurs structures narratives sur un savoir de base latine qui a recours à la métaphore, aux paraboles et au symbolisme. Ils opèrent ainsi une rationalisation et une intellectualisation de la navigation, tandis que les premiers s’inscrivent dans un rapport sensoriel et phénoménologique. Dans les deux traditions, la navigation possède cependant un aspect transcendantal, l’un conduit vers la révélation d’une foi en l’être tout-puissant, tandis que l’autre entre en étroite relation avec la mort (d’où une matérialisation par des tombes naviformes, des bateaux-tombes etc.).

Un questionnement sur les origines des mots de la mer semble remonter la piste d'un aspect créateur et régénérescent du bateau comme image plongée au sein d'une perception primordiale, féminine et fécondante de l'eau et de la mer.

La mythologie scandinave qui s'appuie sur une tradition orale ritualisée semble avoir perpétué ce thème ancien en conservant et/ou développant l'aspect de mouvement, de vie et d'interaction des éléments. Le bateau n'est véhicule que grâce à l'action du vent/souffle et sa rencontre avec l'eau vitale. En ceci il est rattaché aux rites funéraires. Sa capacité de déplacement transcendé, à l'image de celle du cheval, le place dans les éléments psychopompes. Chacun de ses éléments possède sa propriété globalisante et active : l'étrave, le mât, la voile, les rames etc. participent à la ritualisation et au passage.

L'eau ruisselante et le thème de la grotte se sont poursuivis dans le symbolisme chrétien avec le vaisseau, la nef et l'utilisation de l'eau comme baptême. La conceptualisation littéraire et religieuse s'est cependant coupée de l'aspect matriarcal païen de ce thème pour n'en garder que l'archétype fondamental du contenant régénérateur, ce qui permet le développement des isomorphes : bateau, cuve baptismale, nef de l'église ou encore tombeau.

Il semble par ailleurs se révéler deux rapports à la mer différents : l'un très expérimental, tandis que l'autre est intellectualisé. Le vocabulaire scandinave semble en effet indiquer une connaissance des phénomènes navigants, tandis que le vocabulaire issu des textes chrétiens, basé sur un savoir continental, désigne les éléments par analogies de formes. Un même environnement, deux types fondamentaux de perception, deux types de transmission, et entre deux des zones (géographiques et/ou temporelles) de syncrétismes et de rencontres culturelles mixant ces différentes modalités culturelles.

PARTIE II / ICONICITÉ

L'analyse de la verbalisation a permis de poser l'hypothèse de la rencontre de deux modes perceptifs d'origine différentes : un mode substantiel porté par les langues de racines latines et le christianisme¹⁹⁷, ainsi qu'un mode relationnel issu d'un contexte oral païen scandinave. Ceci invite à la plus grande précaution à l'égard des images analysées : il est évident que le regard du chercheur contemporain est directement hérité de la perception chrétienne. Si celle-ci permet de comprendre plus directement l'iconographie germanique ou carolingienne, elle ne peut cependant rendre entièrement compte de la mentalité païenne. L'analyse doit en premier lieu procéder (autant que faire se peut) à un renversement et se configurer de manière à rétablir l'intentionnalité des auteurs suivant leurs différents substrats culturels. Une contextualisation, via l'étude du support notamment, est fondamentale car elle permet de prendre en compte les interactions idéologiques et perceptives. Un même motif ne transmet pas le même message suivant son contexte de production.

Une première lecture globale du corpus iconographique permet de distinguer plusieurs grandes traditions visuelles liées à l'image du bateau : les graffitis sur support en bois en Norvège ; les pierres gravées en Suède ; les manuscrits impériaux issus des différents centres culturels francs et germaniques ; la diversité et marginalisation des productions insulaires (Angleterre, Ecosse, Irlande et Islande). Un même motif, plusieurs supports et contextes de production. En partant de l'hypothèse précédemment posée (en partie I) selon laquelle le bateau est un motif de (re)création issue d'une conceptualisation indo-européenne de la mer/Mère comme principe primordial, comment le motif a-t-il évolué ? Comment a-t-il été appréhendé par chacun des groupes culturels ? Garde-t-il la mémoire de cette signification antérieure ?

L'analyse iconographique contextualisée permet de poser ces questions grâce à l'étude de ces différents aspects. Il s'agit de s'interroger sur le référent – perceptifs et/ou mythologiques ; de repérer les savoirs-faire mis à contribution afin d'appréhender la mémoire culturelle à laquelle il est fait appel ; pour enfin lire 'à la manière de' les images, suivant le mode conceptuel ou perceptif approprié.

¹⁹⁷ Une question intéressante à poser mais malheureusement en dehors du cadre d'analyse de la problématique est celle du rapport entre la verbalisation latine et le mode perceptif chrétien. Le latin païen traduisait-il à sa source une telle perception ? Ou celle-ci s'est-elle développée avec la vision chrétienne du monde ? Il s'agirait de poser concrètement la problématique du passage d'une tradition orale à une tradition écrite au moment dans les périodes protohistoriques.

CHAPITRE 1^{er} : Productions scandinaves

Sont ici désignés par « peuples scandinaves », toutes les tribus puis royaumes qui ont habités les terres de l'actuelle Norvège, Suède et Danemark. Issus de la branche septentrionale des Germains¹⁹⁸, ils ont peu à peu repoussé les autochtones Sâmes vers le Nord, lors de l'Age du Fer (400-800). Ils ont en commun une langue¹⁹⁹, l'ancien scandinave qui, à partir du VII^{ème} siècle, se différencie en deux variantes dialectales similaires : l'ancien scandinave oriental qui donnera à partir du XII^{ème} siècle, l'ancien suédois, l'ancien danois et le vieux gutnisk (sur l'île de Gotland) ; et l'ancien scandinave occidental qui correspond usuellement au vieux norrois, parlé en Norvège et leurs colonies (Islande, îles Shetland, Orcades...). C'est cette dernière qui est utilisée par Snorri notamment pour la rédaction de son *Edda*. Cette langue commune est attestée sous deux formes graphiques : en futhark (*fupark*), écriture runique de vingt-quatre signes au début du V^{ème} siècle qui passera à seize (nouveau *fupark*)²⁰⁰ vers 800/850 (BOYER R., 2002, p. 59) ; et en alphabet latin vers l'an 1000 lorsqu'intervient la christianisation (mode de transmission des mythes aujourd'hui connus).

La géomorphologie offre également un point commun aux trois territoires puisque la Scandinavie est presque entièrement entourée d'eau : à l'est et au sud, on trouve le golfe de Botnie et la mer Baltique tandis qu'à l'ouest et au nord, l'océan Arctique, l'Atlantique Nord et la mer du Nord bordent l'autre façade. L'eau est également présente à l'intérieur des terres par la présence des fjords, des rivières, des lacs et de nombreux marécages. Tandis que la Norvège et la Suède rallient le Cercle Polaire au nord et possèdent des forêts de pins, le Danemark est une terre très plate, peu élevée au-dessus du niveau de la mer – trente mètres. Ceci permet aux Danois, comme le prouve l'archéologie, de développer, contrairement aux deux autres pays, une culture céréalière qui connaît une expansion remarquable à partir de 900. Il faut mentionner, également, les forêts denses, notamment dans le Jütland. Adam de Brème rapporte qu'au XI^{ème} siècle, les régions de Sjælland, Skåne, Halland et Blekinge sont

¹⁹⁸ Sur le sujet voir par exemple : SERGENT B., 1995 : *Les Indo-Européens : Histoire, langues, mythes*, Bibliothèques scientifiques, Payot, Paris.

¹⁹⁹ La question de l'origine et de l'évolution des langues sous-tend celle de l'oralité et des modes perceptifs présente dans la problématique de cette thèse. Pour citer une piste de lecture : RUHLEN M., 2007 : *L'origine des langues : Sur les traces de la langue mère*, Gallimard.

²⁰⁰ Voir aux sujets des runes et leur évolution, les ouvrages de MAREZ A. cités en bibliographie (dont celui de 1995, traduction de l'ouvrage allemand *Runen*), ainsi que MOLTKE E., 1985.

les plus fertiles d'Europe du Nord. Ces conditions ont permis le développement, dès le III^{ème} siècle, à travers toute la Scandinavie, d'une classe militaire pourvue d'armes sophistiquées au sein d'une société tribale hiérarchisée (FORTE A, 2005, p. 12).

Souvent confondus par les étrangers, les Scandinaves sont cependant divisés en trois groupes ethniques distincts à l'évolution historique et politique différente (BOYER R., 2002, p.55-57). Au X^{ème} siècle, le Danemark est le seul royaume réellement implanté en Scandinavie. Les sources littéraires et archéologiques indiquent la présence de puissants chefs danois basés dans le sud du Jutland. Durant les deux premiers tiers du IX^{ème} siècle, deux dynasties se disputent le pouvoir royal. Cependant cette relative unité se lézarde peu avant l'an 900. Au début du X^{ème} siècle, cependant, Gorm, chef de clan via son mariage avec Thyre, travaille à la restauration et l'expansion du royaume, œuvre poursuivie par son fils Harald à la Dent Bleue et son petit-fils Sven à la Barbe Fourchue. Durant l'affaiblissement des clans danois, Harald à la Belle Chevelure tente une première fédération des clans norvégiens dans l'Ouest du territoire. Tout au long du X^{ème} siècle, les clans norvégiens – malgré deux courtes périodes d'indépendance – tombent sous l'hégémonie des dynasties danoises. C'est Olaf Tryggvason (règne de 995 à 1000) qui instaure le christianisme – déjà bien répandu via l'influence danoise²⁰¹ – en tant que religion officielle. En Suède, Olof Eriksson (995 – 1020) est le premier à unir les deux groupes ethniques *Götar* et *Svear*. D'abord sous influence danoise, il s'en libère à la mort de Sven (1014). C'est sous son règne que s'établit peu à peu une forme de gestion chrétienne de la royauté. Le royaume du Danemark a connu une conversion officielle et complète avec le baptême d'Harald à la Dent Bleue en 965, lequel fait interdire les rituels païens. Disparus dès les fins du X^{ème} siècle au Danemark, ils perdureront jusqu'aux environs de 1080 dans l'est de la Suède. L'Eglise est entièrement organisée en diocèses dès 1060 au Danemark, 1070 en Norvège et environ 1080 en Suède.

De manière générale, ces trois peuples ne prennent pas la mer avec les mêmes objectifs : « Les Suédois cherchent à ouvrir des routes commerciales fructueuses, les Norvégiens sondent les possibilités éventuelles de colonisations, les Danois paraissent jeter les bases d'une expansion à caractère avant tout politique » (BOYER R., 2002, p. 17). Tandis que les premiers font principalement route vers l'est, via les fleuves, les deuxièmes voguent vers l'Islande, l'Ecosse et ses îles au nord, ainsi que l'ouest de l'Angleterre et le nord de l'Irlande. Les Danois, organisés en flottes, lèvent des tributs sur la partie orientale de l'Angleterre, les îles frisonnes ou encore l'ouest du royaume carolingien.

²⁰¹ Les premières missions chrétiennes au Danemark remontent à l'an 700.

Cette étude de l'aspect visuel de l'imaginaire du bateau s'inscrit sur cette large période de transition qui commence avec l'introduction de la voile dans les techniques navales (début VIII^{ème} siècle) et les premiers raids vikings, puis prend pied dans la trouble évolution politique, sociale et religieuse des trois ethnies, pour se terminer avec la christianisation, la fin des expéditions vikings et l'établissement de royaumes. Un premier regard d'ensemble sur les images du corpus indique d'ores-et-déjà qu'elles ne reçoivent pas le même traitement suivant leur provenance : domination des représentations sur bois en Norvège alors qu'en Suède, la pierre constitue le support de choix. S'agit-il de marqueurs culturels distincts et qu'indiquent-ils ?

I / Productions suédoises

La constitution d'un corpus de productions d'images de bateaux sur le territoire suédois est largement tributaire de travaux de recherches antérieurs. Il doit beaucoup, en premier lieu, à l'inventaire des pierres gravées de l'île de Gotland mené par Sune Lindqvist (LINDQUIST S., 1941) qui a procédé à une première compilation, dans les années quarante, de près de cinq-cents éléments, et complétée au fil des années. Ce premier corpus a ensuite été alimenté par un inventaire du patrimoine²⁰² scandinave qui a permis d'inventorier près de trois milles pierres runiques. Difficiles à dater avec précision, les éléments ont été sélectionnés sur la base de ces études historiques antérieures, celles de Sune Lindqvist (LINDQUIST S., 1941) et de Jan Peder Lamm avec Erik Nylén (LAMM J.P. et NYLEN E., 2007) pour le patrimoine de Gotland, ainsi que celle de Birgit Sawyer (SAWYER B., 2000).

A / Des sépultures de pierre

Le corpus, ciblant les images visuelles produites entre le VIII^{ème} et le XIII^{ème} siècle, compile trente-six représentations de bateaux dont vingt-et-une réparties sur le VIII^{ème} siècle et localisées sur l'île de Gotland uniquement. Les quinze autres ont été trouvées sur le continent. Parmi ces dernières, toutes ne sont pas sur support de pierre : l'une est gravée dans un bronze du VIII^{ème} siècle, une autre a été trouvée sur du tissu et deux autres sur os, du XII^{ème} siècle.

1 / Particularité de l'île de Gotland

Ces pierres de l'Âge Viking puis médiéval ne sont pas une particularité chronologique et s'inscrivent dans une tradition culturelle établie depuis l'Âge du Bronze (entre 1500 et 500 avant J. C.) comme en témoignent les fameuses peintures rupestres de la côte ouest de la Suède. C'est à partir de l'Âge du Fer (400 après J.C.) et jusqu'au XI^{ème} siècle que sont érigées

²⁰² « Sveriges Runinskrifter: Kungl. » Vitterhets Historie og Antikvitets Akademie (ed.), *Sveriges Runinskrifter, Uppland, nr. 370*. Stockholm 1900-1978.

les pierres de Gotland. Cette large fourchette chronologique a permis d'en dresser une typologie en trois temps stylistiques et iconographiques.

Au V^{ème} siècle apparaissent des pierres de trois mètres de hauteur en moyenne, dont la forme très bien taillée, évoque une hache au tranchant tourné vers le haut. A partir du VI^{ème} siècle, des 'stèles naines' sont posées dans les nécropoles. Comme les précédentes, leurs décors sont souvent géométriques et toujours très stylisés.

La problématique de cette présente étude concerne les pierres du troisième type, celles érigées dès l'an 700. De taille similaire aux premières, elles « affectent la forme d'un champignon fendu ce qui a donné lieu à diverses interprétations, la plus courante voulant y voir un symbole phallique » (LAMM J.P. et NYLEN E., 2007, p. 22).

Quels qu'en soient la taille et le type, elles ont toutes été érigées à des fins funéraires et commémoratives. Seules les stèles naines ont été retrouvées en leur place première, dans les nécropoles. Nombreuses des grandes pierres aient été réemployées par les paroisses comme pierres de pavement, certaines ont été retrouvées en bordure de routes, de ponts ou en plein champ auprès de sépultures, lorsqu'elles n'ont pas été transportées dans des musées. Il est donc difficile d'en faire une analyse topographique.

Dans l'inventaire de Gotland, dix-huit pierres datées entre le VIII^{ème} et le IX^{ème} siècle concernent cette étude. A commencer par les pierres de Lärbro, dans la partie nord de l'île : **SE 2** ; **SE 3** ; **SE 14** ; **SE 15**. Toutes sont de grandes tailles, entre deux et quatre mètres. Ensuite, deux éléments localisés dans le cimetière de l'église d'Alskog, dans le sud-est de l'île : **SE 4** ; **SE 5**. De taille moyenne, environ un mètre cinquante, elles ont été utilisées en emploi. La deuxième notamment, dans la construction d'un pont, s'en est trouvée très érodée. Non loin de là, sur la paroisse de Garda, est également **SE 9** parmi ces pierres de taille moyenne. Celle de Buttle Änge, dans le centre du comté (**SE 6**) contraste avec ses quatre mètres huit de hauteur et sa bonne conservation graphique. **SE 7** et **SE 11**, à Halla toujours dans le centre, sont deux cas de stèles dites naines avec leurs quatre-vingts centimètres de hauteur. Dans la partie nord, au centre de l'île, a été découverte la pierre dite de Hejnum Rings (**SE 8**). D'une hauteur de deux mètres, elle présente peu de caractéristiques (stylistique et technique) communes avec **SE 12**, autre pierre des environs. Sur la côté sud-ouest, à Klinte, **SE 13** est un élément de deux mètres quatre-vingt-quatre au graphisme bien conservé. Ensuite, toujours sur la côté ouest mais au sud de Visby, l'imposante pierre de Stenkumla (**SE**

16) mesure trois mètres de haut sur un mètre cinquante de large. Non loin de là, à Tofta, **SE 19** contraste avec son mètre vingt.

Dans la pointe nord, **SE 17** de Stenkyrka est une stèle de moins d'un mètre. Dans cette même paroisse, est localisée **SE 18**, très différente de sa voisine avec ses deux mètres de hauteur. Enfin, **SE 10** manque de renseignements concernant la localisation et la taille puisque n'a été transmis que le dessin du relevé.

2 / Différences typologiques en Suède continentale

Les pierres dressées du continent ne possèdent pas la même régularité formelle et sont singularisées par la présence systématique d'inscriptions runiques. Leurs contextes de découverte – dans des cimetières ou dans la cour d'une église – ainsi que l'étude stylistique ont permis aux chercheurs de les dater un peu plus tardivement, mais rares sont les inscriptions qui permettent une datation historique précise²⁰³.

Concernant le IX^{ème} siècle, il y a la pierre de Sparlösa (**SE 20**), au nord de Göteborg, sur la côte ouest du pays. Il s'agit d'un bloc rectangulaire dégrossi d'un mètre soixante-dix-sept. Sur la paroisse de Tullstorp, à la pointe sud de la Suède, se trouve **SE 21**, une pierre de granit gravée d'un mètre quinze de haut pour un mètre trente-huit de large, datée du X^{ème} siècle. Il s'agit de la première de cette forme plus carrée. Elle n'est cependant pas la seule puisque la pierre de Holmby, **SE 22**, un peu plus au nord, arbore les mêmes proportions et la même fourchette chronologique entre 950 et 1050. Au XI^{ème} siècle, a été érigée **SE 23**, à Herresta, au nord de Stockholm. Il s'agit d'une pierre de runes longiligne. **SE 24**, à Husaby, sur les bords du lac Värnen, s'inscrit dans cette même facture. **SE 25**, plus prononcée avec deux mètres quarante-deux de hauteur pour quatre-vingts centimètres de large, se trouve quant à elle sur les bords du lac Roxen, non loin de la côte est du pays. Sur ces mêmes abords, il y a également **SE 26**, plus petite avec son mètre quarante-sept pour soixante-huit centimètres, ainsi que **SE 32** de même proportion. Toujours au XI^{ème} siècle, a également été érigée **SE 27**, à Råby, à l'extrémité du fjord de Stockholm. Non loin de là, dans le Södermanland, au sud de la ville, ont été retrouvées **SE 28** ainsi que **SE 31** lesquels culminent du haut de leurs deux

²⁰³ Sur son catalogue de près de trois milles pierres runiques, Birgit Sawyer indique que « très peu d'inscriptions (moins de 2%) peuvent être datées historiquement ; par exemple : la pierre d'Harald à la Dent Bleue à Jelling au Danemark est datée d'avant sa mort aux environs de 987 ; une pierre commémorant un homme qui a pris part à la conquête de l'Angleterre par Knut après 1015, etc. » En dehors de ces 2%, sa datation s'organise grâce à une chronologique relative et une étude typologique des inscriptions (SAWYER B., 2000, p. 28).

mètres respectifs. Dans l'Uppland, au nord de Stockholm, **SE 29** est une pierre runique richement décorée de deux mètres cinquante de hauteur pour seulement soixante centimètres de large. Même région, même datation, autre forme avec **SE 30** qui présente une face très plate d'un mètre de large pour un mètre trente-sept de haut. Le XII^{ème} siècle présente un autre visage. En effet, la pierre, en tant que support, sert un autre dessein. **SE 34**, de l'église de Tjärby sur la côte nord-ouest de la pointe suédoise, et **SE 35**, de l'église de Löderup au sud-est, sont deux fonts baptismaux sculptés en bas-relief. Deux éléments isolés s'ajoutent au corpus : **SE 33** est une broderie et **SE 36** sont deux graffitis sur os.

Toutes ces pierres sont rattachées à un contexte funéraire et commémoratif. Sur Gotland, elles s'inscrivent dans la continuité d'une tradition picturale locale liée aux nécropoles ou à des sépultures isolées. Sur le continent, presque la totalité d'entre elles a été retrouvée à proximité d'une église, mais nombreuses sont celles qui ont été déplacées de leur site original (SAWYER B., 2000, p. 26). Les inscriptions permettent d'affirmer ce rôle commémoratif puisqu'elles ont « à quelques exceptions près, la même formulation de base : 'X a élevé cette pierre en mémoire à Y' ; la plupart spécifie la relation entre le commanditaire et le défunt, ou donne des détails sur le statut du défunt ou des informations sur sa famille » (LAMM J.P. et NYLEN E., 2007, p. 21).

La pierre, calcaire sur Gotland et granit pour les autres, se révèle être sans conteste le support favorable et recherché pour la représentation des bateaux en Suède viking et médiévale. Son traitement demande l'intervention de plusieurs types de main-d'œuvre : le tailleur de pierre, éventuellement différent du graveur (initié aux runes pour les cas plus tardifs). Sur l'île de Gotland, l'équarrissage se faisait sur place à en juger par les monuments et les carrières locales. Etant donné les régularités typologiques, tout porte à croire que la communauté scandinave établie en Suède possédait un corps rituel et artisanal qui lui était propre²⁰⁴.

Le rapport entre l'usage de la pierre, l'image du bateau et (plus tardivement) les runes n'est pas anodin et s'inscrit dans la tradition chamanique précédemment indiquée (voir partie I, chapitre 2^{ème}), à savoir, le bateau grave la mer comme le graveur marque la pierre. Le navire, comme le cheval psychopompe assure le voyage vers l'autre monde (des morts, des esprits, etc.), son image n'est donc pas nécessairement indicatrice d'une mort en mer et peut, plus globalement, indiquer la traversée vers l'au-delà. Comment l'iconographie traduit-elle ce

²⁰⁴ Il existe, bien entendu, des pierres commémoratives en Norvège, au Danemark et dans les territoires colonisés mais la plupart sont porteuses d'inscriptions, et plus tardives.

voyage ? Comment la pierre y est-elle intégrée ? Il faut, de plus, indiquer que dans les régions les plus fournies, beaucoup de ces pierres ont été trouvées proche de voies d'eau et un certain nombre proche de ponts et de chemins²⁰⁵. Dans la mesure du possible (ces pierres ayant été bougées dès la période médiévale chrétienne et/ou importées dans des musées lors des inventaires), quelle explication peut être apportée à ces données topographiques ? Il s'agit bien là d'images publiques dont le statut transcende le rôle de simple marqueur spatial, et qui sont à étudier dans un contexte culturel de fondation culturelle et rituelle inscrite dans un rapport à l'environnement naturel.

B / Le navire, base de la structure iconographique

Après la taille, la surface de représentation est aplanie. Sur les pierres de Gotland, une seule des faces reçoit le tracé, ce qui n'est pas toujours le cas en Suède avec notamment **SE 29**. Le dessin est ensuite gravé dans la pierre avec un burin, puis sont apposés des aplats de couleurs, rouge quelques fois et noirs plus souvent. Ces dernières ont pour la majorité disparues mais quelques échantillons sur certaines des pierres les plus récentes ont pu être relevés. Leur restitution demeure cependant périlleuse.

1 / Un tracé stylisé

L'image en elle-même n'est rendue que par le tracé des contours. Sur les pierres de Gotland, en particuliers, les scènes sont constituées de silhouettes dont la plupart ne possède pas de détails constitutifs : **SE 4** ; **SE 9**. Seule la voile présente un damier décoratif. Pour ce qui est des corps humains ou animaux, il n'est pas donné de signes caractéristiques identitaires. Seul le vêtement permet de différencier une femme – vêtement long – d'un homme – vêtement à mi-jambe. Ceux-ci sont, par ailleurs, toujours représentés de profil. Quelques-unes des pierres suédoises proposent des figures plus détaillées : **SE 25**, les visages ont des yeux et les habits ont des plis ; **SE 20**, les animaux ont des crinières, des tâches et la coque du bateau semble même avoir ses rivets. Les traits vont à l'essentiel de la forme. Souvent soignés et directs surtout dans les pierres les plus imposantes, ils présentent des éléments répétitifs : **SE**

²⁰⁵ « In regions with the most rune-stones, many have been found close to waterways, and 7% are close to bridges or causeways » (SAWYER B., 2000, p. 26).

8, vagues et entrelacs symétriques ; **SE 3**, voile et cordage en damier. Sur d'autres moins fourni et dont la surface du support semble moins équarrie, le tracé laisse transparaître le geste : **SE 18**, au niveau des entrelacs et des cordages ; **SE 23**, au niveau de la coque et du cordon d'encadrement. Le choix des figures, de leurs positions et des éléments environnants devait suffire à identifier les scènes.

2 / Identification des motifs iconographiques

Le bateau, bien que motif central, n'est jamais seule représentation. Il s'inscrit au sein d'un ensemble d'éléments narratifs compartimentés. Ces zones historiées sont délimitées par des cordons et des traverses, structures récurrentes sur chacune des pierres, à l'exception de **SE 10** qui présente une image très épurée, et **SE 20** où les unités graphiques sont simplement juxtaposées les unes aux autres sans soucis de sens de lecture apparent.

Une typologie de ces cordons peut être dressée comme suit : sur l'île, comblés d'entrelacs, ils épousent la forme de la pierre et semblent former une arche dont les extrémités s'enfonceraient dans le sol avec la racine ; sur les stèles du continent, ces cordons comportent des inscriptions de runes et s'attachent au contour de l'ensemble iconographique plutôt qu'à celui de la pierre. Bien qu'ils forment encore ce schéma d'arc, ils constituent également des boucles sur certaines stèles aux décors moins complexes comme **SE 27** ; **SE 30** et **SE 32** où l'iconographie, réduite à l'image du bateau, s'inscrit dans un anneau runique.

A l'intérieur des scènes, le schéma le plus courant est celui du bateau à voile dans la partie inférieure, surmonté, dans la zone supérieure de la pierre, d'un cavalier. **SE 19**, pour exemple, représente cette structure de manière très schématisée et épurée, avec simplement le bateau et le cavalier. Sur **SE 3** ; **SE 7** ; **SE 8** ; **SE 9** ; **SE 11** et **SE 17**, en revanche, le cavalier est accompagné d'une procession et accueilli par un personnage en vêtement ample et long qui lui offre un breuvage servi dans une corne. Ce type de scène a été identifié comme l'arrivée du guerrier dans la Valhöll, après un combat. Certaines pierres à l'ornementation plus développée montrent, en effet, le tronçon narratif qui précède. C'est le cas de **SE 2** et de **SE 4** sur laquelle un groupe de personnages au niveau supérieur est représenté au combat avec un homme armé à terre. À ses côtés sont identifiés les animaux des champs de bataille mentionnés dans les

poèmes comme symbole de victoire et de mort : « he (the warrior) becomes the 'feeder' or 'fattener' or 'hunger-diminisher' or 'reddener' or even 'gladdener' of the carrion bird and wolf. When this happens, we tend to be left with only a fleeting image of the beasts of battle (eagles, ravens and wolves) enjoying their meal, with the focus remaining on the warrior who provides it » (JESCH J., 2002, p. 256). Si le guerrier lui-même a servi de repas à ces animaux, il n'en demeure pas moins un héros pour leur avoir lui-même procuré de sa main cette nourriture humaine. Premier contexte iconographique donc, celui d'une mort héroïque, celle du défunt pour qui cette stèle a été dressée, probablement.

Un autre schéma iconographique se révèle tout aussi récurrent. Plus tardif, il s'agit de la représentation de croix stylisées dans le prolongement du mât du bateau. **SE 23** ; **SE 24** ; **SE 28** ; **SE 30** et **SE 31** présentent tous une structure en trois unités : un cordon runique formant un arc, contenant une embarcation à la base ou, tout du moins, dans sa partie basse ; cette embarcation possède un mât (seul élément nautique constitutif en plus de la coque) qui se mue ensuite en une sorte de croix ornée, au cœur de ses branches, d'un anneau et d'entrelacs. Datées du XI^{ème} siècle grâce aux inscriptions, et proches d'églises, ces pierres sont interprétées comme des symboles d'un syncrétisme entre l'art issu des rituels païens et la nouvelle croyance chrétienne qui s'installe progressivement sur le sol suédois : « Au milieu des entrelacs de dragons, une croix révèle l'esprit chrétien de celui qui a fait élever la pierre. » (LAMM J.P. et NYLEN E., 2007, p. 84).

3 / Ragnarök : une iconographie eschatologique

Autre sujet traité sur les pierres : celui des Ragnarök 'Destin des Puissances' (BOYER R., 1997, p. 125), l'évènement chaotique qui voit la destruction des dieux et du cosmos. À commencer par celui qui préfigure le combat final, à savoir la pêche du serpent de Midgard, appelé Jörmungand, par Thórr. **SE 29**, richement ornementée, propose cette scène sur une de ses faces latérales. Parti à la pêche avec le géant Hymir, Thórr dirige l'embarcation au large malgré la réticence du géant. Avec une tête de bœuf en guise d'appât, il attire le serpent, jusqu'alors couché dans les fonds marins, autour du monde, mordant sa propre queue. Thórr parvient à le remonter à bord mais au moment de lui asséner un coup de marteau mortel, le

géant, pris de peur, coupe la ligne²⁰⁶. Sur cette pierre, le géant n'est pas présent. Il n'y a que Thórr, son marteau, le bateau et le serpent. Le dieu est représenté très schématiquement, d'un rond pour la tête, de deux bras et d'un corps. Ses jambes disparaissent dans l'embarcation mais ses pieds semblent transpercer le fond de la barque ; image de la force qu'il doit déployer pour remonter le serpent, Thórr doit prendre appui sur le fond de mer. Le serpent est quant à lui représenté par des entrelacs et sa tête retenue par la ligne de pêche. Il se pourrait que ce thème iconographique soit également le sujet de la plaque de bronze du VIII^{ème} siècle, **SE 1**. De manière très stylisée, l'image présente un personnage dans une barque tenant de la main droite ce qui ressemble à un harpon et de l'autre une rame ou une pagaie. En dehors de l'embarcation, au milieu d'entrelacs qui semblent figurer l'eau et la mer, un autre être est rattaché à la ligne.

Le thème des Ragnarök est présent sur **SE 21**, pierre unique en son genre. À la fois simple et plus détaillée dans son image et ses traits, cette pierre presque carrée sur sa partie visible, propose la représentation de trois entités. Tout d'abord, un animal longiligne, un serpent, qui court le long du bord du support, il semble avoir deux têtes et son corps, sur la base de la pierre, se termine en volutes. Sous ce dernier, se trouve un autre animal fantastique, à longue queue, pattes élancées, avec de la crinière et de longues oreilles ainsi qu'une gueule grande ouverte, menaçante, éventuellement un loup. Enfin, à la base de l'image, au niveau des volutes du cordon, le bateau se juxtapose aux deux autres éléments. Comme animé d'une force animale, il possède deux têtes (en proue et poupe) fantaisistes, une rangée de boucliers sur le platbord et surtout une forme tout à fait particulière au niveau de la coque. En effet, celle-ci possède des extrémités basses très pointues, incisives, qui forment une étrave et un étambot concaves. Il semble cohérent de voir dans cette iconographie les trois acteurs majeurs, déclencheurs, des Ragnarök : le serpent de Midgard qui tue et est tué par Thórr ; le loup Fenrir qui dévore Ódinn avant d'être également occis par Vidar et enfin, le navire Naglfar²⁰⁷, qui transporte des géants du feu. *Ce sera dans ce déferlement des flots que Naglfar prendra la mer, piloté par le géant qui s'appelle Hrym. Le loup Fenrir marchera la gueule béante (...) des flammes jailliront de ses yeux et de ses narines. Le serpent de Midgard soufflera tellement de venin qu'il aspergera l'air tout entier ainsi que la mer. Il sera absolument effrayant et il s'avancera aux côtés du loup (Gylfaginning, 51).*

²⁰⁶ Il s'agit de l'interprétation de Régis Boyer, dans *Sagas islandaises*. Une autre version existe selon laquelle, c'est Thórr seul qui laisse glisser le serpent dans l'eau, par manque de force.

²⁰⁷ Voir présentation partie I, chapitre 1^{er}.

L'image de **SE 25** semble quant à elle proposer l'épisode qui voit Fenrir dévorer Ódinn. Si la pierre s'avère complètement différente par sa facture, plus longiligne et haute, le style iconographique demeure similaire. L'animal présente les mêmes caractéristiques graphiques au niveau des pattes et des oreilles ainsi que le même type d'ornement aux articulations. L'homme, en tenu de combat et armé, se dresse fièrement sur la première face, contrairement à la deuxième où il est montré désarmé, sans bouclier, abattu, avec un pied dans la gueule du loup. Phase une, les premières heures des Ragnarök, durant laquelle le Naglfar lève l'ancre, secondant Fenrir et Jörmungand le serpent, Ódinn et les autres dieux viennent à leur rencontre. Phase deux, l'échec des dieux, l'échec d'Ódinn en l'occurrence. Il est à noter la gémellité stylistique avec la pierre précédemment présentée puisque, en plus des deux loups de facture similaire, les deux navires possèdent les mêmes traits concaves, ce qui tend à indiquer un visuel particulier.

4 / Des ailes, des boissons, des anneaux

Bien que donnant lieu à des représentations différentes, ces thèmes des Ragnarök ne sont cependant pas symboliquement différents des premiers exposés puisqu'il s'agit d'un contexte de mort, de fin de cycle, qui amène un nouveau commencement.

SE 14 développe ce rapport à la mort. Bien conservée et richement ornementée, cette pierre arbore une série de scènes historiées sur six bandes horizontales, séparée au niveau de la troisième par une traverse en entrelacs. La lecture procède de haut en bas. Dans la première scène, une femme, identifiable par son vêtement long, est encadrée de deux hommes, à la tenue plus courte, armés et menaçants. Sur la deuxième, la présence d'un cheval et de deux hommes armés semblent indiquer la préparation à une bataille. La troisième montre une scène de sacrifice. Un guerrier en arme est pendu à un arbre dont la cime penche très bas. A sa droite, un homme semble être sacrifié sur un autel par une lance. L'évènement s'accompagne d'une procession de guerriers. Des signes sacrés et des animaux complètent l'image. La quatrième scène met en présence deux armées confrontées, l'une arrive en bateau tandis que la deuxième les accueille sur la terre ferme. Entre les deux se dresse une femme, les bras levés. Dans la cinquième, une bataille fait rage : deux hommes de chaque côté, au centre un cheval et un guerrier à terre, mort, sur lequel fond l'aigle, un des trois fameux animaux des batailles.

Enfin, sixième bande scénique, un grand navire à voile en damier, vogue sur des flots stylisés. Il s'agit, selon l'interprétation établie par J. Jesch (JESCH J., 1991, p. 129) du récit de la légende d'Hildir et la bataille sans fin. Hildir, fille du roi Hǫgni, a été enlevée par le roi Heðinn. Lorsque son père arrive pour la secourir, elle les monte les uns contre les autres afin d'empêcher tout arrangement, si bien qu'il est dit que cette bataille devait continuer jusqu'à la fin du monde. Hildir est ici une personnification de la guerre. Son nom est d'ailleurs celui d'une valkyrie que les scaldes utilisaient comme synonyme de bataille²⁰⁸. Quant aux scènes de sacrifices, elles sont bien connues des chercheurs. Régis Boyer définit la religion scandinave comme avant tout composée de cultes et de rites divers « au premier rang desquels il faut placer le sacrifice : d'êtres humains, sans doute, aux origines, d'animaux à l'époque qui nous préoccupe » (BOYER R., 2004, p. 338). Une autre scène sacrificielle est représentée sur **SE 9**, dans laquelle un groupe de sept personnages en file indienne – des femmes à en juger par leurs vêtements longs – semble rattachées à une structure porteuse arcbutée. Hors contexte mythologique, il pourrait s'agir là d'une scène de la vie culturelle scandinave ancienne. Judith Jesch suggère que la suite du récit d'Hildir se trouve sur **SE 2**, autre pierre de cette paroisse de Lärbro (JESCH J., 1991, p. 130). Similaire tant du point de vue de la facture du support que du style iconographique, cette pierre se lit en quatre temps. Une première scène représente une bataille, avec trois aigles sur un cadavre et des confrontations d'hommes armés avec un cavalier. La deuxième montre un cheval sans cavalier et trois hommes à l'épée pointée vers le sol. La troisième scène est plus triomphale, une procession de quatre hommes levant chacun un anneau vers le ciel suit un cavalier avec bouclier et anneau. Celle-ci est accueillie par une femme qui leur tend une corne. Enfin, quatrième scène, un imposant bateau à voile en damier transporte un équipage. Le défunt, selon Judith Jesch, issu de cette bataille sans fin, est transporté à dos de cheval, lors d'une procession funéraire, vers la Valhöll, où il est accueilli par une valkyrie. Ces pierres introduisent un rôle féminin, au sein des forces chaotiques de la guerre, qui va au-delà de celui d'hôtesse de la valkyrie. La présence des anneaux lors de la procession vers le monde des guerriers morts ajoute une symbolique encore mystérieuse : « Sur les pierres gotlandaises, les anneaux que brandissent les hommes pourraient tout aussi bien être un signe honorifique que les couronnes de la victoire » (LAMM J.P. et NYLEN E., 2007, p. 76).

²⁰⁸ L'esprit de la guerre est souvent projetée sur une figure féminine (voir Hélène de Troie) afin de déresponsabiliser les guerriers eux-mêmes et de leur constituer une motivation (JESCH J., 1991, p.130).

L'importance du breuvage est développée sur **SE 15**, élément de même style et localisation que les deux précédentes. Celle-ci, richement ornementée, s'organise en quatre zones. Dans la scène supérieure, trois personnages semblent s'affairer sous un élément triangulaire formant un habitat ou un abri. Dans la deuxième, deux d'entre eux (une femme et un homme) font face à un imposant animal ailé. La suivante est localisée en dessous d'une bande d'entrelacs en guise de traverse. Cette scène propose le schéma courant d'un cavalier en armes qui se présente face à une valkyrie. En dessous, le bateau complète l'agencement. Il s'agit de l'épisode où Ódinn, ayant séduit la fille du géant Suttung, gardien de l'hydromel des poètes, en reçoit une gorgée avant de fuir le courroux du père sous la forme d'un aigle (JESCH J., 1991, p. 62). Le volatile serait ainsi Ódinn transformé. Il ferait face à la fille, gardienne de l'hydromel que son père lui a confié, lequel se tient derrière, en posture menaçante, brandissant une épée. Cet hydromel est issu, selon *Skáldskaparmál* chapitre 11, du sang de Kvasir assassiné par deux nains lesquels le mélange à du miel :

Il s'appelle Kvasir et il est si sage que nul ne peut lui poser question à laquelle il ne sache répondre. Il s'en alla un peu partout dans le monde pour enseigner la sagesse aux hommes. Mais quand il arriva chez deux nains qui s'appellent Fjalarr et Galarr, ils le prirent à part et le tuèrent, et ils firent couler son sang dans deux cuves et dans une cruche ; celle-ci s'appelle Ódrerir, et les cuves s'appellent Són et Bodn. Ils mélangèrent le sang à du miel, et il en résultat un hydromel tel que quiconque en boit devient scalde ou savant. (BOYER R., 1992, p. 116).

Il s'agit ici du récit de l'acquisition de l'hydromel par les Ases, breuvage différent de celui distribué par les valkyries dans la Valhöll, puisque celui-ci est produit par une chèvre.

Hrist et Mist,

Je veux qu'une corne elles m'apportent,

(...)

Elles apportent la bière aux Einheriar (Gylfaginning, 37).

Il s'agit d'une bière distribuée aux guerriers d'Ódinn et destinée à régénérer leurs forces. Les deux breuvages possèdent néanmoins la particularité commune de transcender la nature humaine. Il s'y rattache une notion de force, de créativité et de dépassement de soi. Éléments également présent dans l'archétype de l'eau, dont l'étymologie indo-européenne a donné les termes whisky, vodka ou encore eau de vie (voir partie I, chapitre 2^{ème}). Le passage de l'état de vivant à l'état de mort semble donc relever d'une transcendance.

Enfin, dernier contexte iconographique avec **SE 20** qui propose un schéma stylistique et iconographique différent. Les scènes, bien que nombreuses, ne sont plus réparties que sur deux zones. Dans la partie supérieure, un cheval à huit pattes avec un cavalier s'achemine vers un groupe d'hommes et un habitat. Ce cheval mythique est identifiable à celui d'Ódinn, Sleipnir, animal à huit pattes. Dans la partie basse, réparties sur tout le tronc de la pierre, une juxtaposition de plusieurs groupes scéniques dont le motif central demeure un bateau à voile en damier. Bien que d'un style similaire, il n'est cependant pas positionné à la base de l'image. En bas à droite, une scène représente la punition de Loki pour avoir tué Baldr : attaché à un rocher, il fait face à des serpents qui lui crachent au visage tandis que sa femme, Sigyn, intercepte le venin avec un récipient. Dans le centre de la pierre, J. Jesch reconnaît des scènes de la légende de Völundr le forgeron²⁰⁹ (JESCH J., 1991, p. 128). Sa forge est reconnaissable par ses outils et les corps décapités des jeunes fils de son ennemi, le roi Níðuðr. Sur la gauche, une créature ailée et une femme sur le dos représentent Völundr qui viole la fille du roi, BQðvildr, et de sa fuite avec une paire d'aile qu'il s'était fabriquée. En bas à gauche, Thórr et le géant Hymir pêche le serpent de Midgard depuis une frêle barque. A nouveau se trouvent les thèmes du sang produit par le forgeron/nain, la domination de la femme par Völundr/Ódinn et le départ à tire-d'ailes. Ainsi semble-t-il se dessiner ici une structure générale impliquant les éléments : feu (de la forge), vent (les ailes, la voile, les oiseaux des champs de bataille), eau (breuvage, mer) dans un contexte féminin (femmes victimes, valkyries) et créatif (nains, forgerons).

La juxtaposition de ces éléments mythologiques semble anarchique mais également plus riche et détaillé. La multiplication de ces thèmes sur un large support suggère un commanditaire riche et cultivé. Peut-être s'agit-il là de pierres plus récentes, rattachées à un contexte de connaissance du substrat païen compilé par les rédacteurs chrétiens, ce qui appelle à considérer différents niveaux de lecture.

C / Essai de typologie des navires

Dans ces contextes iconographiques, plusieurs bateaux différents sont représentés. Le type le plus récurrent est sans conteste l'imposant navire à voile en damier présent en partie inférieure des représentations : **SE 2**, **SE 3** et **SE 4** qui possèdent un équipage de neuf

²⁰⁹ Pour une présentation approfondie de la figure du forgeron, voir Partie III, chapitre 1^{er} et 3^{ème}.

hommes ; **SE 6** (équipage invisible) ; **SE 7** très schématique, **SE 8**, **SE 9** et **SE 11** avec cinq hommes à leurs bords ; **SE 12** et **SE 14** avec douze hommes ; **SE 15** avec sept hommes et une proue zoomorphe ; **SE 16** et **SE 19** à l'équipage invisible ; **SE 17** avec deux hommes et enfin **SE 18** et son équipage de dix hommes. Chacun d'entre eux présente une coque, plus ou moins haute et recourbée, qui occupe la largeur de la base de la pierre et dont les extrémités sont marquées de volutes, ou dans le cas de **SE 15**, d'une proue zoomorphe. Un imposant mât central supporte une large voile en damier de même largeur que la coque. Cette voile, rectangulaire, est maintenue par un cordage caractéristique que tiennent en main les membres de l'équipage. Ce cordage, souple et distendu, contraste avec la rigueur géométrique du damier de la voile.

Dans le courant du XI^{ème} siècle, ce schéma du bateau en partie inférieure de l'image se trouve une évolution dans les cas de **SE 24**, **SE 28** et **SE 31** où le mât central supporte non plus une imposante voile en damier mais une croix christianisante, stylisée et enchevêtrée dans des entrelacs zoomorphes. Sur ces pierres, le contexte iconographique a disparu. Seul figure le cordon runique, le bateau, son mât et la croix stylisée centrale. Le navire, bien que motif central dans tous les cas, est représenté seul au centre du cordon runique sur trois pierres : **SE 10**, **SE 27** et **SE 30**. Ce dernier, par sa facture et ses entrelacs au-dessus du mât semble se rattacher au groupe précédemment mentionné. En ce qui concerne les deux autres, le style et l'iconographie sont le fruit d'une schématisation extrême. **SE 23** peut également se situer dans ce groupe avec son navire de petite proportion, à mât central avec anneau en sa hauteur sans voile déployée et coque simple. Un homme seul y est juxtaposé en partie inférieure. Le schéma traditionnel homme/bateau se trouve ici inversé. Autre élément supplémentaire, la présence, au-dessus du cordon runique, d'une de ces croix stylisées avec, elle-aussi, un anneau en son cœur.

Vient ensuite un groupe de bateaux dont la forme caractéristique de la coque reflète le contexte mythologique des Ragnarök. **SE 21**, **SE 22**, **SE 25** et **SE 32** présentent tous une coque avec étrave et étambot courbés vers l'intérieur, des taille-mers en pointe ainsi que des têtes zoomorphes fantaisistes au niveau des proues et poupes. Ces bateaux, localisés en partie inférieure, semblent, par ailleurs, respecter le schéma de représentation courant.

D'autres s'en désolidarisent. **SE 14** (quatre hommes d'équipage) et **SE 18** (cinq hommes) sont deux bateaux sans mât ni voile, avec boucliers pour le deuxième, qui servent de véhicule. Ils amènent les guerriers au combat. De même **SE 26** et **SE 29** sont l'embarcation qu'utilise Thórr dans son intention d'aller pêcher le serpent du monde. Les images de ces bateaux, barques ou

navires militaires, ne possèdent pas de caractéristiques particulières. Ce sont de simples coques de transport, à la fonction purement utilitaire.

D'autres ne s'inscrivent pas non plus dans le schéma présenté. **SE 13**, avec sept hommes à son bord, possède pourtant les mêmes unités constitutives : mât central, large voile carrée à damiers. **SE 20** présente cette même situation, avec six hommes d'équipage. Ces deux éléments, ainsi que **SE 20** à la facture unique – coque très ronde et figuration des rivets – sont situés dans l'angle supérieur gauche du tronc de la pierre, laissant place au développement du contexte iconographique.

Le bateau en tant que tel est avant tout représenté pour son rôle psychopompe, le lien entre le champ de bataille et l'arrivée dans la Valhöll. Mythologiquement, il est également motif apocalyptique, symbole de destruction. Il est véhicule d'un état à un autre, transition au cours de laquelle le vent et le mouvement sont les vecteurs fondamentaux.

Au sein de toutes ces pierres, quelques éléments iconographiques constants peuvent être dégagés : la présence des bordures (du support ou de l'image, avec entrelacs ou runes) ; le bateau en partie inférieure ; le cavalier en partie supérieure ; la procession avec anneaux ; enfin, la présence d'une valkyrie qui tend une corne de breuvage. Ces pierres ne sont pas des substituts narratifs. Chaque scène est choisie pour sa référence à un conflit ou une épreuve afin de s'inscrire dans ce contexte rituel. Ces images, très schématisées et réduites à l'essentiel, ne racontent pas toute l'histoire. Elles sont constituées d'unités qui, fonctionnant ensemble, renvoient à des mythes auxquels tout à chacun devait être capable de se référer sans élément complémentaire.

Il ne faut cependant pas oublier le rapport relationnel que les anciens Scandinaves entretiennent avec leur environnement et, a fortiori, avec l'autre monde. Aussi pourrait-il s'agir de transcriptions phénoménologiques. L'action de graver l'image, dans le cadre rituel funéraire, pourrait induire une réaction des 'puissances suprêmes', pour reprendre la référence aux Ragnarök, qui éventuellement conduirait le défunt vers un autre monde. La question du destinataire de ces images reste ouverte. S'agit-il de commémorations funéraires ou d'actes de passage réalisés par le geste rituel de la gravure et de la mise en place de la pierre ? Les premières séries d'images de Gotland révèlent une absence d'individualisation des stèles, tandis que celles des stèles runiques, plus tardives, indiquent les noms du défunt et du commanditaire. L'absence d'écriture sur les premières stèles semble refléter un contexte rituel païen basé sur l'oralité. Dans ce cadre, il semblerait que ces pierres aient été dressées, non pas

pour la mémoire collective mais bien dans un objectif d'action rituelle. Objectif qui semble se renverser avec la christianisation.

Deux éléments du corpus permettent de poser les questions relatives à la christianisation de la Suède grâce à deux images de bateau sculptées en bas-relief sur des baptistères en pierre calcaire : **SE 34** et **SE 35** (XII^{ème} siècle). L'utilisation du support sous forme de cuve, le style en bas-relief antiquisant ainsi que l'iconographie sont les marques d'une introduction solide de l'imagerie chrétienne. Sur le premier des baptistères, le bateau – une embarcation simple – s'inscrit dans toute la largeur du cadre. L'équipage, constitué de six hommes, représente cependant le motif central, à en juger par leur proportion démesurée. Cela signifie-t-il pour autant que ces six hommes voguaient à bord d'une simple barque avec si peu d'espace ? La même question peut être posée pour les pierres païennes : comme il a été indiqué précédemment (partie I, chapitre 1^{er}) les voiles sont disproportionnées et ne correspondent pas à une représentation réaliste du navire. La christianisation inverse à nouveau un schéma : l'homme devient plus important que l'embarcation. Une représentation de la fonction supplante une représentation du fonctionnement.

SE 35 fait montre d'un système iconographique, découpé en quatre scènes, connu en Scandinavie. En premier lieu, deux femmes – vêtements longs et cheveux noués sur la nuque – font des offrandes à une croix à double traverse. En second lieu, deux groupes d'hommes se livrent bataille. Les uns ont des arcs et des boucliers triangulaires tandis que les autres ont des haches. L'un d'eux tombe et un ange ailé apparaît dans la partie supérieure. Ensuite, une scène en mer sur laquelle vogue un bateau à voile repliée et têtes de poupe et proue zoomorphes. Enfin, en dernier lieu, une image d'un homme sur son lit de mort à qui deux hommes, une femme et un enfant rendent hommage. Il est intéressant de noter la reprise du schéma du guerrier qui meurt au combat avec de nombreux ajustements : les sacrifices sont remplacés par des offrandes à la croix, les aigles ou corbeaux par des anges ailés, le navire n'est plus le motif central et enfin, le défunt est montré mort au sein de sa famille plutôt que glorieux entrant dans la Valhöll.

D / Définition d'une iconographie funéraire païenne

Un premier regard iconographique a permis de déceler le thème fondamental dans lequel le bateau se trouve jouer le rôle principal, à savoir celui du voyage vers l'autre monde au sein duquel s'opèrent différents mouvements élémentaires. Ce voyage maritime intervient dans un troisième temps sur la lecture verticale de la pierre : tout d'abord a lieu la chute au combat axée autour de l'image d'un guerrier à cheval, ensuite l'arrivée dans la Valhöll devant une valkyrie, enfin, figure le bateau à voile imposante. S'agit-il pour autant d'un schéma narratif linéaire ?

1 / Identification et rôle du cavalier

Les premières observations ont permis de relever la récurrence d'un schéma : celui d'un bateau surmonté d'un cavalier. Schéma qui s'applique aux représentations les plus simplifiées comme aux grandes pierres historiées.

L'homme – s'agit-il du défunt ? – monte systématiquement un cheval. Celui-ci peut être de deux sortes : un cheval commun ou un cheval à huit pattes. Le premier (**SE 17**, par exemple) est plus couramment représenté, porteur d'un guerrier paré d'un bouclier et d'une lance. Le dernier se trouve sur les pierres aux ornements les plus riches : **SE 2**, **SE 4** et **SE 20**. J. Lindow indique que sur ces pierres « most scholars accept that these represent Sleipnir » (LINDOW J., 2001, p. 277). Sleipnir est le cheval à huit pattes d'Ódinn, décrit comme le meilleur de tous les chevaux. Littéralement, « celui qui glisse le plus loin » (DILLMANN F.X., 1991, p. 157), il est présenté par Snorri comme le fils de Loki : *Quant à Loki, sa rencontre avec Svaldiloferi avait été telle que, quelque temps après, il mit bas un poulain, qui était gris et avait huit jambes : c'est le meilleur des chevaux chez les dieux et chez les hommes (Gylfaginning, 42)*. **SE 2** différencie clairement les deux types de chevaux. Dans la première scène, le guerrier monte un cheval commun sur un champ de bataille survolé par un aigle, annonciateur de mort ; sur la suivante, il s'agit de Sleipnir au-dessus duquel est représenté un homme allongé tandis que derrière est figurée une procession d'hommes à l'épée pointée vers le sol. Enfin, troisième scène, à nouveau un cheval à quatre pattes monté par un cavalier à

bouclier et suivis d'hommes porteurs d'anneaux, tous sont accueillis par une femme qui leur tend une corne.

Sur le plus grand nombre des pierres, le cavalier se présente devant la valkyrie sur le dos d'un cheval ordinaire, terrestre, pourvu de quatre pattes. Mais sur **SE 4**, **SE 2** et **SE 20**, il s'approche avec Sleipnir. « A rider sits on its back, and most scholars think this is Odin » (LINDOW J., 2001, p. 277). Est-ce Ódinn représenté sur ces trois pierres ? Serait-il possible que le défunt, grâce à son statut ou ces faits d'armes, ait l'honneur de chevaucher Sleipnir ? Dans le cadre rituel païen, une expression de langage donne des indices sur le fonctionnement entre la divinité, le cheval et la notion de sacrifice : « la très éloquente construction grammaticale à laquelle le verbe *blóta* (sacrifier) donne lieu : on dit en vieux norois *blóta guð hesti* – pour nous : sacrifier un cheval au dieu, mais littéralement : sacrifier dieu (*guð*, à l'accusatif) par l'intermédiaire d'un cheval (*hesti*, ici à l'instrumental) » (BOYER R., 2004, p. 338). Subtilité de langage qui ne manque pas de renvoyer aux *Hávámál* (138-145) dans lequel Ódinn tient ce discours :

Je fus pendu, je le sais

A l'arbre battu du vent,

Neuf jours et neuf nuits.

Je fus frappé d'une lance

Et donné à Odin

Sacrifié moi-même à moi-même.

L'iconographie de ces trois pierres semble figurer l'enjeu d'une mort glorieuse. Tout comme un sacrifice dans un cadre rituel, le guerrier tombé au champ de bataille renforce le pouvoir du dieu, ce qui explique ou justifie son entrée dans la Valhöll. Cette mise en parallèle entre la mort violente du guerrier et le sacrifice à Ódinn trouve également un écho dans les scènes de **SE 14** sur laquelle une armée – mythologique – procède à un sacrifice rituel avant d'affronter l'ennemi, auteur d'un enlèvement. La présence d'Ódinn sur ces pierres commémoratives pourrait ainsi être interprétée comme une transmission de puissances : le guerrier mort au combat met son énergie vitale au service de la Valhöll, énergie vitale entretenue par le breuvage que lui donne la valkyrie. Si c'est l'aspect divin en lui qui s'échappe et se poursuit dans l'autre monde, alors l'utilisation de l'image d'Ódinn comme représentation du défunt prend son sens.

Cependant, une autre explication peut encore être avancée. Si, comme proposé dans le chapitre 2^{ème} (partie I), le cheval Sleipnir – psychopompe et chamanique – se trouve pourvu de huit pattes pour illustrer visuellement le phénomène de vitesse transcendante, alors il se pourrait que le cheval présent sur ces pierres ne soit pas Sleipnir en particulier mais le cheval du défunt – à l’image de tous les autres chevaux présents sur les autres représentations. Ces pattes dédoublées seraient ainsi à l’image de la voile disproportionnée du bateau : symbole de la force nécessaire pour la traversée. Il s’agirait d’une représentation d’un mouvement transcendé (dont Sleipnir est l’archétype). Sur **SE 2**, il n’y aurait alors pas deux chevaux mais un seul, simplement représenté à deux moments différents du déplacement vers la Valhöll.

Autre particule entourant l’image du cavalier, la femme, aux cheveux et vêtements longs, qui présente une corne au cavalier. Elle est traditionnellement identifiée comme une valkyrie²¹⁰ offrant la ‘bière’ au défunt. Elle est l’hôte de la Valhöll (espace représenté sous la forme d’un édifice, au toit voûté, sur **SE 4** et **SE 20**) qui choisit elle-même les guerriers. Ce qui attire cependant l’attention, c’est la boisson qu’elle donne au cavalier entrant. Ce breuvage, différencié de l’hydromel mais porteur d’un même aspect transcendental, est produit par la chèvre Heidrún qui, broutant les feuilles de Lærad l’arbre de la Valhöll, emplit un baril chaque jour. Cette boisson est ensuite distribuée par les valkyries aux *einherjar*, les guerriers d’Ódinn. Cette chèvre est associée à Freyja (voir partie III, chapitre 2^{ème}) dans la strophe 46 du *Hyndluljóð* :

- Va-t'en loin d'ici !

J'ai envie de dormir ;

Tu n'auras guère de moi

Grand honneur ;

Te voilà en chaleur, à courir, noble amie,

Dehors, dans les nuits

Comme avec les boucs

Fait Heidrún.

Tu cours après Ódr

Toujours languissante (BOYER R., 1992, p. 617).

²¹⁰ *Valkyrja* en vieil islandais. Il s’agit d’un mot composé de *valr* « guerriers morts sur le champ de bataille » et – *kyrja* dérivé de ‘choisir’. La signification littérale peut donc être : « celle qui choisit les guerriers qui meurent sur le champ de bataille » (DILLMANN F.X., 1991, p. 174).

Cette analogie semble indiquer la féminité (Freyja/Heidrún) comme source du breuvage transcendantal. Cette relation est définie par le couple que forme la déesse avec Óðr dont le nom signifie ‘fureur magique’, ‘ivresse sacrée’ (BOYER R., *id.*). Il s’agit de la même racine qui compose le nom d’Ódinn, ainsi que celui de la cruche Óðrerir dans laquelle est créé l’hydromel poétique. Cette ‘fureur magique’, ou *furor* odinique pour reprendre l’expression de R. Boyer, est l’expression de la vie transcendée²¹¹. La bière de la Valhöll (de même l’hydromel), liquide de vie (dont l’image se décline dans l’eau, la mer, le sang etc.) qui transmet l’état odinique aux guerriers (ou la créativité aux scaldes) trouve sa source dans la nature féminine qui puise son essence dans l’arbre Lærad (déclinaison d’Yggdrasil). Cette nature féminine semble par ailleurs se réaliser dans la ‘course après Óðr/l’ivresse’. C’est encore une fois le mouvement qui confère une réalité. Il faut noter à cette occasion que Freyja est elle-même nommée ‘étalon’ et non jument (voir partie III, chapitre 2^{ème}). Le mouvement par lequel s’exprime la vitalité est la condition d’accès à l’autre monde. Et le guerrier qui arrive à la Valhöll est à l’image d’Ódinn, porteur de cette énergie transcendée.

Autre élément odinique rattaché à l’iconographie du cavalier : l’anneau, celui brandit lors des processions (SE 2) ou par un homme seul (SE 13). L’anneau, élément récurrent sur toute la période que couvre ce chapitre, semble dans ce contexte renvoyé à Draupnir, l’anneau d’or d’Ódinn, forgé par les nains et offert par Loki (*Skáldskaparmál*, 5), qu’Ódinn dépose lui-même sur le bateau-bûcher où gît le cadavre de son fils Baldr (*Gylfaginning*, 49). Draupnir, littéralement ‘celui qui dégoutte’ (DILLMANN F.X., 1991, p. 185), possède *la propriété que, chaque neuvième nuit, huit anneaux d’or de même poids en dégouttaient. Le cheval de Baldr fut conduit au bûcher avec tout son harnachement* (*Gylfaginning*, 49). « Certains chercheurs voient en *draupnir* un symbole de souveraineté et l’une des façons dont Ódinn manifeste son pouvoir auprès de la déesse Hel qui règne sur l’Autre Monde » (BOYER R., 1997, p. 45). L’anneau qui ‘dégoutte’, c’est-à-dire qui se démultiplie au bout de neuf nuits, est un symbole de dédoublement. Le geste d’Ódinn permet à son fils de se retrouver autre, tout en étant le même, c’est-à-dire qu’il n’est plus le cadavre mais redevient Baldr dans l’autre monde. Le thème de l’anneau résout le mystère du passage de l’état de chair sans vie à celui d’être renaissant après la mort. Il est le renouvellement de l’être.

²¹¹ Aspect qui n’est pas sans rappeler la description de Dudon lorsqu’il parle des *rabies paganorum*, cette rage des païens (voir Partie I, chapitre 2^{ème}, « être viking »). Dudon mentionne également la *libido* de ces païens.

2 / Statut et signification du bateau

A l'image du cheval répond celle du bateau. Comme constaté, il s'agit d'un type de navire particulier qui se caractérise principalement par sa longueur et sa large voile à damier. Sa position sur le support, en partie inférieure (alors qu'est déjà représentée l'arrivée du guerrier auprès de la valkyrie) invite à questionner l'image dans son ensemble et non de manière linéaire, ainsi que son support comme un médium (comme il a été proposé plus haut, la pierre rituelle semble s'adresser aux puissances plutôt que destinée à la mémoire collective). Posé sur des vagues stylisées, le bateau est souvent flanqué des deux bras du cordon d'entrelacs qui borde la pierre. Il prend place dans la partie basse du support, lequel peut être décrit comme phallique. Le tout dressé au-dessus d'une tombe ou d'un cénotaphe. Or, cette disposition imaginaire n'est pas inconnue de la mythologie. En effet, Snorri, dans son *Gylfaginning* (chapitre 15), rapporte à propos d'Yggdrasil, ceci :

Ce frêne est le plus grand et le meilleur de tous les arbres ; ses branches s'étendent au-dessus du monde entier et dominant le ciel. Il est supporté par trois racines, qui sont extrêmement éloignées les unes des autres. L'une est située chez les Ases, la seconde chez les géants du givre, là où autrefois était l'immense abîme Ginnungagap, et la troisième couvre le monde de Niflheim. Hvergelmir se trouve sous cette racine et Nidhogg la ronge par-dessous.

L'image de l'arbre – hautement chamanique – est celle qui lie les mondes. Son monde souterrain – notamment celui rattaché à la troisième racine – permet de développer une analogie avec les pierres dressées de Gotland. Cette troisième racine est celle qui couvre le 'monde de Niflheim', c'est-à-dire 'le monde obscur'. Et sous celle-ci se trouve Hvergelmir, source d'où coulent toutes les rivières de Nilfheim et dont l'étymologie se compose de *hverr* qui signifie 'chaudron' et de *-gelmir*, qui transmet l'idée de 'tonner' et 'résonner' (DILLMANN F.X., 1991, p. 143). Cet aspect de 'chaudron qui tonne/résonne' n'est pas sans rappeler les périphrases désignant le bateau, puisqu'il fait appel à un contenant et une manifestation sonore. Il s'agit de la description d'un même rapport objet/environnement, à savoir la rencontre entre le contenant et l'eau dont le mouvement produit le son.

Dans cette source se trouve Nidhogg, serpent ou dragon cosmique dont le nom signifie 'celui qui frappe féroce'. Il est dit de ce dernier, dans le poème eddique *Völuspá*, qu'il joue un rôle au moment des Ragnarök. « There Nidhogg sucked the corpses of the departed (...) » (LINDOW J., 2001, p. 239). La dernière strophe (66) du poème indique qu'il s'agit d'un dragon sombre, d'un serpent à plume, qui transporte les corps des morts. Rôle tout-à-fait

significatif dans le cadre d'une sépulture. Par analogie, cette entité serpent assimilée à l'oiseau rencontre la nature double perçue chez Ódinn lorsqu'il s'empare de l'hydromel ainsi que chez le forgeron Völundr.

L'aspect visuel de ces pierres dressées de Gotland semble ainsi être lesté d'une signification mythologique : un monde obscur (sépulture) où résonne une source 'chaudron' (bateau) dans laquelle vit un serpent/dragon (cordon d'entrelacs stylisé). Plus que des marqueurs spatiaux, ces pierres dressées de Gotland sont des médiums iconiques. Ces supports de pierre, à la forme si singulière, représenterait – au sens de 'rendre présent' – l'arbre du monde, Yggdrasil. « Le nom de cet arbre universel, situé au centre du monde et reliant entre eux les trois niveaux cosmiques, a été interprété de diverses façons : 'cheval d'Yggr' (le redoutable, c'est-à-dire Odin), 'cheval d'effroi' (= de potence) et 'colonne d'if' notamment » (DILLMANN F.X., 1991, p. 156). Il est le schème primordial de l'échelle chamanique. Par extension, et probablement ultérieurement, ces pierres sont également cette 'potence' sur laquelle Ódinn se sacrifie à lui-même (écho éventuellement christique). Et la source dans laquelle Mímir lui demande de déposer son œil rejoint l'image du bateau, véhicule d'une vision mystique – au sens d'ouverture sur une autre réalité et non de fantasme.

Ainsi le bateau s'inscrit dans un rapport direct avec la sépulture et le corps matériel du défunt²¹², tandis que l'iconographie du cheval semble relater les étapes du processus de mort (possession de l'anneau de dédoublement, état extatique conféré par le nectar et entrée dans la Valhöll). Cet aspect du culte des morts renvoie à la notion de 'monde du double' développée par Régis Boyer (1986, p. 29-54) selon laquelle la mort n'est pas le néant. Le défunt change d'état. Il n'est plus ce corps physique, il est esprit. Il est dédoublé. Yggdrasil n'est pas seulement rendu présent à travers la pierre érigée, il est aussi le processus de renaissance dont les étapes sont rendues présentes par les diverses précisions iconographiques. Le geste du graveur et par extension l'image, au sein du culte, ont valeur de rituel, donc de réalisation de ce processus changeant.

²¹² D'où la matérialisation des bateaux-tombes et autres sépultures naviformes.

E / Redéfinition de l'image du bateau en périodes syncrétiques

Les autres pierres gravées, à partir de la fin du IX^{ème} siècle, bien qu'inscrites dans une certaine tradition technique (dressées à la verticale, gravures de certains thèmes païens sur une surface équarrie, quelques aplats de couleurs), marquent une rupture par rapport aux pierres dressées référencées sur l'île de Gotland des VIII/IX^{ème} siècle. Bien que répondant également à des besoins religieux et sociaux, elles révèlent en effet l'apparition de nouveaux schémas de pensée qui s'inscrivent dans le contexte de christianisation du peuple suédois.

1 / Un nouveau rapport à l'individu

Deux critères fondamentaux dénotent une première différence perceptive entre les deux groupes de pierres dressées. Ils se situent au niveau du support. Si sur Gotland, le cordon bordait la pierre, ici, il épouse les contours de l'iconographie. **SE 23** constitue un exemple parlant puisqu'une partie de la représentation se trouve en dehors du bandeau. La relation au support n'est donc pas la même. Il n'est pas médium participatif mais plutôt surface de pose, porteur du message. Plus de traces non plus sur ces pierres de la répétition du vigoureux schéma de taille qui conférait au support le statut d'espace sacré. Ici, bien que certaines formes puissent être corrélées dans un système de mode locale, les pierres sont équarries de manière semble-t-il aléatoire, ce qui rend difficile l'identification d'un éventuel référent mythologique. Autre fait marquant, l'apparition sur les pierres funéraires à bateau des inscriptions en runes, qui s'apparentaient jusqu'alors sur certaines pierres « à un faire-part laconique de décès, et le mort quittait le monde sans bénédiction ni prière » (MAREZ A., 2007, p.332). Comme il a été précédemment mentionné, ces inscriptions possèdent globalement la même formule de base « X a élevé cette pierre à la mémoire de Y »²¹³. Certaines informations complémentaires concernent la relation entre le défunt et le commanditaire ou/et le statut du défunt tandis que d'autres ajoutent une formule religieuse de nature optative. Bien plus que de livrer des noms et des données sociales, ces runes éclairent sur un rapport à la mort qui varie de ce qui a pu être observé sur Gotland. Ici, la sépulture est

²¹³ "There are 6081 inscriptions currently listed in the Scandinavian Runic Database (SamRun). Of these, 2540 are classed as 'medieval', i.e. dated to after c.1100, while 155 are from before the Viking Age and written in the older futhark. The remaining 3386 inscriptions belong to the Viking Age, in that they are written in the younger futhark, and are dated before c. 1100." (JESCH J., 2001, p. 12).

nominative. Le défunt est encore rattaché au monde matériel par sa mémoire. Les rites funéraires semblent donc être ancrés dans la commémoration²¹⁴, laquelle indique la mise en valeur d'un caractère individuel qui détonne dans cette religion païenne orale et rituelle où la mort et le sacrifice bénéficiait, encore au VIII^{ème} siècle, à la communauté grâce à la redistribution des puissances (voir plus amplement Partie III, chapitre 2^{ème}).

L'épisode du sacrifice d'Ódinn attribue un rôle crucial aux runes. Pendu neuf jours et neuf nuits à l'arbre du monde, privé de nourriture et d'eau, il revient à la vie, plus vigoureux que jamais, après avoir, lors de sa transe chamanique, pris connaissance des runes (*Hávamál*, 140). Ayant subi une mort rituelle, les runes lui ont insufflé la vie. Tout comme l'hydromel qui procure la sagesse, les runes habitées de magie s'obtiennent après un autosacrifice. Le défunt, qui subit les mêmes étapes rituelles pour accéder à l'autre monde, glorifié, est encore une fois mis en parallèle avec Ódinn. Ainsi la présence des runes sur ces sépultures s'inscrit également dans le jeu du syncrétisme (tout comme les *Hávamál*). En tant qu'écriture, elles individualisent et identifient le défunt et le commanditaire, mais leurs statuts magiques et rituels jouent un rôle fondamental dans le processus de renaissance. Cependant, leur présence, sur des pierres issues d'un contexte religieux changeant, semble indiquer comme un recours au sacré que les communautés locales ne pouvaient ou ne savaient plus faire intervenir autrement, à cause, par exemple, de la disparition progressive des rituels païens au profit du culte chrétien. L'image du bateau a visiblement perdu de sa nature opérative. Si dans la culture païenne, la magie du passage vers l'autre vie prend effet dans le double qu'est l'image, le pouvoir de l'écriture en tant qu'outil n'est pas moindre, puisqu'elle est médium du souvenir individuel, traduisant « l'importance que le message chrétien attribue à la rédemption morale de l'individu » (MAREZ A., 2007, p. 332). En cela, le syncrétisme entre une religion de tradition orale et une autre de tradition écrite fait montre d'une grande cohérence : il s'agit de répondre à la question de l'advenir du défunt, en adaptant les modalités de transmission. C'est la mémoire qui transmet (rapport intellectuel et émotionnel) la survivance ; la question de l'esprit est soumise à Dieu et non plus aux gestes rituels ou aux supports effectifs (bateau, pierre ou cheval).

Bien que le duo cheval/bateau ait disparu, nombre de ces pierres possèdent encore le navire en leur base : **SE 21**, **SE 22** et **SE 25** d'un côté et **SE 31**, **SE 24** et **SE 28** de l'autre. Le premier

²¹⁴ J. Jesch indique que sur le nombre total d'inscriptions en runes près de 3000 ont été relevées sur des objets du quotidien, tandis que le reste – de nature commémorative – ont été trouvées aux abords des églises (2001, p. 13).

groupe plus tardif fonctionne autour d'une représentation de l'épisode des Ragnarök, notamment reconnaissable grâce à la forme singulière, très tranchante, de la coque de Naglfar. Sont représentés à cette occasion, le loup Fenrir et Jörmungand, le serpent du monde (**SE 21**) ; Ódinn qui se fait dévorer par Fenrir (**SE 25**) ; Thórr qui pêche Jörmungand (**SE 29**), bien que n'ayant pas lieu au moment même du grand combat final, cet épisode de la mythologie est annonciateur de la destruction des puissances. La représentation des Ragnarök dans un tel contexte peut être lue de différentes façons. Dans un cadre strictement funéraire et commémoratif, le choix d'un thème de mort n'est pas dénué de sens. L'évènement est à l'image de ce que le défunt a physiquement subi. Cependant l'iconographie n'est pas ici lestée du même sens que celles des siècles antérieurs. Si symboliquement, la mort semblait s'apparenter à un processus de renaissance, ici, la perception est différente : l'image présente l'aspect destructeur de l'évènement. L'importance est donnée aux forces du chaos. Dans le cadre sociologique de l'intrusion chrétienne au sein des croyances païennes, ce choix iconographique est tout à fait remarquable, puisque l'évènement des Ragnarök est la destruction des dieux au profit d'une nouvelle génération. La marque runique nominative – l'individualisation – de la tombe indique que le rapport social à la sépulture a évolué : celle-ci n'est plus perçue comme un acte de renaissance mais comme un support de réminiscence. Cette individualité face à la mort cadre avec une idéologie qui prêche le salut de l'âme. Le choix des Ragnarök relève ainsi d'un syncrétisme religieux, au travers duquel il est aisé de percevoir des notions proches du jugement dernier chrétien.

2 / Appropriation des images païennes

Dans le deuxième groupe – constitué de **SE 31**, **SE 24** et **SE 28** – le bateau s'inscrit dans un contexte visuel a priori inédit, avec la présence de cet amoncellement d'entrelacs formant croix dans le prolongement du mât du navire. Cependant, le schéma, ici encore, n'est pas totalement étranger : un bateau à la racine sur lequel repose une image symbolique, le tout encadré d'un bandeau de runes. Il y a continuité du schéma païen. Le motif central, par sa forme, fait immédiatement penser à quiconque est issu d'un environnement culturel d'influence chrétienne à une croix. Interprétation tout à fait plausible étant donné le contexte de production, mais probablement incomplète si doit être considéré plus en avant le jeu

d'influences du syncrétisme. En effet, cette croix dans le prolongement d'un navire possède tout autant de sens aux yeux des traditions païennes puisqu'il n'est pas sans rappeler, par sa graphie arborescente, Yggdrasil, le vecteur vital.

Le syncrétisme suggère ainsi un glissement spirituel entre l'arbre de vie primordial et la croix, mais également entre l'arbre 'potence' d'Ódinn et le bois de la crucifixion de Jésus. Cette dernière analogie appelle, par ailleurs, à considérer les *Hávamál* d'un regard critique à l'égard de son fonctionnement imaginal et sa transcription spirituelle.

Un autre élément à attirer l'attention est la présence récurrente d'un anneau au niveau du croisement des branches de la croix. Cet anneau, qui renvoie immédiatement à Draupnir, est également une des unités traditionnellement païennes remployée dans le schéma chrétien. Sa signification au sein de ce syncrétisme demeure cependant obscure. Serait-il symbole de Dieu liant ce qui est sur terre et ce qui est au ciel ? Encore une fois, il s'agirait de deux idées proches mais pas totalement identiques. Ce qui change fondamentalement, c'est la perception générale du fonctionnement de l'environnement. Chez les païens, l'action humaine est productrice, tandis que chez les chrétiens, Dieu organise l'univers. Aussi l'image n'est-elle plus médium iconique (l'humain connaît les éléments et les mouvements nécessaires au passage dans le monde du double et à la redistribution vitale) mais support de mémoire (la mort relève des mystères de Dieu, l'humain est soumis à sa nature terrestre). Le bateau ne transporte donc plus le défunt. Il devient image mémoire (d'une activité du défunt, d'un rapport à la tombe ou encore d'une tradition visuelle).

3 / Territorialisation du culte

La lecture de ces pierres invite ainsi à penser ces communautés comme des familles traditionnellement païennes dont l'environnement social immédiat est fortement influencé par l'idéologie chrétienne. A partir du XII^{ème} siècle, la donne change puisque les représentations sur pierre de bateaux s'inscrivent définitivement dans le contexte chrétien : **SE 34** et **SE 35** sont des baptistères. Il n'y a plus de stèles avec image nautique, indicateur probable d'un changement définitif du mode cultuel. Le deuxième de ces baptistères donne une idée d'une ultime imbrication entre une tradition graphique païenne et l'appropriation chrétienne. Tout d'abord, le support participe lui-même du symbolisme puisqu'il s'agit d'une cuve, c'est-à-dire un contenant à partir duquel était pratiqué le baptême, rituel vital et salvateur. Ensuite, le déroulement iconographique des scènes historiées reprend le même schéma qu'étudié sur les grandes stèles gravées du VIII^{ème} siècle, mais de manière proprement linéaire. En premier

lieu, deux femmes aux vêtements et cheveux longs font des offrandes à une croix à double traverse, en second lieu, un champ de bataille où tombe un soldat sur lequel se penche un ange ailé, puis, en troisième, la scène du navire qui transporte les guerriers, enfin, une scène d'hommage au défunt, entouré de sa famille (femme, enfant et serviteurs). En guise d'offrande, il n'est plus question de sacrifice même si la croix à double traverses ressemble fortement à un arbre planté. Durant la bataille, les aigles sont remplacés par un ange. Mais la présence de paire d'ailes ne perd pas de sa charge symbolique puisqu'il s'agit toujours d'un moment crucial de changement d'état au cours duquel le 'destin' est scellé. A partir de cette image, le contexte chrétien ne relate plus le parcours du double 'cosmique' du défunt mais rapporte l'advenir du corps physique. Le bateau devient véhicule terrestre et la gloire du guerrier repose sur l'amour de son entourage ainsi que l'assurance d'une descendance avec la représentation de l'enfant. Ce qu'il advient de l'âme du défunt est reporté sur le motif central de la représentation, c'est-à-dire la cuve baptismale. Il s'agit d'un mystère invisible de Dieu. L'imagerie chrétienne reprend ici des schémas connus des païens. En changeant ainsi le contexte fonctionnel du médium, la nouvelle institution religieuse les invite à procéder par eux-mêmes, plus ou moins consciemment, à une analogie symbolique entre la cuve et le bateau, entre l'arbre et la croix. C'est désormais au sein de l'église que se trouve transférée l'iconographie du passage du monde matériel au monde spirituel. L'état transcédé n'est plus accessible dans le mouvement mais dans le lieu.

II / Productions norvégiennes

Couvrant la géographie de la Norvège actuelle, le corpus a pu recenser, grâce aux travaux de prospections antérieurs, notamment ceux de H. Schetelig (1928 et 1951) et de M. Blindheim (1985), trente-huit images de bateaux. Sur ce total, trente-deux sont des graffitis relevés sur les églises en bois, dites stavkirkes, dont dix-sept datent du XII^{ème} siècle uniquement. Le reste se révèle plus épars : une image seulement au X^{ème} siècle, deux au XI^{ème} et quatre au VIII^{ème} siècle. Le IX^{ème} siècle se démarque quant à lui grâce notamment à la bonne conservation du tombeau d'Oseberg qui livre douze représentations, broderie et graffitis.

A / Le graffiti comme particularité de style

1 / Contenu du corpus

En ce qui concerne les supports, ils sont de six matières différentes : un sur os ; deux sur tissu ; deux également sur pierre ; trois autres sur étain ; quatre sur de l'argent et enfin vingt-six sur du bois. Ces supports sont inégalement répartis sur les six siècles concernés.

Chronologiquement, les premières représentations datées du VIII^{ème} siècle sont incisées sur l'étain d'un coffret reliquaire, arrivé et conservé au Danemark depuis le XVIII^{ème} siècle (**NO 1**). Disposé sur la face de pose de l'objet, le support n'a pas été travaillé dans le but d'accueillir l'image. Trois unités graphiques y ont été incisées de manière postérieure avec une inscription en runes *Ranvai a kistu thasa* « Cette boîte appartient à Ranveig » (ROESDAHL E., 1992). Ceci semble indiquer que ces images ont été gravées par quelqu'un de lettré et d'une classe sociale aisée. La facture de l'objet suggère, par ailleurs, une culture picte ou scot, donc, un support qui a voyagé (ROESDAHL E., 1992).

Le deuxième graffiti daté du VIII^{ème} siècle ne propose pas les mêmes données puisqu'il se trouve sur un morceau d'os de baleine (**NO 2**). Trouvé dans le nord de la Norvège, à Bleik, village de pêcheurs, il indique une utilisation du graffiti dans un contexte plus populaire.

Le corpus du IX^{ème} siècle est alimenté par les objets du bateau-tombe d'Oseberg : un graffiti sur le bois d'un couvercle (**NO 3**), cinq autres sur le coffre d'un traîneau (**NO 4**) et un

septième sur le pont du bateau en lui-même (**NO 5**). Ces éléments incisés sont, en tant que graffiti, des éléments postérieurs à la fabrication du support. Ils ne font pas partie du programme d'élaboration et de travail de la matière. Outre ces graffitis, le mobilier de la tombe livre une représentation de bateaux sur tissu brodé (**NO 6**). Ce dernier a été manuellement décoré d'un léger relief de fils de couleurs. Il s'agit ici d'un support qui propose un schéma et qui nécessite un savoir-faire particulier.

Seuls quatre éléments proviennent d'un contexte extérieur. Il s'agit de pièces de monnaie en argent (**NO 7**), originaires d'Hedeby (Danemark). Ce dernier type de support propose une matière précieuse, frappée, travaillée, qui confère à l'image du navire une valeur particulière.

Le X^{ème} siècle n'a fourni qu'un seul élément : du tissu brodé (**NO 8**). Également mobilier de sépulture, à Hougen, ce support est porteur du même savoir-faire que le précédent.

Le XI^{ème} siècle nous apporte un élément différent : l'utilisation de la pierre comme support. Il s'agit également d'une juxtaposition de deux graffitis sur la surface rocheuse, cas cependant isolé, dans ce corpus, dont le contexte de production demeure inconnu.

Au XII^{ème} siècle fleurissent les graffitis sur bois. Sur les parois des églises, plus précisément. Encore une fois, il ne s'agit pas là d'un support travaillé dans le but de recevoir les images de bateaux. Ces images ont été apportées postérieurement, en dehors de tout programme décoratif officiel. Martin Blindheim en dénombre dix-sept sur cette période. La stavkirke de Torpo (à Ål, dans le centre du pays) en propose deux (**NO 11**), incisées sur le mur extérieur sud de la nef. Deux autres (**NO 12**) ont été relevées sur l'église de Fortun, anciennement sur la route de Trondheim, au nord. La stavkirke d'Urnes (à Luster dans le nord-ouest) en apporte également deux (**NO 13**). Une représentation a été trouvée sur l'église de Rødven (**NO 14**), littoral nord-nord-ouest. Deux autres sur une paroi de celle de Lom (**NO 15**), au nord. Deux sur celle de Kaupanger, toujours au nord (**NO 16**). Une sur celle de Buskerud (**NO 17**) ainsi que sur celle de Kvikne (**NO 18**), d'Hedal (**NO 19**) ; deux sur celle d'Haupperstad (**NO 20** et **16**) et enfin, une dernière sur celle de Borgund (**NO 21**). Toutes situées au nord de Bergen. Ces graffitis ont tous été retrouvés sur les parois extérieures ou dans des endroits bas, pas directement visibles, à l'abri des regards.

Le XIII^{ème} siècle, enfin, apporte un seul élément, celui d'un morceau de bois en provenance de Bergen et qui comporte sur l'une de ces faces un graffiti isolé de bateau auquel répond sur l'autre face, l'incision d'une flotte composée de cinquante-deux têtes.

Un premier regard invite à penser que le recours au graffiti ne se limite pas à une classe sociale. Bien que figurés d'une incision peu profonde et sur un matériau a priori peu résistant, ces graffitis sur bois se trouvent néanmoins sur des constructions solides et porteuses de symboles tels que le bateau, le coffret et l'église. Ces intentions, bien qu'en dehors de tout programme décoratif officiel, traduisent un geste personnel mais commun qui fait appel au statut et au rôle du support. L'image du bateau n'est cependant pas réservée à cet unique geste personnel puisqu'elle est également disponible dans des motifs décoratifs tels que les deux pièces de tissus brodés, ainsi que sur des supports officiels à valeur marchande telles que les pièces de monnaie. Ces premiers aspects de la typologie invitent à penser l'image du bateau comme une entité culturelle à part entière, ancrée aussi bien dans le quotidien que dans les valeurs traditionnelles.

2 / *Éléments disparates et problèmes d'identification iconographique*

Ces graffiti sont parvenus jusqu'à aujourd'hui malgré la fragilité de leur tracé en incision peu profonde. Qu'ils soient sur étain, os, pierre ou bois, ils ont tous été gravés d'une pointe (couteau ou clou peut-être) légère. Telle une éraflure, comme le rappelle l'étymologie du mot latin *graphium* 'stylet' et l'influence de *graffiare* 'griffer' qui désigne indifféremment écrire, dessiner et peindre (REY A., 2009, vol. II, p. 1623).

Ce type d'image ne s'attache pas aux détails, ne se limitant souvent qu'au tracé du contour de l'objet. Les graffitis de **NO 1** présentent une stylisation extrême, à la limite de l'abstraction, de la partie avant de trois embarcations. Juxtaposés les uns aux autres, les trois bateaux ne présentent aucun schéma de concordance. Ils sont indépendants, dans un environnement figuratif omis. La forme générale est parfois à peine identifiable dans cet amoncellement chaotique de traits. Ces derniers ont-ils une signification ou sont-ce des éraflures d'usage ? L'installation d'un environnement instable, comme des vagues ou des eaux tumultueuses, semble plausible. En effet, un autre graffiti (**NO 2**), bien que fortement stylisé, est représenté avec une coque fermée, entière, augmentée d'un ensemble de traits longitudinaux formant le bordage, revêtement des membrures de la coque. Parmi les traits extérieurs, surplombant le dessin de l'embarcation, se distingue un arc de cercle et une croix qui, dans ce contexte de figures typiques, suggèrent la présence de la voûte céleste et d'une étoile, la Polaire peut-être.

Autre cas d'environnement chaotique, ceux de **NO 9**, gravés dans la pierre, qui présentent une série d'unités graphiques autonomes : deux navires complets auxquels sont apposés les dessins

de trois animaux, un cerf et vraisemblablement deux chevaux. Les cinq unités se superposent, comme si elles avaient été ajoutées indépendamment les unes des autres. Cependant, la présence du cerf semble répondre à la forme de la figure de proue, suggérant une cohérence non pas figurative mais plutôt mentale et spirituelle. Un autre exemple non isolé propose également une juxtaposition embarcation/chevaux : **NO 18**, sur la stavkirke de Kvikne. S'agit-il d'images indépendantes, produites par des auteurs différents en des temps différents ? Ou d'une même personne proposant une série de schémas typiques renvoyant à des concepts plus abstraits ? Autre élément sujet à questions, celui de **NO 22** qui présente une flotte de navires. Dans ce cas, bien que les unités graphiques s'entrecoupent et soient tout aussi stylisées, il s'agit d'un ensemble cohérent, d'une mise en scène. Les bateaux dépendent les uns des autres. Chacun d'eux ne sont représentés que par leur proue, certaines possèdent des figures ce qui suggère une hiérarchie. Est-ce là une flotte militaire ou une image du port accueillant des vaisseaux d'horizons divers ?

3 / Typologie d'une schématisation

Le graffiti ne cherche pas le réalisme. Il semble cependant pouvoir admettre un schéma iconographique cohérent, en dépit d'un style schématique aux unités graphiques indépendantes les unes des autres. Cette schématisation se décline en plusieurs stades.

Une première différenciation se fait au niveau du tracé de la coque pour laquelle deux types sont à distinguer : étrave et proue seules ; coque entière avec proue et poupe. Le premier type est le plus courant. Pour chacune des trois images de **NO 1**, seuls deux traits indépendants qui se rejoignent dans une courbe servent à former l'étrave²¹⁵. Le tracé, de facture incertaine, semble procéder en deux temps : un premier trait formant la membrure inférieure de la coque ; puis le deuxième formant la partie supérieure du bordage avant de venir se souder à l'extrémité supérieure de la proue. Dans le cas du premier bateau de ce groupe, les deux traits sont les seuls éléments du tracé. Dans de nombreux éléments, cependant, le schéma inclus le tracé d'un bordage (**NO 2 ; NO 4 ; NO 5 ; NO 13 ; NO 16**). Le schéma de **NO 3** indique le détail des éléments de planches du bordé. Il s'agit, probablement et suivant la tradition nordique navale, de constructions à clin, c'est-à-dire que les bordages se recouvrent comme les ardoises d'un toit. Durant l'époque viking, ces bordés étaient maintenus par des rivets de

²¹⁵ L'absence de gouvernail suggère qu'il s'agit bien de l'extrémité avant d'un navire, plutôt qu'un arrière (étambot).

fers lesquels sont figurés sur le dessin de la coque par la présence de points à distance régulière.

De toutes les unités constitutives d'un bateau, outre la coque, c'est la proue qui est choisie comme motif de représentation inconditionnelle. Nombres d'éléments ne présentent qu'une extrémité en pointe formée par la jonction des deux traits de la coque (**NO 11** ; **NO 12**). Cependant et pour en revenir au cas le plus schématique, **NO 1**, bien que les traits restent imprécis pour ce qui est du tracé du ventre de l'embarcation, ils s'attachent, en particulier, à montrer la forme schématique de son extrémité. En effet, le trait qui dessine le haut du bordage épouse le tracé inférieur après avoir effectué un angle entrant. Ceci se perçoit également sur d'autres exemples tout aussi stylisés tels que **NO 11** et **NO 14**.

Autres formes de proues et étraves particulières, bien qu'également très schématisées, celles de **NO 15** et **NO 18** qui présentent des courbes entrantes très marquées, en forme dite de "corne", pour reprendre l'appellation que leur a conférée M. Blindheim (1985).

Outre cet angle marqué et cet aspect de corne, la proue peut prendre la forme d'un élément triangulaire avec une arrête extérieure plus courbe agrémentée d'éléments décoratifs (**NO 13** ; **NO 16** ; **NO 21**). **NO 19**, plus rectangulaire et comme flottant, invite à y voir un fanion, identité de l'embarcation et surtout de son propriétaire. Aucun élément ne permet cependant d'en dresser une typologie. Le graffiti ne semble donc pas identifier matériellement un référent terrestre.

Enfin, de manière caractéristique, restent les éléments augmentés d'une figure de proue zoomorphe : **NO 9** (cerf) ; **NO 13** (chien) ; **NO 20** (ce dernier étant très schématisé et non identifiable).

Si une étrave surmontée d'une proue suffit à rendre présent l'image d'un bateau, il existe tout de même des graffitis représentant des coques entières : **NO 2** ; **NO 9** ; **NO 18** ; **NO 20** ; **NO 22**. A l'exception de **NO 18**, qui demeure très schématique, tous ces éléments possèdent également le tracé du bordage. **NO 2** semble posséder un environnement iconographique ; sur **NO 9** les images possèdent des figures de proue, leur gréement (voiles repliées, câblages et mâts) ainsi que des boucliers pour le deuxième ; de même pour **NO 20** de manière plus schématisée ; quant à **NO 22**, il possède une figure zoomorphe à la proue ainsi qu'à la poupe stylisée de manière fantastique. En effet, l'étambot (extrémité arrière) s'élève au-dessus du bateau et la figure à la poupe tend vers l'avant du bateau. Les auteurs ont pris le temps d'ajouter des détails significatifs. Les éléments plus fantaisistes relevés tout au long des

descriptions prêtent à penser que ces détails ne possèdent pas un caractère informatif historique et matériel mais plutôt spirituel et mental.

B / Définition d'un style d'images publiques

Outre les graffitis, sont également référencés des tissus. Le premier, celui d'Oseberg (**NO 6**), représente une étrave avec une proue terminée en volute. L'embarcation est plongée dans un décorum stylisé disparate aux formes très pointues dont il est très difficile d'identifier le thème iconographique. A. K. Ingstad (1992) décrit cependant ce morceau comme la réception à quai du navire avec une rangée de lances. Il ne s'agit pas d'une scène narrative de type réaliste mais d'une juxtaposition de schémas typiques qui appellent à une lecture. Sont présents, un paysage de montagnes dans le fond, des animaux, des êtres humains drapés et armés ainsi que des lances. Chacune des unités sont déconnectées les unes des autres.

Il en est de même pour le second élément, **NO 8**. Ce dernier représenté de manière bicolore – jaune et orange – n'est que partiel. L'image de l'étrave (la proue n'étant pas visible) permet de voir le jaune des contours de l'embarcation, et le rouge orangé des planches du bordage, ces dernières étant délimitées par un fil jaune. Le travail est fin et précis. La scène, très incomplète, présente des personnages drapés de la tête au pied, en bleu, jaune, vert ou rouge suivant la tunique. Ces personnages d'un schéma très pointu – tradition graphique semble-t-il puisque les pierres suédoises en possèdent également – sont tous tournés en direction du navire qui ne semble pas être sur l'eau mais plutôt sur ce qui pourrait être des pattes. Peut-être le bateau est-il animalisé ou bien sur cale. Il peut également faire référence à Thórr qui pêchant le serpent prend appui de ses pieds dans le fond de la mer en passant ses jambes à travers la coque, en un signe de force et de tenu du bateau.

Enfin, autre style d'image, celui des monnaies frappées. A nouveau, il s'agit, contrairement aux graffitis, d'images officielles. Elles servent un objectif public. Celles de **NO 7** sont quatre pièces en provenance d'Hedeby au Danemark. Les navires sont, cette fois, soignés dans leurs détails. L'espace restreint de la monnaie ne permet pas le développement d'un large contexte iconographique, cependant, dans les quatre cas, un poisson est représenté en-dessous de la coque des navires. Ces coques, entières et augmentées de leurs traits de bordage, possèdent

des extrémités très recourbées sur l'intérieur. Les proues et poupes sont presque de même hauteur que le mât et leurs courbes épousent le tracé du cercle de la monnaie. Les gréements sont composés d'un mât central, de câbles et d'une voile repliée. Les boucliers le long du bord indiquent un navire militaire. La présence de ces éléments ainsi que la proéminence des extrémités ne sont pas sans rappeler certains schémas présents dans les graffitis, comme sur **NO 9**, par exemple.

Cette phase de déconstruction des éléments permet de poser quelques premières fondations pour la suite de l'analyse. Le choix de prédilection d'une représentation de bateau en Norvège viking et médiévale se révèle être le style graffiti sur bois. Il faut également noter l'omniprésence de l'étrave et de la proue pour rendre l'image du bateau. La coque vient ensuite. Les tracés sont les résultats de gestes qui relèvent d'une impulsion personnelle : le motif n'est pas valorisé, ni ne cherche le regard public. Ces images dont les parties minimalistes s'appuient sur des schémas typiques incitent à une lecture relationnelle des objets. Ces traits bien que souvent malhabiles, peu affirmés et localisés dans des endroits peu voyants révèlent également une intentionnalité autre que la représentation. En effet, ce n'est pas tant le bois en tant que matière qui était recherché mais le support monumental (coffret, bateau, église...).

C / Définition d'images prophylactiques

Pour cette Norvège des VIII^{ème}-XIII^{ème} siècles, le corpus est constitué d'images schématiques dont la typologie accorde une place primordiale à l'étrave et sa proue. Une majeure partie des graffitis tendent à ne montrer que cette partie de l'embarcation, tandis que d'autres à la coque entièrement dessinée, ainsi que les images sur broderie ou monnaie, tendent à accentuer la proportion des extrémités du bateau. Aucun de ces éléments n'est cependant arbitraire, que ce soit sur le reliquaire de Ranveig (**NO 1**) ou sur l'église d'Urnes (**NO 13**). La récurrence de leur typologie et l'aspect officiel que lui confèrent les images sur broderies et monnaies (**NO 7**) suggèrent une intentionnalité et une mémoire culturelle (également présentes sur certains grands voiliers des stèles suédoises).

1 / Le rôle de l'étrave

Visuellement, l'étrave est la partie la plus représentée et donc fondamentale du bateau. Pour comprendre ce choix, il faut revenir aux images publiques, celles dont le schéma graphique relève d'un choix conscient et d'un savoir-faire traditionnel. Sur le morceau d'étrave de la broderie **NO 8**, par exemple, deux couleurs ont été relevées : le jaune qui marque le contour et les traits du bordage, et le rouge orangé pour la teinte générale de la coque. Le jaune en question joue plusieurs rôles : celui de contour du tracé ; celui de renfort conférant un aspect de solidité physique ; celui du taille-mer, c'est-à-dire le premier bois de l'étrave qui fend l'eau. Ces remarques sont également applicables sur les monnaies, en particulier sur **NO 7** où ce premier bois est visiblement délimité. Dans un contexte culturel où le mouvement et les phénomènes vitaux semblent constituer la structure fondatrice des schèmes mentaux (voir Partie I, chapitre 2^{ème}), le choix de l'étrave tend à indiquer la volonté de représenter la force et la solidité du bateau plutôt que l'embarcation en tant que telle.

Sur **NO 4** et **NO 9** cette volonté de renforcer ce bois qui en premier rencontre les eaux se lit clairement. En effet, le schéma de la coque est dominé par les deux traits qui en constituent le contour (fond et extrémités avant/arrière). Idem pour **NO 11** où le premier bois semble être la partie la plus cohérente du tracé dans la mesure où les deux traits fonctionnent entre eux. C'est l'intrusion du navire dans la mer qui est représentée. Intrusion indicatrice du mouvement de la navigation, également défini comme un acte de gravure (voir Partie I, chapitre 2^{ème}). Ce sont des images de bateaux solides et engagés dans la navigation. Cet aspect iconographique reprend également le même caractère intrusif que le substantif *skeið* (voir Partie I, chapitre 1^{er}) utilisé pour désigner un vaisseau militaire et dont l'étymologie, bien qu'incertaine, peut être formulée comme : 'celui qui fend les eaux' et/ou 'un long objet en bois à la forme d'une arme' (FOOTE et WILSON, 1974, p. 236-7).

Le questionnement autour de la perception ontologique et culturelle préalablement menée joue ici un rôle crucial. Avec une conception contemporaine observée par la psychanalyse et fondée sur une perception substantielle des éléments extérieurs, l'aspect intrusif renvoie à une intuition très masculine de ces formes et mouvements, d'autant plus que la mer – fondamentalement primordiale – incarne la féminité. La pénétration entre également dans l'aspect militaire de beaucoup des expéditions scandinaves. Si cette lecture de ces images est cohérente d'un certain point de vue, elle n'entre cependant pas dans le cadre de cette recherche qui s'est volontairement axée autour de la définition d'une perception et d'une

intentionnalité contextualisée. L'acte de la relation corps/environnement détermine le mode d'apparaître des entités et par extension des productions humaines. Cette hypothèse posée d'une conception relationnelle développée par les anciens Scandinaves suggère un attachement aux mouvements. Ce serait alors bien l'aspect solide et naviguant dans sa relation à la mer qui serait représenté plutôt qu'un aspect phallique. L'intentionnalité est d'autant plus importante qu'il s'agit de graffiti prophylactique (notamment ceux des églises).

Cette mise en scène de l'étrave trouve par ailleurs un écho matériel avec le navire d'Oseberg (voir présentation en partie I, chapitre 1^{er}). En effet, le bateau-tombe se démarque notamment par sa frise ornementale finement sculptée qui court du ventre du vaisseau jusqu'à la volute de proue dans laquelle est lovée une tête de serpent. Cette sculpture qui orne l'étrave relève du style animalier scandinave, fin, sinueux et entrelacé à l'extrême. Les formes, très schématisées, rappellent celles des serpents, des dragons ou encore des chevaux. Elles figurent la rencontre étrave/mer, mouvance vitale. Le navire scandinave semble ainsi être conduit par une énergie, que ce soit dans le cadre d'une navigation maritime ou dans l'autre monde (Oseberg était navire d'apparat puis tombeau). Énergie vitale – c'est-à-dire, née du mouvement – largement transcrite par le vocabulaire et les périphrases métaphoriques scandinaves étudiés en première partie : le navire est « un cheval de la mer » (*'mari vers'*), « le bœuf de Reifnir » (*'Reifnis raukn'*), « les loutres de la mer » (*'otra aegis'*), etc, qui chevauchent ou glissent sur la mer. Une partie de la tradition scandinave, notamment transcrite dans les productions norvégiennes, semblent bien considérer l'existence dans le mouvement. L'image du bateau n'a donc d'existence que dans son rapport avec une entité autre.

2 / Bateaux et chevaux

Les graffitis sur la pierre de Gaudalen, **NO 9**, offrent un rapport visuel entre l'animal et le navire. Bien qu'il soit difficile de déterminer si ces animaux et ces bateaux sont du même dessinateur, leur juxtaposition peut être interrogée. Quelle soit de la même main ou d'une autre, elle révèle une intention de confrontation graphique. Il existe une corrélation symbolique entre la perception scandinave du bateau et celle de l'animal, perception déjà présente en Suède (voir chapitre précédent).

A Gaudalen, deux animaux figurent au-dessus de deux bateaux. Malgré la forte stylisation graphique, le tracé des museaux invite à y voir des chevaux, bien que l'imposante encolure du

deuxième fasse également penser à un bison (animal présent dans les kenningar). Ces deux animaux sont dessinés suivant le même schéma que les deux embarcations : ils sont juxtaposés l'un au-dessus de l'autre, dans le sens de navigation. La position des pattes indique l'élan qui les porte tandis que l'exagération de l'encolure suggère la force de ces bêtes. Cette analogie graphique cheval/bateau se lit également sur les graffitis de l'église de Kivkne, **NO 18**, où le tracé de l'encolure, gonflée et mise en valeur, se reflète dans celui de l'étrave. Ce cheval, dont le dessin se superpose à celui de la proue, appose sa puissance à celui de l'embarcation.

Le cheval, cœur de la mythologie germanique, est un animal sacré. Psychopompe²¹⁶, il permet les voyages d'un monde à l'autre. En ceci, il est la monture de choix des divinités. L'*Edda* de Snorri donne la liste des montures des dieux :

Chaque jour, les Ases y montent à cheval, en empruntant Bifrost, qui est également appelé Asbru ('le pont des Ases'). Les chevaux des Ases portent les noms suivants : le meilleur d'entre eux, celui qui appartient à Ódinn et qui a huit jambes, Sleipnir ('Celui qui glisse rapidement') ; le second, Glad ('L'éclatant') ; le troisième, Gyllir ('Le doré') ; le quatrième, Glen ('Clair') ; le cinquième Skeidbrimir ('Celui qui renâcle') ; le sixième, Silfrintopp ('Toupet d'argent') ; le septième, Sinir ('Le Tendineux') ; le huitième, Gils ('Le rayonnant') ; le neuvième, Falhofnir ('Celui dont les sabots sont recouverts de poils') ; le dixième, Gulltopp ('Toupet d'or') ; le onzième, Lettfeti ('Celui qui enjambe facilement'). (Gylfaginning, 15).

Parmi les nombreuses significations et différents rôles ou statuts du cheval, celui du symbole solaire est omniprésent. Parmi les douze des dieux, six possèdent l'éclat de la lumière. Il faut également mentionner dans ce rôle les chevaux *Árvak* et *Alsvid* qui tirent le char de la déesse Sol, (Gylfaginning, 11). « L'animal tire l'astre de jour (ou en été), par opposition au bateau qui le transporte de nuit (ou en hiver) » (BOYER R., 1997, p. 32). Thème représenté sur les peintures rupestres de l'âge de bronze scandinave ainsi que sur l'image de chariot solaire de Trundholm²¹⁷. Le symbole du cheval a connu de nombreuses évolutions au cours des siècles, cependant il reste une constance : celui du phénomène du mouvement impliquant le passage d'un espace à un autre. Dans un environnement où il fait nuit plusieurs mois par an, l'arrivée du soleil revêt une fonction fertilité-fécondité. Les dieux Ases se rendent sur leurs montures

²¹⁶ Voir la large étude de WAGNER M.A., 2005, p. 96.

²¹⁷ Daté de l'âge du bronze, il s'agit d'un objet culturel découvert sur l'île de Seelande, Danemark, en 1902. Il est aujourd'hui au Musée national de Copenhague.

aux *thing* (assemblées) qui sont tenues près du puits de la norme Urdr (aspect divinatoire), pour se faire ils doivent emprunter un pont appelé *Bifröst* selon Snorri (idée de tremblement) et *Bilröst* dans les poèmes (idée d'éphémère) (LINDOW J., 2001, p. 80). Si l'aspect solaire renvoie aux notions ancestrales d'un culte naturaliste, donc de perceptions des phénomènes naturels, l'énumération des chevaux des dieux semble référer à une image chamanique : le pont comme axe et le cheval comme monture étant en étroite corrélation ; sans oublier l'accès à un monde décisionnel (*thing* et le puits divinatoire).

La présence du cheval apposée aux images de bateaux servirait alors à mettre en exergue le déplacement et est, de ce fait, annonciateur (ou garant) d'un changement d'espace ou d'état. Comme indiqué en partie I (chapitre 2^{ème}), ce serait les phénomènes induits par la capacité de vitesse de déplacement qui aurait valu au cheval ce rôle psychopompe. En tant que véhicule plus tardif (également peu présent dans le cadre de vie terrestre qui fait le quotidien de l'humain), le bateau aurait, par la suite, acquis le même rôle grâce, en partie, à ces mêmes modalités. L'analogie bateau/cheval, également présente sur les pierres dressées de Gotland, semble être un schéma fondamental dans la mentalité païenne scandinave. Leur alliance pourrait être représentation de la nature cyclique du monde. Ce mouvement perpétuel et immuable est à l'origine des changements d'état (cheval/bateau, terrestre/maritime, solaire/lunaire etc) observé par les Scandinaves, ce qui ferait de la juxtaposition cheval/bateau le schéma fondamental de la vie en train de se vivre. Ce serait donc bien une force qui serait représentée plutôt qu'une référence au soleil.

3 / Navigation et nature lunaire

Bien qu'il semble fondamentalement associé au cheval, le bateau possède également sa propre identité spirituelle, de part son contexte fonctionnel. Gilbert Durand décrit la « fusiformité de l'engin » qui suggère « les cornes de la lune » et donc la « surdétermination psychologique » qui fait de « la barque à forme suggestivement lunaire » le premier moyen de transport (DURAND G., 1992, p. 285). Cet aspect de la perception des formes renvoie au type de coques 'cornues' des graffitis de l'église de Lom, **NO 15**, que Martin Blindheim lui-même décrit en ces termes. Par ailleurs, le navire comme élément nocturne se retrouve éventuellement dans le graffiti **NO 2** où la barque est surmontée d'une étoile et de la voûte céleste. Au sein du cycle vital, c'est-à-dire au sein de la vie en train de se vivre, le bateau semble prédisposé aux phases nocturnes et sombres (ce qui concorde avec son identification au 'monde obscur' et à la sépulture comme proposé au chapitre précédent).

Pour en revenir à Gaudalen, l'analogie bateau/cheval, loin d'être anodine, invite à s'interroger sur celle d'un autre animal : le cerf. Le tracé de ce cerf se fonde sur celui de la coque du bateau supérieur et fait écho à la figure de proue zoomorphe de ce dernier.

Dans la mythologie nordique, les cerfs ont des rôles communs : quatre (Dain, Duneyr, Durathor et Dvalin) broutent l'arbre universel Yggdrasil tandis qu'un (Eikthyrnir) se trouve sur le toit de la Valhöll.

Quatre cerfs courent dans les branches du frêne et broutent les jeunes pousses. (Gylfaginning, 16).

Ces cerfs quatre habitent et se nourrissent de l'arbre de vie, mais le texte ne donne pas plus d'informations. *Dáinn* signifie littéralement 'celui qui est mort', *Dvalin* 'celui qui s'est attardé', *Duneyr* 'celui dont les oreilles sont recouvertes de duvet'.

Plus remarquable encore est le cerf Eikthyrnir, qui se tient sur la Valhalla et qui broute aux branches de cet arbre (Lérad) : de ces bois proviennent tant de gouttes qu'un ruissellement se forme et tombe dans Hvergelmir (Gylfaginning, 39).

Littéralement, le nom de ce cerf – *Eikþyrnir*, en vieil islandais – signifie 'celui qui a des cornes, des bois de chêne' (DILLMANN F.X., 1991, p. 177). Dans chacun des deux contextes, le cerf est associé à un arbre de vie sur lequel il se nourrit, produisant même l'eau qui est source.

Le rapport entre l'embarcation et l'animal est ici différent. L'eau retrouve sa signification de source, l'animal est une entité transitoire entre l'arbre gardien de la vie et cette source primordiale. Dain 'Celui qui est mort' introduit le rapport à la mort. A l'abri du 'Destin des puissances' par sa proximité avec Yggdrasil, il est paradoxalement destiné à vivre éternellement.

Il est à noter que cette structure navire/cerf (avec présence du bois) comporte les mêmes schèmes constitutifs que celui proposé dans le cadre de l'interprétation des pierres de Gotland, par la présence de la pierre/arbre (donc bois) et du bateau/source Hvergelmir, 'le chaudron bouillonnant', qui alimente Niflheim, 'le monde obscur' (sépulture).

Cette source *Hvergelmir* joue décidément un rôle central dans l'imaginaire de la navigation et de la mort. Et pour cause, de celle-ci coulent les rivières : *Svöl* ('froid'), *Gunnthrá* ('douleur'), *Fjörm* ('précipitation'), *Fimbulthul* ('vent violent'), *Slíd* ('danger') et *Hríd* ('tempête'), *Sylg* ('slurp') et *Ylg* ('louve'), *Víd* ('vaste') et *Leipt* ('éclair') (LINDOW J., 2001, p. 189 ainsi que HALE C., 1983). Ces noms de rivières rappellent avec conviction les phénomènes de la navigation décrits par les textes (voir Partie I, chapitre 1^{er}). La navigation est un processus

dangereux au cours duquel seront rencontrées de nombreuses épreuves : froid nordique, les dangers des tempêtes et vents violents, les orages, et faudra-t-il encore trouver l'énergie de parcourir ce vaste espace qu'est la mer. Elles coulent dans ce 'monde obscur', métaphore de la sépulture, de l'espace du mort, et de la nuit ou encore de l'hiver. Dans ces conditions, ces rivières (et par extension, la navigation) ne seraient-elles pas images du processus de mort ? Processus de mort qui se trouve au pied de l'arbre de vie Yggdrasil. Le ruissellement des bois du cerf tombe dans la source du monde obscure et rejoint ces rivières. Ce cerf serait donc l'élément de lien entre la vie et la mort, la condition de renaissance. Il est image de la collusion homo/humus indiquée par M. Eliade, c'est-à-dire de la nature féconde de la mort, qui finalement permet de renaître. C'est aussi la nature de la nuit qui annonce le jour, ou celle de l'hiver qui apporte le soleil printanier. Là encore, il s'agit d'un mouvement.

4 / Images et espaces comme médiums iconiques

Avant la christianisation, les images de navire sont figurées sur des objets du quotidien : coffret, traîneau, bateau ou encore os de baleine. Après, ils semblent se concentrer sur les murs des églises. Le changement de système de croyance semble ne pas avoir affecté ce geste païen – au moins jusqu'au XIV^{ème} siècle²¹⁸. Ces deux types d'espace ont deux choses en commun. Tout d'abord, ils sont le réceptacle d'un geste, d'une action protectrice, répété indéfiniment. Ensuite, ils incarnent l'image du navire dans la mesure où il s'agit de synonymes psychologiques²¹⁹. La disparité des supports n'est pas anecdotique. Églises, coffrets, bateaux, traîneaux et même probablement la baleine, imposant ventre marin, sont tous des contenants lestés d'une force véhicule.

Anonymes et prophylactiques, ces graffitis sont des résidus de gestes rituels dont la fonction était d'influencer l'issue d'un voyage. Ces gestes avaient valeur d'action, ils donnaient existence à un évènement (comme tout mouvement selon la conception relationnelle proposée). Ils s'inscrivaient dans un rapport causal avec leur environnement et l'entité référente.

Cette observation renvoie au caractère imitatif des rites de transfert : « La force magique passe par un objet signifiant, symbolique ou représentatif. Le modèle en est la magie que je

²¹⁸ A partir du XIV^{ème} siècle, Martin Blindheim note l'extinction progressive puis l'absence de graffitis, sur les stavkirkes les plus récentes (1985, p. 12).

²¹⁹ Gilbert Durand constate « la solidité archétypale et l'isomorphisme des homonymes (...) : le temple, le vase, le sépulcre et la nef sont psychologiquement synonymes » (1992, p. 291).

dirai iconique (*bildmagi*) qui est demeurée très vivante dans le folklore : une image gravée dans le bois, dessinée sur un mur, une planche, une porte assume le passage du flux magnétique destiné à celui ou celle qu'elle représente » (BOYER R., 1986, p. 150). Il s'agit, en l'occurrence pour ces images de bateaux, de transférer une idée de puissance vitale, de solidité dans la mer et de contrôle des éléments. Ces rites de transfert expliquent également les déclinaisons psychiques du contenant-véhicule comme support, lui-même, par ce choix caractéristique, médium prophylactique. Le support est ainsi désigné comme le double du bateau objet de la protection. Pour le graffiti sur le pont d'Oseberg, peut-être le support était-il lui-même l'objet de la protection ; quant au traîneau, il rejoint la même image que le 'chariot' rencontré dans les kenningar du bateau (voir Partie I, chapitre 1^{er}) impliquant ce 'chariot' comme un double du bateau. Peut-être le graffiti sur l'os de baleine servait-il à neutraliser un danger marin. Le coffret renverrait à l'idée d'une protection du corps, comme enveloppe. Plus que des synonymes psychologiques, ces différents supports s'inscrivent dans l'héritage rituel chamanique (gestuel, causal), qui s'appuie sur une perception d'un monde dédoublé. Dans ces conditions, les supports peuvent être identifiés comme en relation avec le monde du double (voir BOYER R., 1986 pour une définition du 'monde du double'). Est-ce l'image qui relève du monde du double, ou est-ce le support ? Dans la mesure où le rêve et la vision sont identifiés comme réel (voir développement dans le chapitre 2^{ème}, Partie III), il est plausible que les anciens Scandinaves aient considéré les images comme des émanations de ce double. Aussi les images de bateaux seraient une manifestation de cet univers double, dont le mouvement d'existence (fait de graver, ou autres gestes notamment dans l'aspect funéraire des stèles suédoises) est intervention sur le monde matériel.

La question des églises doit être posée avec plus de nuance puisqu'il s'agit d'un contexte christianisé. Le geste trahit la persistance d'une coutume païenne mais les mentalités ont déjà évoluées. Dans sa conception substantielle et matricielle coordonnée par Dieu, le christianisme, de par sa perception même du monde, ne pouvait appréhender ce geste de la même façon. L'image du bateau existe en tant que telle. Elle est un objet de production humaine qui n'est pas Dieu. Les églises, quant à elles, sont des espaces sacrés. L'image du bateau gravé sur ses parois permet un rattachement à cette sacralité. Elle est cependant encore porteuse de paganisme dans la mesure où elle relève du geste impulsif et qu'elle implique une action effective. Ce geste relève cependant d'une phénoménologie autre. Il n'est plus l'intrusion du double dans le mouvement matériel, il est objet matériel qui fait appel au sacré. Le renversement doit probablement s'appliquer aux images de cerfs et de chevaux qui

accompagnent ces navires syncrétiques. Encore porteur d'une perception païenne, leurs représentations ne sont cependant plus que symboles, mémoires d'une opération.

D / Un processus créatif particulier

Afin d'analyser la démarche mentale qui sous-tend la création et la production de ces images il est intéressant de proposer des pistes de réflexion concernant le cheminement cognitif des auteurs. A commencer par les questions concernant sa perception : quels sont les stimuli déclencheurs ?

L'absence de réalisme dans l'intentionnalité graphique ne signifie pas nécessairement qu'aucune image ne se base sur une perception visuelle extérieure. L'élément illustrant ce propos est celui de la flotte de Bergen, **NO 22**, qui pourrait représenter la vie du port. De même, certains contextes de production tels que ceux présents sur le navire d'Oseberg (**NO 5**) et le coffre de Ranveig (**NO 1**) invitent à penser que les tracés de ces graffitis ont été initiés par des éléments extérieurs. Les auteurs étaient-ils confrontés à un départ en mer éminent ou à une navigation agitée ? Il est impossible de le déterminer avec certitude, cependant ce type de contexte reste cohérent dans le rôle du facteur déclencheur, celui du risque, la peur ou du moins l'inquiétude d'un danger éventuel. Il en va de même pour les éléments trouvés en bord de mer tel que **NO 2**, ainsi que ceux représentés sur les murs des églises qui recherchaient la proximité et la protection divine pour soi ou un proche.

Ces éléments relèvent d'un geste éventuellement reproductif dans le cas de Bergen, sinon perceptif dans le cas des graffitis. Il ne s'agit pas pour autant de témoins d'un élément technologique mais de témoignages de sentiments intérieurs et intimes face à un stimulus extérieur porteur de risques. Il s'agit de réponses comportementales, de réactions – ou d'anticipations – émotionnelles. Les graffitis les plus schématiques tels que les demi-coques et autres représentations partielles seraient alors induits par le système limbique, siège de la peur (LEDOUX J., 1994, p. 50). La répétition des graffitis d'étraves implique un geste intrusif, défensif contre les dangers potentiels de la navigation. Il s'agit d'une mise en forme intuitive, d'un geste primal commun, instinctif, de survie et non artistique.

Il faut cependant constater que d'autres, tels que **NO 9**, demandent une lecture plus complexe. L'image mentale du bateau est augmentée d'images conceptuelles fournies par la mémoire culturelle symbolique et mythologique (dont le sens fondateur avait peut-être même disparu). Le processus créatif est ici plus long. Bien qu'il fasse appel à une lecture de saisie globale, typique de l'hémisphère cérébral droit, ces graffitis sont également une combinaison d'éléments distincts, complexes, quant à elle spécialité de l'hémisphère cérébral gauche. Bien que chacun d'eux soient déconnectés les uns des autres, leur signification et symbolisme fonctionnent de manière très cohérente. Et bien que l'aspect graphique révèle toujours cet aspect d'anticipation des risques, la mise en scène traduit une action gestuelle plus longue, plus poussée. Il s'agit moins d'un geste d'urgence qu'une habitude culturelle rituelle travaillée.

Les images officielles, telles que les monnaies **NO 7** et les broderies **NO 8**, traitent, au même titre que les graffitis, ce facteur émotionnel mais non plus en tant qu'image d'action, puisque le traitement de leur support ne se fait plus de manière spontanée. Le savoir-faire technique ajoute en effet un nouvel élément dans le décryptage du processus créatif. Ces images impliquent que les auteurs aient fait appel à un apprentissage et ont de ce fait un recul émotionnel. Le stimulus est donc différent, détaché du contexte phénoménologique direct d'une navigation. Ce n'est plus cette dernière qui est représentée mais un thème (broderie) ou symbole culturel (monnaies). Les auteurs ne sont plus les personnes directement concernées par le danger mais des artisans. Cependant, le choix des unités graphiques indique toujours la présence des marqueurs de crainte : extrémités très courbes formant cocon et étraves renforcées. Cette disposition est donc culturelle et traditionnellement transmise. Peut-être s'agit-il là d'une forme de mémoire traumatique²²⁰ à échelle culturelle ? Les risques, bien réels, de la navigation sont ancrés dans la culture du peuple scandinave qui, de part leur environnement naturel, s'y trouve chaque jour confronté. Les familles de marins d'une part et les artisans d'autre part trouvent dans le fait de représenter un bateau une action d'évitement de ces dangers potentiels. Si le geste de l'individu est avant tout porté par une intention consciente de protection (rituel prophylactique), des réminiscences intrusives semblent lester l'imaginaire mythologique et symbolique scandinave de schémas inconscients issus de l'instinct de survie.

²²⁰ « La mémoire traumatique », article du Dr Muriel Salmons, psychiatre, psychothérapeute, responsable de l'Antenne 92 de l'Institut de Victimologie, septembre 2008. Et séminaire d'avril 2010.

III / Productions danoises

Un coup d'œil général sur la liste d'images de bateau en provenance du Danemark indique immédiatement un manque soit au niveau de la prospection, soit au niveau de l'identité stylistique, puisqu'il est difficile d'en déduire une véritable typologie. Bien au contraire, tous les styles et supports semblent avoir été exploités à échelle individuelle. N'a pu en effet être collecté qu'un total d'onze images, autant de monnaies que de pierres gravées ou autres graffitis.

A / De modes de représentation disparates

Il a été difficile de réunir un nombre suffisant d'images concernant le Danemark car, ne possédant pas de caractère stylistique répétitif, il n'y a pas eu d'étude prospective sur le thème. Le domaine maritime n'a cependant pas été mis de côté par la recherche, puisqu'elle s'est concentrée sur l'archéologie navale et le bateau en tant que technologie. En effet, le Danemark possède le plus grand nombre d'épaves grâce notamment aux fouilles du fjord de Roskilde où le blocage de Skuldelev a permis de restituer cinq carcasses de référence (CRUMLIN-PEDERSEN O. et OLSEN O., 1978).

Chronologiquement, deux images de navire ont été trouvées sur deux monnaies du IX^{ème} siècle, trois sur des pierres sculptées du X^{ème} et enfin des graffitis pour le XII^{ème} siècle, trois sur pierre et trois autres sur bois, ainsi qu'un bas-relief. Il est impossible ici de déduire quelques traditions artisanales que ce soit. Il est cependant possible de les étudier individuellement et d'essayer de déterminer les courants d'influences.

Tout d'abord les monnaies : **DK 1** et **DK 2**. Celles-ci sont en argent frappé et en provenance d'Hedeby, comptoir commercial fondé dans le sud du pays, près de la frontière carolingienne, au début du IX^{ème} siècle. Très prospère jusqu'en 1050, date à laquelle elle fut pillée et brûlée, elle reflète une époque d'essor économique, porté par les monnaies qui y sont frappées. Des exemplaires sont d'ailleurs disponibles dans la partie norvégienne du corpus (**NO 7**). Le bateau de la première des pièces est très géométrique, sa coque forme un rectangle et sa voilure un triangle renversé. A noter sur le rendu du dessin, la présence d'un cercle, qui pourrait tout aussi bien être un soleil ou une pleine lune, qu'un trou de rangement. La

deuxième pièce semble plus soignée, en tout cas moins stylisée. Le bateau présente une coque ovoïde avec de hautes extrémités surmontées d'éléments circulaires, éventuellement des volutes simplifiées. La voile y est absente mais le gréement est bien présent. Il s'agit de navires suffisamment solides pour la navigation hauturière ou du moins côtière, et non d'une barque de pêche. Le deuxième bateau semble être accompagné d'un poisson nageant sous la coque, signifiant la présence de l'eau. C'est également le cas sur les monnaies trouvées en Norvège.

Les trois pierres gravées du X^{ème} siècle sont trois éléments distincts. **DK 3**, brisée à certains endroits, semble avoir été une pierre dressée, telles celles de Suède. Cependant, la stylistique et l'iconographie sont minimalistes. Seuls les contours sont marqués, il n'y a pas de détails ornementaux. A certains endroits, comme pour la coque par exemple, les traits se trouvent dissociés. L'iconographie, bien que non historiée, représente tout de même une scène particulière, qui s'installe sur toute la face de la pierre. Deux personnages se font face dans une embarcation simple. L'un d'eux tient un outil, une hache probablement, tandis que le deuxième maintient un attirail de pêche qui s'étale sous la coque, dans la mer. Cette partie du dessin est érodée et ne peut y être distingué ce qui s'y rattache. Il est cependant possible d'identifier la partie de pêche de Thórr, scène mythologique où le dieu pêche Jörmungand, le serpent de Midgard, avec le géant Hymir. Ce dernier est identifié sur la gauche de l'image avec sa hache, sur le point de rompre la ligne. Thórr est lui sur la droite. Ses jambes transpercent la coque de la barque, car il lui faut prendre appui sur le fond de la mer pour sortir le serpent de l'eau. L'image présente ainsi le moment de l'effort, avant que le géant n'intervienne et ne fasse couler le monstre. Ce schéma iconographique a déjà été traité sur des pierres suédoises, dans un cadre funéraire.

DK 4 se trouve être le motif central d'une pierre d'une hauteur d'un mètre soixante-cinq sur quatre-vingt-cinq mètres de large. Sur l'autre face, une inscription en runes indique « Tholv a élevé cette pierre pour son frère Rade, un très noble '*dreng*' » (VARENIUS B., 1992). Sans de plus ample détails iconographiques, il est difficile d'identifier le sujet. Le bateau ne possède pas de voile, sa coque ressemble plus à la lame d'une hache qu'à une coquille et ses proue et poupe semblent avoir été agrémentées de têtes fantaisistes. Cette singularité graphique se trouve également sur certaines des pierres runiques de Suède : **SE 21** et **SE 22** par exemple, identifiées comme le navire Naflgar, celui des Ragnarök qui transporte les forces du chaos.

DK 5 possède les mêmes caractéristiques (mêmes proues et poupes, même rangée de boucliers ronds sur le bord) à l'exception de la forme de la coque qui ne présente pas de taille-mers saillants. Appartient-il au thème des Ragnarök ? Sur cette pierre qui ressemble plus à un rocher carré, peut également être lue une inscription en runes qui signifie « ... a mis cette pierre pour son frère As... et il a trouvé la mort sur Gotland (?). Puisse Thor consacrer ces runes » (SAWYER P., 1988, p. 53). Ces trois pierres sont rattachées à un contexte funéraire et commémoratif, plutôt qu'économique et marchand dont les thématiques semblent être communes à tout le monde scandinave.

La suite du corpus emmène au XII^{ème} siècle pour une série de graffitis : **DK 6** sur pierre calcaire. Ceux-ci ont été trouvés sur les murs originaux de l'église de Himmelev, datée de la première moitié du XII^{ème}. Tous trois présentent une coque aux extrémités très élevées mais sans figure ornementale. Il ne semble pas y avoir de voile bien que le gréement soit fortement représenté. Aucun d'eux n'est accompagné d'indices iconographiques supplémentaires.

DK 7 se situe sur la face d'une pierre d'assise d'un mur. Il a été retrouvé en remploi sur le mur extérieur sud de l'église de Skrøbelev. Entièrement réalisé en bas-relief, ce navire présente une coque sur laquelle sont figurées les planches du bordé, terminée par d'imposantes figures de proue et poupe zoomorphes, ainsi qu'un mât central et deux cordages rudimentaires. Ces figures bien que proportionnellement supérieures comme déjà constaté dans la tradition scandinave, semblent plutôt pouvoir être mises en parallèle avec le navire du baptistère suédois, **SE 35**. Ces têtes dont celle de la poupe est tournée vers l'intérieur de l'embarcation rappellent le schéma du bateau des Ragnarök. Mais l'expression presque joviale de ces animaux fantaisistes (peut-être s'agit-il de chiens ?) ne trouve aucune référence mythologique. La facture en bas-relief, donc artisanale, et le contexte d'église semblent indiquer qu'il s'agit là d'une représentation chrétienne, influencée par quelques traditions graphiques païennes.

Enfin, **DK 8** proposent trois étraves, aux traits peu affirmés, indépendants les uns des autres et sans contexte iconographique supplémentaire. Il s'agit d'une planche en bois de pin remployée mais probablement originalement utilisée sur un meuble ou autre objet du quotidien. Cet élément semble pouvoir s'apparenter aux graffitis de type de ceux trouvés sur le coffret de Ranveig (**NO 1**), provenant de Norvège, aujourd'hui conservé à Copenhague.

L'image du bateau, au Danemark, se trouve donc sur différents supports, avec différentes techniques. Il n'y a pas de choix préférentiel, ni de répétition rituelle spécifiquement

identitaire. Le contexte funéraire ainsi que l'intentionnalité prophylactique ont été exploités. Pourtant le Danemark est un royaume scandinave dont l'histoire est liée à la mer aussi fortement que celle des deux autres.

B / Des bateaux monumentaux

Si ces images de bateaux ne peuvent être trouvées de façon graphique, en dehors des problèmes que pose la transmission historique, il faut poser la question de la représentation autrement : comment les Scandinaves du royaume du Danemark et leurs tribus antérieures percevaient-ils le monde maritime et comment les marins intégraient-ils cette perception à leur quotidien ? Il existe quelques éléments prophylactiques dont la fonction est sans aucun doute similaire à ceux des stavkirkes norvégiennes. Ceux-ci ayant été produits dans le cadre de rites de transfert destinés à assurer la force vitale du bateau concerné. Au même titre, il y a également quelques éléments de pierres commémoratives, typologiquement comparable à une partie des pierres runiques suédoises de la période de christianisation. S'il doit être désigné un type d'image, plus spécifiquement danois, il faudrait probablement opter pour les pièces de monnaie. Elles se démarquent du corpus par leur facture et le statut précieux qui s'en déduit. Ces monnaies d'Hedeby, via le rayonnement commercial de la ville, ont également été trouvées en Norvège, avec des images de bateaux, mais plus généralement, et de toute sorte, sur toute la Scandinavie, les royaumes francs et germaniques ou encore anglo-saxons et irlandais. L'image du bateau s'inscrit alors dans un programme officiel et public. Un programme identitaire qui relève d'un pouvoir économique et d'une influence politique.

Dans cette optique, l'image du bateau se trouve en également au niveau monumental, à commencer par tout le contexte de pouvoir militaire et aux forteresses de Trelleborg (ROESDAHL E., 1993, p. 217), spécifiques au Danemark. Celles-ci incluent Trelleborg dans le Sjaelland, Nonnebakken dans la région de Fyn, Fyrkat dans le nord-est du Jutland et Aggersborg dans le nord (ROESDAHL E., 1981, p. 107sv). Datées des environs de 980 par dendrochronologie²²¹, ce sont des fortifications érigées par le roi Harald 1^{er} à la Dent Bleue (910 – 986). Elles sont munies d'un rempart circulaire de cinq mètres de haut, ouvert par quatre portes en vis-à-vis, dont les chemins se croisent perpendiculairement au centre

²²¹ Trelleborg a été datée précisément au printemps de l'année 981. Fyrkat pourrait être d'un ou deux ans plus vieux et Aggersborg sensiblement plus jeune.

géométrique. Ces forts possèdent la caractéristique unique d'être dotés de maisons longues, construites à l'identique, dont les murs sont incurvés. A Fyrkat, où seize sont dénombrées, elles mesurent vingt-huit mètres de long pour cinq mètres de large aux extrémités et sept mètres cinquante au milieu. Trelleborg en présente seize également, tandis qu'Aggersborg, quarante-huit. Elles étaient toutes pourvues d'un haut toit curviligne dont l'aspect extérieur évoque la coque renversée d'un bateau.

« Le fait d'habitat »²²² rattaché au schème du bateau semble ici être exploité, à but architectural et dans un cadre d'identification militaire. Les interprétations, basées sur l'archéologie puisqu'aucune mention n'en est faite dans les textes, supposent qu'il s'agit de camps d'hiver des troupes de la conquête de l'Angleterre par le roi Sven (960 – 1014). Bien que ces habitats soient typiquement scandinaves, il faut cependant préciser qu'à cette période, le pouvoir danois (qui s'étendait également sur une partie de la Suède) s'était centralisé et christianisé. Ce qui porte à penser ces structures comme relativement novatrice dans le paysage mental scandinave. En effet, il est fait une utilisation formelle – archétypale – du bateau, et non plus phénoménologique. Il ne s'agit pas pour autant d'un import chrétien. Mais plutôt de la marque d'une évolution radicale (au sens de racine) au sein de la mentalité scandinave. Le schème bateau qui, à l'époque païenne, était défini par sa manière d'interagir avec la mer et les vents, se trouve ici désigné par une perception formelle, ce qui a permis ce type d'adaptation terrestre. Les notions de sacralité et de communauté sont toujours présentes (à travers la forme circulaire des camps et du programme monumental général) mais l'intentionnalité du commanditaire s'inscrit plutôt dans un objectif identitaire, donc de définition d'un pouvoir, et non plus dans un acte opératif. La forme particulière de la coque, ce contenant, est portée comme symbole représentatif de ce nouveau pouvoir.

Autre contexte, autre cadre monumental. Le Danemark est le pays scandinave qui compte le plus de tombes naviformes. Le site de Lindholm Høje, au nord d'Aalborg (important carrefour commercial jusqu'en 1200) contient à lui-seul environ sept-cent sépultures dont les pierres de hauteurs moyennes se dressent en forme ovoïde au-dessus des tombes (STEINSLAND G. et MEULENGRACHT P., 1998, p. 86). Les premières phases de cette nécropole prennent leurs racines avant le début de l'époque viking, vers 700, pour s'éteindre jusqu'à vers 1050. La taille de la coque varie selon le rang social et le sexe du défunt. Quelques tombes isolées sont

²²² Le mythologue R. Barthes établit que « le navire est un fait d'habitat avant d'être moyen de transport. » (1957, p. 92).

également trouvées à Hedeby, ainsi qu'au sud de Bække avec un bateau de quarante-cinq mètres de long, dans le fjord de Kerteminde avec une tombe de vingt mètres, ou encore à Lejre avec un agencement de vingt-sept pierres pour une sépulture de quatre-vingts mètres. Le site le plus connu demeure probablement celui de Jelling où le roi Harald 1^{er} à la Dent Bleue a fait dresser un tumulus pour sa mère la reine Thyra. Ce tumulus est encerclé d'une structure de trois-cents-cinquante-quatre mètres de long, formant navire de pierre.

Ces monumentalisations de bateaux ne sont pas exclusivement réservées aux clans danois puisqu'elles sont également visibles en Norvège, au cimetière de Borre (proche du site d'Oseberg) par exemple, ainsi qu'en Suède, au sud de Hulterstad (Öland) avec cent-soixante-dix tombes naviformes, à Gettlinge, site occupé depuis l'Age du Bronze jusqu'à l'époque viking, ou encore à Birka (Mälaren). Il s'agit d'une pratique païenne commune d'origine germanique répandue sur le pourtour de la mer Baltique (STEINSLAND G. et MEULENGRACHT P., 1998, p. 85).

Les nécropoles qui concernent le cadre de cette étude appartenaient à des clans qui contrôlaient des places stratégiques, commerciale dans le cas de Lindholm Høje ou royale dans l'imposant cas de Jelling. Ces représentations monumentales du navire s'inscrivent dans une mise en scène de la mort, aboutissement matériel et atemporel de rites funéraires ancestraux de transmission (STEINSLAND G. et MEULENGRACHT P., 1998, p. 85).

Bien que ne revêtant pas la même forme monumentale, ces tombes naviformes possèdent la même intuition imaginaire et phénoménale que les pierres dressées de Gotland. Il s'agit de représentations terrestres dont la nature double sacrée exécute le *voyage* du défunt vers l'autre monde.

Il s'agit ici d'intentionnalités ancrées dans la tradition de rites funéraires ancestraux, laquelle était fondée sur l'aspect de mouvement, de l'expérience de vie en train de se vivre ; radicalement différente de la perception basée sur l'intuition des formes apportée avec la christianisation.

Le motif (re)créatif qui sous-tend l'image du bateau durant la préhistoire indo-européenne semble s'être développé en Scandinavie dans un contexte spécifiquement funéraire et rituel au sein duquel le bateau représenté est l'image-double qui emporte le défunt vers l'autre monde, celui où il est vivant à nouveau. Il s'agit dans un premier temps de tombes naviformes montrant des navires monumentaux à base de pierre, en Suède et au Danemark notamment. Dans un deuxième temps, plus localisé à la Suède et à l'île de Gotland en particulier, le bateau est gravé dans la pierre et rattaché à la mythologie vitale d'Yggdrasil. Le navire n'est cependant pas spécifiquement réservé au processus de mort puisqu'il est également représenté, avec des structures perceptives similaires, dans un contexte prophylactique, en Norvège notamment. Il est à nouveau image-force mais plutôt que de conduire un mort vers l'au-delà, il dirige une force du monde du double vers un événement matérielle. Le geste représentatif est mode d'apparaître et semble donc fonctionner dans les deux sens.

Avec la christianisation les choses évoluent. Le monde étant perçu comme régi par une volonté divine extérieure, les actions de représentations perdent peu à peu de leur aspect effectif. Les images ne sont plus véhicules mais symboles. Cependant le syncrétisme n'exclut pas le visuel païen, ce qui confère aux images un double référent spirituel (par exemple, l'arbre et la croix). Cet aspect transitoire des modes de représentation est d'autant plus important que l'arrivée du christianisme apporte un changement perceptif radical qui ne devait pas être évident à transmettre. Le bateau ne fonctionne alors plus comme une force de transmission mais poursuit son cheminement imaginal comme métaphore du voyage (du défunt ou de commerce) ou comme matrice (monumentalisée au Danemark). Cette démarche de substantialisation des objets s'inscrit dans une volonté d'unification autour d'un pouvoir centralisé (territorialisation) officiel amorcée au Danemark (l'image du bateau peut alors devenir symbole d'une ville commerciale), et d'individualisation du culte (Salut moral).

Si la typologie des productions visuelles des trois pays scandinaves permet de distinguer une identité norvégienne (personnelle, rituelle et intimiste), d'une autre suédoise (funéraire, rituelle et environnementale) ou encore danoise (monumentale et publique), les spécificités se forment surtout avec l'arrivée du christianisme et la mise en place des territoires (l'Eglise même fonctionne en paroisses). En effet, les différents groupes tribaux scandinaves possédaient le même fond commun de rapport à l'environnement et à soi : le mouvement, le double, le son et le créatif ; avant de se trouver unifiés autour d'une religion de l'intellect et définis par la fluctuation des prises de territoires royaux.

Chapitre 2^{ème} : Productions issues de la renaissance carolingienne et leurs évolutions au cours de l'époque romane

I / Des images riches, médium du pouvoir

Ce nouveau chapitre aborde l'étude de quarante-sept sources d'images, actuellement conservées en Allemagne, Pays-Bas, Belgique, France et Angleterre, appartenant aux périodes carolingienne, ottonienne et salienne. Ces images se distinguent par leur typologie : peintures sur manuscrits, sculptures et peintures murales ; mais toutes sont tirées d'un contexte royal chrétien commun.

Dans ce cadre culturel, la production de manuscrit commence avec le IX^{ème} siècle et la période carolingienne. La source la plus fournie est le psautier d'Utrecht (**ND 1**). Il s'agit d'un manuscrit enluminé daté de 820-835, en provenance probable de l'abbaye bénédictine de Hautvillers, près de Reims (VAN DER HORST K., 1996). Composé de cent-huit feuilles de parchemin, il comporte un total de vingt-cinq images de bateaux inscrites dans des scènes historiées, réalisées à l'encre brune. Le texte latin est écrit sur trois colonnes dans la version de la Vulgate. Il séjourne un temps à la cour de Charles II le Chauve avant d'arriver vers l'an 1000 à la cathédrale de Canterbury, où en est fait une copie nommée le psautier de Harley (**UK 9**), avec des ajouts de couleurs vives. Une autre copie très complète, psautier d'Eadwine, est également exécutée vers 1155-1160 (HINKS R., 1974).

Daté de 820-830 également, le psautier de Stuttgart (**DE 6**), conservé en Allemagne mais originaire de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, contient quatre images de bateau. Composé de 168 pages pour les cent-cinquante psaumes, il est entièrement rédigé en minuscule caroline et illustré de trois-cent-six enluminures (ENGELBREGT J.H.A, 1965). Récurrents au IX^{ème} siècle, les planisphères des manuscrits astronomiques se trouvent copiés à de nombreuses reprises : München (Codex 210, **DE 2**), Dresden (codex Dresdensis 183, **DE 3**) et Berlin (codex Philippicus 1830, **DE 4 et 5**)²²³. Type également présent dans le codex Vossianus (**ND**

²²³ Pour un ouvrage de référence, consulter GUNDEL HG, 1992: *Zodiakos. Tierkreisbilder im Altertum. Kosmische Bezüge und Jenseitsvorstellungen im antiken Alltagsleben*. Kulturgeschichte der Antiken Welt 54, Mainz.

2) de Leiden (Pays-Bas) et sur les codex Parisien 1614 (**FR 2**) et Harleianus 647 (**UK 4**) de Londres.

Il faut bien entendu mentionner le manuscrit 31 de Trier (**DE 7**), ainsi que la Bible de Charles le Chauve, datée de 846 (**FR 4**). S'inscrit enfin dans ce IX^{ème} siècle, une monnaie de Dorestad (Pays-Bas).

Le X^{ème} siècle connaît un rayonnement différent, plus axé sur l'empire germanique et prodigué par la dynastie ottonienne. Deux sources, en provenance du scriptorium de l'abbaye de Reichenau et réalisées en caroline minuscule, témoignent de la richesse de l'art germanique : tout d'abord, le codex Egberti 24 (**DE 8**) réalisé pour l'archevêque Egbert de Trèves. Dès les premiers feuillets, une double page en or et pourpre définit le statut de l'ouvrage. Ensuite, l'évangélaire d'Otton III (**DE 10**) qui contient le texte de la Vulgate des quatre évangiles ainsi que divers commentaires dont ceux d'Eusèbe de Césarée (MAYR-HARTING H., 1991, p. 98 et 265). Enfin, et toujours en Allemagne, la chapelle d'Überlingen (KUNSTLE K., 1906, p. 40-62) arbore sur son mur une des rares représentations de bateaux à fresque.

Au XI^{ème} siècle, la dynastie salienne perpétue le rayonnement artistique ottonien, avec notamment le codex d'Hitda (**DE 14**), abbesse de Cologne ainsi que celui de Regensburg (**DE 15**). Le codex Aureus Epternacensis (**DE 16**), 1060, en provenance d'Echternach (Luxembourg), contient soixante pages ornementales et plus de cinq-cents initiales. Influencé par l'école de Reichenau, il affiche des aplats de couleurs vives, bleues ou rouges, ainsi que des touches d'or (DURLIAT M., 1985, p. 160).

Caractéristique de cette époque est également la cathédrale Saint-Michel d'Hildesheim (**DE 12**), dans laquelle une des colonnes de bronze présente trois des scènes avec chacune un bateau, figuré en bas-relief sculpté (KAHNSITZ R., 1993, p.540-548). L'église Saint-Georges de Reichenau-Oberzell (**DE 13**) apporte une deuxième représentation à fresque (DURLIAT M., 1985, p. 141). Le codex Bonon 188 (**FR 7**), et ses enluminures du XI^{ème} siècle, s'inscrit quant à lui dans la tradition des manuscrits astronomiques du IX^{ème} siècle.

Au XII^{ème} siècle, le corpus n'inscrit qu'une seule entrée : une image issue du codex Bruchsalensis I (**DE 17**). Quant au XIII^{ème} siècle, seuls trois sceaux, deux de Damme (**BE 1**) et Nieupoort (**BE 2**) en Belgique ainsi qu'un autre de Paris (**FR 16**) proviennent des royaumes de France et du Saint Empire.

Quelle qu'en soit l'époque, ces enluminures sur parchemin témoignent de la richesse des commanditaires. Ce support, plus ou moins lisse et fin suivant la qualité de travail, est obtenu

à partir de peaux de moutons, de brebis ou d'agneaux. Ces dernières sont épilées et raclées, saupoudrées de chaux éteintes et séchées, enfin, blanchies et poncées. Ces supports sont ainsi des témoins d'une richesse financière mais également artisanale et livresque. Issue de thèmes chrétiens (via psautiers, évangéliaires ou bibles) ainsi qu'astronomiques, l'image du bateau est avant tout supportée et exploitée par l'Eglise. Un temps carolingienne, elle est ensuite ottonienne puis salienne. Les dynasties se succèdent mais l'image demeure présente grâce à une signification religieuse qui la leste d'une identité et d'un rôle. Lesquels ? Si la religion, qui transcende les frontières des empires, lui assure une continuité symbolique et psychique. Quel impact ont ces puissants commanditaires sur ces images ?

II / Identification des embarcations carolingiennes

L'aspect de renaissance culturelle qui caractérise l'époque carolingienne se traduit par la multiplication de copies des manuscrits : psautiers, bibles latines ou encore traités d'astronomie. Il s'agit d'une part de diffuser la spiritualité chrétienne et d'autre part de renouer avec la culture classique qui a vu naître les grands empires de référence.

Le psautier d'Utrecht (**ND 1**)²²⁴, qui semble lui-même être une copie d'une œuvre du VI^{ème} siècle, est une des sources les plus fournies avec vingt-six représentations. L'image du bateau, loin d'être un motif central, se coule dans les illustrations de son texte. Juxtaposé au texte du psaume 47, deux bateaux sont intégrés à une scène compilant les principaux éléments des versets : un homme se tient sous un arbre, sur la montagne de Sion, face à la ville *civitate Dei nostri* dans laquelle des rois se sont réunis. A l'intérieur des remparts, *laetetur mons Sion exultent filiae Iudea propter iudicia tua* (47, 12), tandis qu'au pied de la colline, une femme en travail est assistée de trois autres *horror possedit eos ibi dolor quasi parturientis* (47, 7). En bas de l'image, sur la rivière, voguent deux bateaux : *in vento uredinis confringes naves maris* (47, 8). Le même type de schéma se répète avec l'illustration du psaume 71 : à gauche une colline avec un arbre et un rocher sous lequel s'abritent quelques personnages, et dans la partie inférieure, deux embarcations arrivent, à gauche, dans la scène par le bras d'une rivière, tandis qu'en face, sur la droite, un troisième bateau se présente par une autre rivière. Le centre de l'image est cependant différent puisqu'il représente le Christ, avec livre sur le genou, dans

²²⁴ Pour une meilleure lisibilité, ces folios sont visibles sur le site Internet de la bibliothèque de l'université d'Utrecht à l'adresse suivante : <http://psalter.library.uu.nl>. Un navigateur sur la droite de la page permet de sélectionner directement les folios ou psaumes recherchés.

une mandorle posée sur une colline²²⁵. A droite, le plan est fermé par une forteresse où s'attoupe une population. Les bateaux ne sont pas directement nommés dans le texte mais il est fait mention au verset 8 de la domination de Dieu sur les mers, rivières et fleuves : *et dominabitur a mari usque ad mare et a flumine usque ad terminos terrae* (71, 8). Enfin, au psaume 103, l'illustration montre le Christ nimbé marchant sur les ailes du vent. Sur la gauche, la lune et les étoiles surplombent les diverses créatures de Dieu. Au centre, les hommes sont montrés au travail. A nouveau dans la partie inférieure, une étendue d'eau portant deux bateaux, est hantée de monstres marins, dont le Léviathan avec un corps de serpent qui s'enroule sur lui-même :

*hoc mare magnum et latum manibus ibi reptilia innumerabilia animalia parva cum grandibus
Ibi naves pertranseunt Leviathan istum plasmati ut inluderet ei*

Omnia in te illis colligent aperiente manum tuam replebuntur bono

Les bateaux de ce psautier sont représentés dans des scènes figurées non encadrées. Chacune de ces scènes met en image un des versets du psaume. L'illustration pousse le détail jusqu'à représenter les éléments métaphoriques, comme, par exemple, la présence, dans l'enluminure du psaume 47, de la femme qui accouche, alors que dans le texte, il s'agit d'une métaphore décrivant une douleur. L'image est support visuel du texte et participe à la compréhension par le lecteur de l'ensemble du psaume. Le rendu des plans et la souplesse des traits qui donne un aspect vif et allègre aux personnages témoignent de la grande virtuosité du dessinateur. Ce style illusionniste antiquisant est caractéristique de l'école de Reims, protégée par Ebbon jusqu'en 845. Cet aspect bouillonnant se perpétue également dans la copie par l'école de Canterbury, avec un dessin plus polychrome (GAEHDE J.E., 1977 et NORDENFALK C., 1977). Les embarcations en tant que telles sont traitées de manière simple. Il s'agit de coques de petites proportions, flanquées d'un gouvernail ou d'une rame à bâbord, rehaussées d'une volute à la poupe et d'une tête de volatile à la proue, ce qui confère un aspect animal – celui d'un cygne – à l'embarcation. Dans certains cas, une voile gonflée, rattachée à son mât, figure la présence du vent. Les bateaux sont toujours localisés sur une rivière ou mer souvent hantée d'animaux marins, dans le plan inférieur de l'image. Ce schéma se répète sur tout le psautier : folio 13v (psaume 23) avec trois minuscules barques au pied d'une forteresse vers laquelle s'achemine un groupe armé ; même idée sur le folio 27v (psaume 47) avec deux embarcations à voile gonflée ; le folio 38v (psaume 68) montre trois bateaux dans un contexte de

²²⁵ Le Christ est toujours représenté en hauteur, surplombant le domaine terrestre, parfaite illustration d'une conception matricielle de l'espace et du temps. Chaque objet est régi par la volonté – extérieure et objective – des cieux.

chaotique ; folio 44r (psaume 76) une petite barque avec un équipage de quatre hommes descend une rivière habitée de nombreux poissons et serpents ; le schéma se répète aussi sur le folio 54v (psaume 92) avec trois bateaux dont un à voile ; folio dont la particularité partagée avec le folio 56r (psaume 95) montre un large cercle superposé à la rivière, dans lequel est dessiné une habitation et un groupe d'hommes ; le folio 62v (psaume 106) est le seul qui varie un peu avec deux bateaux figurés dans un espace maritime situé au centre de l'image. Enfin, huit embarcations sont visibles sur le folio 51v (psaume 88). Partagées en deux groupes, celles-ci arrivent des deux côtés de la mer. L'équipage, constitué de nombreux personnages couronnés, du premier bateau de chaque groupe tend les bras vers un individu trônant dans un palais situé, à nouveau, dans un cercle le séparant du reste de l'image.

et ponam in mari manum eius et in fluminibus dexteram eius

Ipse vocabit me pater meus es tu Deus meus et fortitudo salutis meae

Ego autem promogenitum ponam eum excelsum regibus terrae (Psaumes 88, 26-28).

Le psautier de Stuttgart (**DE 6**), pourtant des mêmes décades, s'avère d'une facture différente. Le navire du folio 60r est au premier plan d'une scène de catastrophe dans laquelle ville, colline et bateau sont engloutis par les eaux, *conturbatae sunt gentes concussa sunt regna dedit vocem suam prostrata est terra* (45,7). L'embarcation, dont la partie arrière brisée flotte parmi les poissons et une rame, arbore une voile au vent ainsi qu'une figure de proue à tête de bouc (cornes, oreilles tombantes et barbichette) au regard adressé au ciel. Sur le folio 79r, l'embarcation, quoique plus simple sans motif zoomorphe ni voile, est au centre de la représentation, sans en être le sujet. Trois hommes à bord, dont l'un se cache le visage, donnent en pâture un homme nu à un monstre de la mer. Dans l'eau, aux côtés de ce monstre longiligne et cornu, se trouve une sirène aux cheveux longs qui souffle dans un cor. Représentée à la suite des six premiers versets du psaume 68, la scène illustre la métaphore de l'homme qui se noie et qui tombe dans un gouffre : *infixus sum in limo profundi et non possum consistere veni in profundum aquarum et flumen operuit me* (68, 3). Les hommes qui le mettent à l'eau symboliseraient ses ennemis tandis que celui qui se cache les yeux, les fils de sa mère pour qui il est devenu étranger. La mer mouvementée serait symbole d'épreuves et le gouffre dans lequel tombe son âme serait ainsi représenté par le monstre marin. Au milieu de tout ceci, le bateau constituerait alors, en tant que contenant, une métaphore de la vie. Un peu plus loin dans le psautier, au folio 117v, une nouvelle image de navire est à rattacher au psaume 103 (25 et 26). La mise en image est radicalement différente de ce que présente le

psautier d'Utrecht. Ici, n'est illustré que les deux versets en question. Contrairement au premier, les animaux marins et le Léviathan qui se joue des marins ne sont pas intégrés à une scène historiée. L'idée du monstre marin est volontairement extraite du texte et mise en avant. Même type de représentations sur le folio 124r. Un bateau au centre de l'image présente les mêmes caractéristiques que les précédents, possédant en plus d'une tête de bouc à la poupe, une petite tête de chien menaçant à l'extrémité, recourbée, de l'étrave. A l'intérieur, trois hommes sont témoins du Christ, nimbé, à l'œuvre sur une mer déchainée et peuplée de monstres marins :

qui descendunt in mare navibus facientes opus in aquis multis

Ipsi viderunt opera Domini et mirabilia eius in profundo (Psaumes 106, 23 et 24).

Autre élément du IX^{ème} siècle carolingien, la représentation du manuscrit de Trèves (**DE 7**), consacré à un verset des *Révélation*s (18, 21) :

et sustulit unus angelus fortis lapidem quasi molarem magnum et misit in mare dicens hoc impetu mittetur Babylon magna illa civitas et ultra iam non inveniatur.

L'image illustre chaque mot du texte : un ange descend du ciel, les bras dirigés vers la mer, il vient de jeter une large pierre. En arrière plan, figure une ville fortifiée – Babylone – en proie à la destruction. La présence des flammes fait référence à l'incendie du verset 18, et celle des bateaux aux dires du verset 17 qui mentionnent les marins qui exploitent la mer : *et omnis qui in locum navigat et nautae et qui maria operantur longe steterunt*. La superposition des plans qui confère un effet de perspective et le rendu des modelés font partie des influences classiques, un style à tendance naturaliste qui caractérise l'école de Reichenau. Les deux bateaux arborent ici un aspect fusiforme. Chacun d'eux porte à son bord deux personnages effrayés. Les détails tendent, contrairement aux images précédemment présentées, à un rendu plus réaliste : il n'y a pas de figures de proue ou poupe fantaisistes et une attention particulière est accordée au tracé de la coque de construction à clin dont les rivets parcourent le ventre.

Organisé en trois scènes horizontales, le folio 3v de la *Première Bible de Charles le Chauve*, dite aussi Bible de Vivien (**FR 4**), est consacré à la vie de Jérôme de Stridon, traducteur de la bible en latin. Nimbé d'un halo d'or, le saint fait dans un premier temps, au départ de Rome, route vers l'orient, à bord d'un imposant navire. Une fois en Terre Sainte, il s'attelle à la traduction des Ecritures. Dans un deuxième temps, il est figuré au milieu de disciplines attentifs qui prennent des notes. Enfin, troisième scène, il distribue des livres, ses traductions,

que des moines s'empressent de prendre avant de se retirer dans leurs églises. Il s'agit là de la mise en image de l'épopée de la traduction biblique par Jérôme, sorte de résumé qui explique le parcours historique qui permet la réalisation de cette copie de la Vulgate commandée par Vivien pour Charles le Chauve. Le navire est encore différent des précédents. Large et détaillé, en arrière plan, il est constitué d'une coque bardée de rames, d'un éperon surmonté d'un œil peint sur l'étrave, d'une voile unique et d'un étambot très courbe. Il s'agit sans conteste d'une trière romaine, lourd navire militaire de type galère. Cette image s'inscrit donc dans un contexte historique, loin des barques précédentes.

L'influence carolingienne se lit également dans les pages du manuscrit Douce 176 (**UK 1**), actuellement conservé à Oxford, Angleterre, dont la couverture en ivoire sculptée représente avec minutie le Christ en majesté. Cette scène principale est encadrée par une série de scénettes consacrées à sa vie (adoration des Mages, baptême, résurrection de Lazare...) dont l'une d'elles comporte une image de bateau. Il s'agit de l'épisode où s'étant endormi lors de la traversée, avec ses disciples, du lac de Tibériade, l'équipage est surpris par une tempête. Le Christ, réveillé par ses compagnons effrayés, commande au vent et apaise l'eau.

navigantibus autem illis obdormiit et descendit in naviculam et discipuli eius et ait ad illos transfretemus trans stagnum et ascenderunt (Luc 8, 23)

Localisé sous la scène principale, cet épisode bénéficie d'un plus large espace de représentation que les autres. L'embarcation, dont l'équipage est constitué de trois personnages en plus de Jésus, présente une figure de proue zoomorphe, un mât brisé et une rame ou gouvernail non contrôlé. Alors que l'eau est agitée, les trois hommes sont représentés au moment où ils décident de réveiller le Christ. L'image fait ainsi un arrêt sur le moment où, en pleine tourmente, les disciples ont perdu la foi.

Viennent enfin une série d'images issues de manuscrits d'astronomie. Contrairement à celles issues des Ecritures qui, bien que soumises à une certaine codification iconographique, laissent au copiste et au peintre une liberté de trait, ces images cosmologiques et issues d'un savoir classique demandent une copie formelle rigoureuse liée à l'emplacement des étoiles. Si bien qu'entre le IX^{ème} siècle, période à laquelle les premières représentations de voûtes célestes figurées médiévales apparaissent (OBRIST B., 2004, p. 23), et le XIII^{ème} leur aspect graphique évolue peu.

Chacun des manuscrits est une copie des *Phénomènes* – descriptions astronomiques – d’Aratos, auteur grec, poète et astronome du III^{ème} siècle avant J.C. Sur les dix représentations du corpus annexe, cinq types se distinguent. Le planisphère céleste est le plus courant : codex Philippicus 1830 fol. 11 (**DE 4**), codex Mont. Lat. 210 de München (**DE 2**) et codex Bonon. 188 fol. 20r (**FR 7**). Il s’agit d’une carte du ciel, mise à plat, dans un cercle. Celle-ci est également représentée sous la forme d’hémisphères juxtaposés : codex Parisien, lat. nouv. Acq. 1614, fol. 81V et 60V (**FR 2 et 3**) et de globe : Dresden, ms. DC 183, fol. 13 (**DE 3**). Le bateau peut aussi apparaître en dehors du contexte céleste, illustrant un texte juxtaposé : codex Philippicus 1832 (**DE 5**), codex Vossianus Q79, fol. 64 (**ND 2**) et codex 210, fol. 119 (**DE 9**). Enfin, cas unique, le codex Harleianus 647 (**UK 3**) le représente sous la forme d’une *carmina figurata*.

Chacune des images a ses contours tracés à l’encre. Les planisphères font l’objet de soins particuliers. Composés de cinq à sept cercles concentriques autour d’un serpent, ils arborent une bande intérieure – la voie lactée – qui se démarque par sa couleur vive. Chacune des figures sont colorisées de teintes bleues, brunes ou vertes. Graphiquement parlant, ces représentations ont toutes les mêmes constantes : une coque tronquée, un étambot incurvé et coiffé d’une volute ou d’une tête animale, deux gouvernails arrières et le plus souvent d’un mât avec ou sans voile. En plus d’être tracé à l’encre, les contours sont, de manière très caractéristique, délimités par les étoiles qui forment la constellation. Le texte illustré indique – très clairement sur le folio du codex Harleianus 647 – qu’il s’agit de l’Argo. Uniquement visible dans l’hémisphère sud, cette large constellation a été démantelée au XVIII^{ème} siècle en quatre groupes d’étoiles plus petits. Elle fait, cependant, partie de la liste des quarante-huit constellations recensées par Ptolémée. Aratos en livre une description textuelle poétique. L’image du bateau est ici porteuse d’une iconographie double : il s’agit d’une constellation mais, de par son nom, elle fait également référence à l’Argo, le navire de la mythologie grecque sur lequel Jason s’embarqua avec cinquante autres héros en quête de la toison d’or. Elaboré par Athéna, Tiphys et Argos fils d’Arestor qui lui donna son nom, il s’agit d’un navire en bois de chêne de l’oracle de Dodone, doué de parole et de voyance (HAMILTON E., 1997, p. 140). Conduit par Tiphys, l’Argo est guidé et protégé par la déesse Athéna dont le portrait orne la figure de proue. La représentation du codex Vossianus (**ND 2**) est le seul à illustrer ce fait. Le long de la coque est en effet peint le portrait en pied d’une femme drapée. Afin de rapporter cet élément de l’histoire, l’enlumineur a adapté l’image au texte. Tout comme le Christ peut être représenté deux fois dans une même image pour des actions

différentes, Athéna est ici figurée sur la seule moitié de la coque disponible, c'est-à-dire à l'arrière, alors que le texte indique qu'elle se trouve à l'avant. L'image médiévale ne cherche pas à reproduire une réalité concrète mais à rendre visuel des images mentales produites par un texte ou une idée.

Sous l'empire carolingien, les scriptoria prennent en main la copie et la diffusion d'une culture religieuse et savante séculaire. La multiplication des ouvrages permet la mise en place de différents styles, portés par les écoles. Les enluminures du psautier d'Utrecht présentent un trait libéré, tandis que celui de Stuttgart se repose sur des formes plus géométriques. Les drapés, certains modelés ou encore les essais de perspectives témoignent, dans ce sens, d'un rapport au style antiquisant.

L'objectif n'est cependant pas le réalisme. L'objectif demeure avant toute chose, la mise en image du texte sacré. Chaque unité constitutive est ainsi porteuse de sens et chaque bateau joue un rôle symbolique. Quatre types d'embarcation se distinguent. Le premier semble tout d'abord purement illustrateur (psautier d'Utrecht - **ND 1** - ou encore manuscrit de Trier - **DE 7**), le deuxième est lesté d'une violente métaphore (psautier de Stuttgart - **DE 6** - et le gouffre), tandis que le troisième semble viser, dans la représentation de la vie de saint Jérôme – un certain niveau de réalisme historique avec le dessin détaillé d'une trière romaine (bible de Charles le Chauve - **FR 4**). Enfin, quatrième type, le bateau céleste, purement symbolique et mythologique.

III / Évolution saxonne

Comparé au contexte carolingien, peu d'images de bateau appartiennent au X^{ème} siècle. Aucune d'elles ne proviennent du royaume de France. Les seules sources disponibles sont issues de la branche ottonienne de la culture saxonne. Elles sont au nombre de trois.

Tout d'abord, le codex Egberti (**DE 8**), daté de la dernière moitié du X^{ème} siècle, qui présente la plus ancienne représentation sur enluminure du cycle de la vie de Jésus. Parmi les soixante images, trois contiennent des bateaux. Le folio 24r met en scène l'épisode de la tempête sur le lac de Tibériade. L'embarcation, simple sans mât ni voile, entourée d'eaux agitées, possède une figure de proue zoomorphe animée et une extrémité de poupe enroulée, comme une volute stylisée ; à bord, cinq personnages que des inscriptions au-dessus de leur tête permet

d'identifier comme 'IHC XRC, APOSTOLI, IHC XRC'. A l'arrière, le Christ, nimbé d'or et vêtu de bleu, dort tandis que deux apôtres, inquiets, sont penchés sur lui pour le réveiller. Les deux figures suivantes sont à nouveau un apôtre et le Christ, même accoutrement, qui commande aux vents et calme la tempête. Image typiquement médiévale, cette scène présente en une seule fois toute l'action de l'épisode.

Vient ensuite le folio 27v. Dans le contexte, avec le même bateau, trois hommes sont à bord, tandis qu'un quatrième, dans l'eau, tend la main au Christ nimbé. Le texte au-dessus indique : 'APOSTOLI, PETRUS, IHC XPC'. Episode tiré de *Matthieu*, chapitre 14, l'image met en scène une expédition durant laquelle les apôtres croient voir un fantôme marcher sur l'eau. Lorsque le Christ s'annonce, Pierre éprouve sa foi en marchant à son tour sur le lac, mais la présence du vent le déstabilise et il finit par couler avant d'être secouru par Jésus.

respondens autem Petrus dixit Domine si tu es iube me venire ad te super aquas

At ipse ait veni et descendens Petrus de navicula ambulabat super aquam at venire ad Iesum

Videns vero ventrum validem timuit et cum ceopisset mergi clamavit dicens Domine salvum me fac (Matthieu, 14, 28-30).

Enfin troisième folio, 90r, toujours sur un lac, dans la même embarcation avec six hommes à son bord, l'épisode rapporte la pêche miraculeuse.

et respondens Simon dixit illi praeceptor per totam noctem laborantes nihil cepimus in verbo autem tuo laxabo rete

Et cum hoc fecissent concluderunt piscium multitudinem copiosam rumpebatur autem rete eorum

Et annuerunt sociis qui erant in alia navi ut venirent et adiuverent eos et venerunt et impleverunt ambas naviculas ita ut mergerentur (Luc 5, 5-7).

Il s'agit, selon l'évangile, du lac de Génésareth. Les inscriptions indiquent que Nathanaël et Thomas sont dans la barque tandis que 'Petrus' est dans l'eau avec le filet, marchant sur le rivage vers le Christ. Il s'agit de Simon Pierre, le pêcheur.

De la même période et du même centre de production, l'évangélaire d'Otton III (**DE 10**) présente une image aux couleurs vives similaires mais avec un bateau à la forme différente puisque celui-ci possède un mât avec une voile de proportion minimaliste ainsi qu'une coque à la forme de coquille. Ce type de schéma est également utilisé pour la pêche miraculeuse de la fresque dans la chapelle d'Überlingen (**DE 11**). Il en va de même avec celle de l'église Saint-Georges à Reichenau-Oberzell (**DE 13**). L'influence est ici indéniable.

Avec la mort d'Henri II en 1024, la dynastie ottonienne laisse place, avec Conrad II, à celle des Saliens (RAPP F., 2000, p. 78). Le rayonnement culturel, religieux et politique du Saint Empire se perpétue, comme en témoigne l'église abbatiale Saint-Michel d'Hildesheim, bijou de l'art roman, consacrée dans son ensemble en 1026. L'une de ses colonnes de bronze (**DE 12**) présente une série de scénettes, sculptées en bas-relief, contant des épisodes de la vie de Jésus, notamment les récurrents thèmes déjà mentionnés de la pêche miraculeuse et du sauvetage de Pierre. La troisième scène impliquant un bateau est consacrée à l'appel des apôtres. L'embarcation, dont le tracé doit s'adapter à un support complexe, se présente sous la forme d'une coque simple supportant un long mât sur lequel est rattachée, dans sa partie supérieure, une voile carrée.

Le folio 117r du codex 1640 de Meschede (**DE 14**) s'inscrit dans la même tradition thématique avec une pleine page consacrée au miracle du lac de Tibériade. La représentation est ici différente des précédentes. Le bateau, dont la voile se détache, est dessiné sur une diagonale descendante visant à accentuer l'effet de danger. La figure de proue affiche une gueule béante. A l'intérieur, l'équipage est entassé tandis que le Christ dort sur le bord.

Le folio 22 du codex 15713 de Regensburg (**DE 15**) traite également de ce thème, avec un visuel différent. Le bateau est dépeint comme un imposant animal bicéphale à long cou, cornu et langue pendante. A l'intérieur, le Christ dort tandis que trois hommes sont penchés sur lui pour le réveiller. En fond, la voile ressemble à un rideau tiré. L'ambiance contraste avec la précédente. Alors que dans cette dernière la situation semblait hors de contrôle, ici, tout semble calme, seules les têtes du bateau paraissent menaçantes. Le dessin suggère une analogie entre l'embarcation et le monstre marin qui, au même titre que le vent soufflant sur le lac et faisant chanceler Pierre ou le bateau, est le symbole du doute et la faiblesse de la foi en Dieu. Cette image du bateau animal est également lisible sur le folio 13r du codex Bruchsalensis I (**DE 17**). Très riche avec des couleurs brune, rose, verte, bleue et beige sur les planches du bordé, il figure une embarcation pourvue d'une tête au museau allongé à la proue et d'une queue recourbée et végétale à la poupe. La voile assortie à la coque est gonflée par le vent, tandis que la mer est agitée de poissons cornus et autres monstres marins. L'équipage, constitué de trois hommes couronnés – les rois mages – et d'un barreur barbu, fait route de manière déterminée, à en juger par les bras et doigts tendus vers l'avant.

L'art ottonien et son successeur s'appuie sur les acquis carolingiens : multiplication des copies, larges et riches enluminures, traits antiquisants et présence d'une figure zoomorphe

fantaisiste à la proue. Le bateau est cependant développé dans un contexte récurrent peu exploité à l'époque précédente, celui des épisodes de la vie du Christ, notamment le miracle du lac de Tibériade. L'idée du bateau se trouve donc plongé au sein d'une symbolique menaçante – accentuée par cette animalisation de la coque – et de mise à l'épreuve de la foi. L'image de l'embarcation chahutée par les démons extérieurs (vents, monstres des mers) sert le processus de conversion au christianisme et la fidélisation à l'Eglise, dans un empire germanique aux racines profondément païennes et dont les terres saxonnes plus au nord avaient connues de nombreuses rebellions lors des campagnes de soumissions par Charlemagne.

IV / La barque, archétype de la vie terrestre

A / Utilisation chrétienne d'un schéma païen ?

Au regard de cette phase d'identification des thèmes, plusieurs schémas se répètent, à commencer par celui qui constitue quasiment toutes les enluminures du psautier d'Utrecht, c'est-à-dire le positionnement en partie inférieure de l'image du bateau et de l'eau. Schéma également appliqué sur le manuscrit carolingien Douce 176 (**UK 1**) conservé à Oxford puisque l'épisode de la pêche miraculeuse est localisé, dans l'axe vertical, sous l'image du Christ en majesté. Cet aspect de la mise en scène peut être relié au codex UB.M.p.th.f. 69 (**DE 1**), actuellement conservé à Würzburg, en Allemagne. Produit sur la fin du VIII^{ème} siècle, il appartient aux manuscrits hyberno-saxons produits dans des scriptoria du continent par des missionnaires anglo-saxons ou irlandais (voir chapitre suivant). Cette image présente, en pleine page, le Christ crucifié, représenté sous une arche et à ses pieds une barque avec dix personnages à son bord dont l'un nimbé, au centre et proportionnellement imposant, lève les mains vers la croix. L'arc est recouvert d'un décor floral, tandis que quatre oiseaux et deux anges peuplent la scène. Ce schéma particulièrement riche n'est pas sans rappeler celui des pierres dressées de Suède (voir chapitre précédent, I) dans lequel le bateau représenté à la racine de la pierre est surplombé d'un vecteur transcendantal permettant le passage vers l'au-delà. Il se pourrait que les enlumineurs chrétiens reprennent ici une structure iconographique d'origine païenne. Laquelle aurait été empruntée par les missionnaires anglo-saxons qui, à la

fois proche des Scandinaves via les colonisations ou le commerce et des Saxons païens via un héritage culturel, se trouvaient en contact direct avec les embruns de la culture germanique païenne.

Une lecture plus large des enluminures du psautier d'Utrecht révèle de plus amples détails quant à l'utilisation de ce schéma par l'idéologie chrétienne. En effet, nombre d'entre elles attribue, en l'absence de bateau, cette place en pied de scène à une mer ou rivière pleine de serpents (folios 82v et 42r), à des tombes ou sépultures ouvertes (folios 51r et 35r), à des cadavres (folio 41v) et des bouches de l'Enfer (folio 16v)²²⁶. Il semble ici prédominer une intentionnalité de placer en parties inférieures les synonymes psychiques du contenant, de la matrice : sépultures, bouches, lit de rivières. La reprise éventuelle d'une structure iconographique païenne ne possède donc pas la même signification. Le plan inférieur est ici utilisé en opposition (et non comme base de transcendance) aux hauteurs célestes divines. Il désigne logiquement l'Enfer, le plan des démons, dont la mer semble être mère.

B / Le bateau monstrueux : origine et développement

L'idée que l'eau est porteuse, en son sein, de monstres et de créatures de l'Enfer est le sujet visuel du folio 79r du psautier de Stuttgart (**DE 6**), qui illustre la précipitation d'un homme (dont Jonas est l'archétype) dans un gouffre²²⁷ symbolisé par un animal marin à corne et corps serpenté terminé en motif presque arboricole. Ce schéma corporel dont seule la tête diffère est le même pour le monstre du folio 117v, précisément nommé 'Léviathan' dans le psaume 103, versets 25 et 26 :

*hoc mare magnum et latum manibus ibi reptilia innumerabilia animalia parva cum grandibus
Ibis naves pertranseunt Leviathan istum plasmasti ut inluderet ei*

Ainsi, le bateau évolue-t-il toujours de paire avec le monstre marin et l'eau. Les deux images peuvent également se confondre comme le suggère les différentes iconographies de la pêche miraculeuse des enluminures ottoniennes (codex Egberti 24 – **DE 8**, codex 1571 – **DE 15** ou encore codex Aureus Epternacensis – **DE 16**). Cette animalisation est même pleinement exprimée sur l'une des couvertures en ivoire sculptée d'un manuscrit carolingien conservé au

²²⁶ Bien que non disponibles dans les parties annexes, ces folios sont visibles sur le site Internet de la bibliothèque de l'université d'Utrecht à l'adresse suivante : <http://psalter.library.uu.nl>. Un navigateur sur la droite de la page permet de sélectionner directement les folios ou psaumes recherchés.

²²⁷ *infixus sum in limo profundum et non possum consistere veni in profundum aquarum et flumen operuit me.* (psaume 68, 3), déjà mentionné.

Victoria and Albert Museum de Londres (**UK 2**). De la même période que le Douce 176 (**UK 1**), il représente sur toute la longueur, la crucifixion. Au centre, le Christ sur la croix est flanqué de ses apôtres, tandis que Joseph d'Arimatee recueille le sang dans un récipient. Au-dessus, deux anges accueillent le Christ et à ses pieds, deux hommes lui percent le flanc d'une lance. Le 'bateau' se trouve dans le cadre inférieur de l'image, sans pour autant être exclue de la scène. Deux mystérieux personnages sont assis, le regard levé vers le Christ sur la croix. A droite, il s'agit d'une femme aux cheveux longs dont le bras gauche est retenu par deux plus petits hommes, tandis qu'autour de son bras droit s'enroule un serpent rattaché à la créature adjacente. A gauche, il s'agit d'un homme drapé, assis à cheval sur un monstre marin. Le bateau est ici suggéré dans ce monstre à nageoires, tête à long museau et queue serpentine, par la position du personnage et par le fait qu'il lève une rame dans la direction de la croix. Même animal, même position en bas d'image sur la couverture en ivoire du manuscrit de Metz du XI^{ème} siècle (**FR 8**) : le motif principal, également une crucifixion posée sur une colonne antiquisante, sépare d'un côté l'homme sur sa créature et de l'autre la femme emprisonnée. Au-dessus d'eux, les apôtres sont représentés avec la tête de leur animal symbole. La différence de style et de mise en scène indique qu'il ne s'agit pas de la copie d'une fantaisie mais d'une répétition d'une image symbolique reconnue.

Cette référence, quelle est-elle ? Le style gréco-romain des éléments (colonnes, motifs floraux, drapés...) suggère une référence mythologique. En effet, la forme de la créature est connue des enlumineurs via une source classique : les corpus astronomiques aratéens. Elle apparaît sur les planisphères non loin de la constellation Argo et est individuellement représenté dans le codex 210 (**DE 9**) ainsi que, de manière plus évidente, dans le codex Bernensis 88²²⁸. Son folio 75 présente, à la suite de l'espace consacré à l'Argo, un animal à long museau, pattes de devant acérées et corps imposant terminé par une queue serpentine dont le bout arbore une sorte de nageoire comparable à un motif végétal. Le texte la présente comme la constellation Cetus, aujourd'hui appelé Baleine en français ou Whale en anglais. Située dans le ciel méridional, elle est entourée de constellations aquatiques : Argo, Poissons, Verseau et Eridanus, conférant le nom de 'Mer' à cette partie du planisphère (RIDPATH I., 1989, chap. 3). La typologie visuelle de cette constellation n'est pas une invention de l'époque

²²⁸ Non référencé dans le catalogue car en dehors de sa zone géographique couverte. Codex Bernensis 88, Bern, Suisse. X^{ème} siècle. Conservé à la Burgerbibliothek de Bern. Références Bibliographiques : E. KUNZL, 1996 : *Sternenhimmel beider Hemispären. Ein singulärer römischer Astralglobus der mittleren Kaiserzeit*. Antike Welt 27, p. 129-134. Et H. G. GUNDEL, 1992 : *Zodiakos. Tierkreisbilder im Altertum. Kosmische Bezüge und Jenseitsvorstellungen im antiken Alltagsleben*. Kulturgeschichte der Antiken Welt 54 (Mainz) Taf. 5b et S. 309 Kat.Nr. 394.

carolingienne puisqu'elle est déjà attestée sous cette forme sur différents objets romains. Elle se trouve en effet dans la partie inférieure arrière, proche du cou, de la sphère céleste que porte l'Atlas Farnèse, sculpture, copie hellénistique, du II^{ème} siècle romain, conservé au musée d'archéologie de Naples. Ainsi que sur le globe du Mainz, conservé au Römisch-Germanischen Zentralmuseum, également daté de l'époque romaine. Identifiée par Ptolémée et diffusée par Arateus, cette constellation nommée Cetus fait référence au mythe grecque de Persée et Andromède. Cette dernière est demandée en sacrifice par les Néréides que sa mère, Cassiopée femme du roi Céphée d'Ethiopie, avait offensée. Poséidon envoie alors un monstre, Cetus, ravager les côtes de son royaume. C'est pour s'en débarrasser que le roi doit alors donner sa fille en sacrifice. Mais au moment où la bête émerge des eaux pour fondre sur son offrande attachée à un rocher, Persée intervient, grimpe sur son dos et enfonce son arme dans l'épaule droite de l'animal, le tuant (RIDPATH I., 1989, chap. 3).

Ceci permet l'identification des deux figures présentées en bas de deux ivoires carolingiens : la femme est Andromède, emprisonnée, offerte en sacrifice et la créature marine est Cetus. Quant au personnage masculin, il pourrait s'agir soit de Poséidon qui parcourt les mers sur le dos de son animal, soit de Persée qui, en prise avec le monstre, lui assène le coup mortel.

C'est cette typologie formelle qui a influencée la représentation du Léviathan (Stuttgart – **DE 6** et Utrecht – **ND 1**) ainsi que celle du monstre-gouffre du psautier de Stuttgart, puisqu'ils sont tous deux affublés d'un corps serpentin terminé en motif végétal. Cet aspect museau long et queue végétale recourbée se retrouve également et très distinctement dans la typologie du bateau du codex Bruchsalensis I (**DE 17**) dont la poupe est un motif floral recourbée, ainsi que ceux des codex Aureus Epternacensis (**DE 16**) et Egberti 24 (**DE 8**) qui arborent une figure de proue animale et une poupe recourbée sur elle-même. L'iconographie chrétienne s'appuie donc sur sa connaissance des classiques antiques pour transmettre les intuitions imaginaires qui habitent les archétypes bateau et mer de sa spiritualité. La barque monstrueuse est ainsi corrélée avec la baleine (également synonymes psychiques), image qui n'est pas sans renvoyer à la rencontre de Jonas. Par sa position typique inférieure (en opposition à la mandorle du Christ), sa fragilité et sa constante confrontation avec les monstres, l'image de la barque est donc bien un symbole du corps terrestre.

C / Les phénomènes maritimes comme manifestations de la volonté divine

Plusieurs éléments ainsi se dégagent. Tout d'abord, la reprise d'un schéma iconographique païen d'origine germanique. Ensuite, une identification visuelle opérée sur la base d'une redécouverte des écrits et arts classiques gréco-romains. Enfin, une assimilation de ce schéma grâce à son adaptation spirituelle. Le bateau est psychiquement connecté aux notions de vie et de mort. S'il est le garant de la vie, il peut également se transformer en espace de mort. La barque de voyage peut devenir gouffre profond. Cette barque est intimement liée à la peur, symbolique et réelle, du naufrage. Mentionnée à de multiples reprises, la réponse chrétienne à cette peur est la foi. La foi en l'Éternel permet à Pierre de marcher sur l'eau, mais lorsqu'il doute, il se noie. L'homme qui n'a pas la foi subit tous les dangers, il est habité par la peur. Dans les représentations de la tempête sur le lac de Tibériade, les têtes qui soufflent le vent destructeur sont pourvues des cornes du diable, les monstres marins sont telles les créatures païennes tandis que les enluminures du psautier d'Utrecht suggèrent une corrélation psychique entre le bateau, la sépulture et la bouche des Enfers. Une corrélation entre la vie et la mort, dont l'élément salvateur est la foi. Le folio 16r de cette même source en fait l'illustration. L'élément aquatique se trouve sur le plan inférieur de la représentation. Au-dessus de celui-ci, sur sa gauche, une colline dont les arbres sont soufflés par un vent violent ; sur sa droite, une forteresse dans laquelle des hommes se pressent vers un lieu de culte. Enfin, dans la partie supérieure, le Christ surplombe toute la scène, assis dans une mandorle, un livre à la main. Il est flanqué, sur chacun de ses côtés, de trois anges. Tous, dans le ciel, reposent sur des nuages dont les têtes soufflent le vent violent dirigé, par une série de traits, sur la mer en bas, et sur la colline latérale. Il n'y a pas de bateau dans cette représentation, mais le psaume qu'elle accompagne est explicite :

adferte Domino gloriam et imperium adferte Domino gloriam nomini eius adorete Dominum in decore sancto

Vox Domini super aquas Deus gloriae intonuit Dominus super aquas multas (Psaumes 28, 2-3)

Les phénomènes – vents, monstres et gouffres – de la vie sont des instruments de Dieu. Si ces violences démoniaques sont omniprésentes dans les illustrations, ou en tout cas, dans le cadre marin, Dieu n'en est pas moins présent. Ce dernier est omniprésent dans chacune des enluminures à travers le Christ, mais aussi de manière indirecte. Dans l'image du manuscrit 31 de Trier (**DE 7**), l'ange jette un rocher, élément hautement symbolique continuellement

rappelé dans les psaumes. Dieu est un rocher, une forteresse (toutes les images du psautier d'Utrecht contiennent des forteresses) : *inclina ad me aurem tuam velociter libera me esto mihi in lapidem fortissimum et in domum munitam at salves me (Psaumes 30, 3)*.

Si les têtes fantaisistes menaçantes des proues peuvent s'expliquer par l'animalisation du corps de la barque grâce à la référence à Cetus ce Léviathan païen, la figure à tête de bouc présente dans deux des images du psautier de Stuttgart (**DE 6**) appelle à une interprétation différente. En effet, le bouc, ou la chèvre, n'est-il pas sacrifié pour expier les fautes des hommes ? Il est symbole de rédemption, à l'image de Jésus, le fils sacrifié. Saint Bernard (1091 – 1153) explique en ces mots : « ce tendre maître (Jésus), bien que très-pur, est appelé bouc, animal immonde, parce qu'il portait notre chair, remplie en nous des souillures du péché (...) » (*La vigne mystique*, chapitre XXXIII, 122). La barque est pareille à un bouc, pareille à Jésus lui-même, parce qu'elle est corps contenant le péché. Ainsi, le schéma de l'embarcation au pied du Christ en majesté ou du Christ crucifié prend tout son sens. Jésus sur la croix, vecteur de rédemption, est le seul à pouvoir sauver les hommes – ceux qui ont la foi – de leur vie de péchés, symbolisée par le bateau.

L'image du bateau dans l'iconographie chrétienne médiévale est à la fois simple et compliquée car, bien que possédant un schéma graphique récurrent, elle s'avère porteuse d'une symbolique qui, à première vue, peu paraître contradictoire. Suivant le texte auquel le bateau appartient, celui-ci arborera tour à tour une esthétique sereine ou vilaine. Cet esthétisme et sa forme sont donc conditionnés par le contexte et le message qui souvent tend à décrire la nature de la foi. Sous l'empire carolingien, la politique de Charlemagne, visant l'étude de la culture gréco-romaine afin de retrouver les sources de la grandeur des empires antiques ainsi que celles qui sont à l'origine du christianisme, permet la mise en place des codes et de discours visuels qui perdureront pendant tout l'art roman. Sous les dynasties germaniques d'origine saxonne, sur les terres plus au nord où le peuple est converti plus tardivement, l'Eglise adapte ce discours iconographique et met l'accent sur les aspects fondamentaux de la spiritualité chrétienne, d'où la répétition de l'image du miracle du lac de Tibériade et l'apparition de fresques publiques qui lui sont consacrées. La barque y est alors corps symbole du combat pour la foi.

Chapitre 3^{ème} : Productions insulaires et contextes interculturels

I / Présentation chronotypologique des images

Un premier regard général sur le corpus permet de constater la variété des productions au sein des communautés établies au Royaume-Uni, Normandie ou encore Islande, qui bien que christianisées sont en contact ou cohabitent avec des peuples païens (Scandinaves) ou plus récemment convertis (Hiberno-scandinaves, Anglo-scandinaves etc.), par le biais de villes portuaires marchandes ou d'installations coloniales plus ou moins durables. Aussi est-il impossible de dresser une typologie de l'utilisation de l'image du bateau aussi claire que dans le cas de l'Empire Germanique, ou des Suédois. Il faut ici nuancer car au sein même de chaque production se noue une rencontre culturelle unique entre christianisme, tradition locale et import scandinave.

A / Vallée de Seine : témoignages de vie locale

Bien entendu, les Vikings représentaient une présence à fort impact politique et social qui chahutait les imaginaires des rédacteurs de chroniques. S'il est difficile de distinguer la réalité du mythe poétique et politique dans ces textes, la pauvreté iconographique, quant à elle, témoigne, a priori, en faveur d'une époque instable durant laquelle l'imaginaire maritime est peu représenté. En cette fin de VIII^{ème} et durant le IX^{ème} siècle, aucun des territoires visités par les Vikings ne transmettent d'images maritimes.

Exception faite de la Normandie où a été trouvé à Saint-Samson-Sur-Risles, dans l'Eure, un morceau de brique moulée (**FR 1**) sur lequel est représentée une barque dirigée par deux hommes munis de rames. Sans grément ni autre attribut, elle semble indiquer une navigation intérieure ou côtière. Juxtaposée à celle-ci, un volatile peut être identifié à un goéland qui sèche ses ailes sur un monticule. Comme en témoigne la guirlande de feuillages, ce type de relief très plat s'inscrit dans l'émergence d'un art chrétien mérovingien singulier qui se détache définitivement de la ronde-bosse gréco-romaine. Issue de la tradition monastique

neustrienne²²⁹, cette image de bateau est à rattacher à un contexte complexe dans lequel se mêle spiritualité chrétienne, legs antique et esthétique locale. Le thème iconographique demeure cependant obscur. Partie intégrante d'une architecture monastique²³⁰ proche de la Seine et de la Risle, il pourrait s'agir d'une représentation de la vie de la rivière et de son fleuve.

La seconde image de bateau ne se rapporte qu'au X^{ème} siècle. Il s'agit d'un graffiti sur un morceau de terre crue, trouvé sur un chantier de fouilles de la Grande Paroisse (**FR 5**)²³¹, commune proche de Provins, en Seine-et-Marne. Cette période marque l'installation de colonies scandinaves sur ce qui s'appelle désormais la Normandie, grâce à la signature du traité de Saint-Clair-sur-Epte, en 911, entre Rollon et le roi carolingien Charles le Simple. De facture stylisée mais relativement complète, le tracé de ce graffiti présente une proue et une poupe incurvées et symétriques, un mât central surmonté d'une voile carrée caractéristique ainsi qu'une rangée de boucliers circulaires sur le plat-bord. Témoignage de la présence scandinave le long de la Seine, il peut être interprété de deux façons : il pourrait s'agir d'une image mémoire des incursions vikings, ou bien d'une trace de leurs passages, au-delà des frontières que leur concède le traité (RIDEL E., 2004, p. 313). La manière dont le dessinateur s'attache à transcrire ce bateau suggère qu'il était un témoin extérieur à ce type de culture maritime militaire. La présence de chacune de ces unités iconographiques, en comparaison aux graffitis d'auteurs scandinaves trouvés en Norvège par exemple, suggère que cette image du navire de guerre a marqué les consciences, en contraste avec les vaisseaux habituellement utilisés sur la Seine.

²²⁹ Le monastère de Pentale dans la basse vallée de la Risle a été fondé sous le règne du roi Childebert (511-558) par le moine breton saint Samson, futur archevêque de Dol. Cette abbaye bretonne est traditionnellement identifiée à l'ancienne paroisse de Saint-Samson (commune actuelle de Saint-Samson-de-la-Roque) (BODINIER B., 2001, p. 109).

²³⁰ « Des structures architecturales de date variée ont été retrouvées sur le site mais ont fait l'objet d'une approche méthodologique erronée par Léon Coutil. Il convient d'insister sur la présence d'un décor architectural en brique, suivant un principe bien défini par exemple au baptistère de Poitiers et qui se maintiendra sous une forme plus sommaire dans les édifices normands jusqu'à l'aube du XI^{ème} siècle. » (BODINIER B., 2001, p. 154).

²³¹ Le village sous sa forme X^{ème} siècle est situé dans la vallée de la Seine sur la rive gauche à 7 km en aval de Montereau. Cf. *Archéologie de la France, 30 ans de découvertes*, 1989, p. 411, n°256 ainsi que *Les Vikings : les Scandinaves et l'Europe*, p. 317, n°349.

B / Nord de l'Angleterre : l'image du bateau au sein du syncrétisme christiano-scandinave anglo-saxon

Si ces deux dernières images s'inscrivent dans un type de représentation réaliste de deux bateaux aux caractères bien distincts (barque locale de navigation intérieure et navire militaire de type scandinave), le X^{ème} apporte les premières traces d'images de bateaux issues du syncrétisme. Le bas-relief (**UK 5**) trouvé dans le cimetière de l'église Saint-Mary à Gosforth, Angleterre, témoigne en effet d'un nouvel aspect de la rencontre christiano-scandinave.

Localisés dans le comté de Cumbrie, à l'extrême nord-ouest du pays, ces espaces en bordures de littoral ont rapidement connu les intrusions nordiques. En serrées dans un faisceau d'itinéraires maritimes (BOWEN E.G., 1972), les îles britanniques ont connu dès 410, les attaques d'immigrants Jutes (du Jutland actuel), Angles et Saxons (du Schleswig-Holstein actuel) qui ont rapidement contrôlé le pays jusqu'à la frontière sud de l'Ecosse (HILLS C., 2004, p. 81). Lorsque les Vikings arrivent à leur tour sur ces côtes, ils rencontrent un peuple indigène, appelé breton à l'origine, ayant connu une part de culture romaine et un développement saxon. L'Angleterre connaît la christianisation lors des missions, au Sud, d'Augustin de Canterbury à la fin du VI^{ème} siècle et des moines irlandais et écossais de Lindisfarne, au Nord, au VII^{ème} siècle. Au X^{ème} siècle, le pays, qui a connu une première unification des royaumes anglo-saxons sous le règne d'Egbert de Wessex en 823-829, doit faire face à des raids vikings différents de ceux enregistrés au VIII^{ème} siècle. Les rois danois (également rois de Norvège à cette époque) sont en effet installés dans ce qu'ils appellent le Danelaw, né du royaume d'York, nord-est de l'Angleterre, conquis en 876. L'histoire politique du X^{ème} siècle, à l'image du va-et-vient des classes dirigeantes, est décrite comme « pendulaire » par L. Musset (1997, p. 159)²³². Danois, Norvégiens ou Iro-norvégiens et Anglo-saxons se succèdent, modifiant le partage des sols et les modalités de cohabitations culturelles (MUSSET L., 1997, p. 162-163). Mais si le pouvoir est instable, le christianisme et les populations migrantes et indigènes sont eux bien implantés et doivent cohabiter.

C'est dans ce contexte particulier que s'inscrit l'image de bateau issue du cimetière de Gosforth (**UK 5**). Ce morceau de parement mural a été retrouvé désolidarisé de tout contexte

²³² Voir également, ANGUS W.S., 1961 : « Christianity as a Political Force in Northumbria in the Danish and Norse Periods », dans *The Fourth Viking Congress*, dir. SMALL A. En ce qui concerne l'histoire d'York, voir BINNS A.L., 1963 : *The Viking Century in East Yorkshire*, York (East Yorkshire Local History Series, XV).

architectural, sans pour autant être stylistiquement étranger au reste du cimetière. En effet, son iconographie et sa facture trouve un écho dans la fameuse croix de Gosforth, croix de type celtique aux motifs ornementaux païens. Le bas-relief ici en question s'inscrit dans le même schéma : production d'un thème iconographique païen dans un contexte de confession chrétienne. L'interprétation courante veut y voir le symbole de la victoire du christianisme. Or, l'intentionnalité est résolument plus complexe. En effet, non seulement les motifs représentés sont d'origine nordique mais ils reproduisent également l'exact structure iconographique diffusée sur les pierres dressées de Suède ou sur certains graffitis norvégien. Ainsi, l'image présente un bateau dans sa partie inférieure, surmonté au niveau supérieur par un cheval aux pattes effilées et encolure robuste, les deux scènes étant séparées d'entrelacs et de nœuds stylisés. Le bateau en tant que tel peut être identifié comme celui de Thórr. Deux hommes sont à bord d'une barque, l'un d'eux tient un objet qui pourrait être une arme, tandis que l'autre, les bras au-dessus du bord, brandit une ligne de pêche qui le relie à des créatures marines. Ce motif renvoie à la première rencontre de Thórr avec le serpent de Midgard. Il ne s'agit pas là de l'unique trace païenne puisqu'en plus de la croix précédemment mentionnée, deux pierres tombales en forme d'habitat ont été retrouvées dans ce cimetière. Ces dernières, structures en trois dimensions peu élevées, ont été datées de 940 et recouvraient des sépultures de chefs scandinaves établis dans la région. Peu nombreuses, ces pierres en forme de toitures stylisées semblent avoir été un aspect éphémère du culte funéraire, restreintes au X^{ème} siècle et réservées aux contextes d'implantations nordiques en Ecosse, ses îles et en Angleterre (LANG J.T., 1972, p. 206-235). Elles ne sont par ailleurs pas sans rappeler les élévations monumentales en forme de bateaux sur les sépultures danoises ou encore les habitations à toiture naviforme de Trelleborg. L'image de bateau se trouve à la fois plongée dans une structure iconographique païenne importée de Scandinavie et un espace culturel local. Les gens qui s'établissaient dans ces territoires ne semblent donc pas être uniquement des marchands ou des guerriers. Le sculpteur, et/ou le commanditaire, fait montre d'une connaissance de codes graphiques renvoyant à des intuitions spirituelles profondes. Sa présence dans un cimetière chrétien semble indiquer cependant la recherche d'un espace sacré que la communauté migrante n'a peut-être pas pu établir. Si cette génération n'a plus accès à leurs rites traditionnels, la question de sa compréhension dans l'utilisation de l'image du navire reste posée. Peut-être s'agit-il là d'une habitude culturelle à laquelle ne correspond plus aucune racine psychique.

C / Le bateau au sein du développement de l'identité anglo-normande

En parallèle au développement de l'identité anglo-scandinave émerge celle des Anglo-normands, au sein de laquelle, au XI^{ème} siècle, est produite la Tapisserie de Bayeux (**FR 6**) qui se révèle être la source abondante et principale de représentations de bateaux. Inspirée par la Normandie et réalisée en Angleterre²³³, elle apporte le témoignage de la situation politique au moment de la conquête de l'Angleterre. Commandée par le demi-frère de Guillaume le Conquérant (1035-1087) l'évêque Odon de Conteville, la broderie, attribuée à tort, au XIX^{ème} siècle, à la reine Mathilde, est une œuvre de soixante-dix mètres de long sur cinquante centimètres de haut. Datée des années 1070 et réalisée sur tissu brodé, ce document exceptionnel narre en cinquante-huit scènes l'accession au trône d'Angleterre de Guillaume duc de Normandie, depuis sa désignation en 1064 par le roi Edouard le confesseur, jusqu'à son avènement en 1066. Ces scènes comportent un total de quarante-et-une images d'embarcations lesquelles, bien que normandes, « figurent comme des bâtiments de type incontestablement viking et ne se différencient guère des modèles anglo-danois » (RIDEL E., 2002, p. 289)²³⁴. Ces bateaux sont répartis sur onze scènes différentes : la scène 4 présente Harold quittant l'Angleterre pour se rendre en Normandie afin de rendre visite au duc Guillaume. Un seul bateau y est représenté. La sixième est la scène qui suit, figurant la flotte entière d'Harold. Celle-ci est composée de quatre navires de guerre en pleine mer tandis que les premiers arrivent sur les plages normandes. Dans la scène 26 est un motif de bateau isolé illustrant son retour vers l'Angleterre. La 33^{ème} est également un navire isolé mais qui fait route vers la Normandie. A la suite de cela, la scène 36 présente le processus de fabrication de nouvelles embarcations²³⁵. Le témoignage est ici précieux concernant les outils et le bois utilisés. La 37^{ème} met en scène cinq navires de guerre constituant la flotte nouvellement

²³³ Il s'agit de la théorie communément admise par les chercheurs de l'université de Caen mais d'autres historiens réfutent cette hypothèse. Carola HICKS suggère une commande d'Edith of Wessex (*The Bayeux Tapestry : The Life of a Masterpiece*, 2006) tandis que George BEECH penche pour une confection à l'abbaye de Saint-Florent de Saumur, vallée de la Loire (*Was the Bayeux Tapestry Made in France ?* (1995)).

²³⁴ La Tapisserie de Bayeux a fait l'objet de multiples études détaillées parmi lesquelles doivent être citées : MUSSET L., 1989 : *La Tapisserie de Bayeux, œuvre d'art et document historique*, Zodiaque, p. 61-71 et GRAPE W., 1994 : *La Tapisserie de Bayeux, l'art de figurer les événements au XI^{ème} siècle*, Munich-New York, Prestel, p. 33-40.

²³⁵ « Passage qui évoque le système de la levée navale appelée *leiðangr* en usage en Scandinavie » (RIDEL E., 2002, p. 298). Il s'agit de « l'obligation faite par un roi à ses provinces maritimes de lui construire des navires et de lui fournir des hommes pour attaquer ou pour se défendre » (WILSON D., 1985, p. 159-183).

construite pour la conquête. Dans les trois scènes suivantes onze bateaux font voile vers l'Angleterre. Dans la scène 43, l'un d'entre eux débarque à Pevensey. Puis, six sont représentés à quai dans la scène 44.

La broderie compte un total de sept embarcations anglo-saxonnes et vingt-cinq normandes. Ces deux types sont différenciables grâce à leurs fargues (au niveau du plat-bord) qui sont discontinues au milieu sur ceux des anglais (RIXSON D., 2002, p. 271). Elisabeth Ridel identifie les navires les plus imposants (coque de construction à clin avec rivets de fer, rangée de bouclier, voile longiligne centrale et figures de proue et poupe) grâce à une référence au texte de Wace : « il rapporte que Guillaume fit construire des navires de type *skeið* pour la traversée de 1066 (le mot est transcrit *esquei*) » (RIDEL E., 2002, p. 293)²³⁶. Ces grands navires de guerre sont accompagnés de bateaux plus modestes, sans figure de proue, que Wace désigne sous le terme *nefs*, ainsi que des barques ou *batels*.

L'absence de ces figures zoomorphes en tête et queue de certains navires suggèrent également cette hiérarchisation que le texte de Wace transcrit. Denis Rixson propose une autre explication à cette différence : « quand on observe les figures de proue, on constate qu'elles sont soit orientées dans la même direction, soit dans des directions opposés. Il semble qu'elles soient détachables lorsque le navire touche terre » (RIXSON D., 2002, p. 272). Bien que sa qualité historique soit reconnue, la Tapisserie de Bayeux (**FR 6**) n'en demeure pas moins un support d'images médiévales dans lesquelles le symbolisme constitue l'axe central de la réalisation. Ces têtes de proue et poupe (voir chapitre précédent) sont porteuses d'une signification différente suivant le contexte : démoniaque si l'existence de Dieu est mise en doute ou, au contraire, marque la présence divine, lorsqu'est mis en scène l'importance de la foi. Bien que document politique, la broderie comporte de nombreuses références à l'iconographie chrétienne : édifices religieux tout d'abord, croix au sommet de certains mâts, sépultures, mais également forteresses et monts, éléments récurrents dans le psautier d'Utrecht par exemple. Il ne fait aucun doute que Dieu faisait partie de cette expédition et que l'iconographie de cette broderie a hérité d'une tradition graphique développée lors des copies des manuscrits religieux. La forme des figures se distinguent cependant de celles que comportent les bateaux des psautiers d'Utrecht ou Stuttgart. Dans la section 40, qui voit la flotte normande se diriger vers l'Angleterre, le navire central semble arborer une tête couronnée avec postiche tandis que les autres sont plutôt parés de figures zoomorphes.

²³⁶ *Rou*, t. II, 3^e partie, vers 6337 et 6427. Pour une présentation des mots *skeið* et *esquei* voir partie I, chapitre 1^{er}.

S'agirait-il d'une préfiguration de l'avènement prochain de Guillaume ? Tout comme la tête de chèvre/bouc dans le psautier de Stuttgart figure la volonté de Dieu au milieu du déchainement des forces chaotiques, la présence de cette tête couronnée pourrait signifier cette idée de destin et de volonté divine. Quant aux autres têtes, celles de volatiles à longs becs et plumes ainsi que celles plus fantastiques tendant vers le dragon, elles ne sont pas sans précédent. En effet, ces formes animalières se trouvent sur deux manuscrits anglo-saxons antérieurs d'une cinquantaine d'années à la Tapisserie de Bayeux. Cette similitude stylistique suggère deux hypothèses : soit que la broderie ait été confectionnée en Angleterre, soit que les courants artisanaux normands et anglais étaient très similaires.

Il s'agit tout d'abord d'un Hexateuque anglo-saxon conservé à la British Library (**UK 8**) dont l'un des folios est consacré à l'Arche de Noé. L'Arche en tant que telle se trouve dans la partie inférieure de la page. Il s'agit d'un bateau, de construction à clin de type scandinave avec figure de proue, dont l'intérieur est aménagé d'une architecture compartimentée. Les deux premiers étages sont réservés aux couples d'animaux tandis que dans le troisième réside Noé (dont le nom est indiqué à côté de sa tête), sa femme, ses trois fils et leurs épouses respectives. La figure de proue rappelle celle d'un dragon. Proportionnellement imposante, elle possède sans nul doute une dimension métaphorique qui ne peut être réduite à un aspect technique.

Il en va de même pour les images issues du manuscrit de Cædmon (MS. Junius 11 – **UK 7**), daté des environs de l'an 1000 et conservé à la Bodleian Library d'Oxford. Ses pages 65, 66 et 67 sont également consacrées à la représentation de l'Arche de Noé. Plus détaillés, ces folios proposent quatre images différentes de l'Arche : la phase de construction de l'habitable (page 65), puis l'embarquement (page 66) et enfin en deux fois (page 67) les étapes du déluge et de la survie des espèces. La figure de proue zoomorphe présente les caractéristiques précédemment cités : un long museau ou bec, un œil rond, une encolure marquée ainsi qu'une crinière ou/et cornes plus ou moins développée.

Avant la conquête normande, l'Angleterre est soumise à d'incessantes mutations politiques. Le roi Ethelred tente vainement d'endiguer l'invasion danoise entre 978 et 1016 mais ces derniers parviennent à leur fin en 1013. Entre 1016 et 1035, l'Angleterre est ainsi soumise au règne du danois Knut le Grand qui devient chrétien et divise les terres entre ces compatriotes et les Saxons. Ces fils règneront à sa suite jusqu'en 1042, année durant laquelle Edward le Confesseur (fils d'Ethelred) tente d'organiser une administration centrale mais se heurte au parti national anglo-saxon emmené par Godwin d'Essex dont le fils est élu roi après la mort

d'Edward. Au sein de ces mouvements administratifs et culturels, le christianisme continue de se répandre et tisse un lien spirituel entre Saxons et Scandinaves. C'est dans cette idée d'interaction culturelle qu'il convient de considérer ces manuscrits de la première moitié du XI^{ème} siècle. Si seulement deux d'entre eux ne comportent d'images de bateau, la récurrence du thème de l'Arche de Noé constitue déjà un élément identitaire qui se différencie des écoles germaniques continentales dont les représentations nautiques se rattachent d'avantage aux épisodes des miracles du Christ (voir chapitre précédent). Les deux représentations introduisent l'Arche de la même façon. L'image du bateau se trouve en partie inférieure de la page tandis qu'au-dessus est présenté un échange entre deux hommes, barbus, vêtus de toges à la romaine. Le personnage de droite est chaussé tandis que celui de gauche demeure pied nu. Dans l'Hexateuque, ce dernier est représenté avec un long outil attaché dans le dos, comme la règle d'un architecte ; dans le manuscrit de Cædmon, en revanche, il ne possède rien, si ce n'est la couronne qu'il porte sur la tête. L'Hexateuque identifie le personnage de droite par une inscription comme étant 'Noe' mais ne donne pas de nom pour celui de gauche. S'agit-il de la personne en charge de la construction de l'Arche ? Puisqu'il marche pied nu malgré les attributs d'un statut important (roi et architecte), pourrait-il s'agir d'une métaphore de Dieu ? Le texte de la *Genèse* indique en effet :

hae generationes Noe Noe vir iustus atque perfectus fuit in generationibus suis cum Deo ambulavit (Genèse, 6. 9)

Dans le manuscrit de Cædmon, l'Arche est construite par Noé seul. Lorsque son œuvre est terminée, il est représenté nimbé. L'habacle, flanqué de tourelles et de pont-levis, est constitué de trois étages avec des arches d'entrée. Le bateau en tant que tel est constitué d'une construction à clin typiquement nordique tandis que ces extrémités trahissent une stylistique chrétienne aux influences multiples. En effet l'étambot est marqué par cet aspect en queue de poisson retournée caractéristique de plusieurs manuscrits germaniques (celui de Stuttgart par exemple) dont la stylistique s'inspire des thèmes astronomiques gréco-romains (voir chapitre précédent). L'étrave, quant à elle, parée de cette figure zoomorphe, s'inscrit dans une fantaisie particulière au contexte de production. La tête semble animée puisque, sur trois images, elle affiche trois expressions différentes : gueule grande ouverte et langue tirée au moment de l'embarquement ; gueule entrouverte pendant le périple ; gueule fermée à l'arrivée. L'Arche est ainsi portée par les caractéristiques aquatiques du poisson et conduite par cette tête animale

qui pourrait aussi bien être celle d'un oiseau que celle d'un dragon²³⁷. Le bateau est cependant ici clairement identifié comme l'écrin de ce qui mérite d'être sauvé, donc contenant d'une sacralité. Aussi les figures symbolise-t-elles les étapes de la purification. C'est probablement ce même type d'idée que transmettent les proues des navires de la flotte de Guillaume de Normandie : le destin sacré d'un roi, protégé de Dieu.

D / Ce qu'il reste des images de bateaux vikings aux XI-XII^{ème} siècles

Comme résultant d'une évolution séparée entre la christianisation du sud et celle du nord, l'artisanat religieux connaît un développement différent sur les terres de substrats culturels celtes : pictes, écossaises, irlandaises et galloises. Fortement marqué par les migrations scandinaves païennes, ces peuples, n'ayant pas connus de colonisation romaine directe, n'avaient cependant, dans un premier temps, pas été sans côtoyer les marchands gallo-romains et britto-romains. A la suite de la chute de l'Empire, des *Scotti* (terme latin désignant les Irlandais) se sont installés en Angleterre où sont arrivées des vagues de Jutes, d'Angles et de Saxons ; tandis que des missionnaires chrétiens, formés à Rome, ont débarqué en Irlande dès 431 avec Palladius, suivis plus tard de Patrick. A cette même période, un groupe d'hommes parti du nord de l'Irlande migre en Ecosse et fonde le royaume gaélique du Dalriada. Au VI^{ème} siècle, le christianisme se répand via la fondation de grands centres monastiques qui diffusent « un ascétisme rigoureux, inspiré en cela des Pères de l'Eglise qui se retirèrent dans le désert, loin de toute civilisation » (GRAHAM-CAMPBELL J., 2004, p. 115). Saint Colomba arrive au Dalriada en 563 et fonde un monastère à Iona (îles Hébrides) d'où partent des missions d'évangélisation des Pictes, peuple indigène d'Ecosse actuelle. Ces derniers, à l'image des *Scotti* et des *Saxones*, sont des peuples de la mer auxquels les Vikings se trouvent confrontés lors de la période des raids (VIII^{ème}-X^{ème} siècle). Le premier d'entre eux s'abat en 795 sur le monastère de Colmcille à Iona. Ces raids seront fréquents jusqu'à la moitié du IX^{ème} siècle période à laquelle les Scandinaves (principalement des Norvégiens)²³⁸ s'installent définitivement sur les îles septentrionales (Orcades ; Shetland) et sur les côtes

²³⁷ L'agencement de types anatomiques différents étant contraire à l'harmonie de la création divine, confère à cette tête un aspect monstrueux et terrestre. Voir à ce sujet, par exemple, *Formes et difformités médiévales. En hommage à Claude Lecouteux*.

²³⁸ L'histoire des comtes et rois norvégiens est rapportée dans des sagas rédigées en Islande au XIII^{ème} siècle. La *Saga des Orcadiens* a été traduite en anglais moderne par PALSSON H. et EDWARDS P., 1978 : *The Orkneyinga Saga : the History of the Earls of Orkney*, Londres, Penguin ; ainsi qu'en français par RENAUD J., 1990 : *La saga des Orcadiens*, Paris, Aubier.

ouest Ecossoises : ils prennent le Dalriada aux Scots ainsi que toutes les îles Hébrides (à partir de 830 et jusqu'en 1230 date à laquelle elles furent cédées à l'Ecosse), l'île de Man, les côtes de Galloway et dans une moindre mesure à Dublin et ses environs (HAYWOOD J., 1995, p. 70). Les Pictes, quant à eux, disparaissent peu à peu au profit de la culture scot qui s'installe à l'intérieur des terres. En 842, le roi scot Kenneth MacAlpin accède au trône picte. Cette union entre les deux peuples devient définitive en 1034 lorsque Duncan est intronisé seul roi d'Ecosse.

C'est à un contexte fortement norvégien et de substrat scot qu'appartient la dalle de Sigurd (**UK 6**) découverte à Iona. Datée du X^{ème} ou du XI^{ème} siècle, il s'agit d'une sculpture en bas-relief léger, incisée dans la pierre. Elle est ainsi nommée car elle semble représenter des éléments de la légende de Sigurd le forgeron. L'image présente « un bateau dont la coque a une fargue discontinue de l'étrave à l'étambot » (RIXSON D., 2004, p. 269). La coque en tant que telle s'inscrit, très effilée, sur la base inférieure du cadre de représentation. Peu élevée, elle forme comme un arc renversé sur lequel se tiennent de nombreux personnages d'équipages (pourvus de rames) et ce qui semble être des animaux. La dalle, très abimée, semble également posséder quelques caractéristiques iconographiques communes avec les pierres dressées de Suède : le bateau en partie inférieur et l'ensemble de la scène encadré d'un cordon, ici simple, dont les extrémités basses se terminent en volutes.

Cette dalle peut être rapprochée de celle de Hedin (**UK 11**), trouvée sur l'île de Man dont le royaume, d'ascendance également norvégienne, annexe les îles Hébrides entre 1079 et 1156. Datée du XII^{ème} siècle, elle comporte une inscription faite par Hedin à l'intention de sa fille *[H]lif*. Le bateau possède les mêmes caractéristiques : fargue discontinue de l'étrave à l'étambot lesquels s'élèvent jusqu'à une hauteur de mi-mât. Egalement très effilée, l'embarcation ne possède qu'un gréement dont la voile est repliée, mais aucun équipage. Cette caractéristique de la fargue discontinue est également visible sur les navires anglo-saxons de la Tapisserie de Bayeux (**FR 6**).

Les représentations de bateaux dans les pays d'origine celtique sont peu nombreuses, quelque soit le support. En dehors de ces dalles, le corpus compte quatre graffitis : deux trouvés à Dublin (Irland – **IR 1** et **2**) et deux à Jarlshof (îles Shetland, nord de l'Ecosse) (**UK 24**). Les premiers, datés par stratigraphies archéologiques de la fin du XI^{ème} siècle, ont été retrouvés en plein centre urbain (Christchurch Place et Winetavern street). Fondée comme base de raids par des Vikings norvégiens aux environs de 840, leur implantation est cependant instable car

confrontée aux raids de Vikings danois (851), aux campagnes irlandaises (875), à des expulsions (902), puis plus tard, à des raids de Vikings des Hébrides (962). Les premiers arrivants sont à partir du X^{ème} siècle complètement intégrés puis assimilés à la vie politique irlandaise : convertis au christianisme, mariages et adoption de la langue gaélique. Avant l'an 1000, les Vikings de Dublin (appelés par les Irlandais *Ostmen* – ‘Hommes de l’Est’ – pour les distinguer des Scandinaves) sont souvent contraints à payer des tributs aux rois irlandais. La fin de la période viking est traditionnellement marquée par la bataille de Clontarf (1014) durant laquelle le roi de Munster, Brian Boru, défait une coalition entre Leinster et les Vikings de Dublin (HAYWOOD J., 1995, p. 72-74).

Les deux graffitis ont été trouvés dans deux sites d'excavation majeure localisés dans la partie la plus ancienne de la ville, proche de la cathédrale fondée en 1030. Incisés dans une planche de bois hors contexte, il est difficile de déterminer leur nature. La proximité de la cathédrale pourrait indiquer un geste prophylactique à l'image de ceux dont témoignent les stavkirkes norvégiennes. Il s'en distingue cependant par sa facture. Le tracé est en effet complet et fourni de détails (gréement entièrement dessiné). Le navire en lui-même semble viking : coque symétrique avec étrave et étambot élevés. Mais il ne semble pas y avoir trace d'un quelconque symbolisme animal rattaché à l'image. Les auteurs auraient-ils conservé un geste d'inspiration païenne tout en recherchant spirituellement la protection chrétienne ? La multiplication des détails trahit un esprit terre-à-terre réaliste, différent d'un Norvégien qui bien que christianisé conserve le recours aux symboles païens (étrave, cerfs et chevaux, notamment).

Les deux graffitis écossais (**UK 24**), gravés dans de la pierre calcaire, sont complètement différents. Ils font partie d'une série unique à Jarlshof (îles Shetland) qui inclut deux portraits (un homme jeune et un autre plus vieux) ainsi qu'un animal à quatre pattes. Jarlshof, au nord de l'Ecosse, est un site occupé dès 2500 avant J.-C. et jusqu'au XVIII^{ème} siècle. Une population scandinave norvégienne s'y établit entre le IX^{ème} et le XIV^{ème} siècle, s'imposant face aux indigènes pictes, présents depuis les environs de l'an 500 (NICOLSON J., 1972, p. 39). Bien que découverts dans les strates de la période viking et figurant un navire d'aspect scandinave, ces deux graffitis n'ont, stylistiquement parlant, rien en commun avec ceux de Norvège ou d'Irlande. La coque est représentée de deux simples traits. Stylisée et géométrique, elle est flanquée d'extrémités élevées et surmontées d'un mât central auquel est rattachée une voile figurée par de longs traits verticaux. Le deuxième plus long en est également pourvu d'une série plus courte et destinée à la représentation des rames. Cette

différence de style invite à les rattacher à la culture graphique picte. Ces artefacts pourraient être des objets pictes utilisés à l'époque vikings ou le travail d'un Picté amené à Jarlshof en tant qu'esclave²³⁹.

Si l'imaginaire du bateau se développe de manière officielle et durable dans la culture anglo-saxonne/normande et ainsi que sur le continent, les ethnies de substrat celte à forte influence scandinave norvégienne ne semblent pas avoir développées le même rapport à la mer.

E / Développement de l'image du bateau dans l'iconographie chrétienne anglo-saxonne des XII-XIII^{ème} siècles

1 / L'Arche de Noé, développement stylistique

Le paysage des représentations de bateaux connaît une nette évolution dans la culture anglo-saxonne du XII^{ème} siècle. L'arche de Noé, élément central du XI^{ème} anglais, n'intéresse cependant plus guère au XII^{ème} siècle. Il faut attendre le XIII^{ème} siècle pour voir exécuter le MS M.638 ou 'Crusader Bible' (UK 29), actuellement conservé à la Morgan Library de New York mais de provenance incertaine – Angleterre ou nord-ouest de la France – qui présente une riche illustration de cet épisode de la *Genèse* sur son folio 2v. Daté entre 1244 et 1254, ce manuscrit s'inscrit dans un nouveau cycle de représentations bibliques opéré durant le règne de saint Louis (STAHL H., 1982, p.73). La présence des fonds dorés et bleus indique un style artisanal de type royal qui se démarque de celui du XI^{ème} siècle. L'image est ici séquencée de manière très géométrique, chaque section est bordée par des arcades lobées avant le déluge et angulaire après, chacune d'entre elles étant surmontées d'encorbellements. Le folio s'organise ainsi en deux temps. Tout d'abord, un temps antédiluvien au niveau supérieur : Noé, le regard et le geste levé vers le ciel, est ordonné de construire l'Arche, lequel s'exécute aussitôt. L'image présente alors Noé penché sur l'avant d'une coque avec un outil de charpentier (*Genèse* 6, 14-21, 22). Dans la séquence suivante, le vaisseau vogue, avec à son bord, les familles humaines et animales élues. L'Arche est représentée de manière très utilitaire : pas de figure de proue fantaisiste en ce qui concerne le bateau et l'accent est mis sur le détail du

²³⁹ "These drawings have been assumed to be Viking, but the style of carving is Pictish. They may be pre-Viking objects that have been redeposited in Viking levels, or they may be the work of a Pict taken to Jarlshof as a slave." (RITCHIE A., 2003, p. 22)

matériau de la coque dessinée comme une architecture monumentale dans laquelle sont entreposés les animaux. La famille de Noé se trouve dans l'étage – unique au lieu de trois – construit au-dessus d'un support voûté (*Genèse* 8, 6-12). Dans un deuxième temps, postdiluvien, les occupants quittent le navire dans la première séquence, puis offre un sacrifice dans la deuxième (*Genèse* 8, 18-22). Il semble que sur cette enluminure, la représentation n'ait été dictée ni par un rapprochement aux détails du texte, ni par une tradition iconographique antérieure, mais plutôt par une recherche visuelle et intellectuelle du symbolisme qu'engendre le concept de l'Arche en tant que telle. L'aspect arqué est ici un intermédiaire entre la coque des animaux et l'habitat des humains. Il traduit également le changement d'état entre les périodes pré et post déluge. L'arc est ainsi défini, à dessein, comme un élément de passage transcendantal, ce qui permet de mettre en perspective de nombreuses unités architecturales notamment dans les églises. Il s'agit de la représentation de la notion d'*alliance* entre Dieu et la vie terrestre (voir développement Partie III, chapitre 1^{er}). Egalement du milieu du XIII^{ème} siècle, il faut mentionner l'enluminure issue du Ms fr 20125 (**FR 18**) de Wauchier de Denain, aujourd'hui conservé à la B.N.F. Quelque peu isolée d'un point de vue iconographique, elle s'inscrit également dans le cadre de production sous saint Louis (1226 – 1270). Rehaussée d'aplats de couleur bleue et dorée, cette image présente une large embarcation porteuse d'un habitat organisé en deux étages : au rez-de-chaussée, une pièce voûtée où entrent les animaux ; au-dessus, un espace clos où se tiennent les membres de la famille de Noé. Ce schéma-ci est semblable à celui de l'Arche précédemment mentionnée. Cette image se démarque cependant de la précédente par la présence de figures zoomorphes non menaçantes à la proue et poupe. S'agit-il de têtes des chiens ? Lesquelles seraient, une fois de plus, une mise en image de l'aspect fataliste, irrévocable et imparable de l'évènement. Ces têtes, symboles de la présence divine au milieu de la tourmente qui s'annonce, rattachent cette enluminure à la tradition iconographique développée sous l'empire carolingien (voir chapitre précédent). Il s'agit de deux éléments disparates et isolés.

2 / Le bateau comme attribut de personnages charismatiques

Les images de bateaux dans l'Angleterre et la Normandie des XII^{ème} et XIII^{ème} siècle se trouvent dans un tout autre style de littérature, plus historique et contemporain, en rupture avec ce qui se fait dans les écoles germaniques. Ce type de production écrite s'inscrit dans la recherche de modèles charismatiques que propagent le développement de la poésie de cour, laquelle livre une image idéalisée de la société en célébrant les vertus cardinales du chevalier :

la bravoure, l'équité, la sagesse et la mesure (Alexandre le Grand et Charlemagne étant les figures phares). C'est l'époque des troubadours (Guillaume IX de Poitiers (1071 – 1127) en premier) portés par la maison des Plantagenêt dont les fiefs, à partir de 1154, s'étendent en Angleterre, Normandie et Bretagne et concernent également l'Anjou, le Maine, la Touraine et l'Aquitaine. C'est dans un XII^{ème} siècle qui connaît un développement culturel que doivent être replacées toutes les représentations de bateaux qui vont suivre. Ce contexte particulier apporte un nouveau type de lecture des textes puisqu'il se concentre sur les personnages plutôt que sur les situations. Un intérêt particulier est ainsi porté aux vies de saints, aux personnages bibliques et aux familles royales.

Dans ce cadre, la première représentation se trouve dans un épisode relatif à saint Cuthbert (moine et évêque anglo-saxon 634 – 687) durant lequel, menacé par les Danois, Eardulf – évêque de la Lindisfarne – essaye d'emmener le corps du saint en Irlande. Issue du manuscrit 165 réalisé à Durham et actuellement conservé à l'université d'Oxford (**UK 12**), cette image présente un bateau particulier, qui fait écho aux représentations de l'Arche de Noé précédemment mentionnées, car l'embarcation transporte le corps du saint non pas à vue mais contenu dans son sépulcre, écrin à l'architecture monumental de type ronde. Cette présence relègue le bateau, simple nacelle sans mât ni figure aux extrémités, au rang de véhicule, puisque le corps sacré est conservé dans sa propre enveloppe. Un épisode de la vie de Cuthbert impliquant un bateau est également représenté dans un manuscrit de la fin du XII^{ème} siècle (Yates Thompson 26 – **UK 23**) réalisé dans le nord de l'Angleterre. Le saint, debout dans sa barque accostée, guérit le bras d'un moine, représenté sur la côte avec ses compagnons. L'embarcation occupe une proportion minimale dans l'image. Bien qu'il soit possible de distinguer un type de construction à clin, il n'est donné aucun détail du corps ni de la proue car hors cadre ou caché.

L'invasion des Danois est également représentée avec l'intervention d'images de bateaux dans le manuscrit M 736 daté de 1130 (**UK 14**), réalisé dans l'ouest de l'Angleterre et actuellement conservé à la Morgan Library de New York. L'armée nordique est constituée de navires ronds aux étraves et étambots élevés et incurvés. Certains présentent une petite tête de volatile à la proue tandis que la majorité d'entre eux possèdent de simples volutes. Les équipages sont composés d'hommes armés de lances, casques courts pointus et de boucliers oblongs. La présence de ce type de figures de proue n'est pas unique puisqu'il se trouve déjà dans le psautier d'Utrecht par exemple (voir chapitre précédent) ou de manière plus expressive et stylisée sur la Tapisserie de Bayeux (**FR 6**). Il trouve également un écho dans le

manuscrit 157 conservé au Corpus Christi College. Réalisé vers 1140, sa page 383 représente Henri I^{er} d'Angleterre quittant Barfleur dans un bateau avec le vent en poupe. En effet, accolée à l'arrière de l'imposant navire, une figure aux joues gonflées souffle dans la voile centrale. Il s'agit à nouveau d'un vaisseau aux techniques de construction de type scandinave avec une coque montée à clin, symétrique et aux extrémités relevées. La figure de proue arbore une tête de volatile stylisée au bec ouvert et crochu, une encolure et un bouc. Il s'agit là d'une expression de mauvais présage puisqu'au même moment la Blanche-Nef, qui suivait le navire du roi, avec les fils de ce dernier et cent-quarante hauts barons, fait naufrage.

La sculpture du baptistère de Winchester (**UK 10**), daté de 1180, semble s'inscrire dans ce type de schéma. Bien que non identifiée, la scène présente la levée d'une armée royale et le départ en bateau. Ce dernier appartient au type des navires ronds et possède un mât central surmonté d'une croix chrétienne, élément peu courant mais déjà rencontré sur les représentations de la flotte de Guillaume le Conquérant sur la Tapisserie de Bayeux (**FR 6**). De la même manière, la proue est augmentée d'une figure zoomorphe aux abois, annonçant de probables difficultés, l'équipage étant néanmoins sous la protection divine. Ces éléments iconographiques sont également présents sur une série de représentations issue d'un manuscrit de 1230, produit à Lincoln (**UK.26**) et consacré à des étapes de la vie de Thomas Becket (1117-1170). Deux épisodes comprennent des bateaux : il y a tout d'abord une image du saint qui, en décembre 1170, embarque pour l'Angleterre malgré l'avertissement du seigneur de Boulogne, et ensuite son accostage à Sandwich. Bien que daté du XIII^{ème} siècle, ce manuscrit s'inscrit dans une tradition iconographique initiée par la Tapisserie de Bayeux, avec l'utilisation de figures de volatiles à la proue et d'une croix chrétienne en haut du mât, pour symboliser le destin divin d'un personnage.

La présence de cette figure de proue n'est cependant pas une constante des images de types historiques anglo-saxonnes. Les trois bateaux présents sur le manuscrit Royal 14 C VII (**UK 27**) plus tardif (1250) représentant les voyages du roi Henri III (1207 – 1272) et sa femme Eleanor (1223 – 1291), sont de simples nacelles à mât central et voile, construites à clin, sans aucune figure ornementale d'aucune sorte. Le folio 19 du manuscrit Lansdowne 782 (**UK 30**) présente trois bateaux de même facture, illustrant la section 353 de la chanson d'Aspremont durant laquelle deux équipages de Rise (ou Reggio) viennent attaquer Charlemagne.

jalies et dromons vit floter

Et vit de Rise la tor et maint piler (BRANDIN L., 1919, tome II)

L'absence de figure de proue s'explique ici par la référence au texte qui indique l'arrivée de bateaux de type méditerranéen, 'dromons'. La section 352 de cette même chanson indique plus largement :

tante galie, tante nef, tant dromon

Concernant les navires anglo-saxons et anglo-normands, la question se pose différemment. Il s'agit de distinguer la réalité historique du symbolisme de la représentation. L'imagerie populaire, dès l'époque romantique, attribue aux navires du nord – aux fameux *drakkars* – d'imposantes figures de proue parce qu'a été retenue la métaphore du dragon ainsi que les images de manuscrits et celles de la Tapisserie de Bayeux (**FR 6**). Cependant, il est démontré ici, depuis le chapitre précédent, que la présence de ces figures sert un but purement symbolique. Elles ne sont pas représentées pour coller à une réalité technique mais pour servir une présence (celle du projet divin), une métaphore et un discours, car « les théories de la représentation au Moyen Age, par signes, par images, par concepts, forment un système dont la vérité n'est pas dans l'image, mais au-delà » (BOULNOIS O., 2008, p. 443). L'absence des figures de proue fantaisistes sur certaines des embarcations anglo-saxonnes et anglo-normandes indique ainsi une absence de ce discours, soit parce qu'il n'est pas nécessaire à l'image, soit parce qu'il y figure sous une autre forme.

Sous Henri II puis sous Richard 1^{er}, l'œuvre du chroniqueur Giraud de Barri (1146 – 1223) apporte de nombreux éléments historiques concernant cette fois-ci les relations de l'Angleterre avec le Pays de Galles et l'Irlande. En 1196, son manuscrit *Expugnatio Hibernica* (Royal 13 B VIII, conservé à la British Library de Londres – **UK 22**) contient notamment une représentation, en forme de frise sur deux pages, d'un rituel d'intronisation des rois irlandais. En cette fin du XII^{ème} siècle, le Pays de Galles, sous l'égide du prince Rhys ap Gruffydd (1132 – 1197), lutte contre le trône britannique pour récupérer les territoires perdus contre les Normands un siècle auparavant (PRYCE H., 2005, p. 168-9). Giraud de Barri, clerc royal et chapelain du roi d'Angleterre, devient dans un premier temps médiateur entre le prince du Pays de Galles et le pouvoir royal, avant d'en devenir le narrateur de la conquête de l'Irlande. La frise des folios 28v et 29 se divise en quatre scènes. Tous les personnages présents sont vêtus d'un habit simple et ample, affublés d'une épaisse tignasse et d'une longue barbe. La première séquence met en scène un sacrifice animal. Un homme porte un coup de hache sur un cheval couché sur le flanc. A côté, un chaudron sur le feu est prêt pour la cuisson de la viande, dégustée par un groupe d'hommes de cette deuxième scène. Le

bateau intervient dans le troisième volet. Il s'agit d'une barque sans haut-bord ni figure ornementale. Deux personnages sont assis face à face sur les deux bancs et rament. La quatrième scène est consacrée à l'arrivée d'un homme à cheval. Quel rôle joue l'embarcation dans le rituel d'intronisation ? Symboliquement, elle se trouve juxtaposée à des schèmes déjà rencontrés : le sacrifice et le cheval. Une symétrie peut être dessinée entre le cheval sacrifié dans la première scène et l'animal vivant dans la dernière, ainsi qu'entre le chaudron et le bateau des séquences centrales. Le contexte initiatique de l'intronisation ajoute l'idée du passage d'un état à un autre. Le cheval sacrifié devient, symboliquement, le destrier du roi (le cavalier porte une canne, symbole distinctif) et le processus de cuisson symbolise, à l'image de la traversée en bateau, le changement d'état. Il est également intéressant de noter l'absence de tout élément chrétien, indicateur de l'origine ancestral et païen du procédé. Le schéma des deux personnages face à face dans une barque se retrouve également sur le manuscrit Lansdowne 383 (**UK 16**) de cette fin de siècle, dont le folio 5 comporte une illustration de la page du mois de mai avec les Gémeaux. L'embarcation est ici intégrée à une symbolique astrologique du double. La présence d'une tête de bête à corne sur une seule des extrémités de la coque pourrait appuyer l'idée d'une dualité (bon/mauvais) au sein de ce schéma double. Cette dualité est par ailleurs toujours latente au sein de chacune des représentations chrétiennes de l'embarcation puisqu'elle peut être porteuse et/ou portée par le démon comme par l'esprit divin, suivant l'état de la foi de l'équipage.

Toujours dans le cadre de la recherche de modèles historiques, les écrits et les représentations de personnages bibliques et plus généralement les hagiographies se développent. Une enluminure d'une initiale du manuscrit Arundel ms 91 (British Library – **UK 13**) présente dans sa lettre T des épisodes de la passion de Caesarius. L'embarcation, pourvue d'un mât central avec voile carrée, d'un gouvernail latéral et d'une coque symétrique, intervient dans la scène inférieure. L'équipage est représenté en train de mettre le corps, recouvert de son linceul, à la mer. Le bateau possède toutes les caractéristiques d'inspiration nordique. La présence des figures de proue et poupe indique l'aspect fondamental de leur intégration à l'imagerie et au symbolisme chrétien.

La fin du XII^{ème} et le début du XIII^{ème} apportent deux représentations de bateaux liées à Jonas. La première provient du psautier de Westminster Royal 2 A XXII (**UK 21**) dans l'initiale S du psaume 68. Dans la partie supérieure de la lettre, deux personnages dans une barque simple

poussent un troisième homme à la mer. Dans le ventre inférieur du S, Jonas est assis sur le dos de la baleine, à l'ombre de la plante que Dieu a fait pousser pour lui. La deuxième représentation, du manuscrit 3 d'Avranche (**FR 12**) daté du XIII^{ème} siècle anglo-normand, se concentre sur le moment du sacrifice de Jonas.

Ce dernier qui avait désobéi à Dieu est sacrifié aux eaux tourmentées afin d'apaiser la colère divine. Il est alors englouti dans le ventre d'une baleine qui le recrache au bout de trois jours et trois nuits. Le prophète qui, de part son nom, est lui-même associé à la baleine, est mis en situation initiatique. Dans les bestiaires divins, la baleine est par ailleurs sujet à risque car le monstre est décrit si imposant qu'il est facilement assimilable à une île. L'image de cette initiale reprend ce thème. Jonas assis à l'ombre d'une plante est représenté non pas sur la terre ferme mais sur la baleine, thématique qui fait écho à la mise en parallèle des thèmes du bateau et de la bouche de l'Enfer (voir chapitre précédent). Dans ce psautier, Jonas, en se faisant avaler par le monstre marin, est également descendu sous terre, ce qui renvoie à l'idée de la mort mais également à l'Enfer.

et exaudivit me de ventre inferni clamavi (Jonas 2, 3)

Il y a également une association entre l'histoire de Jonas, à qui Dieu fait montre de sa générosité en ne détruisant pas la ville de Ninive, et le psaume 68 consacré à la glorieuse épopée d'Israël. Le sacrifice initiatique, symbolisé par les épreuves d'une traversée en bateau, permet de restaurer une relation de confiance à Dieu, lequel récompense cette foi renouvelée.

Autre personnage en présence d'un bateau, il s'agit de saint Guthlac (673-714) dans le manuscrit de la fin du XII^{ème} siècle, Harley Roll Y.6 (**UK 20**) conservé à la British Library. L'ermite est ici représenté en 699, en partance pour l'île de Crowland où il restera jusqu'à sa mort. L'embarcation est représentée avec un certain nombre de détails visant à instaurer un aspect historique et réaliste à l'image, notamment des rivets de fer sur la coque construite à clin, ainsi que l'absence des figures aux extrémités.

Cet aspect de l'image dans lequel le schème du bateau ne semble pas être exploité dans la mise en place d'un symbolisme est courant dans les représentations en Normandie du XIII^{ème} siècle. Parmi celles-ci peuvent être listées la sculpture du portail sud de la cathédrale de Bayeux (**FR 13**) et un vitrail de celle de Coutances (**FR 14**), deux représentations consacrées à Thomas Becket ; ainsi qu'un vitrail de la cathédrale de Rouen dédié à saint Julien l'Hospitalier (**FR 15**).

3 / Le bateau dans les bestiaires

Dernier type de contexte iconographique, dans lequel se développe l'image du bateau sur la fin du XII et le XIII^{ème} siècle anglo-saxon et anglo-normand, est celui des bestiaires divins. Il s'agit d'un contexte particulier dans lequel la traversée n'est pas l'objet central de la représentation. L'image se consacre entièrement à la mise en scène du monstre maritime et à sa relation à la mer et aux marins. Le bestiaire divin de Guillaume le Clerc (clerc normand installé en Angleterre), sur le manuscrit Fr. 14969 (**FR 17**) de la fin du XIII^{ème} siècle, présente néanmoins un navire détaillé confronté à deux problèmes différents : une sirène sur le folio 21 et un gros poisson sur le 42 v. Dans les deux cas, il s'agit d'un bateau avec mât central et coque de construction à clin. Dans le corpus, ces deux navires se distinguent par la présence d'une tente dressée sur le pont selon l'usage scandinave, ainsi que d'un animal posté sur le haut de l'étrave. Le folio 42 illustre le principal danger lié aux monstres marins tels que l'aspidochélon, type de tortue marine fabuleuse dont l'immense dos recouvert de sable la rend facilement identifiable à une île (BRASEY E, 2007, p. 145). Les marins sont ainsi représentés accosté et prêts à passer la nuit sur le dos du monstre. Le même bateau avec les mêmes installations est confronté dans le folio 21 à une sirène (bas du corps en queue de poisson, buste et tête de femme) qui, hors de l'eau, brandit deux poissons. Ces deux types de rencontres marines se retrouvent dans le Harley ms 4751 de la British Library (**UK 33**). Le folio 69 présente un navire à la voile qui se défait et à la figure de proue au regard tourné vers le ciel, pendant qu'un homme fait chauffer un chaudron sur le dos du 'gros poisson' qu'il méprend pour une île (thème présent dans la *Navigatio* ou le *Voyage* de saint Brendan). Le folio 47 est composé de la rencontre avec la sirène. Celle-ci, plus violente, a saisi le navire par le cou et brisé le mât dont la voile s'écrase dans la mer. Dans sa deuxième main, elle tient également un petit poisson qu'elle dirige vers les marins.

Le thème de l'aspidochélon confondue avec un morceau de terre accostable est repris sur le folio 62v du Harley ms 3244 (conservé à la British Library – **UK 32**). Il s'agit d'une copie du manuscrit *Summa de virtutibus et vitiis* de Guillaume Perault (1190-1271), auteur dominicain français. Quatre hommes à bord d'une embarcation simple avec un mât central et une voile repliée ont jeté l'ancre sur le dos d'un monstre à écailles vertes à demi émergé, deux fois plus grand que le navire. Le folio 62 s'arrête sur les bêtes de type serpent. Il y a tout d'abord un serpent dont le long corps effilé glisse le long d'une embarcation dans laquelle un homme

tente de se protéger d'un bouclier et d'une lance. Ce monstre possède un long cou, trois nageoires et une petite tête pourvue de cornes. Une seconde image sur ce même folio présente l'image d'un amphibène²⁴⁰, créature de la mythologie grecque décrite par Pline l'Ancien comme un animal à deux têtes, la deuxième étant à la queue. De la même famille que les serpents, il crache un fort poison et vit dans le désert (PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, livre 8, XXV). Bien que cette créature n'a pas de rapport avec la mer et n'est, en conséquence, pas figurée dans un cadre marin avec un bateau mis en danger, il est néanmoins intéressant de remarquer que sa forme est relativement semblable à celle des embarcations monstrueuses (voir chapitre précédent). En effet, la tête et la queue sont représentées repliées sur elles-mêmes, forçant le corps dans une forme incurvée.

Le bestiaire anglo-normand de Philippe de Thaon, MS. 249 (conservé au Merton College d'Oxford – **UK 34**) présente un monstre hybride sur deux pattes, un corps à écailles pourvu d'une paire d'ailes et une tête fabuleuse dévorant des poissons par paquet. Type animal également décrit dans le manuscrit Sloane 3544 (British Library – **UK 31**) dont le folio suivant, 43, s'attarde sur l'espadon, imposant poisson dont le museau pointu transperce aisément la coque des navires, ainsi que sur un animal à trois paires de pattes, longue queue et gueule à rangées de dents pointues, de type crocodile.

Le folio 69r du MS M.81 (Morgan Library, New York – **UK 18**) est également composé d'un élément unique puisqu'ici le monstre marin est représenté au-dessus du bateau. Constitué d'un corps de poisson et d'une paire d'ailes, l'animal survole un bateau pourvu d'un mât central et d'une voile. L'équipage composé de deux moines lui adresse des signes. L'embarcation, en outre, se révèle être des plus communes : pas de figure de proue, et une coque portant des rivets de fer, empreinte d'une construction à clin.

Enfin, dernier bestiaire et dernier manuscrit, il s'agit d'un ouvrage islandais du début du XIII^{ème} siècle (AM 673a III – **IS 1 et 2**) dont deux folios (fol. 1v et 3r) sont composés d'un monstre de type aspidochélon (corps de poisson, pattes et dos voûté sur lequel est accosté l'embarcation) et d'une sirène. Cette dernière est un type différent de celles précédemment rencontrées. Bien qu'il s'agisse toujours d'une créature mi-femme mi-poisson, celle-ci possède des jambes. La créature est représentée campée sur ses pieds, trainant derrière elle

²⁴⁰ Du nom grec *amphisbaenae*, composé de *amphis* « deux voies » et de *bainein* « aller ». Il s'agit donc d'un monstre « double marcheur » ou « qui peut aller dans les deux directions » (BRASEY E., 2007, p. 142).

une queue de poisson. Elle tend les bras vers l'équipage d'une barque de même constitution que la précédente : sans mât, ni figure, la coque d'une construction à clin, possède pour signe distinctif un étambot plus ventru et élevé que son étrave.

La christianisation de l'Islande se fait en plusieurs étapes. Il y a tout d'abord eu les prémices avec l'arrivée d'ermites irlandais, des *papars*, « puisque l'archéologie découvre des vestiges celtiques bien antérieurs à 874, surtout dans le sud-est de l'île » (BOYER R., 2004, p. 185). Ces derniers convertissent probablement les colons britanniques qui arrivent lors de la colonisation de l'Islande entre 870 et 930. Cependant, les païens, principalement scandinaves norvégiens, sont majoritaires et le christianisme finit par disparaître au bout de deux générations. Il faut attendre l'an 1000 et surtout Olaf 1^{er} de Norvège (règne 995-1000) pour voir s'élever une force proprement chrétienne. Mais le processus est long et difficile. Le manuscrit ici présenté s'inscrit dans une période intermédiaire comprise entre la fin des tensions spirituelles internes et le début de l'âge des Sturlungar (1220 – 1262), époque sanglante de l'histoire islandaise. Il faut attendre le XIV^{ème} siècle (en dehors du cadre chronologique posé ici) pour voir se développer une véritable iconographie chrétienne islandaise. Le corpus ne possède cependant pas plus d'images païennes ou celtiques. Ces absences, dans un cadre social et culturel pourtant riche, posent de nombreuses questions. Absences qui trouvent un écho au sein de la culture irlandaise d'une part et norvégienne d'autre part. Irlandaise car, malgré la prolifération des centres religieux et le nombre de manuscrits retrouvés, il semble impossible d'y trouver quelque image de bateau que ce soit. Enfin, norvégienne car, outre les graffitis des stavkirkes, il semble, de la même manière, ne pas y avoir eu de développement d'un esthétisme maritime officiel. Or, ceci semble en totale contradiction avec le rôle central que joue la mer au sein de ces sociétés.

II / Phénomènes iconographiques et psychiques dont témoignent les images de bateaux issues de ces rencontres culturelles

La mer, chez les chrétiens, est un instrument de Dieu, un outil qui, comme pour Jonas, va permettre de révéler sa foi. La notion de sacrifice est ainsi l'élément central : prendre la mer à bord d'un navire, c'est affronter les démons (monstres marins) et les tentations (sirènes), pour en sortir purifié et proche de Dieu. Le bateau est le véhicule de ce vecteur ascensionnel.

A / Monstres : entre instincts primaires et épreuves divines

Dans la relation aux monstres, la métaphore première de toute traversée reste l'épisode de Jonas. L'homme reçoit un ordre de Dieu, désobéit, puis le « sort » le désigne comme sacrifice, il est alors jeté à la mer, avalé par un monstre marin. C'est au milieu de l'Enfer, dans le ventre de la bête qu'il réalise son erreur, et dans cette épreuve retrouve la foi, il est alors rendu à la terre où il accomplit d'ordre divin. Dans un espace culturel bordé par la mer, l'étude des monstres auxquels se confrontent les marins relève d'une démarche salvatrice. De nature double, et comme le montre le chapitre précédent, le bateau peut, tout d'abord, être lui-même associé au démon. Il revêt alors la forme du monstre marin ou constitue encore l'entrée directe vers l'Enfer (MS. Junius 11, p. 3 et 16 – **UK 7**). Il est ainsi la bouche de la baleine qui engloutit Jonas. Il peut d'autre part être véhicule guidé par Dieu comme le montre le manuscrit de Stuttgart dans le contexte germanique, et de manière plus directe, la Tapisserie de Bayeux (**FR 6**) ainsi que, par exemple, les manuscrits **UK 15** et **UK 26** dans un cadre historique ou encore les enluminures des **UK 8** et Junius 11 (**UK 7**) consacrées à l'Arche de Noé. Mais les bestiaires distinguent l'embarcation du monstre et de l'animal. Le bateau est un lieu de la confrontation, l'espace d'un combat avant tout symbolique et psychique, celui de l'homme face à ses peurs.

Cette dualité de l'embarcation s'explique par la nature de la relation de l'homme à Dieu. Le sacrifice intervient dans la mise à l'épreuve de la foi et implique un changement d'état, un espace-temps transitoire. Le folio 87v du bestiaire M.81 (**UK 18**), bien que n'impliquant aucun bateau, illustre ce passage d'une modalité à une autre. Inscrit dans un double cercle, un serpent passe sous l'arche d'une tour. Il s'agit d'une description visuelle de la mue. La tête et le buste présentent une peau lisse et verte tandis que le corps et la queue, de l'autre côté de l'arc, sont composés d'une peau blanchâtre et retroussée qui se détache. Cette image du serpent qui passe sous une arche renvoie à la purification du péché, le serpent étant associé au péché originel.

Cette structure iconographique renvoie aux images de l'Arche de Noé (**UK 8**, ms M.638 (**UK 29**), ms. Junius 11 (**UK 7**) ou encore ms fr 20125 (**FR 18**)) dans lesquels les animaux et la famille de Noé passent sous une ou plusieurs arches en entrant sur le bateau qui les sauvera du

déluge. Une arche est un espace entre deux. Le processus purificateur qui intervient dans le changement d'état a lieu dans le berceau de la voûte, lequel est complété, dans le cadre de l'Arche de Noé, par le ventre de la coque. L'autre arche, celle d'Alliance, est par ailleurs représentée dans le manuscrit M.638 (**UK 29**) de 1250 par une petite tour à pinacle surmontant le coffre réceptacle du sacré. Il ne suffit pourtant pas d'un simple berceau pour entamer le parcours initiatique puisqu'il s'agit d'un processus divin comme l'atteste les offrandes de remerciement déposées par Noé (folio 2v, zone 2, correspondant à *Genèse* 8, 18-22) ainsi que David (folio 39v, zone 2, pour II *Samuel* 6, 17-19). La traversée, en tant que passage, implique ainsi une mise en danger du corps physique pour obtenir un renforcement de l'esprit religieux, qui triomphe des peurs. La traversée s'inscrit dans une forme de sacrifice à Dieu. Sacrifice qui a lieu dans le sein d'un espace matriciel et contenant (bateau, berceau, arche, etc.), un espace défini, construit de main d'homme telle une église.

Ces espaces sont des lieux de confrontation avec les peurs et tentations qui sont symbolisées par les monstres marins ou autres événements extérieurs qui jalonnent la traversée : la disparition de l'humanité (l'Arche de Noé) et les tempêtes (le miracle du lac de Tibériade) dues à de potentielles colères divines, le naufrage d'un navire et la perte d'un fils (Henri 1^{er} et le naufrage de la Blanche-Nef), ou encore le succès d'une opération militaire (la Tapisserie de Bayeux – **FR 6**) comme épreuves et destinées imposées par Dieu.

De la même manière, les monstres marins ont chacun leur spécificité. Hybrides, ils s'inscrivent dans le schéma manichéen chrétien car antithèse de la perfection de l'image de Dieu, donc mauvais. Les trois principaux rencontrés dans ces images étant la sirène, l'apisdochélon et l'espadon, ils décrivent à eux seuls trois craintes majeures liées à l'océan. L'espadon, de part sa physiologie, incarne les dangers qui menacent l'intégrité de la coque. Un choc qui percerait le ventre de la barque entraînerait un naufrage fatal. Il incarne à lui seul l'inconnu des fonds marins et met en exergue la fragilité du berceau, gardien de la vie humaine. L'apisdochélon relève également d'une méfiance envers une donnée inconnue : la nuit. Lorsque vient le soir et le moment d'accoster pour camper, la forme de l'île ou îlot peut porter à suspicion puisqu'il pourrait s'agir du dos de l'animal. La sirène, à l'image de la déesse nordique Ran qui attire les marins dans son antre sous la mer, est celle qui symbolise le « par-dessus bord », cette peur du bateau renversé et de se retrouver à lutter contre les profondeurs et la noyade. Peur qui, comme le vertige, flirte souvent avec une attirance irraisonnée pour le vide liquide. Il peut s'agir de peurs de marins, mais les bestiaires

exploitent ces images de manière plus métaphorique et les appliquent à la vie humaine en générale.

En effet, ils entrent dans la catégorie de ce que l'anthropologie de l'imaginaire de G. Durand appelle les symboles nyctomorphes, rattachés à la nuit. La mer n'est pas perçue comme une eau primordiale mais comme une eau noire, triste et mortuaire, celle des cauchemars des noyés. La mer est l'eau épaisse où grouille l'animalité, notion fortement négative dans le christianisme. La négation de cette animalité s'inscrit parfaitement dans le schéma rationnel et symbolisant sur lequel se développe la religion chrétienne. Cette spiritualité, contrairement au paganisme scandinave, appréhende les phénomènes biologiques et physiques à travers une intellectualisation qui permet de les extérioriser et de les attribuer soit au démon, soit à Dieu – selon le moment de la lutte. La sirène est ainsi une pourvoyeuse de l'enfer. Elle est la figure inversée de la Vierge, elle est assimilée à Lilith. Ce schéma imaginal s'inscrit dans une lente transformation et réappropriation de l'image de la Terre Mère païenne, image par excellence des phénomènes de fertilité-fécondité auxquels se trouve appliquée la structure mentale manichéenne.

D'un point de vue d'une phénoménologie restituée à son environnement maritime, affronter la sirène, c'est affronter sa peur du vide, du « par-dessus » bord. Elle est figurée menaçante car représentative d'une peur ante-sacrificielle ou ante-purification du navigateur.

Chacune des trois créatures met en image des peurs fondamentales issues de la relation entre l'intérieur et l'extérieur du bateau. En dehors de son berceau – espace du divin, l'être humain est voué à la mort parce que cet au-delà de la matrice est habité par l'inconnu des forces incontrôlables.

Les monstres marins ne sont pas les seules créatures à peupler la préparation et la traversée des bateaux. En effet, outre les proues et poupes zoomorphes qui les ornent d'une force supérieure, il faut s'arrêter un moment sur la présence des créatures ailées. Ces dernières prennent plusieurs aspects. Elles font parties des animaux de proies ('beasts of battle') qui nettoient les champs de bataille, comme présentées sur les stèles suédoises, sur lesquelles avec la christianisation, ils sont remplacés par des anges ou archanges. Dans l'imaginaire maritime de la chrétienté anglo-saxonne, ces anges sont peu présents. Ils figurent cependant dans le très riche Cædmon Manuscript (MS. Junius 11 – **UK 7**) au moment où, ayant terminé la construction de l'Arche (page 66), Noé embarque avec les animaux. Il s'agit de deux personnages campés sur le haut de deux monts, de chaque côté du véhicule qu'ils introduisent

par un geste de bras et paumes ouvertes. De grande proportion, ils arborent une paire d'ailes repliées dans le dos. Présence du divin au moment du départ, avant le déluge, ils ne réapparaissent pas à l'arrivée. Leur rôle semble donc se borner à celui d'intercesseur, celui de peut voyager d'un univers à un autre, d'où l'analogie avec des oiseaux de proies scandinaves qui figurent le passage du monde des vivants au monde des morts. Dans ce même manuscrit, ils apparaissent également aux pages 3 et 16, aux côtés du Christ, dans la partie supérieure de l'image, au dessus de la monstrueuse bouche naviforme de l'Enfer. Par analogie, la présence des anges comme unité de référence permet de mettre en parallèle les deux contextes iconographiques : la bouche et le bateau ; l'Enfer et le Déluge/la mer.

Comme le suggère le folio 7r du bestiaire anglo-normand de Philippe de Thaon (MS. 249 – **UK 34**), la paire d'ailes n'est pas uniquement réservée à l'aspect protecteur et bénéfique de l'ange. En effet, le monstre hybride qui dévore un banc de poissons présenté sur cette page est également pourvu de deux ailes. Dans ce thème iconographique, les poissons sont les victimes sacrificielles. Le comportement du monstre ailé annonce, à l'image de la passion du Christ, la mort symbolique qui attend l'équipage du navire.

Une autre figure hybride ailée intervient dans le contexte de la traversée. Le folio 69r du bestiaire protogothique de 1185 (MS M.81 – **UK 18**) présente un gros poisson avec une paire d'ailes, volant au dessus du bateau. Ce schéma est différent des monstres des bestiaires précédemment présentés puisque les moines de l'équipage ne sont pas effrayés et l'animal ne semble pas menaçant. Il passe au-dessus du navire, les deux hommes le montrent du doigt, ils le désignent comme élément central de l'image. Inversé, le schéma ne désigne alors pas une position sacrificielle mais l'opposé : il est ici question de sacralité. Cette vision, car il s'agit bien d'une vision et non d'une documentation maritime, du poisson ailé s'inscrit, de manière ultime, dans le cadre d'une purification effectuée. La mer est alors eau de baptême. Ce contexte symbolique indique également le statut des marins, ces moines ne sont pas (ou plus) des pêcheurs.

Le folio 64r de ce même manuscrit ne présente pas de bateau mais partage une symbolique analogue. L'image est consacrée à l'ibis. Grand oiseau ailé, il est représenté en train de nourrir ses petits. Sa position médiane, entre le nid qu'il accroche de sa première patte pour se pencher sur sa progéniture et le serpent qu'il maîtrise entre ses griffes de sa deuxième, met en scène l'idée de transition et de passage entre un monde de dangers et l'espace protégé du nid. Nid qui, à l'image d'un bateau, se révèle être un contenant, une entité matricielle. La

symbolique est d'autant plus forte que le nid contient des nouveau-nés, l'innocence et le futur. Il contient la vie innocente. L'être ailé est donc symbole de type arche, il est alliance entre deux mondes, entre deux états spirituels. En ceci, il relève du divin.

B / Réflexions autour du bateau comme matrice vitale

Comment répondre à la question posée par l'absence de représentations de bateaux dans l'espace culturel de substrat celte ? En se penchant, plus globalement, sur les phénomènes spirituels et psychiques induits par le syncrétisme, les rencontres culturelles et générationnelles qui s'opèrent sur ces territoires. Qui perçoit quoi et comment le représente-t-il ? Dans des cultures où le christianisme est appliqué par une austérité et un ascétisme profondément ancré dans le comportement religieux, le monde matériel n'a que peu loisir d'expression puisque la vision de Dieu et le développement du sentiment religieux s'obtient dans la solitude. Il ne s'agit plus de rechercher une image de bateau au niveau proprement visuel mais d'élargir le champ de recherche aux formes et contextes coïncidant avec l'archétype du contenant, démarche justifiée par la récurrence des similitudes symboliques entre différents contextes iconographiques déjà présentés, d'une part, et par le questionnement des différents modes perceptifs en présence, d'autre part.

Si le bateau en tant qu'image à proprement parler n'apparaît pas dans l'iconographie irlandaise, scot ou picte, cette dernière comporte cependant des formes, dites ornementales, communes aux contextes de représentation scandinave. Les pierres dressées de Suède ou encore les stavkirkes de Norvège présentent en effet de manière répétitive et traditionnelle différentes formes d'entrelacs, utilisées à diverses reprises pour compléter l'univers maritime. Or ces entrelacs constituent une des bases fondamentales de la tradition iconographique héritée de l'art celte.

La pierre de Stenkyrka (**SE 17**), par exemple, utilise une frise de nœuds d'entrelacs en guise de bordure et deux vagues dont les langues se terminent également en nœuds stylisés. Le pavement mural de Gosforth (**UK 5**), dans le nord-est de la Grande-Bretagne anglo-scandinave, reprend cette utilisation limitrophe de l'entrelacs dans un contexte de navigation puisqu'il sert à séparer l'image du cheval de celle du bateau. Gosforth apporte également d'autres images, témoins de l'utilisation d'un élément d'origine païenne en contexte chrétien. Une croix de plus de 4 mètres trône au milieu du cimetière. Sur la longueur de son tronc des

scènes de la mythologie scandinave sont représentées au milieu d'entrelacs. Il y a tout d'abord l'arbre Yggdrasil formé de bandeaux enlacés et de triangles, en dessous se situe un personnage – probablement Ódinn – dans un espace rectangulaire. A sa suite, se trouve une scène récurrente de l'imagerie scandinave : celle du guerrier (Ódinn ?) qui se présente face à une valkyrie pour recevoir le breuvage. Tout deux se tiennent sur le serpent de Midgard, enroulé sur lui-même et dont le cercle contient des entrelacs. L'image du serpent est ainsi lui-même associée à l'archétype du contenant. La mythologie scandinave fait de lui le gardien, enroulé dans les fonds marins. L'imaginaire nordique semble ainsi utiliser les entrelacs – formes longilignes emboîtées, enchevêtrées – comme représentation de l'eau. Le cordon de cadre des pierres dressées de Suède est par ailleurs souvent pourvu de têtes reptiliennes. Cordon qui encadre et donc contient la pierre et ce qu'elle représente, soit un passage rituel vers le pays des morts. Schéma qui se retrouve dans leur présence sur cette croix de Gosforth, symbole chrétien du sacrifice du fils. Dans le contexte de ce cimetière, les entrelacs se retrouvent également dans les bas-reliefs ornementaux des 'hog-back', sarcophages-matrices de pierres surmontées d'une toiture.

La mer, énergie vitale associée au navire-psychopompe, est utilisée dans l'iconographie païenne sous forme d'entrelacs. Ces formes perdurent en période chrétienne : les entrelacs semblent toujours porteurs de ce qui est en relation avec le corps du défunt. Cependant, il ne semble plus s'agir spécifiquement d'un bateau. Comme l'implique la christianisation, les schémas mentaux païens ont évolué d'une perception phénoménologique vers une perception intellectualisée basée sur des archétypes. Le bateau, comme contenant, est isomorphiquement associé à la tombe.

Les hautes croix sont également pourvues de schémas entrelacés : la croix de Muiredac du X^{ème} siècle à Monasterboice (Irlande) dont l'anneau autour de l'intersection des deux axes ainsi que sa partie inférieure sont recouvertes de ces dessins ; celle des Saintes Ecritures de Clonmacnoise, datée du IX^{ème} siècle (Irlande) ; ou encore celle de Bewcastle (début VIII^{ème} siècle) pour citer un exemple anglo-saxon ; la croix gaélique de Camus (X^{ème} siècle) ; celle, picte²⁴¹, d'Aberlemno du VIII^{ème} siècle uniquement composée de motifs circulaires et

²⁴¹ Il existe un certain nombre de pierres pictes aux symboles demeurés obscures. La pierre de Glamis, par exemple, propose sur son recto une croix chrétienne à large hampe ornée d'entrelacs, flanquée d'un animal à quatre pattes et longue queue, d'une créature armée mi-homme mi-cheval, deux hommes qui se battent et enfin d'une tête de mouton à laquelle est accrochée une série de trois cercles de tailles différentes. Tandis que le verso de la pierre présente trois symboles alignés : un serpent, un poisson puis un cercle. Une structure iconographique qui rappelle celle du bestiaire (MS M.81, fol. 64r) : serpent – oiseau – nid.

entrelacés ; etc. Il ne s'agit pas là de mener une étude sérielle et détaillée de ces croix, aussi le présent paragraphe se bornera-t-il à une présentation de quelques points de détails.

Les schémas entrelacés sont ici utilisés dans un contexte sacrificiel. La spiritualité chrétienne fait du fils l'homme sacrifié, il est porté sur la croix, percé d'une lance, puis mis au tombeau d'où il ressort, ressuscité. L'ordonnance archétypale n'est pas si éloignée de celle proposée par les *Hávamál* : Ódinn, pendu à l'Arbre Yggdrasil, est sacrifié à lui-même avant de renaître, instruit des mots sacrés. Comme il a cependant été déjà mentionné, ces poèmes, bien que de sujet païen, semblent relever du syncrétisme, plutôt que du paganisme (partie II, chapitre 1^{er}, I).

Dans les deux contextes de production (Irlande/Suède), la pierre constitue le support, taillée, ornée et dressée. Elle s'érige hors du sol, hors du monde souterrain, hors de la tombe. Le décor de la croix des Ecritures de Clonmacnoise, en particulier, inscrit sur sa hampe et son anneau²⁴² ce schéma caractéristique : de bas en haut, le tombeau du Christ gardé par des soldats, la flagellation et l'arrestation ; puis au niveau supérieur, inscrit dans l'anneau, la Crucifixion avec le centurion qui perce le fils de Dieu de sa lance. Bien que le bateau en tant que tel ne soit pas présent dans ces images visuelles, la structure de ces dernières est construite sur la base de l'isomorphisme vital qui existe dans la mentalité chrétienne entre l'embarcation, le tombeau et par extension le berceau de la résurrection.

Dans son étude sur la rencontre entre les Vikings et les Celtes, J. Renaud indique une « influence réciproque de l'art scandinave et celtique » (1992, p. 183) et donne notamment plusieurs indications concernant l'influence de l'art scandinave sur les productions de l'Eglise irlandaise. « Le style dit de 'Ringerike' - du nom de la région au nord-ouest d'Oslo - qui a pour motif principal le combat entre un dragon ». Il s'agit d'une « sorte de grand quadrupède, et un ou plusieurs serpents, associé à des motifs végétaux en composition serrées et voluptueuses ». Ce type de motif se retrouve, notamment, sur la crosse de Kells (milieu du X^{ème} siècle) et celle des Abbés de Clonmacnoise (fin du XI^{ème} siècle). Il y a ensuite le style dit 'd'Urnes', « caractéristique de la décoration sculptée de l'église en bois debout d'Urnes, dans le fjord de Sogn - où là encore une grande bête est victime d'une attaque de serpents ou d'animaux plus petits, mais dont les lignes, purement zoomorphiques, passent des formes étroites aux formes élargies et se juxtaposent de façon provocante, atteint son apogée en Irlande dans les premières décennies du XII^{ème} siècle avec plusieurs crosses et reliquaires,

²⁴² Structure sculpturale similaire aux schémas iconographiques (bateau à mât formant croix + anneau) christianisant des pierres de runes suédoises du XI^{ème} siècle.

comme la crosse de Lismore ou le reliquaire en bronze de Saint-Manchan, et surtout avec la magnifique croix de Cong, faite à la demande de Toirdelbach Ua Conchubhair, roi de Connacht, vers 1123 » (RENAUD J., 1992, p. 182).

Ceci prêche à penser que c'est l'image entrelacée du serpent/dragon, extrait d'un imaginaire de la navigation, qui a voyagé, plutôt que celle du bateau, laquelle se trouve remplacée dans la mentalité chrétienne par des isomorphes telles la sépulture ou encore la nef de l'église.

Le motif entrelacé, a priori abstrait et souvent traité comme ornemental, semble relever d'une représentation du serpent/dragon. Il encadre les pierres funéraires de Suède, et les arcs, linteaux et portes des stavkirkes norvégiennes. L'étude des pierres de Gotland a proposé de les lire comme des images du serpent de Midgard, c'est-à-dire celui qui est lové au fond de la mer. Il est l'énergie primordiale qui se soulève lors des Ragnarök. Mais les formes entrelacées, plus ou moins complexes et denses, sont bien antérieures. Dans son étude de la Grande Déesse, M. Gimbutas (2005, p. 158) indique que le serpent et les formes qui en dérive, la spirale et l'enroulement de serpent, sont les emblèmes de la déesse-serpent. « En tant que gardienne de l'énergie vitale et de sa continuité, elle est vénérée dans des sanctuaires domestiques » (2005, p. 353). Ces types de motif semblent remonter au néolithique (des sanctuaires ont été trouvés en Grèce ou encore en Ukraine), mais ce sont poursuivis notamment dans la culture celtique avec la déesse Verbeia dans le Yorkshire, gardienne du bétail et des sources, puis, dans la figure de sainte Brigit. M. Gimbutas (2005, p. 158, fig. 214, 2) propose en particulier un exemple de cette déesse-serpent daté de la fin de la période romaine et gravée sur une pierre picte (Meigle, Ecosse). Les bras et les jambes de la déesse en question sont entortillés en motifs entrelacés qui forment un arc au-dessus de sa tête et une série de boucles au niveau inférieur qui se terminent en nageoires. Cette figure n'est pas sans rappeler celle de la sirène bifide. Le traitement de cet héritage imaginal est tout à fait singulier : le serpent/dragon/entrelacs d'abord représentation du phénomène vivant, est par la perception chrétienne traitée comme un monstre et un danger. Ce qui à l'aube des civilisations représentait une puissance féminine devient un phénomène à soumettre ; s'il n'est pas sous contrôle, il est alors démon.

Si les anciens Scandinaves utilisent le serpent comme image de l'aspect vivant de la mer, fondamentale dans le motif (re)créatif, sa continuité irlandaise chrétienne ne la rejette pas totalement. Le Livre de Kells (Irlande, début du IX^{ème} siècle), contenant des copies des quatre évangiles d'après la Vulgate, compte dix pleines pages d'enluminures dont trois portraits, une

Vierge à l'Enfant, trois représentations des quatre symboles des évangélistes, une de motifs entrelacés et enfin deux autres consacrés à l'arrestation et la tentation du Christ. D'autres enluminures de taille moindre peuplent les textes. Aucune ne représente de bateau. Cependant l'omniprésence des entrelacs et des formes serpentine et circulaires invitent à envisager la présence d'isomorphes. A commencer par le folio 291v qui contient selon l'interprétation communément admise un portrait de Jean (HENRI F., 1974, p. 172), situé à l'ouverture de son évangile. Plusieurs éléments portent cependant à confusion. Le personnage est assis sur un trône bas d'un bleu nuit, vêtu d'un habit ample antiquisant, et est nimbé d'un large halo composé de deux cercles concentriques. De la main droite, il brandit un livre, tandis que de l'autre il tient ce qui a été interprété comme une plume d'oie (GRAHAM-CAMPBELL J., 2003, p. 108). Ce portrait en pied est positionné dans un cadre orné d'entrelacs et, de manière inattendue, d'une paire de pied à sa base, de deux mains de chaque côté, ainsi qu'une tête au niveau supérieur. Ce dernier aspect n'est pas anodin. Lorsqu'est fait abstraction du cadre, ce curieux personnage apparaît les bras formant un axe horizontal, perpendiculaire au reste du corps formant un axe vertical : schéma de la crucifixion. Que ferait ici le Christ, en arrière plan caché d'un portrait de saint Jean ? Autre élément à considérer, la plume d'oie. Il a été communément reconnu que l'homme tenant un livre dans une main devait porter de quoi écrire dans l'autre : l'évangéliste rédigeant son texte. Cependant, l'objet en question est très long : pointu dans son extrémité inférieure, il se dresse verticalement puis de manière courbe, et de la taille d'un bras, avant de se terminer sur une forme triangulaire. Si le personnage à demi caché par le cadre est le Christ crucifié, cet objet, plutôt que d'être une plume d'écriture, pourrait bien être la lance, brisée et courbe, rendue inutilisable. A considérer ces éléments dans leur ensemble, il pourrait ainsi s'agir d'un portrait du Christ en triomphe, ressuscité, ayant suffi l'épreuve du sacrifice.

Cette interprétation entre dans le schéma iconographique global du manuscrit qui propose déjà une Vierge à l'Enfant, l'arrestation et la tentation du Christ ainsi que le monogramme de l'Incarnation. Dans ce portrait de la Crucifixion/Résurrection, le trône a pris la place du tombeau. Il est le contenant du sacré. Le cadre, pourvu d'entrelacs, s'ajoute également comme isomorphe de ce contenant, dans un schéma d'emboîtement²⁴³ auquel pourrait s'ajouter le manuscrit en tant que tel, dépositaire ultime d'une connaissance qui relève de Dieu. Manuscrit qui par ailleurs se trouve dédoublé dans l'image du livre que porte le personnage trônant.

²⁴³ Le thème de l'emboîtement étant la dialectique de base du contenu et du contenant (DURAND G., 1992, p. 239 et SCHUHL PM, p. 68 cité par DURAND G.)

Suivant la même idée consacrée à l'importance du cadre²⁴⁴, le folio 114r présente l'arrestation du Christ sous une arche dont l'arc est brisé en sa partie supérieure par la présence de deux têtes monstrueuses affrontées, liée l'une à l'autre par une série d'entrelacs sortant de la bouche de chacune d'elles. Les entrelacs sont ici utilisés comme quelque chose d'interne, qui circule.

Ce livre de Kells offre une autre image de contenant, celle-ci disponible sur le folio 34r consacré au monogramme de l'incarnation, *Chi Rô*. Décrit par G. Bain (1973, p. 121) comme un vase, ou par B. Meehan (1995, p. 60) comme un calice, il s'agit, plus schématiquement, d'une coquille située dans l'angle inférieur gauche de la page. Quelque peu versée sur son côté droit, elle porte en elle les racines circulaires du *Chi* qui en jaillit pour peupler d'une végétation luxuriante et animée tout le folio. Le *Rhô* figure quant à lui en plus petite proportion en dessous du premier. G. Bain signale que l'auteur attribue au monogramme le nom de l'Arbre celtique de la vie et qu'il le cite parmi les formes de vie créées suivant la tradition celtique : plante, insecte, poisson, reptile, oiseau, animal et l'homme²⁴⁵. Ceci suggère une analogie entre l'arbre de vie et le Christ ressuscité, représentée prenant sa source dans ce vase ou calice. Cette dernière unité rappelle sensiblement la forme d'un bateau dont l'étrave et l'étambot seraient augmentés d'entrelacs et de formes circulaires. Le *Chi*, cet arbre de vie, accueille dans son feuillage de volutes et autres lignes courbes des figures ailées, des anges. Tous les éléments déjà rencontrés dans le cadre d'une représentation de bateau sont présents : le schème de la coquille porteuse de la source de vie, l'arbre axial radicalement rattaché à la notion de sacrifice lequel vit à travers le Christ, le marasme vital que traduisent les entrelacs, et les créatures ailées images de transcendance.

Le cas des chapiteaux de la nef de l'église prieurale de Saint-Marie-du-Mont (Normandie, France) témoigne, également, d'une utilisation intentionnellement symbolique de ces motifs entrelacés. Le Cotentin (**FR 10**) du XII^{ème} siècle s'inscrit dans une culture à forte influence scandinave et anglo-saxonne. Dans ce contexte, l'étude des sculptures de certains chapiteaux²⁴⁶ montre des similitudes entre leurs décors d'entrelacs et les motifs de cordage

²⁴⁴ Qui renvoie également à l'image de la mandorle qui contient le Christ en gloire.

²⁴⁵ BAIN G., p. 121: "the Celtic Tree of Life is used by the author to name the symbol. It completes the total of the created life, the seven created beings of the Celtic world, Plant, Insect, Fish, Reptil, Bird, Animal and Man."

²⁴⁶ BAYLE M., "Interlace patterns in Norman Romanesque sculpture", dans *Anglo-Norman Studies V, proceedings in the Battle Conference*, dir. R.A. Brown (1982), Woodbrige, 1983, p. 1- 20.

trouvés par exemple sur la pierre de Stenkyrka Smiss I²⁴⁷. Les lacets formant les entrelacs présentent, en effet, un aspect désorganisé, lâche et d'apparence non-maîtrisée et des extrémités en volutes et petites têtes de serpent accrochées à de curieux demi-cercles. La comparaison peut être étendue aux chapiteaux de la nef septentrionale de Saint-Étienne de Caen, où les lacets sont plus resserrés mais forment un tressage tout à fait singulier²⁴⁸. La sculpture est ici intentionnellement utilisée sur les chapiteaux des piliers bordant la nef. Simple utilisation ornementale ou emprunt à l'imaginaire scandinave ? Les cordages, si spécifiquement développés sur les grands navires psychopompes des pierres dressées, constituent le lien entre la voile – image du mouvement transcendantal – et l'équipage dans la coque. Liens que les hommes à bord prennent soin de maintenir eux-mêmes à l'aide de longues perches. Ces liens entrelacés ont un rôle médian entre le monde obscur, et la voile porteuse du souffle. Ces entrelacs seraient donc à percevoir comme des fils de vie, liant ce qui est sur terre et ce qui est au-delà. Leur adaptation en contexte chrétien normand ne leur retire pas cette fonction puisqu'ils sont localisés au sein de la nef. L'église comporte ainsi le double schéma du navire, sa coque étant l'édifice en lui-même, sa 'nef', et de l'Arche purificatrice dans ses voûtes de pierre. Entre la coque et l'Arche – entre la nef et la voûte – est, sur les chapiteaux des colonnes, représentés le lien entre le terrestre et le divin, symbole angélique.

Si le syncrétisme et le jeu des diverses influences permet de considérer plusieurs pistes de lecture différentes de ces bateaux, la mentalité chrétienne a, cependant, rapidement établi un certain nombre de standards dans ses représentations, à commencer par l'importance du symbolisme qui invite à considérer l'image d'une lecture visuelle et méditative (les figures de proue sont des messages). Ensuite, le navire est traité comme un espace-temps particulier : l'homme naviguant est soumis à des épreuves, son espace d'évolution est réduit de sorte qu'il n'a d'autre choix que d'affronter l'adversité ; le temps qui s'écoule est mesuré par sa capacité à transcender sa nature terrestre et surmonter l'aspect maléfique – projections de ces peurs, visuellement incarnées par des créatures monstrueuses – qui le confronte à la mort, pour accueillir Dieu. Ce dernier aspect purificateur, nature transcendée de l'homme, est symbolisé dans l'épisode de l'Arche.

²⁴⁷ Voir chapitre 1^{er}, de cette même partie. Ces types de cordages se retrouvent sur quasiment tous les bateaux représentés sur les pierres de Gotland : LINDQUIST S., *Gotlands Bildsteine I-II*, Stockholm, 1941-42.

²⁴⁸ Il faut, par ailleurs, souligner le fait que les entrelacs ne sont pas un type d'ornement très prisé des sculpteurs normands (BAYLE M., 1983, p. 3).

Comme noté dans le chapitre précédent, l'image chrétienne n'est pas effective mais support méditatif. Ces représentations sont donc des invitations et/ou des rapports d'expériences (d'où la multiplication des bateaux comme attribut de personnages saints). Il s'agit d'un imaginaire développé sur la base d'un environnement immédiat : la mer et la nécessité de navigation sont omniprésentes dans cet espace géographique, les épreuves divines sont donc particulièrement axées sur ce type d'expérience. L'image est ici intellectualisation d'un cadre de vie, ce qui la dénote de l'art officiel impérial qui, par sa localisation continentale, s'est ouvert à une étude livresque et historique.

La culture païenne scandinave a développé un mode représentatif qui lui permettait de produire des images effectives. Celle du bateau, en particulier, utilisée depuis l'Âge du Fer dans un contexte funéraire assurait ainsi le mouvement transitoire du monde matériel au monde double. Ce type de navire païen s'inspirait donc directement de l'héritage préhistorique qui lui confère un aspect (re)créatif. L'image (telle le rêve ou la vision) rendait présent ce double, elle était relation immédiate avec l'environnement autre. Ce type de perception, basé sur une expérimentation chamanique du corps et de l'environnement, s'est cependant modifié avant de laisser place à la perception chrétienne du fonctionnement naturel. L'image du bateau est alors rapportée à l'individu. Il est symbole d'un espace temporalisé au sein duquel se livre la lutte du bien contre le mal. Les images de bateaux sont alors des témoins d'un comportement chrétien face à l'expérimentation du milieu maritime, c'est-à-dire épreuve de la foi.

Le seul type d'image de bateaux a perduré un temps sur le modèle d'une perception païenne sont les graffitis, actions ou réactions individuelles et impulsives. L'évolution syncrétique semble donc, dans un premier temps, se situer au niveau culturel. L'étude des stèles funéraires de Suède et de leur relation avec l'imagerie de navigation propose la généralisation de l'écriture comme une des sources de modification (les tombes sont individualisées par les inscriptions), l'autre étant la territorialisation du culte. C. Sterckx (2009, p. 59-60) indique, à propos des Celtes préchrétiens, qu'ils semblent avoir perçu « la prévalence de la preuve écrite sur celle des témoignages oraux comme la victoire du 'mort' sur le 'vivant' ».

Les druides estiment que la religion ne permet pas de confier à l'écriture la matière de leur enseignement, alors que pour tout le reste en général, pour les comptes publics et privés, ils se servent de l'alphabet grec. Ils me paraissent avoir établi cet usage pour deux raisons : parce qu'ils ne veulent pas que leur doctrine soit divulguée ni que, d'autre part, leurs élèves, se fiant à l'écriture, négligent leur mémoire car c'est une chose courante : quand on est aidé par des textes écrits, on s'applique moins à retenir par cœur et on laisse se rouiller sa mémoire.

(L.A. Constans, *César. Guerre des Gaules*, Paris, 1929, II, p. 187).

En effet, « l'oralité permet une adaptation de l'histoire dans le temps et les évolutions géoculturelles » contrairement au texte dont la fonction est de se faire gardien/mémoire d'une mentalité et par conséquent ne peut s'adapter au moment présent. Aussi ce mode de transmission implique-t-il un changement radical de la modalité perceptive qui se trouve figée dans le temps plutôt que dépendante des manifestations environnementales.

PARTIE III / MYTHICITÉ

L'étude iconographique permet de distinguer plusieurs systèmes imaginaires rattachés au motif du bateau. Chez les païens, il est une image effective permettant le passage du monde matériel au monde du double (modalité funéraire ou prophylactique), tandis que chez les chrétiens, il est symbole espace-temps de lien à Dieu. Les premiers ont bâti une culture à transmission orale et rituelle, basée sur l'expérimentation de l'environnement et du corps, tandis que les deuxièmes ont diffusé un savoir intellectuel, symbolique et méditatif, via l'écriture. Au-delà de systèmes de croyances divergents, est ici posée l'hypothèse d'un rôle fondamental du passage d'une transmission orale à une transmission écrite. Cette différence (oralité/écriture) semble également avoir un impact sur le contenu imaginal : le mythe révèle une vérité ancienne, tandis qu'un texte chrétien transmet un savoir culturel intellectuel. Le premier participe, en effet, « d'un ensemble de dispositifs mentaux par lesquels se manifeste une Vérité, dont les formes transcendantales et l'imagination constituent les conditions d'actualisation. (...) Le mythe sert à mieux comprendre les choses, les êtres, et mon propre être, mais il apparaît aussi comme un instrument pour penser l'absolu, qui se donne alors dans un tiers monde, commensurable ni à la pensée pure, ni à la conscience empirique » (WUNENBURGER J.J., 1987, p. 48-9). Appréhender l'image du bateau sous son aspect mythologique, c'est non seulement identifier sa matérialisation et son usage psychique mais c'est, également, être amené à saisir l'entité qui préfigure cette représentation. Cette entité n'est « ni purement abstraite ni vraiment concrète », elle relève de « l'ontophanie ».

Un problème se profile à l'ouverture de cette partie consacrée à la mythicité : les textes mythologiques scandinaves ont été rédigés par des chrétiens. Ils ont été extraits de leurs mouvements créatifs oraux et intellectualisés par le processus d'écriture. Bien que certains textes, comme les poèmes scaldiques, semblent largement tributaires des traditions orales, il faudra cependant départager ce qui relève d'une conception païenne d'une interprétation chrétienne.

CHAPITRE 1^{er} : Définition de l'image archétype de la barque

L'héritage imaginal chrétien est encore d'actualité, aussi semble-t-il pertinent de procéder à une archéologie de l'imaginaire, descendant strate par strate vers les niveaux les plus anciens. Dans le cadre médiéval de développement de l'image du bateau, la Bible reste la source la plus diffusée : les *Psaumes* et les éléments de la vie de Jésus, au sein du pouvoir impérial germanique ; les éléments de l'*Ancien Testament* pour ce qui est des pouvoirs insulaires, éléments auxquels doivent être ajoutés les textes hagiographiques. Ce cadre culturel se pose sur des acquis antiques : grecs – comme il a pu être montré avec l'analyse des *Phénomènes* d'Aratos – ou encore celtes et scandinaves – dans le développement de l'imagerie d'Irlande, d'Ecosse et de la péninsule nordique. Les productions proprement médiévales sont donc inscrites au sein d'une convergence d'influences. Parmi ces productions, la *Navigatio* et le *Voyage* consacrés au périple en mer de saint Brendan demeurent les ouvrages les plus populaires, et surtout les plus riches en matière de navigation et mise en scène de l'image du bateau. Dans la même thématique, cependant moins répandues, ils existent les *Immrama* irlandais, textes rédigés à l'époque chrétienne mais fortement imprégnés d'un substrat celte. L'analyse aura également recours au *Beowulf* et aux romans de Wace qui reportent quelques traversées, ainsi que dans une moindre mesure aux diverses chroniques, déjà exploitées dans l'analyse du vocabulaire en première partie.

I / La barque comme moyen de transport

Le développement des textes hagiographiques en Europe du Nord-Ouest a transmis une image de la barque comme attribut d'hommes saints. Il s'agit de la barque, comme objet modeste mais susceptible d'être espace sacré. La *Légende Dorée* a popularisé saint Nicolas (mort en 343) comme patron des marins pour en avoir sauvés plusieurs du péril de la tempête. Au cours d'une famine dans sa province, il est également à l'origine du miracle du bateau entrant au port avec une cargaison de blé qui se multiplia au point de nourrir la population pendant deux ans. Certains saints sont eux-mêmes bateliers, comme saint Goar sur le Rhin à l'époque de Charlemagne. Ses traversées du fleuve à bord de sa barque sont l'occasion pour lui d'accomplir des missions de conversion au nom de Dieu. Lorsqu'il se trouve en compagnie d'un hérétique, il cesse de ramer, se jette sur lui, le baptise puis l'expédie dans le fleuve qui l'emmène tout droit au paradis.

L'histoire de saint Aré, évêque de Nevers de 548 à 558, le met en relation avec une embarcation à sa mort. En effet, l'homme avait demandé à ce que son corps soit déposé dans une barque et qu'il soit enterré là où elle s'arrêterait. Celle-ci se serait échouée à Decize dans la Nièvre. La barque est utilisée comme véhicule du mort, vers le Paradis.

L'Eglise irlandaise connaît saint Colomba ou *Colum(b) Cille* en gaélique (7 décembre 521 - 9 juin 597) dont la légende rapporte que le missionnaire est arrivé sur Iona (petite île des Hébrides, Ecosse) avec douze compagnons. La *Vie de Colomba* par Adomnan (mort en 704) raconte également qu'il a dompté le monstre des rives du Loch Ness. La diffusion du nouvel ordre monastique et la conversion des peuples commencent ici par un voyage en bateau.

Egalement rencontré dans la partie iconographie, saint Cuthbert (évêque anglo-saxon de Lindisfarne). A partir de 676, il opte pour une vie d'ascète, isolé dans une grotte des îles des Farnes où il écrivit les premières lois de protection des oiseaux de mer. Il mourut en 686 sur son île après avoir été ordonné évêque à York. Il fut enterré à Lindisfarne puis son corps a été transféré à Durham suite au raid de 793. Dans ce contexte, le bateau est le lien entre la vie dans le monde et celle de l'ascète sur l'île.

Une autre histoire, celle de saint Adjutor de Vernon (1070 – 1131), patron des mariniers au culte local, fait intervenir une barque. De retour de croisade où il avait été fait prisonnier, le saint accomplit des miracles sur la Seine en calmant un tourbillon. Après une messe et en compagnie de l'archevêque, l'homme met le cap vers le gouffre, y jette les chaînes de sa captivité, les eaux reprennent alors leur calme.

Dans ces exemples, le bateau comme moyen de transport est extrait de sa matérialité par l'écrit et la mise en légende pour devenir un symbole d'espace sacré, un lien vers le royaume de Dieu. Il devient un lieu de conversion (saint Goar), une matrice de multiplication (saint Nicolas), un espace aux miracles (saint Adjutor), ou encore l'espace du passage vers un autre monde (saint Cuthbert et ses îles, saint Colomba et la conversion d'un peuple). Dans tous les cas, il est objet dirigé par Dieu, comme l'indique la légende de saint Aré, ou comme le suggère le récit de saint Goar qui, lors du baptême de son passager, laisse tomber ses rames.

La présence de l'eau dans ces récits ne sert cependant pas uniquement la symbolique chrétienne de la conversion, du baptême ou de la recherche du royaume divin. La mer dans la mentalité médiévale est synonyme d'audace :

Mult fu hardiz, mult fu curteis

*Cil ki fist nef premierement
E en mer se mist aval vent,
Terre querant qu'il ne veeit
E rivage qu'il ne saveit.*
(Wace, *Brut*, II, 11234-11238)

Cette audace du premier marin est issue d'une longue tradition littéraire que Sénèque (4 avant J.C. - 65 après J.C.) transcrivait déjà :

*Audax nimium qui freta primus
rate tam fragili perfida rupit
terrasque suas post terga videns
animam levibus creditus auris,
dubioque secans aequora cursu
potuit tenui fidere ligno* (SENEQUE, *seneca*, p. 254-255, II, 301-305).

Le marin qui en premier brise les vagues perfides avec son frêle radeau et, regardant sa terre derrière lui, voue son âme aux vents capricieux; fendant l'océan d'une course incertaine, sa confiance repose sur une mince pièce de bois. Les vents changeants, la mer instable, le bateau fragile et surtout l'inconnu de ce qu'il y a au-delà éveille la peur (*partemque metus fieri nostri*). Le marin est donc perçu comme un être de courage, qui transcende sa nature. La peur étant source de mise en doute de la foi, l'esprit chrétien ne peut qu'apprécier ces hommes qui les affrontent dans un tel espace. Plus le bateau est petit, plus l'audace et la valeur du marin est mise en valeur.

Aussi, prendre la mer en guise de pèlerinage n'est-il pas seulement réservé aux personnages de légende. En effet, l'*Anglo-Saxon Chronicle* rapporte, pour l'année 891, deux événements dont l'un politique est résumé en deux lignes, et l'autre, consacré à l'arrivée de deux pèlerins irlandais, se trouve plus détaillé :

7 Prie Scottas comon to Ælfrede cyninge on anum bate butan ælcum gereþrum of Hibernia, þonon hi hi bestælon, forþon þe hi woldon for Godes lufan on elþiodignesse beon, hi ne rohtn hwær. Se bat wæs gewohrt of þriddan healfre hyde, þe hi on foron, 7 hi namon mid him þæt hi hæfdun to

seofon nihtum mete, 7 þa comon hie ymb .vii. niht to londe on Cornwalum 7 foron þa sona Ælfrede cyninge.

« Et trois irlandais se rendirent auprès du roi Alfred à bord d'un bateau sans gouvernail depuis l'Irlande, où ils l'avaient volé parce qu'ils souhaitaient faire un pèlerinage pour l'amour de Dieu, peu importe la direction. Le bateau dans lequel ils embarquèrent était fait de deux peaux et demi, et ils avaient pris avec eux de la nourriture pour sept nuits. Et après une semaine ils accostèrent à Cornwall, et ils se rendirent immédiatement auprès du roi Alfred ».

Une *peregrinatio pro amore Dei* semble être un plus grand événement qu'une campagne militaire, et le texte insiste bien sur les conditions de la traversée : absence de gouvernail donc de moyen de direction et fragilité de l'embarcation qui n'est faite que de deux peaux et demi.

Ce dernier détail de la construction est un élément important. Dans la *Navigation de Mael-Duin*, Mael reçoit les conseils de construction d'un druide nommé Nuca :

« Mael-Duin construisit donc un navire à trois peaux, et [ses compagnons] furent prêts à y entrer avec lui. » (*Mael-Duin*, p. 459).

La *Vita Brendani* rapporte que Brendan et ses moines ont embarqué dans trois coracles recouvertes de peaux, avec trois rangées de rames pour chaque embarcation et trente hommes dedans. De retour, bredouille, sa mère nourricière Ita lui indique alors qu'il aurait dû la consulter avant de partir puisque pour trouver ce lieu sacré, il doit naviguer à bord d'un bateau en bois, et non comme un passager dans des peaux d'animaux morts. Brendan va alors à Connaught où il construit un grand bateau en bois.

Ce type d'embarcation simple à peaux de bêtes s'appelle *curach* ou corale :

« Le curach ou bateau de cuir et d'osier peut sembler aujourd'hui un véhicule très peu sûr, auquel faire confiance sur les mers tempétueuses, pourtant nos pères se livraient sans peur dans ces faibles véhicules à la merci du temps le plus violent. On en faisait autrefois grand usage dans les îles occidentales de l'Écosse, et on en trouve toujours au Pays de Galles. La structure est nommée [en gaélique] *crannghail*, un mot utilisé à Uist (UK) pour désigner un bateau précaire » (DWELLY E., 1911, entrée : 'curach').

Si la *Vita* s'inscrit en rupture avec la tradition à la fois littéraire et matériel de la culture maritime irlandaise, ce n'est pas le cas de la *Navigatio* ni du *Voyage* qui rapportent cette même pérégrination de saint Brendan. Inspiré par Dieu et poussé par son désir de voir le royaume divin, Brendan, dans la *Navigatio*, construit en effet une embarcation avec armature en sapin recouverte de cuir de bœuf en guise de paroi extérieure. Alors que dans ces deux récits, le saint parvient, non sans aventure, à

l'île paradisiaque, Brendan, tel que le rapporte la *Vita*, doit s'embarquer une deuxième fois afin d'atteindre son objectif. La deuxième, il s'agit d'un bateau en bois.

Cette construction en bois semble volontairement faire écho à la tradition biblique qui, dans la *Genèse* (6, 14), propose ce même schéma de construction de bateau suivant les conseils d'un personnage sacré. Il s'agit en l'occurrence de Dieu expliquant à Noé comment se protéger du déluge en construisant une arche en planches de bois recouvertes à l'intérieur et l'extérieur d'une couche de poix.

Fac tibi arcam de lignis levigatis mansiunculas in arca facies et bitumine linies intrinsecus et extrinsecus

L'auteur de la *Vita* semble s'inscrire dans la tradition textuelle tandis que Benedeit, l'auteur du *Voyage*, diffuse un récit volontairement inscrit dans un rapport avec la population locale, puisque son texte est destiné au divertissement de la cour et de la reine Mathilde, en particulier, à qui est dédié le récit.

De la même manière, le bateau est-il présent comme véhicule dans le *Beowulf*. D'une part dans le cadre des funérailles de Scyld, le vaisseau est la dernière demeure du défunt suivant la tradition scandinave dont le navire à « proue à volute, glaciale, impatiente » (chap. 1, v. 32-33), chargé du corps et des nombreuses offrandes est abandonné à l'océan. D'autre part, le « solide guerrier d'entre les Gauts », Beowulf, s'embarque sur un « solide vaisseau de mer » à la « proue cambrée » (chap. 4, 220) et « la coque de bois » (chap. 4, 226).

« Navire au large flanc », il s'agit probablement d'un *longship*, le vaisseau militaire de tradition nordique. Si le thème et les référents restent païens, le contenu latent de la forme actuelle²⁴⁹ du poème est constitué de références chrétiennes. Aussi les guerriers, après avoir amarré, rendent-ils « grâce à Dieu de ce qu'ils eurent facile traversée » (chap. 4, 227-8). Bien que matériellement païen, le poème possède une structure (traversée maritime sous la bénédiction de Dieu + combats avec des monstres) qui s'inscrit dans le style de récits produits et diffusés par les chrétiens.

La barque, sur un premier niveau d'interprétation, est un moyen de transport, un espace d'état transitoire liant une rive et une autre, un monde et un autre : de la mondanité à la retraite spirituelle (Cuthbert), du paganisme à la conversion (Goar, Colomba), de la vie à la mort (Aré, Scyld). Cet

²⁴⁹ L'hypothèse d'une origine païenne, issue de l'oralité, du poème par la suite augmenté de la spiritualité chrétienne est probable. *Beowulf*, à l'image des *Immrama*, témoigne d'une matrice culturelle aux influences contradictoires mais au sein de laquelle se manifeste la volonté chrétienne de promouvoir une nouvelle force spirituelle.

espace transitoire est accompagné d'un sentiment d'insécurité, de peur et de mouvance, qu'il convient de combattre pour se rapprocher de Dieu.

II / La traversée comme espace transitoire mouvant

Cette peur de « soussoubrer », c'est-à-dire de se renverser à la suite d'un coup de vent (*Dictionnaire nautique* de JAL A., 1848), et de sombrer, de s'enfoncer dans l'eau, en d'autres termes de disparaître, a motivé un champ imaginal de la navigation très chahuté.

Le *Voyage* de Benedeit regorge de termes liés à ces 'coups de vent' : *turment/turmente* et *tempestes* y sont plus récurrents que dans la *Navigatio*, ce qui fait dire à certains chercheurs que l'auteur était un fin observateur de la mer (SOBECKI S., 2003). D'autres penchent pour une volonté d'engager les émotions de son audience (BURGESS G.N., 2002, p. 71). L'un n'empêche pas l'autre, aussi Benedeit insiste-t-il sur l'angoisse des moines dès que le vent se lève :

Vunt s'en mult tost en mer siglant,

De tant bon vent Deu graciant.

Crut lur li venz, e mult suvent

Crement peril e grant turment.

(II. 623-626)

Si Dieu est à l'origine du 'bon vent' propice à une navigation sans encombre, il est aussi l'auteur des *tempestes*, d'où la crainte des moines. Sa parole lui suffit à les déclencher : *dixit et surrexit ventus tempestatis et elevavit gurgites eius* (*Psaumes* 106, 25). « C'est que la parole, comme la lumière, est hypostase symbolique de la Toute-Puissance » (DURAND G., 1992, p. 173), aussi les navigateurs sont-ils entièrement soumis à la volonté divine.

La manifestation du vent et du soulèvement des flots sont d'ailleurs matérialisés dans *Révélations* (18, 21) par le geste de l'ange qui jette une lourde pierre dans la grande mer :

et sustulit unus angelus fortis lapidem quasi molarem magnum et misit in mare dicens hoc impetu mittetur Babylon magna illa civitas et ultra iam non invenietur

Ce geste apocalyptique et destructeur est projeté sur les marins qui exploitent la mer :

et omnis qui in locum navigat et nautae et qui maria operantur longe steterunt (18, 17).

Il ne s'agit pas de la seule forme de manifestation de la puissance divine puisqu'un autre danger réside dans la présence de monstres susceptibles (voir les bestiaires, chapitre 3^{ème}, partie II) de faire surface pour emporter par le fond le navigateur. S'enfoncer dans l'immensité de l'eau est l'autre angoisse qui fait vaciller l'*audace* du marin.

Sul les undes que il muveit,

Pur grant turment plus ne stuveit

(*Voyage*, II. 919-920)

Un premier monstre s'attaque à l'embarcation de Brendan et ses moines (*Voyage*, cap. 924). Il s'agit d'un serpent marin, ou dragon, qui les poursuit plus rapidement que le vent. L'animal crache des flammes, son large corps cause de grands remous et ses dents constituent la plus sérieuse menace. Son irruption déclenche des vagues pareilles à une grosse tempête. Le texte du *Voyage*, loin d'être avare de descriptions, insiste sur chaque détail de la manifestation de l'animal. La réaction du saint est alors de rappeler que toute personne sous la protection de Dieu n'a pas à craindre ces bêtes menaçantes. Puis il prie. Suite à ces paroles et ce recours à la 'Toute-Puissance', un second monstre arrive et combat le premier, le découpant même en trois morceaux, puis se retire (*Voyage*, cap. 952).

Altre bestie veient venir,

Qui bien le deit cuntretenir.

Dreit cum ceste vers la nef traist,

L'altra qui veint a rage braist ;

Ceste cunuit sa guarrere,

Guerpit la nef, traist s'arere.

Justedes sunt les dous bestes ;

Drechent forment halt les testes ;

Des narines li fous lur salt,

Desque as nües qui volet halt ;

Colps se dunent de lur noës,

Tels cum escuz, e des podes.

A denz mordanz se nafrent,

Qui cum espez trenchant erent ;

Salt en li sanz as aigres mors

*Que funt li dent en cez granz cors ;
 Les plaies sunt mult parfundes,
 Dun senglantes sunt les undes.
 La bataille fud estulte,
 En la mer out grant tumulte.
 E puis venquit la dereine,
 Morte rent la premereine ;
 A denz tant fort la detirat
 Que en tres meitez la descirat
 (Voyage, II. 931-954)*

Les palmes de ces monstres sont comme des boucliers, leurs dents comme des épées, leurs naseaux crachent du feu qui s'élève jusqu'aux nuages et la mer prend une couleur rouge-sang. La *Navigatio* est quant à elle moins loquace :

His finitis tribus uersibus, ecce ingens belua ab occidente iuxta / illos transibat obuiam alterius bestie. Que statim irruit bellum contra illam, ita ut ignem emisisset ex ore suo. [...] His dictis, misera belua que persequebatur famulos Christi interfecta est in tres partes coram illis, et altera reuersa est post uictoriam unde uenerat (cap. 16, II. 15-18 ; 21-23).

Par la suite, piégés par une tempête sur une île, Dieu « envoie » en guise de nourriture à Brendan et ses frères l'une des trois parties de la carcasse du monstre vaincu :

Appropinquantibusque illis ad ipsius litus atque ascendentibus de nauis, uiderunt posteriorem partem illius belue que erat interfecta. Ait sanctus Brendanus: « Ecce, que uoluit uos deuorare. Ipsam deuorabitis (Navigatio, cap. 16, II. 24-28).

Ensuite, dans le *Voyage*, un griffon vient s'attaquer à la barque mais un dragon intervient, tue le griffon qui tombe dans la mer. Dieu, encore une fois, les sauve. Il est fait démonstration dans ces textes que le monstre qui vient chahuter la barque du navigateur peut aussi bien s'avérer destructeur que salvateur. Comme l'indique G. Durand, le « monstre » est un « symbole de totalisation, de recensement complet des possibilités naturelles ». Cette totalité « symbolise toujours la puissance faste et néfaste du devenir » (DURAND G., 1992, p. 360)²⁵⁰. Ici, c'est l'intervention de la parole du saint et le fait qu'il indique comment, par la prière, remettre sa vie entre des mains de confiance qui

²⁵⁰ Cette analyse trouve un écho dans la représentation du poisson volant au-dessus de la barque de deux moines, hors de danger malgré la monstruosité de l'animal (Partie II, chap. 3^{ème}).

change radicalement l'ordre de la manifestation monstrueuse. C'est de cette manière que le divin intervient sur les puissances naturelles.

La présence de ces monstres sous la mer est un thème très exploité dans les textes fondateurs tels que les *Psaumes* dont le 103 introduit le Léviathan (103, 25-26) :

*hoc mare magnum et latum manibus ibi reptilia innumerabilia animalia parva cum grandibus
Ibis naves pertranseunt Leviathan istum plasmasti ut inluderet ei*

Le texte précise encore que c'est Dieu qui décide de les nourrir, de les rendre poussière ou de les donner vie par son souffle.

Tous ces monstres sont des avatars de la *bête*, celle des *Révélation*s (13, 1-2) :

*et vidi de mare bestiam ascendentem habentem capita septem et cornua decem et super cornua eius
decem diademata et super capita eius nomina blasphemiae
et bestiam quam vidi similis erat pardo et pedes eius sicut ursi et os eius sicut os leonis et dedit illi
draco virtutem suam et potestatem magnam*

Le *draco* relève de l'archétype universel et trouve sa source dans l'eau nocturne. « Nœud où convergent et s'emmêlent l'animalité vermidienne et grouillante, la voracité féroce, le vacarme des eaux et du tonnerre, comme l'aspect gluant, écailleux et ténébreux de l'eau épaisse » (DURAND G., 1992, p. 106), il matérialise les peurs instinctives, notamment celle de sombrer dans la mer, la profondeur, celle d'être avalé par cette « gueule de l'Enfer » maintes fois rencontrée dans l'iconographie du psautier d'Utrecht (Partie II, chap. 2^{ème} et 3^{ème}). Il s'agit bien ici de ce que G. Durand (1992, p. 233) appelle un imaginaire de la descente, caractérisé, dans l'aventure de Brendan (basée sur l'archétype de Jonas), par l'omniprésence des dents des monstres qui préfigurent le déchirement, en l'occurrence, de la première bête par la deuxième plutôt que des navigateurs.

Dans la thématique monstrueuse, la *Navigatio* utilise le thème récurrent, utilisé dans l'iconographie (Partie II, chap. 3^{ème}), de la confusion entre une île et le dos d'une baleine. Le nom de celle-ci est *Jasconius*, composé du vieil irlandais *íasc* 'poisson'. La rencontre avec ce poisson géant a lieu au paragraphe X. L'île est décrite comme rocailleuse, sans herbe, ni sable, et la barque touche le sol avant même d'arriver sur la plage. Le saint passe la nuit dans le bateau tandis que les moines vaquent à leurs occupations sur la terre ferme. Au matin, ces derniers décident d'allumer un feu pour faire cuire de la viande, c'est alors que l'île commence à bouger. Pris de peur, les frères se ruent dans l'embarcation. Tandis que le poisson s'éloigne, Brendan les informe que Dieu lui avait envoyé la vision de la nature et l'identité du monstre : il s'agit de *Jasconius*, poisson qui cherche à

faire toucher sa tête avec sa queue (§X). G. Durand définit l'insularité comme « une espèce de Jonas géographique » (1992, p. 273), singularisée par une recherche de retraite, de claustration et d'exil, « synonyme de retour à la mère ». Si Jasconius n'est pas proprement défini comme une baleine, sa taille et description en renvoient néanmoins l'image. Bien que monstrueux, cet animal n'est pourtant d'aucun danger pour Brendan et ses moines. Dieu l'a même introduit par son nom auprès du saint qui a choisi de rester dans la barque, en d'autre terme, qui a choisi de ne pas marcher dessus. Sa position – toucher sa tête avec sa queue – renvoie, quant à elle, à une image archétypale du serpent qui se mord la queue, de l'*Ouroboros*. Il s'agit pourtant, et de manière insistante, d'un poisson, animal d'ordre christique et sacré, par opposition au serpent de la tentation. La transposition de l'archétype cyclique du serpent au poisson est tout à fait significative. Le texte transfigure une image païenne afin d'en faire cadrer la signification à sa propre structure spirituelle. Brendan étant un homme de Dieu, il échappe à la descente dans la gueule de l'Enfer et au ventre de la baleine. Brendan n'est pas Jonas. Tout comme il n'est pas atteint par les dents des monstres marins, il n'est pas non plus soumis à l'*avalage*.

Seul le comportement des moines qui, bien que guidés à la fois par Dieu et par Brendan, sont souvent sujet à la peur et donc porteurs de peu de foi, permet aux auteurs du *Voyage* et de la *Navigatio* de donner à percevoir les dangers potentiels. Les moines sont Jonas. Les animaux et les tempêtes sont là mais Brendan sait et montre comment surmonter chacune de ces épreuves. Dans le cadre d'une pérégrination pour l'amour de Dieu, ces types de manifestations violentes sont donc signes d'échec et de perdition de la part des moines.

III / La barque comme espace d'épreuve de la Foi

Chaque embarquement est motivé par une impulsion, souvent intérieure, fondée sur une intuition divine (recherche de solitude, objectifs de conversion, réalisation de miracles, aide à un tiers...). Dans le cadre des pérégrinations en mer, l'impulsion peut provenir de la bouche d'un personnage sacré : un druide adresse une prophétie à Máel Dúin ; Barinthus, moine, rend visite à Brendan dans la *Navigatio* ; tandis que dans le *Voyage*, Brendan s'entretient avec un l'ermite Barinz.

A ce point de départ d'ordre sacré doit également être ajoutée la prière indiquée par Benedeit :

*Quant out ço dit l'abes Brandans,
Dunc drechet sus ambes les mains,*

E Deu priet escordement
Les seons fetheilz guard de turment ;
E puis levet sus la destre,
Tuz les signet li sainz prestre.
(II. 203-208).

Cette prière n'apparaît pas, à ce stade du récit dans la *Navigatio* mais figure, par exemple, dans l'*Immram curaig Ua Corra* :

IS annsin doronsad irnuighthi dicra cu Dia ardaigh co bhfaghbatais coir síne, 7 co ro coisceadh in Coimdi treat[h]an na ton 7 mongar in mhara 7 na hilpiasta adhuathmura²⁵¹.

Le druide adresse à Máel Dúin les meilleures conditions pour la construction de son embarcation, ainsi que le jour de son départ et le nombre de compagnons (dix-sept) qui lui faudra prendre. Mais au moment de partir, trois frères de lait de Máel se précipitent dans la mer à sa rencontre, l'obligeant à les embarquer. Cette non-application de la sage parole a des conséquences directes sur la voyage en mer, ceci jusqu'à la disparition des trois intrus :

Lotar iarom isan ocian mór nemforcendach 7 asbert mael duin iar sin fri comaltaib sibsi foruair duinne so for telgadh dun isin curuch tar breithir an tšenaire 7 an druadh. Atbert frind ní tismais isan curach acht an lín bamar ar bar cindsi. Ní raibe freacra accosom acht bith ina tosd hid est g²⁵².

Máel blâme clairement les trois frères supplémentaires pour tous les tourments qui s'abattent sur le navire. Dans la *Navigatio*, Brendan embarque trois retardataires à qui il indique qu'ils ne reviendront pas de ce périple. Il n'est cependant pas question ici de prophétie, bien que l'auteur insiste sur le nombre des quatorze originaux. Est-ce à dire que la parole du saint lui-même est parole sacrée ? La place de la prophétie est en effet prise par une prière collective :

²⁵¹ "Then they made fervent prayer to God in order that they may find fair weather, and that the Lord would restrain the storm of the waves and the roaring of the sea, and the many awful monsters." ("The Voyage of the Húi Corra", éd. Stokes, p. 41).

²⁵² « Ils entrèrent ensuite dans l'Océan immense, illimité, et Mael dit à ses frères de lait : 'C'est vous qui avez causé tout ceci en vous précipitant dans ce navire malgré la parole du magicien, du druide ; il nous avait dit que le nombre d'hommes embarqués ne devrait pas dépasser celui que nous avions avant notre arrivée.' » (*Le Voyage de Mael Duin*, H. D'arbois de Jubainville, p. 461).

His auditis, sanctus Brendanus cum omni congregatione sua prostraverunt se ad terram glorificantes Deum et dicentes: «Justus Dominus in omnibus viis suis et sanctus in omnibus operibus suis qui revelavit servis suis tanta ac talia mirabilia et benedictus in donis suis qui hodie nos refecit cum tali gustu spiritali.» His finitis sermonibus dixit sanctus Brendanus; «Eamus ad refectionem corporis et ad mandatum novum » (cap. 1, II. 86-92).

Le refus de la parole première, sacrée, est également ce qui entraîne Jonas dans le ventre de la baleine. En fuite vers Tharsis, pour échapper à l'ordre divin qui l'envoyait à Ninive, il embarque sur un navire qui subit la colère de l'océan. Comprenant qu'il s'agit de la réaction de Dieu, Jonas est jeté à l'eau par les marins :

Et surrexit Iona ut fugeret in Tharsis a facie Domini et descendit Ioppen et invenit navem euntem in Tharsis et dedit naulum eius et descendit in eam ut iret cum eis in Tharsis a facie Domini. Dominus autem misit ventum magnum in mari et facta est tempestas magna in mari et navis periclitabatur conteri. (Jonas 1, 2-3).

La construction d'une barque instable, le refus d'utiliser les rames ou le gouvernail, la non-application de la parole première ainsi que les ferventes prières à Dieu constituent, d'après A. Angenendt, le *deus gubernator*, qui est la phase cruciale d'une provocation rituelle d'un miracle (ANGENENDT A., 1982, p. 58-59). La répétition des erreurs et des interventions divines en conséquence permettent à Benedeit de mettre en scène ce que ce dernier appelle *oïr* ou *bon oïr* 'bonne fortune'. Il ne s'agit pas de chance mais d'une opportunité de succès que Dieu octroie à ceux qui gardent la foi, même dans l'adversité (II. 362-1176). (*Bon*) *oïr* est quelque chose, comme le dit Brendan à ses moines, qui peut être facilement perdu par un comportement négligent, telle que la peur ou le manque de foi (II. 921-2).

Aussi le schéma de la pérégrination est-il toujours le même : une erreur est commise par un frère, une réaction 'naturelle' est déclenchée, la peur s'empare des marins mais le saint fait appel à la prière donc à Dieu, qui fait alors montre de son pouvoir. Il s'agit d'un combat incessant à la clé duquel se trouve la foi en l'instance supérieure. Comme le Christ et sa lutte spirituelle contre Satan, ou les Pères du Désert et leur combat dans le désert de toutes les tentations, Brendan, dans la *Navigatio*, utilise le mot *conbellatores* pour désigner les moines qui l'accompagne (Cap. 2, 1. 3). La barque est donc un lieu de combat avant tout spirituel. La parole, échangée avec Dieu, permet de transcender la fragilité de l'embarcation et l'hostilité dans laquelle elle se trouve.

Le schéma de la leçon de la foi en présence d'une embarcation n'est pas réservé aux seuls récits insulaires. En effet, comme il a pu être constaté dans l'analyse iconographique, il est fait usage de la barque dans l'imagerie impériale germanique, lors des représentations des épisodes de la pêche miraculeuse²⁵³, du miracle du lac de Tibériade²⁵⁴ ou de celui où Jésus invite Pierre à marcher, comme lui, sur l'eau²⁵⁵. La barque crée un espace de sécurité dans laquelle la parole maîtrisée permet d'obtenir une incidence sur l'environnement rendu hostile par un comportement irrationnel.

IV / La barque comme voie d'accès à l'autre monde

Le propre du voyage en bateau est d'avoir un départ et une destination. Tout comme la vie de l'âme humaine sur terre. Le départ possède une certaine urgence – prophétie ou inspiration divine – et est porté par une spontanéité naturelle. Dans l'*Immram Snédgus ocus Maic Riagla*, les deux héros, Snédgus et Mac Riagla, décident soudainement d'abandonner leur retour à Iona. Ils retirent alors volontairement leurs rames et embarquent pour une pérégrination :

Impait forculo Snédgus 7 Mac Riaghuil do dol co Hi, co Colum cille.

*Amal batar ina curoch imráidhset eturro dul assa ndeóin island-ocián n-imechtrach a n-ailithri, amal dochotar in sesca lanamna, cencop assa ndeóin dochotar sidhe*²⁵⁶.

Même idée avec Barinthus et Mernoc dans la *Navigatio* :

Pater, ascende in nauim et nauigemus contra occidentalem plagam ad insulam que dicitur terra repromissionis sanctorum (...) (Cap. 2, II. 1ff).

Cette urgence ne semble cependant pas apparaître dans le *Voyage*, puisque Benedeit confère au pèlerinage de Brendan un but fixe, celui d'une volonté de retrouver le paradis duquel Adam a été banni :

²⁵³ *Luc* 5, 5 – Simon répondit : "Maître, nous avons peiné toute une nuit sans rien prendre, mais sur ta parole je vais lâcher les filets".

²⁵⁴ *Luc* 8, 24 – Ils s'approchèrent et le réveillèrent, en disant : Maître, maître, nous périssons ! S'étant réveillé, il menaça le vent et les flots, qui s'apaisèrent, et le calme revint.

²⁵⁵ *Matthieu* 14, 29-32 – Et il dit: Viens ! Pierre sortit de la barque, et marcha sur les eaux, pour aller vers Jésus. Mais, voyant que le vent était fort, il eut peur ; et, comme il commençait à enfoncer, il s'écria : Seigneur, sauve-moi ! Aussitôt Jésus étendit la main, le saisit, et lui dit : Homme de peu de foi, pourquoi as-tu douté ? Et ils montèrent dans la barque, et le vent cessa.

²⁵⁶ "[Then] Snedgus and Mac Riaghlac turn back to go on to Iona, to Colomb cille.

As they were in the coracle they bethought them of wending with their own consent into the outer ocean on a pilgrimage, even as the sixty couples had gones, though these went not with their own consent". (« The Voyage of Snedgus and MacRiagla » p. 18-19).

*Mais de une ren li prist talent
Dunt Deu prier prent plus suvent,
que lui mustrast cel parais
U Adam fud primees asis.
(II. 47-50).*

Il ressort de la tradition textuelle irlandaise une recherche d'une île retirée, de quitter son pays pour une solitude extrême (comme la vie de saint Cuthbert par exemple). Dumville identifie la longueur des pérégrinations comme la recherche d'un « *herimum in ociano* » (1976, p. 78), d'autres parlent de *Wasserwüste* ou *désert liquide* (SODECKI S., 2003, p. 199), à l'image de la recherche d'une vie apostolique telle que décrite par *Matthieu* (19, 29) :

Et omnis qui reliquit domum vel fratres aut sorores aut patrem aut matrem aut uxorem aut filios aut agros propter nomen meum centuplum accipiet et vitam aeternam possidebit

Le *Voyage* présente la pérégrination comme une quête de savoir : entrée au monastère ; désir de voir le paradis et l'enfer ; cherche à connaître les îles et ses occupants. Contrairement aux moines, Brendan possède une sorte de prescience divine : il sait où construire son bateau (II. 157-58) ; il sait qu'un des moines va commettre un vol sur l'île inhabitée (II. 309-26) ; il connaît le secret que l'île qui bouge (II. 467-78) et il sait qu'il lui est permis de prendre un calice du grand pilier (II. 1091-92). Ce qui n'est pas le cas des moines dont l'apprentissage se fait d'île en île, de rencontre en rencontre. Ils sont l'image de l'être humain commun qui doit faire l'expérience (II. 227-8, 467-78) de ses erreurs avant d'acquérir le savoir nécessaire à l'entrée au Paradis. Après le combat entre le griffon et le dragon, Benedeit informe que, grâce à l'Esprit Saint, Brendan et ses moines possède maintenant un grand savoir :

Par l'espirit Deu mult sunt savant (I. 1030).

Ce savoir va leur permettre d'entrer au paradis recherché mais leur séjour s'arrête rapidement. En effet, il leur manque celui qui leur permettrait d'aller plus loin (II. 1787-88). Dans la *Navigatio*, le traversée est une opportunité pour Dieu de révéler 'les secrets de l'océan' (§XXVIII) :

Ecce terram quam quesisti per multum tempus. Ideo non potuisti statim [illam] inuenire quia Deus uoluit tibi ostendere diuersa sua secreta in oceano magno.

Comme précédemment indique, l'île, image de destination et d'autre monde, est définie par G. Durand, à l'aide de la psychanalyse, comme une « espèce de 'Jonas' géographique » et serait « synonyme du retour à la mère » (DURAND G., 1992, p. 274). Si le thème de Jonas est réellement omniprésent lors des pérégrinations, les îles semblent plutôt, dans ce contexte, renvoyer les pèlerins à eux-mêmes. Il s'agit, pour les moines, de faire l'expérience d'un événement inconnu et d'apprendre à y faire face. L'île participe du programme de 'descente'. Aux yeux de Brendan, l'île mouvante est bien Jasconius ; pour ses compagnons, elle ressemble – au premier abord – à toutes les autres. La présence de l'île serait, dans ce cas, la projection de l'état spirituel du navigateur. Le saint a la connaissance, ses compagnons non. Le premier a la foi, les autres sont aveuglés par peur. L'île paradisiaque (but du voyage) serait alors l'accomplissement, la réalisation spirituelle.

C'est pour cela – pour l'épanouissement de l'âme dans la foi – que le navigateur se trouve d'abord confronté à l'abîme :

qui descendunt in mare navibus facientes opus in aquis multis

Ipsi viderunt opera Domini et mirabilia eius in profundo (Psaumes 106, 23-24).

In profundo, dans l'abîme, ouvert par la parole divine (« Il dit, et il fit souffler la tempête, Qui souleva les flots de la mer » – 107, 25), c'est à ce moment que le navigateur connaît les *merveilles*.

Si Benedeit fait le récit d'un apprentissage de la foi, l'auteur de la *Navigatio* fait écho à ces *merveilles* que mentionne la Bible :

Quodam uero tempore, cum sanctus Brendanus celebrasset Sancti Petri Apostoli festiuitatem in sua nauui, inuenerunt mare clarum ita ut possent uidere quicquid subtus erat. Cum autem aspexissent intus in profundum, uiderunt diuersa genera bestiarum iacentes super arenam. Videbatur quoque illis quod potuissent manu / tangere illas pre nimia claritate illius maris. Erant enim sicut greges iacentes in pascuis. Pre multitudine tali uidebantur sicut ciuitas in girum, adplicantes capita ad posteriora iacendo (cap. 21, II. 1-8).

Le saint dit la messe tandis que les moines, à la vue des monstres, s'inquiètent de leur devenir. Dans le *Voyage*, la description des fonds marins est plus mouvementée : *Peissuns veïim granz e criüels* (I. 1049) ou encore *peissuns tante guerre* (I. 1048).

Les secrets de Dieu révélés lors de ces voyages, ce ne sont pas les monstres ou les tempêtes mais la compréhension du pouvoir de la parole sainte sur les forces de l'abîme. La vision de l'abîme et la

contemplation de la descente sont la condition de la réalisation de la foi. Tel Jonas, il s'agit d'expérimenter, spirituellement (car cela n'arrive pas de fait, grâce au recours à la parole sacrée), l'avalage par la baleine et, ainsi, réaliser en soi la foi en la parole divine. Chacune des îles étant une projection géographique de l'expérience de Jonas²⁵⁷, une nouvelle mise à l'épreuve de la foi, leur visite signifie introspection de l'homme qui doute. Les pérégrinations mettent donc en image chacune des étapes spirituelles du navigateur marchant vers Dieu. La réalisation spirituelle est complète lorsqu'il atteint l'île paradisiaque.

V / L'Arche, archétype de la barque, et fait d'incarnation

La définition de la barque comme « demeure sur l'eau » de G. Durand (1992, p. 285) s'appuie avant tout sur « l'archétype rassurant de la coque protectrice, du vaisseau fermé, de l'habitacle ». Cette définition, il le précise, est à différencier de sa modalité de transport : « le navire est un fait d'habitat avant d'être un moyen de transport » (1992, p. 286, citant Barthes). La barque et l'arche-coffre, sont ainsi des isomorphes de la grotte, celle de la solitude recherchée par Cuthbert. « La barque, fût-elle mortuaire, participe en son essence au grand thème de la berceuse maternelle ». L'image de la Mère, qui se répète dans la coprésence de la baleine en tant que ventre et de la mer en tant qu'océan primordiale, signifie l'essence de la fertilité-fécondité qui caractérise ces archétypes du contenant. En effet, les pérégrinations ne donnent-elles pas 'naissance' à la foi et donc à un nouvel état d'âme du navigateur ? Plus significatif encore est l'Arche : « on pourrait également montrer que cette sécurité accueillante de l'arche a la fécondité de l'Abyssus qui la porte : elle est une image de la Nature-mère régénérée et déversant le flot des vivants sur la terre rendue à la virginité par le déluge » (DURAND G., 1992, p. 287). Fécondité dont la source se trouve au sein de l'abysse, abîme tant craint des navigateurs, et déclencheur de miracles. Fécondité dont les forces du devenir sont symbolisées par les monstres qui y sont tapis.

Il faut cependant se poser plus profondément la question de l'intentionnalité de l'auteur dans son cadre culturel et temporel. Si l'Arche de Noé est par essence définie, par son rôle au sein du déluge, comme le berceau duquel sortent les êtres sauvés, le texte et la mentalité chrétienne en disent un peu plus. Le déluge – expérimentation « de l'état primordial, préformal, chaotique » (ELIADE M., 1949, p. 305-6) – est le processus par lequel Dieu, grâce à l'Arche, va redéfinir son rapport à l'humanité. L'Arche permet en effet d'établir l'*alliance* entre Dieu et tout être vivant (*Genèse* 9, 12-13) :

²⁵⁷ Dans la tradition celtique, l'île est un espace 'sous' les eaux (WALTER P., 2010, p. 231).

Dixitque Deus hoc signum foederis quod do inter me et vos et ad omnem animam viventem quae est vobiscum in generationes sempiternas

Arcum meum ponam in nubibus et erit signum foederis inter me et inter terram

Cet *arcum* n'est pas l'*arca* dans laquelle embarque Noé. Il s'agit d'un arc dans la nue et non de l'embarcation. Cependant, l'iconographie (Partie II, chapitre 3^{ème}) a montré la récurrence des arcs comme forme architecturale de l'Arche : celles par lesquelles entrent les animaux, celles par lesquelles sortent les survivants. L'arc architectural est également utilisé dans l'iconographie de la mue du serpent. L'art médiéval semble ici reprendre le mot du texte à proprement parlé comme unité constitutive visuelle du récit, tout en l'associant directement à l'Arche.

Cet *arc d'alliance* apparaît ensuite comme *Arche d'Alliance* (II Samuel 16, 24) :

Venit autem et Sadoc et universi Levitae cum eo portantes arcam foederis Dei et deposerunt arcam Dei et ascendit Abiathar donec expletus est omnis populus qui egressus fuerat de civitate

A l'image de l'Arche de Noé, l'Arche d'Alliance est perçue comme un « coffre », un contenant dont les formes arquées traduisent la symbolique (Partie II, chapitre 3^{ème}). La question qui doit être posée est alors : de quelle nature est cette alliance ? L'*arcum* de la *Genèse* devient l'*arca*, pourquoi cette association ? L'alliance ne semble plus être perçue, chez *Samuel*, comme 'un arc dans la nue' mais comme un secret qui doit être protégé, enfermé, à l'image des *merveilles* que le navigateur trouve au fond de l'abîme, à l'image de ce que Jonas trouve dans le ventre de la baleine.

Il est dit dans la *Genèse* que Dieu établit son alliance avec tout être vivant sorti de l'Arche et leur postérité (9, 10). Plus précisément, et à quatre reprises, Dieu définit l'alliance comme un nouveau rapport avec « toute chair » qu'aucun déluge ne viendra plus détruire :

Dixitque Deus Noe hoc erit signum foederis quod constitui inter me et inter omnem carnem super terram (Genèse 9, 17).

L'arc est le signe de l'alliance entre Dieu et la chair. C'est-à-dire, selon *Jean* : *et Verbum caro factum est (Jean 1, 14)* puisqu'en effet : *in principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum et Deum erat Verbum (Jean 1, 1)*. L'alliance entre Dieu et la chair est au cœur du mystère de l'incarnation. C'est précisément ce que mettent en scène les pérégrinations et tout particulièrement

le *Voyage* et la *Navigatio* au sein même de leurs structures narratives : le marin de peu de foi (à l'image de Pierre) doute face au danger et a peur de sombrer ; le saint prie, sermonne et diffuse la parole sacrée ; alors le marin accueille cette parole de Dieu en lui, et le danger destructeur est écarté par la révélation de ces *merveilles*. C'est là la répétition de l'alliance promise par Dieu à Noé, après le déluge et avant la sortie de l'Arche.

Aussi la barque, qui par sa faible structure appelle au miracle, est-elle la répétition de l'Arche et, par confusion sémantique, de l'arc de cette alliance. Dans cette perspective, la précision que la mère nourricière Ita, dans la *Vita Brendani*, apporte à Brendan est fondamentale : l'embarcation doit être faite de bois et non de peaux d'animaux morts. Il ne s'agit pas d'un détail anodin ni d'une volonté de l'auteur de se démarquer d'une tradition maritime locale, mais bel et bien de marquer, avec insistance puisqu'il s'agit d'un tournant dans la quête du saint, l'importance de la nature de l'enveloppe dans la quête du royaume de Dieu : l'incarnation ne peut se faire dans une chair morte. Une autre analogie peut, par extension, être relevée : celle entre le bois du bateau et le bois de la croix qui porte le sacrifice de la chair dans laquelle la Parole s'était précisément incarnée. Aussi, la navigation est-elle, par nature, la confrontation avec son propre sacrifice, car c'est lorsqu'il portera la vie divine que l'homme échappera à la mort ; c'est en s'identifiant à la chair du Verbe, au corps du Christ, que l'homme pourra connaître le salut. Contempler l'abîme, c'est contempler son propre sacrifice, mais accueillir la foi, accueillir la Parole en soi, c'est trouver l'île paradisiaque, donc la vie éternelle, l'état édénique.

Aussi la barque peut-elle être définie comme un fait d'incarnation : elle est signe – comme l'arc est le *signe* selon la *Genèse* – par lequel Dieu signifie son alliance avec le navigateur. De manière purement matérielle, l'arc – renversé – est la seule forme qui permette de lier un point de départ à un autre tout en impliquant une descente suivie d'une ascension. Le choix du vocabulaire premier n'est donc pas laissé au hasard. Le navire de Noé n'est pas une *nave*.

Les notions de Chair, de Parole, d'Incarnation et de Salut relèvent d'un vocabulaire et d'une symbolique purement chrétienne. Or, il ne faut pas oublier ces incessantes convergences culturelles dont les différents textes se font l'écho. Aussi faut-il prendre le temps de s'interroger sur la manière dont le christianisme a développé sa littérature et spiritualité de la transcendance. Il est, dans cette démarche, un article de P. Walter (2009) qui permet de percevoir comment la religion nouvelle a pu

recueillir le patrimoine païen au sein de ses textes et sa mentalité²⁵⁸. Il s'agit d'une étude autour du navire nommé *La Reine de Saba* dans un épisode de la *Quête du saint Graal*, roman du XIII^{ème} siècle. Salomon²⁵⁹, fils du roi David, apprend la venue de son valeureux descendant Galaad et veut lui adresser un message à travers les siècles. Son épouse lui prodigue alors trois conseils : faire construire un navire, reforgez l'épée de David et construire un lit dans le navire.

Le navire, nommé *Reine de Saba*, est donc une idée de la reine elle-même. Selon le conseil, il doit être fait d'un bois solide qui ne pourrira jamais :

*Or vos dirai donc, fet ele, que vos feroiz. Fetes fere une nef dou meillor fust et del plus durable que len porra trover, et de tel qui puisse porrir ne por eve ne por autre chose.*²⁶⁰

Il y a dans cette structure des éléments déjà rencontrés : la parole sage (de la reine), la construction spécifiquement en bois de l'embarcation, et le navire assurant la liaison avec la descendance, mais également avec la contrée mystérieuse puisque ce bateau sert à conduire Galaad, Bohort et Percival vers le royaume du Graal. De cette manière, le récit respecte les principaux aspects de la navigation comme définie par le christianisme médiéval : le navire est *arc* de la parole. La transmission de l'héritage par Salomon est ici fondamentale : la *Reine de Saba* est une nouvelle *arche*.

L'analyse de son nom permet cependant à P. Walter (2009) de distinguer, au-delà du discours chrétien, un substrat psychique d'ordre païen. En plus de s'inscrire dans la tradition biblique, de s'inspirer des écrits apocryphes, des légendes hagiographiques ainsi que très certainement de la mémoire populaire, le texte puise son essence dans la mythologie celte puisque « la légendaire épouse de Salomon rencontre la déesse pédauque Brigitte » (WALTER P., 2009, p. 66).

La tradition médiévale présente en effet la reine de Saba comme pourvue d'une nature animale : affublée d'une patte d'oie, elle aime les bains et se plonger quotidiennement dans la mer. En tant que personnage féminin, elle semble s'inscrire dans la lignée des déesses Brigitte, Ana et Séquana (dénomination de la Seine) des Celtes, figures de femmes cygnes, également apparentées aux

²⁵⁸ Pour une étude complète et approfondie des phénomènes païens au Moyen Age, voir l'ouvrage de WALTER P., 2003 : *Mythologie chrétienne. Fêtes, rites et mythes du Moyen Age*. Ces racines païennes qui perdurent à l'époque chrétienne ont été portées par l'oralité de populations qui, ne lisant pas la Bible et autres textes cléricaux, ont perpétué la mémoire des rites et croyances traditionnelles. Le syncrétisme chrétien, loin de rejeter cette matière imaginaire, l'a (comme montré tout au long de cette thèse) incorporée dans ses textes et images pour finalement créer ce que P. Walter appelle une « mythologie chrétienne ».

²⁵⁹ Héritier de l'Arche d'Alliance. Il s'agit donc d'un ancêtre de choix.

²⁶⁰ « Je vais vous dire ce que vous allez faire. Faites construire une nef dans le meilleur bois qui soit, le plus résistant et le plus imputrescible qui soit » (*La Queste del saint Graal*, éd. A. Pauphilet, Paris, Champion, Classiques français du Moyen Âge, 33, 1923, p. 222).

valkyries. P. Walter indique deux particularités physiques qui forment le contenu symbolique de ces créatures : le pied, « organe de médiation entre le monde des vivants et le monde des morts » (p. 68) et le long cou du volatil, « organe de la voix et du souffle vital » (p. 74).

Le navire est la forme du message en ceci que, se faisant écho architectural de la reine de Saba elle-même, il se trouve pourvu, d'une part, d'une essence créatrice et démiurge et, d'autre part, d'un caractère vital et porteur de la parole primordiale – par le long cou de l'animal aquatique.

La reprise chrétienne est saisissante : le monde souterrain habité autrefois par le forgeron païen devient – dans le cadre de la navigation – l'abîme, le gouffre, la grotte ou la baleine qui révèlent les *merveilles* de Dieu au navigateur audacieux ; tandis que le souffle vital et la Parole résident désormais en Dieu. Il faut cependant noter la disparition de l'aspect consciemment féminin, de la fertilité abyssale et du berceau matriciel, que seul le navire de la *Reine de Saba* traduit²⁶¹.

Si tout ceci est psychiquement porteur de sens, il faut cependant temporiser et se poser à nouveau la question de l'intentionnalité des auteurs. En effet, il s'agit d'une convergence d'héritages culturels dont les substrats respectent un rapport perceptif humain/nature de même essence mais d'interprétations différentes. S'il est possible aujourd'hui pour le chercheur de dresser des parallèles imaginaires entre ces différents substrats, il ne faudrait pas en conclure que les auteurs les partager également. Les intellectuels chrétiens ont, en effet, montré leurs capacités à rationaliser les monstres mythologiques. S'ils gardaient à l'esprit leurs aspects visuels, en ont-ils pour autant gardé le sens premier ? Dès la fin de l'Antiquité et le début du Moyen Âge, des textes comme les *Commentaires* de Servius (IV^{ème} siècle), les *Mythologies* de Fulgence (vers 490-530) ou encore les écrits d'Isidore de Séville développent des analyses rationnelles qui appliquent un raisonnement basé sur l'observation des formes. « Le résultat de l'application de la grille d'interprétation évhémériste aux monstres mythologiques a pour conséquence une réduction de leur emploi : ils ne quittent pratiquement pas la mythographie et apparaissent surtout dans un genre littéraire connu sous le nom de roman antique ou antiquisant. Le reste du temps, les écrivains utilisent des éléments de leur morphologie pour rehausser la description d'un autre monstre, ou même pour en fabriquer » (LECOUTEUX C., 1999, p. 75).

De fait, l'*arc* d'alliance se trouve matérialisée, et donc rationalisée par la forme, en *arche* « coffre » d'alliance. Ce glissement pourrait être indicatif d'une perte du phénomène sensible, c'est-à-dire que les images mentales deviennent objets d'analyses et ne sont plus issues de motivations perceptives.

²⁶¹ Cet aspect féminin semble avoir été renversé dans son interprétation. Là où résidait dans l'image du serpent une image de la Mère, se tient dans ces textes, celle d'un monstre destructeur (la sirène). L'aspect vivant transcendé de l'être humain réside dans la relation à Dieu, et non plus dans la Mère.

L'arc d'alliance – concept hautement spirituel et sujet à débats – n'est plus perçu pour son phénomène liant un point à un point, mais pour sa similitude graphique, sonore avec l'arche.

De la même manière, si la précision du matériau du navire dans la *Vita Brendani* semble indiquer que l'auteur était conscient de l'analogie entre l'embarcation et l'arc d'alliance, cela ne semble pas être le cas des auteurs du *Voyage* ou de la *Navigatio*. Leurs intentionnalités respectives pourraient donc bien être autres. Le premier montrerait comment les épreuves forgent la foi, tandis que le deuxième décrirait comment le calendrier liturgique et l'ascétisme monastique rapproche de Dieu.

Dans la *Vita*, l'objectif de l'auteur est de rapporter la *déification* de Brendan, c'est-à-dire, comment le navigateur a trouvé le Salut en accueillant Dieu dans sa chair. Avec le *Voyage*, Benedeit, quant à lui, mettrait plutôt en scène l'importance des prières et du retour à Dieu face aux dangers. Dans la *Navigatio*, il est fait état d'un mode de vie. Une même légende, trois auteurs, trois intentionnalités au sein desquelles le navire n'a pas le même contenu symbolique. Alors que la *Vita* semble poser la question « que doit être la *révélation* pour s'accomplir comme chair ? » (HENRY M., 2000, p. 24), les deux autres traduisent visuellement et structurellement une *peregrinatio por amore Dei*, sans en livrer consciemment les implications spirituelles.

CHAPITRE 2^{ème} : Définition de l'image effective du bateau

L'étude contextualisée des images visuelles de bateaux a permis de se rendre compte de quelques structures fondamentales concernant le fonctionnement mental des anciens Scandinaves. Fonctionnement lié à la question de la christianisation qui, bien qu'étant à l'origine de la transmission de nombreux textes au contenu païen, a également engendré une évolution des croyances et un changement de perception.

L'étude iconographique, notamment sur les grandes pierres suédoises, a ainsi permis d'établir une indéniable relation analogique entre le bateau et le cheval ; une relation fondamentale entre l'arbre Yggdrasil, la pierre et le bateau du monde souterrain ; la répétition des valkyries et du breuvage ; l'omniprésence du serpent ou dragon aux alentours de l'embarcation, le tout dans un contexte profondément chamanique, la pierre dressée faisant partie du rituel funéraire, en tant que médium iconique.

Avec l'arrivée du christianisme, tout ceci change. Le cheval, la valkyrie, le breuvage et la relation iconique à l'arbre disparaissent peu à peu. Des thèmes à contenu païen sont cependant encore utilisés : les Ragnarök se trouvent largement développés, au même titre que l'imagerie guerrier ainsi que celle du forgeron. La mise à l'écrit des mythes semble être à l'origine d'un développement visuel détaillé, en opposition aux pierres strictement païennes dont les structures graphiques sont réduites à l'essentiel.

Les derniers soubresauts païens ne résident à la fin de la période que dans la conservation de certaines formes tirant vers l'abstraction – serpentines ainsi que celle du bateau – et de l'utilisation du support de pierre. A ceci est alors greffée la nouvelle imagerie : celle de la croix et le développement d'une mentalité liée à la notion de sacrifice de l'individu. Il semble s'opérer comme une évolution mentale allant d'une perception globale des manifestations vers un savoir et une utilisation archétypale et structurée.

I / Bateaux et esprits féminins

Aussi régulière que la présence du cheval aux côtés des images de bateau est celle d'une figure féminine identifiée comme une valkyrie. Si sur les pierres son rôle semble se borner à l'accueil du guerrier et la distribution du breuvage divin, les textes en disent plus long sur leurs

attributions. Notamment le chapitre 23 de l'*Íslendinga saga* (*Sturlunga saga*) par Sturla Thórdharson qui met en scène la complexité d'une traversée maritime orchestrée par ces créatures :

L'hiver qui suivit la bataille de Víðhines, les gens firent force rêves. Dans le Skagaffjörðr, un homme rêva qu'il entra dans une grande maison : y siégeaient deux femmes tout ensanglantées qui ramaient. Il lui sembla que du sang pleuvait par les louvres. L'une des deux femmes chanta :

Nous ramons, nous ramons,

- Pleut le sang –

Nous, Gudhr et Göndul,

A cause de meurtres d'hommes.

Nous allons nous rendre

A Raftahlídh,

Là, on sacrifiera à nous

Et l'on nous maudira.

Gudhr (ou Gunnr) et Göndul sont des valkyries. Le nom de la première signifie 'bataille', tandis que celui de la deuxième est en relation avec *gandr*, 'pratique magique' (BOYER R., 1986, p. 153). La *bataille* a produit les morts, et la *pratique magique*, par reproduction du geste de navigation (ramer) conduit les victimes vers l'autre monde.

Il s'agit d'un rêve annonciateur d'une autre bataille pour laquelle les dirigeants font offrir des sacrifices aux valkyries afin d'obtenir victoire, mais cela n'empêchera pas les morts de tomber. Dans cette vision de type prophétique, les deux femmes ensanglantées rament, non pas dans un bateau, mais dans une maison. L'analogie entre le navire et la maison (déjà perçue dans les représentations monumentales des maisons naviformes danoises) via l'archétype du contenant est clairement présentée. La notion de mort se révèle fortement liée à celle de la matrice ici résolument féminine. Il s'agit du « fait d'habitat » inscrit dans son essence « au grand thème de la berceuse maternelle » (DURAND G., 1992, p. 287). L'aspect 'berceuse' est par ailleurs remarquablement singularisé par le rythme du mouvement des rameuses. Ce point est fondamental : c'est le mouvement qui sert à créer le passage, et non le bateau en tant que tel, puisqu'absent.

Cette vision de la mort comme prolongement vital n'enlève cependant en rien la douleur de la perte. Les deux femmes se trouvent de ce fait dans une position délicate puisqu'elles seront 'maudites' pour ce qu'elles font, c'est-à-dire prendre les guerriers.

La relation entre la bataille, la femme surnaturelle, le bateau et le sacrifice est également transmise dans la *Jómsvíkinga saga*²⁶². Au cours d'une bataille navale, le roi danois Sveinn tjúguskegg fait appel aux redoutables Vikings de Jomsborg, contre le jarl norvégien Hákon Sigurdarson afin de s'emparer du pays. La bataille a lieu à Hjörungavágr, à mi-chemin entre Bergen et Trondheim, probablement en 986. Le jarl Hákon, ne parvenant pas à repousser l'invasion, décide d'amarrer sur une île et de procéder à un sacrifice. Installé dans la clairière d'une forêt, il prie à genou sa 'patronne' (*fulltrúi* dans le texte) de lui venir en aide. Mais celle-ci l'ignore car l'homme s'est converti au christianisme avant d'adjurer. Le nom de ce personnage féminin qu'il invoque est Thorgerdr Hördatröll. Celle-ci refuse de l'entendre jusqu'au moment où il propose un sacrifice humain. Elle accepte de l'aider à condition de recevoir son fils Erlingr. Le garçon de sept ans est alors sacrifié. Par la suite, lorsque la bataille reprend, le temps se gâte, un nuage noir s'avance et de violentes averses de grêles s'abattent sur les combattants qui font face :

On raconte que Hávardr le Pourfendeur fut le premier à voir Hördabrúdr dans la troupe du jarl Hákon ; beaucoup d'hommes doués de seconde vue voient cela (...) il leur semble voir en outre qu'une flèche vole de chacun des doigts de la géante et qu'il se trouve toujours un homme sur la trajectoire, en sorte qu'il en reçoit la mort (BOYER R., 1982, p. 100-2).

L'épisode rapporté ici n'est pas un rêve, cependant la figure n'est visible que de ceux capables de seconde vue. Il s'agit d'un état de conscience transcendée. S'il n'y est pas non plus question de chant ou de rythme comme dans le rêve des rameuses, le son est cependant bien présent :

Le nuage progresse rapidement, immédiatement suivi d'une violente averse de grêle, ceux qui sont là pensent y voir des éclairs et y entendre des coups de tonnerre (BOYER R., 1982, p. 100-2).

Sans oublier les bourrasques et les flèches qui fusent des doigts de la géante. L'apparaître aux yeux des ennemis se manifeste par un agencement brut de sons divers. La source de ses sons est la géante Thorgerdr, décrite par le chef viking comme « le pire des trolls ». Durant la bataille, celle-ci se tient avec sa sœur Irpa sur le bateau du jarl, déclenchant tempête, grêle et tonnerre, tout en envoyant ses flèches assassines. Thorgerdr possède deux caractéristiques : celle de la 'mère' protectrice (*gerdr* 'champ/terre') du clan et du jarl en particulier, et celle de la 'dise' pour ses valeurs de combat (*thorr* 'tonnerre'). Il ne s'agit pas ici, comme le fait remarquer R. Boyer (1995, p. 87), d'une valkyrie

²⁶² Traduction française de BOYER R., 1982 : *Saga des Vikings de Jomborg*, Bayeux, éd. Heimdal.

puisqu'elle est donnée comme une géante, ni d'une norne puisqu'elle n'agit pas dans une optique fatidique. Il s'agirait plutôt d'une *stammor*, 'mère fondatrice' de grands lignages.

Présentée comme capricieuse, la géante n'accepte de combattre que lorsqu'elle reçoit le sacrifice du fils. Il y a cependant dans ce rite une notion de transmission plus profonde. Un sacrifice animal ne pouvait lui suffire à générer la force nécessaire à la diversion. Tempête, grêle, tonnerre, nuages, averses et flèches demandent beaucoup de puissance. Le sacrifice semble avant toute chose servi à rendre à l'esprit du clan une partie de ses forces qui était jusqu'alors incarnée. Il est par ailleurs intéressant de noter que – puisque la *dise Thorgerdr* se trouve sur le pont – ces forces prennent leur source au sein du bateau du jarl. Le navire devient chaudron bouillonnant, matrice – féconde – à en juger par la nature des éléments qui en sortent : eau, tonnerre, pluie, ainsi que les flèches qui peuvent être perçues comme des rayons dardant, solaire.

Cette grande figure féminine trouve un écho dans une autre représentation : la *hamingja*. En liaison avec *hamr* (nom masculin), littéralement, la « forme interne que possède tout être humain, qui est susceptible de s'évader de son support matériel pour agir pour son propre compte, en défiant les lois de l'espace et du temps » (BOYER R., 1995, p. 96). La *hamingja* est l'esprit rattaché à un clan.

Ce type d'entité apparaît, en présence d'un bateau, notamment, dans un rêve rapporté dans le chapitre 9 de la *Saga de Víga-Glúmr*. En effet, juste après la mort du grand-père Vigfúss en Norvège, l'Islandais Glúmr voit une femme gigantesque venir à lui. Il s'agit de l'*hamingja* de son clan qui est passée d'un chef à son successeur.

Il est dit qu'une nuit, Glúmr rêva : il était sorti de sa ferme, et regardait vers la côte du fjord. Il se sembla voir venir de la côte, le long du district, une femme s'avançant vers Thverá. Et elle était si grande que ses épaules touchaient les montagnes des deux côtés. Et il se voyait sortant de l'enclos pour aller à sa rencontre, et l'invitait à venir chez lui. Puis il s'éveilla. Tous trouvèrent étranges ses paroles quand il dit : « ce rêve est grand et remarquable, et ainsi l'interpréterai-je : Vigfúss, le père de ma mère, doit être mort à présent, et cette femme devait être sa hamingja, qui allait, plus haute que les montagnes. Et lui, Vigfúss, était de bien des façons supérieur en distinction aux autres hommes, et sa hamingja doit se chercher un domicile par ici, là où je suis ». Or, pendant l'été, un bateau arriva en Islande et l'on apprit la mort de Vigfúss.

Un même message de mort, deux médiateurs : la *hamingja* dans le rêve, puis le bateau dans le monde matériel. La forme féminine, anthropomorphisation de la force ou l'esprit du clan, remplit le

même rôle que le bateau, en transmettant la nouvelle de la mort. L'annonce du décès de la figure du chef signifie une succession matérielle sociale, mais également spirituelle. C'est une idée de circulation qui transparaît ici. Le rêve – vision qui, comme l'indique le texte précédant, fait appel à la notion de seconde vue – transmet de manière visuelle l'ampleur, le poids, de cette succession. La grandeur de la géante « plus haute que les montagnes » est d'ailleurs en relation avec le statut du défunt patriarche qui était « de bien des façons supérieur en distinction aux autres hommes ». Le rêve permet à Glúmr de voir ce qui est invisible à l'œil lors de l'arrivée du bateau : le poids de la succession, le transfert spirituel.

Les notions de *hamr* et *hamingja* se confondent avec celles de la *fylgja* et l'*aettarfylgja*, termes féminins. Le premier désigne physiologiquement les membranes du placenta qui suivent l'expulsion du nouveau-né lors de l'accouchement. Il s'agit d'un esprit qui « suit » l'individu (*fylgja* 'suivre' ; *folgen* en allemand et *to follow* en anglais). Le deuxième terme concerne non plus d'un individu mais tout le clan. Un autre épisode de mort et de succession faisant intervenir un bateau est rapporté dans le chapitre 11 de *Hallfredhar saga*, avec la même singularité que l'*hamingja* précédente, à quelques détails près.

Au cours d'un voyage en bateau, le scalde Hallfredhar vandraedhaskáld tombe malade :

Alors, ils virent une femme marcher derrière le bateau ; elle était grande et en broigne ; elle marchait sur les vagues comme sur la terre. Hallfredhr regarda et vit que c'était sa fylgjukona. Il dit : « Je déclare que tout est rompu entre nous ». Elle dit : « Thorvaldr, veux-tu de moi ? » Thorvaldr déclara que non. Alors Hallfredhr le jeune (fils du précédent), dit « Moi, je veux bien de toi ». Puis elle disparut.

Hallfredhr le vieux meurt, mais la transmission, a été faite. La première différence, c'est qu'ici, il ne s'agit pas d'un rêve. L'esprit s'est en quelque sorte matérialisé devant les occupants du bateau, pour quitter le mourant et se rattacher au fils. Elle a même cherché lequel était le successeur, comme si elle l'ignorait. Dans le texte précédent, la géante apparaît en rêve et vient résolument vers le successeur. La *fylgjukona* semble être un esprit indépendant qui se rattache véritablement à un individu ou à un clan, tandis que le *hamr* constitue une part intérieure de la personne. Le bateau est dans les deux cas espace médian. Il est le contexte qui permet la sortie, la matérialisation, de la *fylgjukona*. Au départ la *fylgja* suivait le patriarche, à l'arrivée elle suit son fils.

Selon R. Boyer, le culte de celle-ci remonterait à celui, plus ancien, des dises (*dísir* en vieux norrois, sg. *dís*) (1995, p. 77). Le mot revient dans plusieurs toponymes en Scandinavie (*Dsevi* ‘lieu sacré des dises, *Diseberg* ‘Mont-des-Dises etc.) et est attesté en vieux saxon : *idis, idisi*. Celles-ci sont présentées comme des puissances protectrices et propres au combat. Des sacrifices, chez les Svíars, leur étaient dédiés en octobre ainsi qu’au moment de l’équinoxe de printemps, cérémonies intitulées *Dísablót*. Le rapport saisonnier semble indiquer une manifestation du culte de la fertilité-fécondité éventuellement consacré à Freyja dont un des qualificatifs est *Vanadís*, dise des Vanes (*Gylfaginning*, 35). Thorgerdr, mentionnée plus tôt, est indiquée comme dise, mais également comme *–tröll* dans de nombreux textes, notamment *Ketils saga hængs* ou encore la *Buádrápa* de Thorkell Gíslason qui la présente comme suit : « l’affreuse troll envoya des flèches aiguës de chacun de ses doigts ». Ceci la lie aux « grands ancêtres » que sont ceux de la race des géants, et par extension, aux « morts féconds » (BOYER R., 1995, p. 92). Ceci permet de voir Thorgerdr comme une anthropomorphisation des morts de la famille, d’où sa demande de sacrifice du fils. La présence du bateau, bien que contextuelle, joue ici, par le biais de sa coque-enveloppe, le rôle du corps médiateur, transmetteur.

Il est difficile de rendre compte d’une culture en ayant recours aux mots contemporains issues d’un passé chrétien, comme le montre la problématique liée à l’identification des différentes figures féminines. Elles ne peuvent, en restant cohérent, pas être identifiées à des anges gardiens ou des saints patrons comme il peut souvent être suggéré par le langage (un ange gardien en islandais se dit *fylgjuengill*). Ces formes féminines sont, semble-t-il, en premier lieu, des anthropomorphisations du processus de passage d’un état à un autre. Les valkyries participent du phénomène de mort : perte du sang dans un premier temps, puis intervention d’un chant et d’un rythme qui permettent la circulation du monde matériel au monde des morts. Les dises sont différentes. Elles sont forces latentes qui peuvent se manifester quand invoquer. Dans le premier cas, le bateau participe d’un processus de désincarnation, tandis que dans le deuxième, il s’agit de l’inverse, la force doit trouver forme pour se manifester. C’est sa capacité à recevoir les puissances vitales circulantes qui rattache le bateau à la fameuse troisième fonction dumézilienne. Et c’est la nature féminine qui est représentée comme maîtresse de la manifestation de la vie.

II / Définition de la nature chamanique du bateau

Deux éléments se détachent dans l'étude du rapport entre la figure féminine et le bateau : le rythme/chant/son et le rêve/vision. Deux éléments fondamentaux d'une culture chamanique. « Dans l'approche ethnologique, le rêve apparaît le plus souvent comme 'un voyage mais, du même coup, il n'existe que par le récit dont il est l'objet' et que le rêveur livre après coup en se ressouvenant de son rêve » (BELTIN H., 2004, p. 98). La vision est définie, à la différence du rêve, par l'apparition d'un être surnaturel. Au-delà du voyage (vers l'autre monde ou arrivée d'un visiteur), le rêve comme la vision constituent des apparitions visuelles qui demandent un déchiffrement.

Si la culture chrétienne a posé la question de la véracité et la validité – religieuse – de ses images endogènes, ce ne semble pas être le cas des Scandinaves païens qui considéraient chaque rêve et chaque vision (donc chaque image) avec gravité. Le norrois utilise en effet l'expression *mik dreymdhi* 'j'ai rêvé que...' avec le rêve posé au nominatif et le rêveur (*mik*) à l'accusatif voire au datif. Aussi, la phrase *sá madhr dreymir mik opt* 'je rêve souvent de cet homme', se lit-elle littéralement 'cet homme me rêve souvent'. Cette tournure inverse complètement la notion de réel. Le rêve est en quelque sorte la véritable *réalité*. « Le passage de l'univers sensoriel, réel, à l'immatériel ou spirituel s'opère spontanément, au plan de la syntaxe déjà » (BOYER R., 1986, p. 93). Le rêve (la vision, l'image) ne peut alors pas être définie comme une simple image endogène. Il est en quelque sorte un monde sensible à part entière. Rêver donne accès à un monde double qui se démarque du matériel.

Le colonisateur Lodhmundr le vieux (*Landnámabók*, Sturlubok, chapitre 289), présenté comme *mjök trollaukinn* ('très fort en magie' ; littéralement : dont la nature non-humaine, surhumaine, *troll*, a été accrue, *aukinn*), arrive en vue de l'Islande. Selon l'usage, il jette par-dessus bord ses *öndvegissúlur* (les montants sculptés de son haut-siège) pour leur confier le soin d'indiquer, à l'endroit où ils s'échoueraient, le lieu où il devra fixer sa résidence. Il passe trois hivers dans un fjord, sans les retrouver. Puis apprend qu'ils sont dans le sud de l'Islande :

Après cela, il porta sur son bateau tout ce qu'il possédait ; et quand la voile fut amenée, il se coucha pour dormir en ordonnant que personne n'ait la hardiesse de prononcer son nom. Quand il eut été couché un court moment, il y eut un vacarme ; on vit alors qu'un grand glissement de terrain déferlait sur la ferme que Lodhmundr avait habitée. Après cela, il s'assit et prit la parole : « le sort (álög) que je jette, c'est que le bateau qui accostera ici n'abordera jamais sain et sauf ».

Il s'agit ici de ce que R. Boyer (1987, p. 91) nomme la 'magie torpide', c'est-à-dire exercée dans le sommeil ou dans une torpeur, 'magie' héritée d'une culture de type chamanique.

« Le chamanisme s'applique à un culte archaïque répandu dans tout le continent nord-asiatique, il postule un spiritualisme vivant et l'existence d'un autre monde avec lequel le prêtre-sorcier ou chamane est susceptible d'entrer en communication » (BOYER R., 1992, p. 148, d'après ELIADE M., 1974). En ce qui concerne les anciens Scandinaves, il s'agirait, selon l'auteur, d'un héritage same (finnois), au sein duquel les opérations cultuel étaient exécutées par un personnage, souvent féminin, au titre de *noai'de*²⁶³.

« Le *noai'de* a besoin d'un 'instrument de travail', un tambour dont on joue avec un 'marteau' de corne et dont la peau est couverte de dessins, parmi lesquels revient le plus souvent un signe qui évoque assez bien le marteau de Thórr ». L'*Historia Norwegiae* (XIII^{ème} siècle) présente nombre de leurs techniques notamment celles du *sejðr*, de *gandr* et du *galdr* : « attirer le gibier aux chasseurs et le poisson dans les fjords, éloigner les loups, déchaîner l'orage, déclencher un *sendigr*, provoquer des états d'hypnose ou d'illusions des sens, découvrir un voleur ou de le mutiler à distance, conférer une force magique à des boissons ou des objets divers, ou permettre de prendre une forme animale pour aller se battre contre un confrère » (BOYER R., 1992, p. 148).

Dans le texte mentionné ci-dessus, Lodhmundr le vieux est un personnage averti. Son nom l'indique, il est de nature *troll*. Une énergie surhumaine l'habite. Au moment de faire route pour le sud de l'Islande où ses montants ont été retrouvés, il s'endort, puis un glissement de terrain recouvre son ancien emplacement. L'homme exerce ici sa capacité de *troll* une fois monté à bord du navire et surtout, une fois que la voile est hissée. Voici l'élément du son, reconnu par les scaldes pour nommer les navires dans leurs kenningar. C'est au son du vent qui frappe la voile que l'homme entre en transe ou en rêve. Le texte ne rapporte pas le contenu du rêve mais ce qui se passe ensuite dans le monde matériel semble en être le résultat. Visiblement porteur de forces naturelles, Lodhmundr le vieux a fait en sorte que personne n'occupe à sa place son premier emplacement.

Le rôle du navire est centré sur la voile. A l'image du rythme et du chant des valkyries dans le texte des rameuses, le bateau occupe le rôle sonore qui permet le détachement d'un monde vers un autre. Matériellement, l'embarcation emmène les colons du premier lieu, temporaire, au point sud, destination d'ordre finale. Elle permet cependant un autre voyage, celui en dehors de l'espace et du temps, dont la finalité est la destruction du point premier ; la destruction et, par extension, la négation, comme si le navire était arrivé directement à bon port, au sud de l'Islande. Ce voyage par le rêve annule les trois hivers passés dans ce premier lieu.

²⁶³ Etude complète : KARSTEN R., 1952 : *Samefolkets religion*, Stockholm.

Si le bateau permet, dans ce cas, ce voyage spirituel, au sens fort du terme, il n'est sûrement pas le seul objet à être utilisé à de telles fins. En effet, l'*Historia Norwegia* décrit des prestations sames et rapporte l'utilisation de « vases (*vasculum*) possédés (*occupatus*) par des figures de baleine, de renne, de ski et de petite barque en quoi il faut voir les moyens de locomotion ésotériques qu'utilisera le *diabolicus gandus* » (BOYER R., 1986, p. 65). Lors de la séance en question, le *gandr* ou *gandus*, métamorphosé en baleine, du magicien same a rencontré un *gandr* ennemi dans la mer. La forme interne de l'homme – *hamr* – a pu combattre son adverse grâce à la transe, état qui a permis le voyage (l'image du bateau sur le *vasculum* a bien valeur effective) vers l'autre monde. L'archétype du contenant est ici omniprésent : le bateau du voyage bien entendu, la baleine, le vase, mais également la mer et le ventre du magicien qui se trouve matériellement lacéré par les pieux acérés fichés dans le fond marin par le *gandr* ennemi. Avant d'entrer en transe, le magicien a prononcé des incantations rythmées, *ad profanas veneficam incantationes*. Encore une fois se présente la structure suivante : le son et l'accès à l'autre monde par le bateau. La vision chamanique – transcendante – est rendue corporelle au sein d'un contenant iconique, via l'action du son. Le navire, au cœur du processus d'apparition et de manifestation, est donc *médium*. Il possède les mêmes fonctionnalités que le corps humain, et, en ceci, est un double extérieur et spirituel de l'enveloppe charnelle.

III / Hringhorni et le motif du bateau funéraire

Le bateau se trouve utilisé dans des contextes de voyages vers l'autre monde, celui des morts en particulier. C'est dans ce schéma que semble s'être construit le motif littéraire du bateau funéraire : *Beowulf*, *Ynglinga Saga*, *Skjöldunga Saga* et *Gylfaginning*. Ce motif est également réalisé matériellement dans le cadre de rites dont témoignent l'archéologie et le récit de la cérémonie funèbre d'un chef rus (suédois) sur les bords de la Volga en 922, par l'arabe Ibn Fadhlân (BOYER R., 1992, p. 176-5) :

Si le mort est pauvre, ils font un petit bateau, le placent dedans et le brûlent. Mais s'il est riche, ils divisent ses propriétés et ses biens en trois parts : l'une pour sa famille, l'autre pour payer son costume, la troisième pour faire la nabid (bière des funérailles) qu'ils boiront le jour où l'on tue l'esclave du mort pour la brûler avec lui. (...)

On commença à faire les préparatifs pour le mort, à tailler son costume, etc. tandis que chaque jour la femme condamnée buvait et chantait comme en prévision d'un évènement heureux. (...)

Arriva alors une vieille femme qu'ils appellent « l'Ange de la Mort » et elle étala ces coussins sur le banc. C'est elle qui était chargée de toute la cérémonie, depuis l'habillage du cadavre jusqu'à l'exécution de l'esclave. Je remarquais que c'était une femme d'une taille gigantesque, massive et effrayante.

Le corps est déposé dans la tente du bateau, avec couvertures et coussins, de la bière, des fruits et des plantes aromatiques, ainsi que les armes du défunt. Des animaux sont également sacrifiés et ajouté à la cargaison :

Puis ils amenèrent deux chevaux qu'ils firent courir jusqu'à ce qu'ils fussent tout en sueur, après quoi ils les mirent en pièces à coups d'épée et jetèrent cette viande dans le bateau ; il en fut de même de deux vaches. Puis ils apportèrent un coq et une poule, les tuèrent et les jetèrent dedans. Pendant ce temps, l'esclave qui était volontaire pour être tuée allait et venait, rentrant dans chaque tente tour à tour, et le propriétaire de chaque tente avait des rapports sexuels avec elle, disant « Dis à ton maître que j'ai fait cela par amour pour lui ».

La jeune femme est ensuite étranglée par 'l'Ange de la Mort' et placée à côté du défunt sur le bateau, auquel l'héritier met le feu. Une fois que le tout est consumé, un tertre est érigé.

Bien que l'auteur ne soit qu'un témoin extérieur ne comprenant pas les mots utilisés – ce qui l'amène à interpréter ce qu'il voit suivant ses propres références culturelles (d'où la mention d'*Ange de la Mort*) – le texte rapporte quelques éléments fondamentaux : le caractère central du bateau ; la présence de figures féminines à la fois comme accompagnatrice lors du voyage et comme prêtresse ; l'utilisation d'un breuvage (*erfiöl*, la bière brassée à l'occasion, bue par l'esclave et lors du banquet) qui rappelle celui des valkyries ; le chant et la déclamation de poèmes (*erfiljóð*, à caractère laudatif et commémoratif comme l'indique la *Laxdoela Saga* chapitre 16, la *Jómsvíkinga Saga* chapitre 21, et le *Landnámabók* S 164). Enfin, il ressort également de ce texte, la recherche d'une stimulation vitale, notable dans la course des chevaux en sueur avant leur exécution, ainsi que dans les danses et rapports sexuels de la jeune femme.

Si dans ce récit, le feu emporte le bateau et ses occupants, dans *Beowulf*, le chargement est donné à l'océan :

Ils déposèrent au sein du vaisseau

*Le chef bien-aimé, source des précieuses récompenses,
 Mirent leur maître près du mât. Maint trésor
 Venu de très loin, maint objet de prix l'accompagnèrent.
 Je ne sache pas de plus splendide chargement de navire
 En armes meurtrières, en harnois de guerre,
 Glaives et cottes de mailles. Autour de lui au sein du bateau
 S'accumulèrent les trésors qui devaient avec lui
 Partir au loin, au gré puissant des flots.
 De combien d'offrandes, de trésors de tout un peuple
 Ils le comblèrent, certes plus que ne le firent
 ceux qui, à l'aube de sa vie, le lancèrent
 solitaire sur les vagues, pauvre nourrisson.
 Ils dressèrent encore une enseigne dorée
 Haut au-dessus de sa tête. Laissèrent aux flots cette charge,
 L'abandonnèrent à l'océan. Ils avaient l'âme triste,
 Le cœur navré. Nul ne saurait
 Dire en vérité, nul conseiller au palais,
 Personne sous les cieux, à qui échut le précieux chargement.
 (Beowulf, vers 34-52, funérailles de Scyld).*

S'il est fait ici un sacrifice, il n'en est pas fait mention. Le texte s'attarde sur les richesses qui accompagnent le mort. Richesses qui semblent correspondre à la valeur de son règne, image du statut du défunt. Il n'est pas fait mention non plus de chant, de danse ou de figure féminine. L'auteur transcrit une gloire bien plus qu'un processus de voyage. Seule l'analogie entre la richesse du départ sur l'océan et celle, moindre, de son arrivée au monde amène l'idée de fécondité. Tout comme la vie l'a lancé « solitaire sur les vagues », Scyld doit à présent être « abandonné à l'océan ». La mer et l'océan, élément aquatique, sont clairement présentés comme des métaphores de la vie. Le bateau étant le seul véhicule permettant de la traverser.

Outre son utilisation poétique et ses références documentaires, ce motif de bateau funéraire est également présent dans la mythologie, chez Snorri notamment, via le récit de la mort de Baldr, fils d'Ódinn et Frigg. Le récit commence par des rêves que Baldr fait à propos de sa mort prochaine (*Gylfaginning*, 49). Afin de le protéger, sa mère, Frigg, fait promettre à tous les êtres vivants (même

les végétaux et les pierres) de ne pas nuire à son fils. Ce qu'ils font. Cependant Loki ne l'entend pas de cette oreille, et par la ruse (déguisé en femme, il questionne Frigg), il apprend que le gui n'a pas juré, car trop frêle. Un jour, les dieux s'amuse à lancer des projectiles sur Baldr, alors invulnérable. Loki a alors l'idée de glisser entre les mains de Höðr, frère aveugle de Baldr, une branche de gui préalablement taillée en flèche. Höðr, guidé par Loki, transperce alors Baldr qui meurt sur le champ (*Völuspá* 31, 33 ; *Baldrdraumar* 9 ; *Laukasenna* 28). Comme il ne s'agit pas d'un guerrier, Baldr n'est pas transporté dans la Valhöll aux côtés de son père. Il n'est pas non plus un marin emporté par Rán. Il est donc accueilli chez Hel, déesse mi-bleue mi-noire.

Snorri (*Gylfaginning* 49), s'inspirant de la *Húsdrápa* d'Úlfr Uggason, rapporte que les dieux Ases ont déposé le corps de Baldr sur son bateau Hringhorni pour l'y brûler. *Hringhorni* signifie, selon F.X. Dillmann : « celui qui a une corne à anneau » (1991, p. 184). F.X. Dillmann explique ce nom « soit par la forme recourbée de l'étrave du bateau, soit par l'éventuelle présence d'un anneau (cultuel ? solaire ?) attaché à l'étrave » (1991, p. 184). Tandis que les Ases préparent les funérailles de Baldr, Frigg envoie Hermod le hardi, fils d'Ódinn, offrir une rançon à Hel pour récupérer son fils. Hermod se rend dans le royaume des morts chevauchant Sleipnir, le cheval à huit pattes. Deux voyages s'exécutent en parallèle.

Les Ases prirent le cadavre de Baldr et le transportèrent au bord de la mer. Le bateau de Baldr s'appelait Hringhorni : c'était le plus grand des bateaux. Les dieux voulurent le mettre à l'eau afin d'y célébrer les funérailles de Baldr, mais le bateau ne progressa pas. Alors on envoya chercher aux Iotunheimar la géante appelée Hyrrokin. Quand elle fut arrivée, chevauchant un loup et ayant un serpent venimeux pour bride, elle sauta de sa monture, et Odin appela quatre guerriers-fauves auxquels il donna l'ordre de garder cette monture, mais ils ne purent la maîtriser avant de l'avoir jetée à terre. Hyrrokkin alla à l'étrave du bateau et, du premier coup, le lança avec une telle force que du feu jaillit des rouleaux [placés sous la quille] et que la terre tout entière trembla. Alors Thor se mit en colère, saisit son marteau et aurait fracassé la tête de la géante si tous les dieux n'avaient demandé sa grâce.

Plusieurs éléments caractéristiques sont ici à retenir. Tout d'abord, le navire possède une 'corne à anneau', éventuellement matérialisée dans la volute des étraves (telle celle d'Oseberg). Ensuite, ce bateau est trop imposant pour que les dieux puissent le mettre à l'eau eux-mêmes. Comme s'ils n'avaient pas les pouvoirs suffisants pour déclencher le processus de mort/vie, ils font appel à une géante dont le nom Hyrrokin signifie « celle qui est ridée par le feu » (DILLMANN F.X., 1991, p.

185). Seule cette figure féminine est capable de mettre le bateau à l'eau. Elle semble représenter le rôle de la prêtresse décrit par Ibn Fadhlân lors des funérailles du chef suédois. La puissance de son acte est par ailleurs marquée par l'irruption du feu sous la coque.

Cette géante arrive à dos de loup, monture caractéristique de ce type d'entité, avec un serpent pour bride. Elle est anthropomorphisation des forces chtoniennes. Par sa nature, elle figure l'énergie fertile et, par son rôle, elle incarne l'impulsion créatrice vitale, puisqu'elle confère au bateau son rôle effectif en le mettant à l'eau. La brutalité de la situation met Thórr en colère, ce qui traduit un sentiment d'incompréhension. Il est intéressant de mettre ce comportement en parallèle avec celui la mère Frigg qui, elle, procède à un marchandage. Colère (deuxième étape) et marchandage (troisième étape) sont deux des cinq phases caractéristiques du processus de deuil, établies par les travaux d'Elisabeth Kübler-Ross (JAMES R.K., 2005, p. 365). La géante, personnalisation du processus de mort, n'est pas la seule à être victime de la colère de Thórr.

Ensuite le cadavre de Baldr fut porté sur le bateau, et, quand sa femme Nanna, fille de Nep, vit cela, elle fut brisée de douleur et mourut. Elle fut portée sur le bûcher, et l'on y mit le feu. Alors Thor s'avança et consacra le bûcher avec Miöllnir²⁶⁴. Mais à ses pieds courut un nain du nom de Lit : Thor lui donna un coup de pied, qui le projeta dans le feu, où il fut brûlé.

Un nouveau parallèle peut être dressé entre la femme de Baldr, Nanna, qui, morte de douleur (image du choc, première étape du deuil), est déposée sur la bûcher, et l'esclave sacrifiée pour accompagner le défunt dans le récit d'Ibn Fadhlân. La nouvelle victime de la colère de Thórr est *Litr*, le nain dont le nom signifie 'couleur'. Les nains sont, à l'image des géants, des entités primordiales, avec la distinction d'être tout particulièrement liés à la mort. Snorri (*Gylfaginning*, 14) rapporte leur création :

Ce fut en effet dans la chair d'Ymir qu'à l'origine les nains prirent forme et vinrent à la vie : leur état était alors celui de vers, mais, sur la décision des dieux, ils reçurent intelligence et forme humaines, tout en continuant à habiter dans la terre et dans les pierres.

Comment ne pas y voir l'image des nécrophages issus de la chair en décomposition (celle du géant Ymir, en l'occurrence) ?

²⁶⁴ A ce sujet doit être mentionné les amulettes représentant le fameux marteau. Ces amulettes sont souvent rattachées à un anneau, et sont disposées dans les tombes (BOYER R., 1986, p. 110).

Ils se remémorèrent la naissance des nains au profond de la terre, tels des vers dans la chair.

Le nain, dans la colère de Thórr, finit dans le feu. Il ne s'agit pas d'une anecdote. A l'image de la géante qui provoque le feu en lançant le navire funéraire à la mer, le nain vient l'alimenter. Tout ce champ imaginal renvoie au motif du forgeron, personnage souterrain, boiteux et créateur (voir développement au chapitre suivant). Est également identifiable le thème du feu dans l'eau, présenté dans le chapitre précédent. Les nains sont en effet les grands bâtisseurs de la mythologie nordique puisqu'ils sont à l'origine de la construction notamment de Skiðblaðnir, le navire de Frey, ou encore du marteau de Thórr, du collier de Freyja et de l'anneau d'Ódinn.

La structure imaginaire semble procéder ainsi : la mort de l'héritier est provoquée par Loki ; un bateau avec corne à anneau est paré ; une force primordiale féminine déclenche le voyage du mort ou processus funéraire par la rencontre du feu et de l'eau ; interviennent ensuite les forces souterraines fertiles – selon la collusion homo/humus de M. Eliade – rendues actives par le feu ; le bûcher porté par le bateau est alors alimenté de l'anneau Draupnir et du cheval de Baldr.

Ódin plaça sur la bûcher l'anneau d'or appelé Draupnir, qui possédait la propriété que, chaque neuvième nuit, huit anneaux d'or de même poids en dégouttaient. Le cheval de Baldr fut conduit au bûcher avec tout son harnachement.

Ódinn, le père et dieu magicien/chamane par excellence, jette sur le bûcher un anneau issue des forces souterraines et capable de régénération. Cette image de l'anneau trouve, bien entendu, un écho dans le nom du bateau du fils 'corne à anneau'.

Pendant ce temps-là, Hermod chevauche neuf nuits avant d'atteindre le royaume d'Hel. Après avoir franchi maints obstacles, il présente sa requête à la déesse, laquelle accepte à la condition que tous les vivants et les morts pleurent Baldr. Avant de repartir, Hermod se voit remettre par Baldr l'anneau Draupnir pour Ódinn, quant à Nanna, elle lui remet du lin pour Frigg.

Au bout de neuf jours, Baldr est déjà arrivé dans le domaine d'Hel. Il retourne l'anneau à son père, comme preuve de sa fonctionnalité. Du lin (aux vertus curatives) est offert à Frigg, dont le rôle maternel protecteur a été endommagé par l'action de Loki. Ce même Loki court-circuite à nouveau la nature de Frigg, en brisant la demande d'Hel. En effet, une vieille femme refuse de pleurer Baldr, beaucoup soupçonnent une métamorphose du dieu. Ce dernier tient le rôle perpétuel du causeur de troubles. Il est indubitablement une force extérieure, destructrice. Un déclencheur.

Le bateau fonctionne comme un corps temporaire. Dans le cadre funéraire, sa fonction s'inscrit dans une convergence de forces – féminines primordiales et souterraines fertiles – et d'éléments – le feu rencontre l'eau. En son sein, se réalise un changement d'état qui relève du processus créateur. Il ne peut cependant entrer en action que par le biais d'un choc.

IV / Skíðblaðnir comme attribut divin

Bien que peu présent (*Gylfaginning*, 41 et 44 et *Skáldskaparmál* 5 et 35, ainsi que *Grímnismál*, 43), le navire Skíðblaðnir est cependant notable par sa fabrication et son appartenance au dieu Freyr, famille des Vanes. Les conditions de sa construction sont relatées dans le chapitre 5 de la *Skáldskaparmál* de Snorri, où interviennent Loki, la colère de Thórr et les nains forgerons :

Loki, fils de Laufey, avait fait la mauvaise farce de couper toute la chevelure de Sif. Quand Thor s'en aperçut, il se saisit de Loki et il lui aurait broyé les os, si Loki n'avait juré qu'il obtiendrait des Elfes noirs de faire pour Sif une chevelure d'or ayant la propriété de pousser comme les autres cheveux. Loki alla donc trouver les nains qui s'appellent les fils d'Ivaldi, et ils firent la chevelure, de même que le bateau Skidbladnir et la lance qui appartenait à Odin, et qui est appelé Gungnir.

Bien qu'il ne s'agisse pas de funérailles, le récit présente trois schèmes fondamentaux déjà rencontrés : l'action de Loki a rôle de déclencheur événementiel, l'évènement en question éveille les foudres de Thórr, et le dénouement vient du pouvoir créatif des nains. Ces derniers sont présentés comme les fils d'Ivaldi (vieil islandais : *Ívaldi*) qui peut signifier 'celui qui règne dans l'if' ou 'le très-puissant' (DILLMANN F.X., 1991, p. 180). Ces nains seraient-ils liés à Yggdrasil ? Loki s'en prend à Sif (femme de Thórr) en lui coupant les cheveux, symbole de vie et de féminité. En guise de réparation, il ne se contente pas de rendre l'attribut à la déesse, il dépose devant l'assemblée des Ases²⁶⁵ deux autres bijoux (la lance d'Ódinn et le bateau) fabriqué par le nain Brokk. Une fois ces œuvres exécutées, Loki provoque le nain en mettant le frère de ce dernier, Eitri, au défi de fabriquer trois merveilles de même beauté. Suite à quoi Eitri forge à son tour trois attributs divins fondamentaux : le verrat aux soies d'or de Freyr, l'anneau Draupnir d'Ódinn et le marteau de Thórr. Le verrat est fabriqué à partir d'une peau de porc mise dans le fourneau alimenté par un soufflet que manie Brokk sous les ordres de son frère. La même opération est répétée avec de

²⁶⁵ Une offense faite à un membre touche toute la famille.

l'or pour l'anneau et du fer pour le marteau. A chacune de ses opérations, Brokk se fait piquer par une mouche qui tente de le distraire de sa mission :

Puis il [le forgeron] plaça du fer dans le fourneau et demanda à Brokk d'actionner le soufflet en lui disant que, s'il s'arrêtait, tout serait gâché.

La mouche est probablement Loki métamorphosé qui tente de gagner son pari. Lors de la construction du marteau, Brokk est piqué au sang sur les paupières, et termine son ouvrage complètement aveugle. Le forgeron intervient à temps pour retirer le marteau du fourneau. Plus tard, les dieux décideront que ce marteau *était le meilleur de tous les bijoux et qu'il constituait la plus grande protection qui fût contre les géants de givre*. La cécité du nain, qui entraîne l'arrêt du soufflet, a été décisive. Telle la vision odinique – chamanique (celle des *Hávamál* et du dépôt de son œil dans la source de Mímir, avant de se pendre à l'arbre) – elle permet aux nains de fabriquer l'arme parfaite contre les forces chaotiques des géants. Ceci n'est pas sans rappeler le fonctionnement de la magie torpide.

Cet épisode présente très clairement la science des nains qui relève non seulement de la manipulation des métaux, mais également de celle des corps. Au sein de cette alchimie, c'est l'action conjointe du feu et du souffle qui permet la création d'objets aux caractéristiques extraordinaires, pour ne pas dire magiques.

Bien qu'aucun détail ne soit donné, *Skíðblaðnir* relève de cette même science supérieure issue de la forge, issue de l'alliance du feu et du souffle. Lorsque Loki le remet à Freyr, il le décrit de la manière suivante :

Skíðblaðnir obtiendrait un vent favorable dès que sa voile serait hissée, quelle que fût la direction dans laquelle il devrait se diriger, mais il pourrait aussi, à volonté, se plier comme un linge et se mettre dans une bourse.

La voile et le souffle sont ainsi présentés comme les caractéristiques magiques du navire. Il se plie d'ailleurs comme un linge, comme s'il n'était défini que par sa voilure.

De son côté, Brokk remet les trois autres bijoux dont le verrat à Freyr :

A Freyr, il donna le verrat et déclara que, de nuit comme de jour, il courrait à travers les airs et la mer plus vite que n'importe quel cheval, et qu'il n'y aurait jamais d'obscurité telle, ni dans la nuit

ni dans le monde des ténèbres, qu'il ne l'illuminât au plus haut point sur son passage, tant ses soies étaient brillantes.

Si la forge permet de donner forme (par le feu) et vie (par le souffle) à l'objet, il semblerait que ce soit la présentation orale et l'identification nominative, auprès de cette assemblée des Ases par d'une part Loki et d'autre part Brokk, que les présents obtiennent leurs puissances et caractéristiques magiques.

Issu de la même forge que le bateau, est également donné à Freyr un verrat dont les propriétés combinent celles du cheval, du bateau et du soleil. Appréhender le bateau comme un attribut divin semble passer par la compréhension de la nature de ce dieu et son lien avec le soleil, les animaux et l'espace maritime.

V / Le bateau comme attribut des dieux Vanes

A / Les Vanes, entités fondamentales et élémentaires

Freyr est un dieu de la famille des Vanes, représentative d'un pan de la culture scandinave orientée vers l'agriculture, les énergies élémentaires et tout ce qui a un rapport avec la nature, de manière générale²⁶⁶. Ils sont également les garants de la magie. Il est dit d'Heimdallr qu'il connaît l'avenir « comme les Vanes ». L'étymologie du nom reste discutée. R. Boyer propose une « relation avec l'indo-européen *uen qui aurait donné Vénus et, en vieux norrois, *vinr*, l'ami » (1995, p. 109). Présentés, par Snorri, comme la famille antagoniste à celle des Ases (*aesir*, sg. *ass*), la mythologie leur confère une identité relevant de la troisième fonction dumézilienne. « Il entre dans le thème *asu- une idée de force de vie active en quelque sorte, envisagée sur un plan plus intellectuel, dirions-nous, *uen- convoyant plutôt une notion de vie comme végétative » (BOYER R., 1995, p. 109). Aussi sont-ils, de manière générale, les protecteurs de la prospérité, de la fertilité-fécondité, de l'amour et de la créativité, auxquels est rendu un culte de type processionnel. Toutes ces caractéristiques ont déjà été rencontrées dans le cadre d'étude du bateau.

²⁶⁶ Les toponymes rattachés aux dieux Vanes se composent généralement de : *-heimr*, *-vin*, *-land*, *-hof*, *-lundr*, *-tún*, *-ey*, *-vik*, *-berg*, etc. soit résidence, prairie, terre, temple, bosquet sacré, pré-clos, île, baie, mont, etc. (BOYER R., 1995, p. 55).

Freyr, en particulier, est « le plus doué de tous les Ases. Il commande à la pluie et à l'éclat du soleil, et en outre aussi à la végétation (...) » (*Gylfaginning*, 23). Il habite *Álfheimr*, 'Monde-des-Alfes', ce qui le relie au culte des morts, les *Alfes* étant – au collectif – des créatures archaïques habitant les tertres.

Freyr forme un couple avec **Gerðr** 'terre entourée d'enclos', fille du géant **Gymir** (selon Snorri) dont le nom renvoie à l'idée d'humidité et qui est donné pour un *saevarijötunn*, un « géant de la mer » (BOYER R., 1995, p. 40). A ce géant est également conféré le nom d'Aegir dont le nom est à mettre en rapport avec le latin *aqua* et l'anglo-saxon *eagor* 'mer'. Cet Aegir²⁶⁷ forme avec Rán les deux principales divinités directement liées à la mer. Le nom de celle-ci signifie 'pillage' et renvoie aux terreurs attachées à la navigation :

Les Ases s'aperçurent que Rán avait un filet dans lequel elle prenait tous les hommes qui tombaient à la mer. (Skáldskaparmál, 31).

Cette image du filet est utilisée dans la *Sturlunga Saga* où la femme-*tröll*, géante, passe au-dessus des champs de bataille pour y jeter son filet et récolter les têtes dans ses mailles. De ce fait, elle règne au royaume des morts sur les marins disparus en mer (chapitre 54, *Eyrbyggja Saga* et strophe 7 du *Sonatorrek* d'Egill Skallagrímsson).

Gerðr, bien que personnification de la terre et du champ, est donc issue des forces primordiales de la mer. Le couple qu'elle forme avec Freyr n'est pas anodin. Leur rencontre est largement exposée dans les *Skírnismál* 'Dits de Skírnir'. Ce récit relate le *hieros gamos* au cours duquel Freyr, le dieu de la fécondité et du soleil printanier souvent représenté avec le phallus en érection, s'unit à Gerðr, terre germinante. Le verrat que lui offre le nain est donc à son image, force fécondante (cheval et soleil) issue des eaux primordiales (d'où l'aspect navigant nécessaire).

En effet, son père est **Njörðr** qui *commande aux vents, à la mer et au feu. Il est invoqué pour la pêche, la chasse et acquérir de la richesse (Gylfaginning, 11 et confirmé par Egill Skallagrímsson dans son Arinbjarnarkviða, strophe 17), le dieu Vane par excellence. Celui-ci habite un lieu nommé*

²⁶⁷ R. Boyer note qu'Aegir est « souvent présenté comme le brasseur des dieux, et détenteur des chaudrons sacrés où se prépare le précieux breuvage ». Ce qui lui permet de suggérer une influence celtique via l'image du chaudron sacré ou *ketill* définie comme « le support ordinaire des ordales, on devait plonger le bras dans l'eau bouillante qu'il contenait pour en retirer l'objet de fer déposé au fond. Le chaudron est également le récipient des sacrifices » (1991, p. 136). Cette corrélation entre la personnification de l'océan et le chaudron n'est pas incohérente puisque le chaudron, à l'image du bateau est un contenant. Résonne également ici l'image du 'chaudron bouillonnant', source dans le monde obscur qui semble être métaphore du culte funéraire (voir Partie II, chapitre 1^{er}).

Nóatún ‘clos des nefes’. Il est intéressant de noter à nouveau la collusion entre le feu et l’eau, ainsi que le souffle du vent, habituellement manipulés par les nains dans leur forge.

Selon la *Lokasenna* (strophe 35-6), Njörðr a eu Freyr et Freya (jumeaux) avec sa sœur, personnage inconnu des textes. Une autre tradition fait de **Skadi**, sa femme. Fille de géante également, elle choisit son mari en regardant leurs pieds et jambes. Son choix s’arrête sur Njörðr, pensant qu’il s’agit de Baldr. Son nom relève d’une étymologie peu assurée : **Skathin* (Skadi, ou bien, ravage, tort, dégâts, périls – allemand *Schade*) **auja* (soit île, soit chance) (BOYER R., 1995, p. 185). Elle est donnée comme l’*öndurdís*, la ‘dise aux raquettes’, issue des montagnes hivernales. Ce qui permet de voir dans ce couple – qui par ailleurs ne durera pas longtemps à cause d’un problème de résidence, l’un dans la mer, l’autre dans les montagnes – la liaison entre la terre et la mer (*Gylfaginning*, 23) (BOYER R., 1995, p. 188).

Freyja, sœur de Freyr, possède également un objet forgé par les nains. Il s’agit d’un collier pour lequel elle a dû passer une nuit avec chacun d’eux (*Sörla thátttr* dans la *Saga d’Óláfr Tryggvason*). En plus de ses valeurs prophétiques et de ses capacités de magicienne²⁶⁸, elle est qualifiée de *Vanadís* ‘dise des Vanes’ (BOYER R., 1995, p. 141). *Gefn* et *Gefjón*²⁶⁹ – bâti sur le verbe *gefa* ‘donner’ – lui sont donnés comme surnom et sont souvent utilisés dans les *kenningar* désignant la femme : « *öl-Gefn* et *öl-Gefjón*, où *öl* est la bière²⁷⁰ » (BOYER R., 1995, p. 144). Freyja est donc à définir comme une force féminine, dans son essence transcendée (relation au breuvage), ce qui la différencie de Frigg à qui est attribué un rôle résolument maternel.

Freyja habite *Folkvangr* ‘champ de bataille’ (*Grímnismál*, 14), sa salle s’appelant *Sessrúmnir* ‘qui contient de multiple siège’ (*Grímnismál*, 23), reçoit « moitié des morts », l’autre moitié allant à Ódinn. Elle est ainsi présentée comme une image-miroir, au féminin, d’Ódinn. Pour compléter cette analogie, elle est mariée à *Ódr*, nom qui compose également la base de celui d’Ódinn et qui renvoie aux « comportements ‘divins’ de l’être humain, parvenu à un état de transe, ou d’extase, de dépassement de ses pouvoirs normaux (inspiration poétique, hurlement magique, fureur guerrière, orgasme sexuel) » (BOYER R., 1995, p. 51). Il définit une dépossession extatique qui, allié à

268 Le *sejdr* est un rite appartenant à la magie de type extatique, trances et chants. La *Saga d’Eirík le rouge* (chapitre 4) met en scène une magicienne en train d’en exécuter un. Il permet de prédire, envoûter ou même provoquer la mort, ce qui fait de Freyja une ‘prêtresse-sacrificatrice’ (BOYER R., 1995, p. 159 ainsi que de manière complète tout son ouvrage *Le Monde du Double*, 1986).

269 L’anglo-saxon *geafon*, *geofen* ou le vieux saxon *geban* désignent la mer, qui donne, alors que *gifel* ou *yeovil* s’appliquent aux rivières (BOYER R., 1995, p. 144).

270 Un lien peut ici être tissé avec d’une part le chaudron précédemment mentionné, et d’autre part, le rôle des valkyries qui distribuent le breuvage aux guerriers.

l'essence féminine, justifie la maîtrise du *sejdr* de cette déesse (aspect d'existence transpersonnelle à l'image de l'absorption du breuvage).

B / Un caractère androgyne primordial

Les Vanes semblent être en constante corrélation avec les énergies vitales (fécondité, humidité, extase). Celles-ci, qui se situent au-delà du clivage corporel féminin/masculin, explique la difficulté des divers textes à transmettre l'identité sexuelle de certaines divinités. En effet, Njörðr est donné par Tacite comme une divinité féminine du nom (identique) de Nerthus (< **nerþuz*) qui renvoie par sa racine *ner* à une idée de « vie profuse », de vigueur et d'énergie. Cette double nature se rapporte également sur ses enfants jumeaux dont les noms signifient 'maître' et 'maîtresse'. Leur gémellité traduit une appartenance à une entité totale dont l'essence primordiale trouve sa racine dans le schème de la nature de l'océan primordial. Nerthus-Njörðr est en effet présenté par Tacite de la manière suivante : '*id est Terra Mater*' (*Germania* XL, 2). Aussi la famille des Vanes correspondrait-elle à un processus d'anthropomorphisation de la nature fertile, la Terre-Mère créatrice : Freyja-Óðr comme accouplement ; Freyr et Gerðr comme fécondation créatrice ; Nerthus-Njörðr comme énergie vitale (vie profuse) qui manipule le souffle du vent, l'eau de la mer, et la chaleur du feu. D'où l'incompatibilité entre Njörðr et Skadi dont le monde est défini par la stérilité hivernale.

C / Les forces animales latentes

Les forces qui définissent les entités vanes s'expriment également sous formes animales. Il y a, tout d'abord, le cheval qui, rapporté à Freyr, est identifié aux rites de fertilité. Lors d'un rite, un phallus embaumé de cheval passe de main en main avec des prières adressées au 'seigneur des flots' (flots sans doute associable au liquide spermatique), c'est-à-dire Freyr (BOYER R., 1995, p. 114). Il est cependant réducteur de résumer cela à un 'culte phallique' ou un 'culte du phallus'. Il s'agit d'une mise en action, par la parole, d'un processus germinant. Le cheval est, ensuite, associable à Freyja qui est qualifiée de *Jódís*, la 'dise-étalon' (et non 'dise-jument'). L'idée de confusion sexuelle, ou plutôt de totalité, entre Freyr et Freyja est encore une fois visible. Il faut également noter que l'autre divinité à se transformer en jument est Loki (qui donnera naissance à Sleipnir, le

cheval à huit pattes), ce qui permet de suggérer une utilisation visant à transmettre une idée de fougue, typique du comportement nerveux et imprévisible du cheval (WAGNER M.A., 2005, p. 100).

Freyja peut également être surprise à courir *la nuit sous forme de chèvre, parmi les boucs* (*hyndluljóð*, str. 47 et 47, dans l'*Edda* poétique) pour signifier un comportement sexuel débridé : *Te voilà en chaleur, noble amie...* (BOYER R., 1995, p. 113). L'analogie entre la déesse et la chèvre rappelle, comme le souligne R. Boyer, *Heidrún*, « la chèvre qui broute les rameaux de l'arbre Yggdrasil et dont le pis fournit l'hydromel aux *einherjar* dans la Valhöll ». Freyja, de manière cohérente, est encore associée à la vigueur. Vigueur également identifiable dans sa forme de faucon que la déesse prête à Thórr afin qu'il se rende au royaume du géant Thrymr. C'est d'une vitalité transcendée que le dieu a besoin pour passer d'un monde à un autre (un cheval – ou le verrat de Freyr – peut aussi être utilisé). Cette énergie transcendantale est probablement ce qui définit tout usage mythologique d'une paire d'aile (notamment celles que se fabrique Völundr le forgeron pour s'échapper). Le bateau, dont les *kenningar* associent volontiers la voile aux ailes, s'inscrit dans cette dynamique. Or, c'est une figure de la Terre-Mère qui la maîtrise.

Aussi le mythe qui entoure *Skiðblaðnir* permet-il de comprendre plus profondément le cadre perceptif des anciens Scandinaves au regard de l'objet navigant. Sa présentation comme attribut de Freyr confirme l'hypothèse posée en première partie de cette thèse selon laquelle l'embarcation était définie par son rapport aux phénomènes interagissant avec lui. Ainsi le bateau est-il l'attribut d'une figure de l'énergie fertile créative, traduite par la langue latine comme la *Terra-Mater* mais qui semble bien être idée totalisante plutôt qu'uniquement féminine. Il est attribut d'une telle figure parce qu'elle-seule maîtrise et permet la mise en branle de l'objet. *Njörðr-Nerthus* commande, de ce fait, au vent, à l'eau et au feu. Frey est créatif dans sa relation à la terre.

Le rôle des nains-forgerons est également fondamental dans la mesure où ils sont les seuls à savoir manipuler cette énergie primordiale : ils se fabriquent des ailes, ils s'accouplent avec Freyja, façonnent les corps vivants et les objets magiques. Ces nains-forgerons, également vers nécrophages dans la cosmogonie, sont des transmetteurs. En cela, ils sont capables d'assurer la transmission d'un monde à un autre. Si *Baldr* n'est plus énergiquement présent dans le monde divin, il le devient dans le royaume d'*Hel*, grâce à l'action des nains qui ont pu lui transmettre une partie du magma énergétique primordiale et totale, via ce corps temporaire que constitue le navire funéraire.

VI / Naglfari lors des RAGNARÖK

Mais si cette énergie primordiale est caractérisée par sa force germinante et créative, elle peut également être destructrice. L'autre navire de la mythologie nordique, Naglfari, se trouve être conduit par les êtres à l'origine de la fin du monde. Bien que le contexte littéraire soit différent de celui dans lequel évolue Skiðblaðnir, les caractères archétypaux sont fondamentalement les mêmes. A commencer par la définition même de l'évènement. *Ragnarök* (au pluriel) selon les poèmes de l'*Edda* signifie 'Destin des Puissances' au sens d'accomplissement. Snorri utilise quant à lui le terme de *ragnarökr* au sens de 'crépuscule des Puissances' ou 'crépuscule des dieux' (terme également utilisé dans la *Lokasenna*, 39) (BOYER R., 1992, p. 202). Quoi que soit le terme d'origine, l'idée communiquée ici renvoie à un évènement inéluctable auquel prend part toutes formes de puissances. Son récit est livré dans la *Völuspá* (44-46) ainsi que dans la *Gylfaginning* (50-52) de Snorri, et peut être découpé en cinq phases.

La première est marquée par le *fimbulvetr* ou 'formidable hiver' d'une durée de trois ans caractérisé par des chutes de neiges, de fortes gelées et des vents glacés, et au cours duquel le soleil ne brillera plus.

Les frères s'entrebattront

Et se mettront à mort,

Les parents souilleront

Leur propre couche ;

Temps rude dans le monde,

Adultère universel,

Temps des haches, temps des épées,

Les boucliers sont fendus,

Temps des tempêtes, temps des loups,

Avant que le monde s'effondre ;

Personne

N'épargnera personne. (Völuspá 45)

Cet hiver est également marqué par la rupture des codes moraux et des affrontements violents.

Suite à quoi le drame cosmique se met en branle : le soleil et la lune sont dévorés par deux loups, les étoiles disparaissent du ciel.

Voici également ce qui surviendra : la terre tout entière se mettra à trembler, de même que les montagnes, à tel point que les arbres seront déracinés, que les montagnes s'écrouleront et que toutes les chaînes et les liens céderont et se rompront. (Gylfaginning, 50).

Troisième évènement : le loup Fenrir se déchaînera.

Alors le loup Fenrir se libérera. Alors l'océan déferlera sur les terres, parce que le serpent de Midgard, saisi par sa 'fureur de géant', gagnera le rivage. Il adviendra aussi que Naglfar se détachera, le bateau qui est appelé ainsi parce qu'il est fait des ongles des hommes morts – et c'est pour cela qu'il faut prendre garde à ne pas mourir avec des ongles qui n'auraient pas été coupés, car tout homme qui meurt ainsi accroît grandement le matériau nécessaire à la construction de Naglfar, bateau que les dieux et les hommes ne voudraient voir achevé que fort tard. Ce sera dans ce déferlement des flots que Naglfar prendra la mer, piloté par le géant qui s'appelle Hrym. Le loup Fenrir marchera la gueule béante, la mâchoire inférieure rasant la terre et la mâchoire supérieure touchant le ciel, et il l'ouvrirait davantage encore s'il y avait de la place. Des flammes jailliront de ses yeux et de ses narines. Le serpent de Midgard soufflera tellement de venin qu'il en aspergera l'air tout entier ainsi que la mer. Il sera absolument effrayant et il s'avancera aux côtés du loup.

Il s'agit précisément du motif mythologique maintes fois repris sur les pierres suédoises de la phase de christianisation, et ses descriptions relèvent plutôt d'une adaptation mythologique du motif apocalyptique chrétien. Ce point pris en compte, il n'est pas interdit d'en extraire les éléments directement issus de la culture païenne.

Tout d'abord le bateau. Plusieurs interprétations sont données à ce nom *Naglfari* 'bateau construit avec des ongles', des ongles des morts formant la coque selon Snorri, à la confusion ou double-sens du *nagl*, tel *nail* en anglais, où l'ongle et le clou sont homonymes. Il pourrait aussi bien s'agir d'un navire construit à clin qu'une embarcation *nécromorphe*. L'hypothèse d'une construction en ongles des morts peut renvoyer à la tradition chamanique au sein de laquelle le *noai'de* (magicien same, voir BOYER R., 1986, p. 66 sq) conserve des rognures. L'image du bateau comme corps des morts

renvoie cependant très fortement à celle des cadavres sortant de leurs tombes ou de la bouche de l'Enfer de l'Apocalypse. Aussi pourrait-il s'agir là d'un bateau issu d'un syncrétisme imaginal. Ce qui semble païen, en revanche, c'est son alliance avec le loup Fenrir et le serpent de Midgard, tous deux fils de Loki. Si Snorri indique que Hrymr dirige le navire, la *Völuspá* précise qu'il s'agit de Loki, lequel est accompagné du cortège d'Hel (sa fille) ainsi que des fils du Muspell venus du sud, terre du feu. L'énergie vitale qui était jusqu'alors maîtrisée se soulève provoquant le désordre.

Un bateau vient de l'est

Amenant par mer

Les enfants de Muspell,

Loki à la barre.

Les monstres voyagent

Tous avec le loup,

A leur front s'avance

Le frère de Býleistr /= Loki/ (Völuspá, 51)

La présence du loup rappelle également celui que chevauche la géante, avec un serpent pour bride, lors de son arrivée aux funérailles de Baldr. Les éléments fondamentaux sont ainsi les mêmes : Loki le déclencheur, le bateau véhicule de la mort, le loup et le serpent destructeurs et les géants forces chtoniennes. Si au niveau culturel et social, c'est-à-dire moral, ces forces sont perçues comme *mauvaises* depuis l'expansion du schéma manichéen chrétien, il faut cependant se rappeler la signification originelle de telles représentations : ce sont des forces primordiales incontournables qui se situent au-delà de tout système duel masculin-féminin, bien-mal. Ce sont des forces naturelles.

Dans la quatrième phase, alors que le loup Fenrir s'attaque à Miðgarðr et Ásgarðr, Heimdallr sonne le cor Gjallarhorn afin d'avertir les dieux, lesquels tiennent conseil après qu'Ódinn ait consulté la tête de Mímir. Le pont Bitfröst – lien fondamental entre les mondes – s'effondre et le grand arbre Yggdrasil tremble. La bataille s'engage sur le champ Vígríðr ('endroit où le combat fait rage', *Gylfaginning* 51, *Vafþrúðnismál* 18) lorsqu'entre en scène le géant Surtr ('le noir'), géant du feu qui habite le sud (Múspellsheimr). Alors que les dieux sont épaulés par les *einherjar* de la Valhöll, ceux-ci tombent un à un en combat singulier : Ódinn – plus tard vengé par Víðarr – se fait dévorer

par Fenrir ; Thórr tue le serpent de Miðgarðr mais fait neuf pas et s'écroule à son tour ; Freyr qui n'a pas son épée périt face à Surtr ; Týr face au chien Garmr ; enfin Heimdallr et Loki s'entretuent.

Enfin, dernière phase, Surtr lance des flammes sur la terre, provoquant l'incendie qui détruit le monde. Il est intéressant à ce stade de constater que si tous les éléments (dieux, géants, monstres et mondes) s'entrechoquent individuellement pour se détruire mutuellement, la phase finale – qui met fin aux puissances – est constituée du grand thème du feu dans l'eau (sans oublier l'action du vent hivernal de la première phase), qui permettra la restitution d'un monde renouvelé. Aussi s'agit-il pour reprendre le mot de R. Boyer d'une catharsis (1992, p. 204). Concept élaboré par Hippocrate, il s'agit d'une véritable épuration des passions de manière dramatique : « la bonne répartition des humeurs, clef de la santé, exige le dégorgement d'une humeur surabondante » (REY A., 2009, vol. 1, p. 655). Ce concept relève de la médecine, c'est-à-dire de la connaissance du corps. Or la pensée païenne scandinave possède son propre savoir en ce domaine via le chamanisme qui pratique des trances et des rites aux divers mouvements corporels. Le bateau lui-même est représenté comme enveloppe au sein de laquelle est véhiculée l'énergie primordiale aux forces multiples.

Si en effet l'aspect visuel et dramatique a pu être – intentionnellement – développé et diffusé par la mentalité et la moralité chrétienne, ce motif des Ragnarök s'appuie sur un savoir fondamentalement païen, lequel semble s'inscrire dans un « fond religieux commun à tout le complexe indo-européen, axé sur l'idée fondamentale d'une évolution cyclique, de ce que Mircea Eliade, approuvé par J. de Vries, appelle l'éternel retour » (BOYER R., 1992, p. 204).

L'autre évènement qui implique la rencontre de l'eau et du feu est la création du monde, cosmogonie rapportée par *Gylfaginning* (5) :

[...] *dans sa partie orientée au nord, Ginnungagap se remplit d'une lourde masse de glace et de givre, et, à partir de là, de la vapeur et un souffle d'air glacé se répandirent vers l'intérieur de l'abîme. A l'inverse, dans sa partie orientée au sud, Ginnungagap s'alléga sous l'effet des étincelles et des flammèches qui volaient à sa rencontre en provenance du monde de Muspell. [...]* Lorsque le souffle d'air brûlant rencontra le givre, celui-ci se mit à fondre et dégoutta. De ces gouttes ruisselantes jaillit alors la vie sous l'action de la source de chaleur, et une forme humaine apparut. Son nom est Ymir, mais les géants du givre l'appellent Aurgelmir.

Le souffle du givre rencontre l'air brûlant dans un abîme, c'est-à-dire dans un espace vide de toute vie. Le givre se met alors à 'dégoutter' (comme l'anneau Draupnir) et de ses gouttes naît la vie, sous la forme d'Ymir, qui prend alors la place de l'abîme. Ce dernier se fait corps vivant sous la rencontre de l'air, du feu et de l'eau. C'est ce schéma qui est perpétré par les nains qui, de part leur nature et se trouvant sous terre, sont en connexion avec les 'abîmes' ou corps sans vie. Créer le verrat de Freyr à partir d'une peau, dans la forge, c'est répéter le grand procédé cosmique. Et le bateau funéraire fonctionne de la même sorte.

Le texte, précise en note F.X. Dillmann (1991, p. 144), pour *sous l'action de la chaleur*, dit littéralement : « par la force de ce (ou : 'de celui') qui envoyait la chaleur ». Un autre manuscrit écrit : « par la force qui gouvernait ». Aussi plusieurs interprétations peuvent-elles être faites de ce processus créatif : « l'une d'elle pourrait faire appel à un agent personnifié (...) mais l'hypothèse d'une création impersonnelle, due au seul effet de la chaleur provenant de Muspell paraît également recevable » (DILLMANN F.X., *id*). Suite à l'étude qui vient d'être menée autour des diverses anthropomorphisations de l'énergie primordiale ou *Terra-Mater*, il semble intéressant d'accepter cette formule d'une création personnifiée, la *vie profuse* étant capable d'action. A ce propos, l'étymologie, obscure, du nom *Ymir* du premier géant s'explique « par la gémellité, mais aussi par celle d'hermaphrodisme » (DILLMANN F.X., *id*). La famille Vanes reproduit donc ce schéma cosmogonique.

Bien qu'empreint de christianisme, les textes nordiques permettent de mettre en valeur quelques caractéristiques fondamentales de l'image effective du bateau et de son contexte évolutif. L'analogie récurrente sur les pierres suédoises entre le navire et le cheval peut ainsi s'expliquer par leur capacité commune à contenir l'énergie vitale transcendée, cet *óðr* personnifié par le mari de Freyja ainsi que par Ódinn lui-même, et qui renvoie à la *furor*. Cette force transcendante permet le passage entre les mondes, aussi trouve-t-elle de nombreuses autres représentations contextuelles : le pont Bifröst entre le monde humain et celui des dieux, et par extension tout autre pont ; les ailes (des corbeaux d'Ódinn à ceux des anges, en passant par ceux des champs de bataille) ; les arbres dont Yggdrasil est l'archétype ; les rêves, visions ou secondes vues ; les sons et par extension la parole chantée et le rythme. Tout ceci permet, comme le bateau, de passer d'un monde A à un monde B.

Cette énergie vitale est perçue, par les anciens Scandinaves, comme omniprésente et extensible jusqu'à un certain point critique qui voit alors un nouveau commencement. Si elle est omniprésente, elle peut cependant s'incarner ou plus exactement s'extraire du tout pour prendre une forme identifiable aux yeux des êtres humains. Elle est alors souvent présentée comme femme, bien que fondamentalement asexuée. Elle est alors troll, géante, dise ou mère. Elle est valkyrie – détentrice du breuvage qui confère une force extraordinaire aux guerriers de la Valhöll – lorsqu'à l'inverse elle quitte le monde matériel pour rejoindre l'océan primordial.

Le bateau est alors un conducteur. Plus qu'un corps temporaire, il recueille les forces extérieures, les intègre et les transmet par sa capacité de circulation. Pour que ces opérations d'intégration et de transmission se fassent, l'action des nains (dont l'imagerie évolue ensuite vers celle du forgeron) est souvent nécessaire. Ce sont les seuls êtres capables de manipuler les forces primordiales que sont l'eau, l'air et le feu, pour produire cette énergie profuse et l'introduire dans un corps-objet. Aussi, au sein de la tombe, jouent-ils un rôle fondamental dans le passage de l'état de cadavre à celui d'esprit arrivé dans l'autre monde. Ils insufflent l'énergie nécessaire au nouvel état de vie, que le bateau (funéraire) pourra contenir, faire circuler et transmettre à l'être transfiguré.

Chapitre 3^{ème} : Essai de définition d'une fantastique transcendante liée à l'image du bateau

L'analyse de la mythicité distingue deux dynamiques imaginaires : l'une est environnementale et corporelle ; l'autre, intellectuelle et symbolique. Dans la première, c'est l'énergie vitale intérieure – cette vie profuse – qui leste l'image du navire de son sens païen ; dans la seconde, c'est la transmission textuelle, support méditatif, appelant à l'expérimentation de la foi. Il semble ainsi s'être produit comme un renversement culturel du rapport à l'extérieur et de sa dynamique de transmission en tant que connaissance et mémoire.

Les motifs mythiques qui participent à la conceptualisation du bateau (vie profuse, féminité, le feu dans l'eau, le souffle, le son, le double et le mouvement) révèlent une étude détaillée des phénomènes d'interaction entre les objets et posent la question de leur source première. La définition du mythe par J.J. Wunenberg (1987, p. 48) comme instrument pour penser « l'absolu (...) commensurable ni à la pensée pure, ni à la conscience empirique » invite à rechercher les racines de cette 'fantastique transcendante', c'est-à-dire l'entité « ni purement abstraite ni vraiment concrète » qui est à l'origine de ces motifs mythiques. Il faut également se poser plus profondément la question de l'impact de ce renversement perceptif : comment s'est-il opéré ? Qu'implique-t-il ? Comment sont alors utilisées les images anciennes ?

I / Le bateau comme échelle de temporalité

La barque chrétienne est clairement définie par l'archétype proposé par G. Durand ou encore G. Bachelard : elle est contenant. Aussi son rôle littéraire, symbolique et spirituel est-il caractérisé par la notion d'espace, lieu sacré qui protège – grâce à la présence divine – de l'aspect mouvant et tentateur de la mer. Les textes relatifs aux pérégrinations sont également marqués par la temporalité : la *Navigatio* est ponctuée des heures de la vie monastique, tandis que le *Voyage* de Benedeit et les *immrama* font sans cesse état d'une chronologie et d'une temporalité nécessaire à l'achèvement d'un parcours riche d'enseignements avant d'arriver à destination ou de s'en retourner vers les terres natales. En ceci, il s'agit d'une métaphore de la vie comme perçue et conçue par la mentalité chrétienne.

En physique classique, Isaac Newton, à partir d'un raisonnement cartésien conçu sur la base d'une mentalité chrétienne, a défini l'espace et le temps sur le mode d'une conception dite substantielle. C'est-à-dire qu'il pose, dans sa compréhension des phénomènes du monde, l'espace et le temps comme cadres objectifs du devenir des entités physiques, or jusqu'alors, c'est Dieu qui dans le contexte religieux définissait ses aspects de la vie. En s'appuyant sur cette considération, il est possible d'affiner les modalités perceptives de la culture médiévale. Le christianisme a en effet conceptualisé son rapport avec l'extérieur en faisant de Dieu le contenant du devenir des êtres. La barque est un fait d'incarnation car elle est corps, espace et temporalisation par sa navigation. C'est bien une structuration archétypale qui prévaut dans ce type de conceptualisation. La reconnaissance de la forme contenant implique simultanément une reconnaissance du divin, d'où le fonctionnement isomorphique entre le bateau, l'arche, la coquille, l'église, le calice, la sépulture, la grotte ou encore le corps (en particulier celui de Jésus). L'arche, et l'arc iconographique et architecturale (et par extension la voûte), apporte plus de précisions sur la fonction matricielle de Dieu. Celui-ci est global et omniprésent – ce qui explique la répétition – grâce à sa nature liante. Dieu contient car il répète à l'infini l'alliance entre lui et les entités, d'où la notion de fil du destin. Par conceptualisation de forme, l'aspect creux et voûté reproduit l'alliance.

Les textes mythologiques, dont il a été rappelé à maintes reprises leur rédaction par des fidèles de l'Eglise, font également état d'une notion temporelle : celle des neufs jours/nuits (Ódinn pendu à l'arbre ; l'anneau Draupnir qui dégoutte ; le temps de la traversée vers le monde du double, etc.). Ce motif pourrait relever d'une évolution syncrétique de la perception du temps. Aussi faut-il également se poser la question de la conception spatio-temporelle des païens.

Appliquer ce mode perceptif aux systèmes de croyances païennes n'empêche en rien son analyse et le motif matriciel peut être reconnu dans le bateau-sépulture. Cette démarche n'est cependant pas cohérente dans le cadre d'une étude à visée anthropologique puisqu'elle ne prend pas en compte tous les aspects imaginaires. En effet, il a été montré à de nombreuses reprises que la mentalité païenne concevait les entités par le biais de leurs interactions. Aussi le navire est-il passage d'un état d'équilibre à un autre, il n'entre en existence que dans un fait de relation entre deux points (il faut l'impulsion de la géante pour que le dernier voyage de Baldr s'amorce). Or, rapportée à la physique moderne, il s'agit de ce que les chercheurs appellent une 'conception relationnelle' : « l'espace n'est rien d'autre que la relation que les objets entretiennent respectivement. La position d'un corps n'est pas déterminée par sa distance relativement à un espace abstrait mais relativement à un autre corps » (DE SAINT-OURS A., 2010). Pour pousser encore un peu plus loin l'idée du

bateau comme représentation d'une perception donnée de l'espace-temps, il existe une hypothèse – développée par les physiciens Carlo Rovelli et Alain Connes – qui pose l'émergence du temps dans un contexte thermodynamique : « L'idée est que nous sommes des systèmes thermiques. Et, en tant que tels, nous avons naturellement une idée de temps qui nous est associée. Et, chaque fois qu'il y a un système en équilibre, il y a un temps. Il y a une direction privilégiée par rapport à laquelle on est en équilibre. (...) On peut donc décrire un temps qui possède toutes les propriétés thermodynamiques : son entropie augmente, et lui confère une direction privilégiée » (ROVELLI C., 2010).

Se pourrait-il que les anciens Scandinaves aient utilisés l'image du bateau pour traduire une notion d'agitation thermique impliquant celle d'une direction comme 'flèche du temps' ?

Finalement, l'image du bateau chez les Scandinaves païens rejoindrait la notion développée par R. Boyer, de 'tout-puissant Destin' comme fondement de leurs croyances (voir 1992b, chapitre 1 par exemple). « Le sacré chez les anciens Germains, c'est le Destin, le sens du Destin, les innombrables figurations que prend le Destin. Tacite le notait déjà : 'Les auspices et les sorts n'ont pas d'observateurs plus attentifs'. D'un bout à l'autre du domaine germanique résonne la trompette fatidique de Heimdallr qui annonce la fin des temps : nul ne saurait se soustraire aux arrêts des Nornes. Les dieux eux-mêmes sont soumis à leurs lois. Tout est écrit d'avance » (1992b, p. 13).

Ce point de vue suppose que toute chose vivante soit vouée à la mort. Or une conception relationnelle des mécanismes vitaux indiquent que rien ne prend définitivement fin, d'où le développement d'une iconographie du double. Aussi est-il permis de douter de l'identification du destin comme 'dieu suprême' (1992b, p. 14-15). Si le terme de destin est ici utilisé pour définir une puissance réglant le cours des événements vers une fin, alors il rejoint une idée fondamentalement chrétienne du dieu matriciel. Les textes scandinaves n'utilisent d'ailleurs pas le mot 'destin' mais une série de termes : *-lög* ('lois') ; *-þrlög* ('lois originelles') ; *-skög* ('ce qui a été créé') ; *-mjötuðr* ('ce qui est mesuré') ; *Urðr* (nom de la norne principale traduit par 'destin' suivant l'équivalent en vieil anglais *wyrd*) ; *-hlutr* ('lot') ; *-auðna* ('ce qui est accordé') ; *-rök* ('Destin' mais également 'savoir primitif') ; *-gæf* ('don') ; *-gifta* ('cadeau') ; *-feigð* ('prémonition fatale') ; *-heill* ('santé') ; *-tími* ('prospérité qui vient à temps') ; *-happ* ('chance', 'hasard') ; *-hlaut* ('ce qui résulte de') ; *-lukka* ('chance', cf. anglais *luck*) ; *-slys* ('malchance', 'accident') (GUELPA P., 2009, p. 189). Il ressort de cette énumération, une notion de programme fondé sur la causalité. Le monde n'est pas perçu comme un univers d'entités indépendantes mais inter-agissantes. C'est dans ce système que Loki prend tout son rôle : loin d'être le 'trickster' ou 'le dieu mauvais', il est défini comme une cause agissante, impliquant une réponse. Il est anthropomorphisation de la 'loi'. Il s'agit, encore une fois,

d'une conception relationnelle de leur univers²⁷¹. Or la notion de destin n'est pas suffisamment claire à ce sujet, puisqu'elle relève en premier lieu (emprunt médiéval au latin *destinare* 'fixer, assujettir, attacher') d'une soumission à une puissance matricielle.

Il semblerait que cette conception relationnelle du monde (transmise par la mythologie orale et rituelle) se soit peu à peu perdue dans la transmission écrite. La notion de Destin (notamment rattaché aux Ragnarök) n'est donc pas erronée puisque le 'sacré' a sûrement été compris comme tel par les mythographes de l'Eglise islandaise. Elle relèverait donc plutôt d'une évolution syncrétique que d'un motif originellement païen, ce qui pose la question de l'originalité des figures des nornes, de l'initiation d'Ódinn ou encore du récit des Ragnarök.

Afin de différencier les conceptions relationnelle et substantielle de l'espace-temps, Carlo Rovelli, physicien de l'université de la Méditerranée a inventé une fable qui trouve un étrange écho dans le sujet étudié ici : « Imaginons une île habitée par différents types d'animaux. Dans cet univers, il y a bien deux catégories d'objets : l'île et les animaux. Arrive alors un biologiste qui découvre que l'île n'est pas une vaste étendue de pierre entourée de mer mais au contraire une gigantesque baleine. Les animaux vivent en réalité sur le dos de l'animal. Nous n'avons plus deux types radicalement différents d'objets mais un seul. L'univers est composé d'un seul type d'entités physiques : les animaux, vivant en quelque sorte les uns sur les autres » (DE SAINT-OURS A., 2010).

II / D'une racine imaginaire endogène vers une transmission exogène

Dans une conceptualisation relationnelle du monde, toute entité vivante est soumise à la loi causale. Chaque mouvement déclenche une réponse qui n'a rien à voir avec une intervention objective, d'où un aspect endogène des motifs mythiques. L'être est producteur de mouvements et de réactions. Dans la culture chrétienne, la notion matricielle implique une existence exogène des entités, toutes liées à un même point objet. Comment s'est produit ce changement perceptif ?

Comme il a été précédemment indiqué avec C. Sterckx (2009, p. 59-60), les Celtes préchrétiens semblent avoir perçu « la prévalence de la preuve écrite sur celle des témoignages oraux comme la

²⁷¹ Dans cette perspective, le mouvement de la mer est une bonne métaphore de la 'loi' causale. Le flux et le reflux créés de l'énergie cosmique déclenchent (et non 'programment') les événements que sont les vagues. Loki, en quelque sorte, « fait des vagues ». Il serait intéressant de se poser la question de l'émergence de la notion de 'destin'. A-t-elle émergé avec la perception substantielle chrétienne ou préside-t-elle à la naissance de cette religion ? La question est alors, comment les populations préchrétiennes de la Méditerranée concevaient-elles l'advenir du vivant ? Mais il s'agit-là d'une question trop éloignée de la présente problématique.

victoire du ‘mort’ sur le ‘vivant’ ». C’est-à-dire que l’oralité, à chaque fois renouvelée, permettait l’adaptation et le développement des motifs imaginaires dans le temps, contrairement à l’écriture qui fige le récit, en mémoire. En d’autres termes, l’orateur était lui-même source, alors qu’avec l’écriture, c’est le texte et le livre. La connaissance est coupée de la créativité psychique. Dans une culture orale, c’est le corps qui donne existence au récit, le renouvelant à chaque fois, alors que dans une culture écrite, l’orateur est médiateur. Nombreux clercs sont copistes, quant à ceux qui écrivent leurs propres textes, ils s’appuient sur une éducation issue des livres (comme il a été indiqué, de nombreux textes rédigés au Moyen Âge reprennent un vocabulaire ou des structures narratives des auteurs antiques ou bibliques). Aussi le corps dans son environnement est-il difficilement source après la christianisation et la généralisation de la rédaction. A la place, l’extériorisation des motifs imaginaires a développé le phénomène d’objectivité. C’est-à-dire que la culture, matérialisée par les hommes intellectuellement influents, a défini le savoir comme ayant sa propre existence (image de la parole divine). Avec l’oralité païenne, les prêtres/prêtresses actualisaient à chaque nouveau processus rituel les données perceptives qui constituaient les récits transmis.

Il est intéressant de préciser que la tradition biblique est fondée sur le principe primordial du Verbe qui se fait chair. Il s’agit là du mystère de l’incarnation. La parole divine possède une telle nature qu’elle est créatrice. Les prières et sermons de Brendan ont vaincu matériellement les monstres marins et tempêtes par l’intervention divine. Mais, dans la mesure où les manifestations ne sont que le résultat de la peur et du peu de foi des moines, le véritable pouvoir réside donc dans la parole du saint qui, par ses mots, modifie l’état de conscience de ses frères lesquels accueillent le contenu des mots et ainsi incarnent à leur tour Dieu. Comme la barque, la parole/le verbe est alliance. Ces questions touchent cependant aux mécanismes antiques et fondateurs du christianisme qu’il n’est pas lieu de traiter ici.

Dans le cadre médiéval d’une culture livresque établie, le traitement du thème de **la forge** (nains/forgerons) illustre cette évolution d’une modalité imaginaire endogène tendant vers une extériorisation. Le motif de l’être surnaturel aux capacités forgeronnes est largement répandu tant dans les diverses mythologies que dans les récits littéraires. Le forgeron semble être en premier mentionné dans le monde anglo-saxon où le poème *Deor* (éd. K. Malone, 1996), conservé dans le manuscrit dit d’Exeter (deuxième moitié du X^{ème} siècle) mais dont la composition éventuellement datée du V^{ème} ou VI^{ème} siècle, a pour thème le malheur et souffrances endurées par le personnage Weland (ou Velent dans la *Saga de Thidrekr*), ancêtre littéraire du Völundr scandinave. Ce personnage de Weland se trouve également mentionné dans le *Beowulf* (manuscrit de l’an 1000

mais évènements du VI^{ème} siècle) comme celui qui a tressé la cote de mailles du héros (*Beowulf* VI) (MAILLEFER J.-M., 1997, p. 340-1). Fait intéressant : Weland apprend la forge chez les nains qu'il finit par dépasser et tuer. Le motif littéraire prend le dessus sur le mytique. D'autres forgerons notables sont : Galant (Gallan, dans *La Suite du Roman de Merlin*)²⁷² ; Völundr (*Völundarkvida*, IX^{ème}-X^{ème} siècle) ; Reginn qui reforge l'épée Gramr pour Sigurdr ; Trébuchet qui forge l'épée de Perceval dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes ; Guielandus dans la *Vita Merlini* (MAILLEFER J.-M., 1997, p. 343).

Les récits de forgerons sont en constante relation avec le liquide. Ils habitent souvent sur une île : « Le forgeron, comme être primordial, possède la nature du poisson » (WALTER P., 2010, p. 231). Ainsi Völundr est-il prisonnier sur Saevarstadr 'Séjour-de-la-mer' et Velent (*Saga de Thidrekr, Dit de Velent le forgeron* chapitre 57 à 79) doit-il traverser un fleuve appelé Visara, en fabriquant une sorte de 'sous-marin'. « Cette étrange embarcation, transportant Velent, ses outils et ses richesses, parvient ensuite à la mer et accoste au royaume du roi Nidung » (WATANABE K., 2010, p. 238). Il s'agit de la continuation de l'image de circulation figurée par l'usage du bateau, ou par la fabrication d'une paire d'aile (Völundr qui s'échappe). La nature du forgeron, comme celle du nain, est définie par une puissance qu'il exploite dans son rôle (re)créatif, aussi a-t-il un pouvoir résurrectionnel qui le lie de fait au thème du poisson, clairement présent dans le mythe de Vulcain : « Le mythologème des poissons sacrifiés renvoie à la théologie du 'feu dans l'eau', essentielle à la compréhension des mythes de souveraineté dans la tradition indo-européenne » (WALTER P., 2010, p. 230). Mais ce pouvoir résurrectionnel ne peut se concrétiser qu'en fonctionnant avec une image de circulation transcendante (bateau, ailes, cheval).

Dans la mythologie, le nain nordique est intimement lié au bateau car il est avant tout défini par son rapport aux forces vitales. En ceci, il est manipulateur des métaux et des corps auxquels il confère vie par sa capacité à faire converger les forces élémentaires. Il est donc fondamentalement transmetteur, et, en conséquence, lié au processus funéraire, première préoccupation culturelle. Le monde obscur, c'est-à-dire le bateau image de la tombe, est son domaine. Le bateau possède les caractéristiques de la forge. De ce thème semble avoir été retenu l'aspect souterrain ainsi que créatif lié à la manipulation du feu et de l'eau. Un lieu et une fonction qui sont reconnaissable dans l'image du forgeron travaillant dans sa forge. Dans un souci d'identification formelle et esthétique, a également été transmis l'aspect 'nain', c'est-à-dire de nature non humaine. Reginn, dans le *Reginismál* de *L'Edda Poétique*, « c'était l'homme le plus adroit de ses mains mais il avait la taille d'un nain » (BOYER R., 1992, p. 241). « Selon M. Eliade (1956), les divinités de la forge

²⁷² Plusieurs chansons de gestes mentionnent Galant : Ogier le Danois, Fierabras, Huon de Bordeaux, Le Chevalier au cygne, Les Enfances Godefroy etc.

possèdent des traits invariants dans de nombreuses mythologies : pouvoir magique, infirmités (claudication), aspects inquiétants, sacrifices humains » (MAILLEFER J.-M., 1997, p. 352). Il est également un échanson (WALTER P., 2010, p. 229) : « Héphaïstos sert à la table des dieux, Weland sert à celle de Nifung et l'irlandais Goibniu détient l'hydromel divin », de la même manière que les productions des nains sont au service des dieux nordiques, ou que les deux nains Fjallarr et Galarr fabriquent l'hydromel (*Drápa de Ragnarr, Edda* poétique).

Le thème littéraire du forgeron, hérité du développement mythologique du nain (re)créateur vital, n'est pas exclusivement germanique mais résolument pan-culturel, non pas tant par jeux d'influences que par son antiquité issue d'une perception intuitive et observatrice des manifestations vivantes (transmise par l'oralité), ceci probablement avant toute formation proprement culturelle. C'est au niveau culturel justement qu'a été identifié, matérialisé et transmis le thème du forgeron nommé comme tel. S'il a gardé la mémoire d'une difformité, il ne semble, à première vue, ne plus être utilisé à des fins proprement funéraires. Sur ce point se trouve le changement de dynamique : il n'est plus question d'un rapport à l'environnement, mais d'une transmission culturelle. La tradition littéraire se base, se développe et transmet une forme, un esthétisme et une fonction, mais se trouve coupée du contenu transcendantal, d'où la fragmentation en archétypes des données imaginales.

Comprendre le fonctionnement de la perception païenne invite donc à comprendre les phénomènes corporels et environnementaux. Les interprétations naturalistes fonctionnent sur un certain nombre de motifs car il suffit de dresser les analogies entre l'environnement et le dit motif (exemple des mythes du retour du printemps ou des cycles lunaires etc.). D'autres motifs, bien que relevant également de phénomènes perçus, sont plus difficilement identifiables. C'est le cas de celui du bateau mythique. Son existence est inscrite dans la collusion de plusieurs éléments (voir chapitre précédent) mais de manière générale, il relève du thème de la continuité de la sensation de vie.

Cette question du retour au corps et à ses manifestations biologiques a été développée dans le courant du XX^{ème} siècle par la sophrologie du professeur A. Caycédó qui travaille sur la base d'une contemplation dite 'senso-perceptive' afin de stimuler ce qu'il appelle 'la vivance' (substantivation de « ce qui est en train de se vivre »). Les exercices, hérités de diverses pratiques notamment orientales, posent pour objectif, grâce à l'utilisation de mouvements et de percussions sonores, de contempler la nature de l'être qui « se dévoile comme la Vie en train de se vivre, de s'éprouver réellement et concrètement, par une sorte d'a-perception interne »²⁷³. Dans le cadre de la

²⁷³ Propos recueillis auprès de Josiane Jouillerot, sophrologue de Besançon (25) qui travaille avec A. Caycédó à l'étude et au développement des méthodes senso-perceptives, dans le cadre d'une recherche sur le processus créatif comme phénomène endogène.

sophrologie, l'aspect 'vivantiel' – vie profuse – est la manifestation fondamentale de la biologie cellulaire. Il est intéressant de voir, qu'au même titre que le chamanisme et les rites païens, cette discipline utilise le son, les mouvements et le souffle pour atteindre un niveau (a-)perceptif interne qui ne relève pas de la conscience ordinaire. Ce niveau n'est pas ici défini comme 'visions', 'rêves' ou 'seconde vue' mais comme un « acte de conscience qui s'éprouve ». Aussi la fougue qui fait du cheval un animal psychopompe et le souffle dans la voile du bateau qui lui confère sa manifestation circulante trouvent-ils dans la 'vivance' dite 'phronique' (esprit en activité) de la sophrologie une continuité moderne.

III / Proposition d'une définition ontophanique de l'image mythique du bateau

Cette a-perception relève de l'intuition et rejoint l'argument de J.J. Wunenburger qui stipule une nature 'ontophanique' des mythes. Ils ne relèveraient donc pas d'un raisonnement mais d'une 'connaissance immédiate' selon la définition du mot intuition par Descartes. Le chamanisme scandinave, grâce aux percussions sonores des chants et tambours, à la 'vivance' des danses et des mouvements rituels, auraient développé un imaginaire de type intuitif et phénoménologique. Le mythe pourrait ainsi relever de l'interprétation d'expériences dites 'transpersonnelles' : « dans ces expériences, qui se produisent dans les états non ordinaire de conscience, il est possible d'obtenir un accès expérientiel à de nouvelles informations appropriées sur différents aspects de l'univers » (BOHM D., 1990, p. 16).

Cet accès expérientiel est lui-même motif mythologique : l'*óðr* odinique ; les danses de Freyja ; la définition particulière des rêves, des visions et des secondes vue ; le développement des breuvages, etc. De quelle entité phénoménologique le bateau est-il alors l'imaginaire intuitive ?

Il reste un motif, en interaction avec l'embarcation, qui n'a pas encore été étudié : le serpent. Celui-ci est souvent figuré à titre latent (cordon de bordure des pierres suédoises), voire décoratif ou esthétique (entrelacs), quand il n'est pas spécifiquement destructeur (Ragnarök et le serpent de Miðgarð) ou diabolisé (monstres marins des hagiographies, Léviathan etc.). Dans la mythologie nordique, à l'image des figures serpentine des pierres dressées de Gotland, le serpent de Miðgarð repose dans le fond de la mer et son soulèvement participe de la catharsis. Fils de Loki, il est une figure incontrôlable et causale.

« Il joue des sexes comme de tous les contraires, il est femelle et mâle aussi, jumeau en lui-même (...) maître du principe vital et de toute les forces de la nature. C'est un 'vieux dieu' premier que

nous retrouvons au départ de toutes les cosmogénèses, avant que les religions de l'esprit ne les détrônent. (...) Les enfers et les océans, l'eau primordiale et la terre profonde ne forment qu'une 'materia prima', une substance primordiale, qu'est celle du serpent. Esprit de l'eau première, il est l'esprit de toutes les eaux, que se soient celle du dessous, celles qui courent à la surface de la terre, ou celles du dessous » (CHEVALIER J. et GHEERBRANT A., 1982, p. 867 et 869).

Le serpent semble donc être la figuration du principe vivant qui réside dans toutes matières primordiales. Par sa nature, il est Njörðr-Nerthus. Il est également Lilith que R. Boyer, dans son étude sur l'antropomorphisation de la Déesse-Mère nordique (1995, p. 213), identifie comme traditionnellement rattachée au 'Grand Serpent' voire 'Dragon'. Il est celui qui définit la Déesse domestique de la préhistoire (référence au chapitre 3^{ème}, partie II).

Voici alors comment se dessine la structure imaginaire : le bateau (transmetteur) vogue (action par le souffle) sur la mer (liquide primordial) au sein de laquelle est logé le serpent (vie profuse). Cette 'vivance' dont l'être fait l'expérience se trouve dans la mer. Or, la mer, dans la cosmogonie (et les kenningar) est le sang, celui du géant Ymir²⁷⁴ (l'être jumeau) dont le démembrement par les dieux constitue la création du monde (*Gylfaginning*, 4 à 6 et *Vafþrúðnismál*, 21) :

De la chair d'Ymir

La terre fut façonnée,

Et de ses os,

Les montagnes,

Le ciel, du crâne

Du géant froid comme givre

Et de son sang,

La mer.

Dans cette perspective, l'idée développée par J. Narby (1995), dans son étude anthropologique des sociétés chamanes d'Amérique latine, selon laquelle le serpent serait la forme imaginaire de l'ADN, est très séduisante. Son raisonnement s'est construit sur l'étude de la collusion entre les visions/transes chamaniques, leurs représentations iconographiques et les récits mythologiques qui voient en ce serpent le principe de vie invisible, causal et a-temporel.

Cette mer/sang se trouverait par ailleurs en rapport avec la terre/chair, ce qui feraient des sources et rivières intérieures (nombreuses sous Yggdrasil notamment) des veines ou des artères. Il est

²⁷⁴ « Un autre nom du géant est *Aurgelmir*, qui renvoie à *aur*, limon originel, argile pure, dont la *Völuspá* rapporte qu'elle arrose le pied d'Yggdrasil » (BOYER R., 1992, p. 51).

intéressant de noter alors que le géant Mímir ('mémoire') se trouve dans l'une de ces sources. Il pourrait alors s'agir d'une mémoire génétique et fondamentale plutôt qu'évènementiel, ce qui pose à nouveau la question de l'évolution de la figure des nornes²⁷⁵, prophétesses. Si nombres d'éléments purement païens de la mythologie scandinave (et vraisemblablement indo-européenne) relève d'une connaissance issue d'une perception intuitive du corps et de la nature, alors ces notions de prophétie et de choses écrites semblent imparfaites, ou tout du moins, plus récentes. Elles correspondraient plutôt au fait chamanique même, c'est-à-dire à la figuration de l'accès à la connaissance biologique et de ses manifestations. Comme s'il s'agissait de lire le programme ADN de l'individu. Il s'agirait d'un advenir intuitif (soumis à interprétation) et non d'un accès à une vision d'un avenir formel, d'où la réaction fataliste d'Ódinn qui prépare des guerriers sachant que les Ragnarök se tiendront. Ce motif de destin des Puissances est par ailleurs intéressant ; sous cet angle biologique, il pourrait figurer une fièvre ou l'état de transe, voire de l'extase, puisque le feu l'emporte. L'arbre perpétuel Yggdrasil pourrait figurer la colonne vertébrale, et ses branches les côtes²⁷⁶ au sein desquelles se trouve le cœur.

Qu'en est-il alors du bateau ? Celui-ci est une entité enveloppante, conductrice d'énergie vitale d'un point A à un point B. Pour garder un niveau d'analogie biologique, le navire est un organisme qui lie une entité vivante à une autre, en d'autres termes, il pourrait s'agir d'une molécule transmettant une information d'une cellule à une autre. « Toute cellule est entourée par une barrière, la membrane plasmique, formée d'un assemblage de lipides et de protéines. Cette barrière délimite un compartiment clos, rempli d'une solution visqueuse, le cytoplasme, où sont concentrées des milliers de molécules différentes » (GROSBRAS M.H., 1996). La notion de membrane est très présente chez les anciens Scandinaves sous forme d'entités souvent féminines – la *fylgja* ou encore l'*hamr* – qui fonctionnent notamment avec la circulation nautique. « La vie cellulaire s'organise autour de réactions de synthèse et de dégradations de molécules. Ces transformations consomment ou dégagent de l'énergie. Elles sont mises en route par des protéines particulières, les enzymes » (GROSBRAS M.H., 1996). Ces enzymes, codées par l'ADN, sont présentes dans toutes les cellules et porte une information déchiffrée suivant un code universel. Elles assurent la communication entre la cellule et son environnement. « La membrane plasmique, qui constitue l'interface entre la cellule et son milieu de vie, est traversée par des protéines, les récepteurs. La partie qui dépasse hors de la

²⁷⁵ Les Nornes sont des créatures venant de la mer et localisées sous l'arbre Yggdrasil : « elles firent les lois, elles fixèrent la vie des fils des hommes et la destinée des mortels » (*Völuspá*, 20 et *Gylfaginning*, 15).

²⁷⁶ Les côtes ont par ailleurs une importance imaginaire chez les Vikings puisqu'ils utilisent un système de torture qui consiste à ouvrir la cage thoracique et à déployer les côtes dans les ailes d'un aigle. S'agit-il d'une mise en transcendance ?

cellule est destinée à interagir avec une des molécules spécifiques, l'une de celles qui arrivent à proximité de la membrane : par exemple une hormone » (GROSBRAS M.H., 1996).

La connaissance biologique permet d'analyser plus concrètement le passage d'une membrane à une autre. « Tout part de l'ADN, véritable ruban magnétique sur lequel est gravé tout le plan de fabrication. Le gène codant cette protéine est transcrit de l'ADN en ARN, qui sert de messenger. L'ARN est exporté du noyau vers le cytoplasme. Là, il est pris en charge par des ribosomes. Ces particules déchiffrent le message porté par la molécule d'ARN et assemblent des acides aminés pour former la protéine. Dans ce cas les ribosomes sont situés sur un vaste réseau de membranes délimitant des citernes : le réticulum endoplasmique rugueux. A l'intérieur, les chaînes d'acides aminés sont repliées correctement et, grâce à des enzymes, de petits sucres leur sont ajoutés. Le produit est ensuite transféré dans un autre réseau de membranes, l'appareil de Golgi. (...) Il est secrété par « exocytose²⁷⁷ » : la membrane des grains fusionne avec celle de la cellule, et leur contenu est déversé à l'extérieur » (GROSBRAS M.H., 1996).

La transmission de l'ADN – donc du principe de vie – se fait au niveau de toutes les cellules. Aussi, par métaphore intuitive, un être du monde matériel peut-il, effectivement, se rendre vivant dans l'autre monde, mais après transformation au sein d'un 'ribosome', qui serait alors la coque du navire. Ce dernier élément se définit comme un complexe 'hydrophobe' au sein duquel l'ARN messenger est traduit. En d'autres termes, une copie transitoire d'une portion du principe de vie est effectuée, elle s'extrait du noyau par un pore nucléaire puis se trouve traduite et complétée au sein d'un complexe matriciel, avant d'être expulsée à l'extérieur de la cellule. De cette même manière, un corps sans vie du monde matériel peut-il être à nouveau vivant dans le monde du double. Il s'agit d'un même schéma (re)créatif.

Cette hypothèse d'une entité biologique moléculaire comme fondement de la fantastique transcendante scandinave prend en compte la valence mort/vie, le rôle de la membrane, l'impact créatif et l'aspect d'énergie vitale. La notion de 'chaleur' est également présente :

« La maintenance et le bon fonctionnement de la machinerie cellulaire requièrent un carburant. La monnaie d'échange de l'énergie dans le cytoplasme est une petite molécule, l'ATP (adénosine triphosphate). Elle est sans cesse renouvelée grâce à la combustion à petit feu de sucres ou de graisses » (GROSBRAS M.H., 1996). De la même manière la respiration est-elle le souffle vital du corps.

²⁷⁷ L'expulsion hors de la cellule se nomme 'exocytose', son entrée s'appelle 'endocytose'.

Il s'agit ici d'une proposition d'identification de la source d'une fantastique transcendante et d'adaptations culturelles, aboutissement d'un raisonnement de cohérence fondamentale basée sur l'étude de la perception humaine comme source d'interaction avec le monde. Deux modalités principales semblent fonder la perception païenne rituelle : une (a-)perception intuitive comme outil d'appréhension, de laquelle en découle une conception relationnelle du monde. Cette (a-)perception intuitive d'une forme et d'une fonction (ADN de vie, sang, chair etc.) est, par la suite, amenée à la conscience empirique et matérielle par un processus d'identification analogique naturaliste (l'ADN, fil à double hélices, reconnue comme un serpent gémeaire ; l'ARNm comme navigation et le ribosome comme coque²⁷⁸). Les rites oraux par la répétition de l'expérience corporelle ont permis une transmission vivante de ce rapport interne-externe, matérialité-intuition, c'est-à-dire de la *circulation* d'un monde à l'autre²⁷⁹. Aussi les mythes véhiculaient-ils une modalité opérative permettant de retrouver l'état intuitif et d'accéder à la *materia prima*.

Le processus d'identification analogique entre le perçu intuitif et l'environnement matériel est fondamental dans le développement imaginal. C'est le principe même du fonctionnement des isomorphes. Plusieurs entités opératives ou formes substantielles peuvent être représentatives d'un même phénomène ou d'un même archétype, suivant leur mode perceptif relatif. Il s'agit d'un mouvement psychique qui copie celui de la nature, elle-même répétitive dans ses formes et ses phénomènes. Rien n'est fini, tout 'dégoutte'. Le mouvement de la nature lui-même tend non pas vers la fin et la mort mais vers la continuité et la répétition ; il s'agit de l'éternel retour de M. Eliade, déjà mentionné. L'image psychique du bateau relève de cette dynamique. Que la perception soit païenne ou chrétienne, il s'agit pour l'humain de transcender la fin de l'existence terrestre. Le bateau est donc au cœur du processus 'créatif' (d'où sont rattachement au motif de la forge). Pour être plus précis, en s'appuyant sur le contenu des mythes et en citant A. Lavoisier et sa définition de la matière : « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme ». Il n'est pas inintéressant, par ailleurs, de noter que, dans ses recherches sur la nature du phénomène de combustion, ce même A. Lavoisier démontre la nature inflammable de l'hydrogène qui réagit avec l'oxygène pour former

²⁷⁸ Le mythe de la forge relève peut-être également de cette intuition. Les nains (et, par extension, les forgerons) pourraient alors être des anthropomorphisations d'ARN ribosomiques qui portent l'activité catalytique (ribosome/bateau/forge).

²⁷⁹ Les runes, bien qu'aujourd'hui perçue comme écriture, semblent avoir été conçues par les chamanes comme marque/ancrage (temporaire) d'une parole de guérison ou de malédiction. En ceci, la rune a valeur magique car elle est également conductrice d'une volonté. Le signe runique sur le bâton chamanique était également opératif (voir, par exemple, BOYER R., 1996, p. 81).

une rosée. L'interaction du souffle, du feu et la formation de l'eau, source de vie, sont précisément les éléments manipulés par les nains catalyseurs dans leur forge²⁸⁰.

²⁸⁰ *Traité élémentaire de chimie*, 1789. Texte disponible sur le site Internet du CNRS : <http://www.lavoisier.cnrs.fr>

En guise de conclusion à la partie III : l'aspect fondamental de l'intentionnalité

Ces hypothèses relèvent d'une archéologie mentale globale. Rien n'indique que chaque individu réalise sans cesse le même processus intuitif. La transmission culturelle s'est peu à peu étoffée et complétée des nouvelles perceptions que l'oralité rituelle permettait d'enrichir. Avec le développement de l'écriture et l'objectivisation de la modalité perceptive, l'image n'est plus opérative. Les motifs imaginaires se construisent alors dans le cadre d'un symbolisme méditatif, mais ne sont plus lestés de leur radicalité phénoménologique. Aussi la question de l'intentionnalité de l'auteur est-elle primordiale lors de l'analyse des structures narratives et des métaphores utilisées. Il s'agit alors de questionner ce qui est visé par la pensée (d'après Husserl, 1931), ce que la conscience empirique tend à montrer.

En guise d'illustration, voici mentionné un épisode de *La Légende Dorée*, durant lequel saint Nicolas (patron des marins, mort en 343) sauve une province de la famine grâce à l'arrivée d'un bateau chargé de blé. Il demande alors au marchand de donner une partie de sa cargaison. Lorsqu'il accepte non seulement toute la province est nourrie pendant deux ans, mais en plus le blé du navire ne désemplit pas. Phénoménologiquement, il est possible d'y lire un vaisseau conducteur de substances vitales, mais il semblerait que le discours ne soit pas là. Il s'agit de la description d'un miracle avec une mise en scène adaptable à la condition de vie d'un peuple : les gens qui souffrent de famine doivent garder la foi car Dieu saura envoyer un de ces émissaires. Il est question de l'homme dans un espace-temps donné, pas d'un rapport transcendantal.

Un dernier exemple : celui d'un *miracle triomphal* rapporté dans la *Vie de saint Marcel* et cité par C. Lecouteux (1999, p. 70-2) dans son analyse des dragons.

Une matrone, noble par l'origine mais vile par la réputation, souillant par un mauvais crime l'éclat de sa naissance [...] s'en alla vers le tombeau accompagné d'un vain cortège. A peine y eut-elle été enfouie qu'il advient, après ses funérailles, un évènement dont le récit me remplit d'horreur.

Voici qu'une double lamentation naît de la défunte. Pour consommer son cadavre, un gigantesque serpent se mit à venir assidûment et, pour être plus clair, pour cette femme dont le monstre dévorait les membres, c'est le dragon lui-même qui devient sa sépulture. [...] La femme qui n'avait pas respecté en ce monde l'intégrité du mariage, ne méritait pas de reposer dans le tombeau, car le serpent qui, vivante, l'avait entraînée au crime, la tourmentait encore dans son cadavre.

Par la suite, saint Marcel, évêque, combat le dragon et lui dit : « *désormais, ou reste dans le désert ou cache-toi dans l'eau* ». Un point de vue intuitif pourrait y lire l'histoire d'une femme – telle

Freyja dansant avec les boucs – à l'énergie sexuelle débridée : la vie profuse – ce serpent – l'habite dans sa vie corporelle, mais est telle qu'elle ne saurait s'estomper au sein du tombeau, lui-même enveloppe. Aussi le serpent devient-il la sépulture. La tombe, plutôt que le corps, est son nouveau vaisseau. Le saint joue le rôle de déclencheur qui l'aide à rejoindre l'autre monde (le désert ou l'eau). L'énergie vitale retourne ainsi dans son tout. Or l'analyse chrétienne se veut d'un autre regard. C. Lecouteux, suivant J. Le Goff, indique en effet que le serpent est un *genius loci* et qu'il s'agit pour le saint de se réapproprier un espace (à nouveau cette notion de territorialisation). La lecture est proprement intellectuelle et fragmentée : le dragon-serpent est un être considéré comme tel et la tombe – et l'emplacement du village par extension – est un espace où est sensé demeurer le divin. Le saint rétablit l'alliance.

SYNTHÈSE ET CONCLUSION

L'étude de la verbalisation, en partie I, a permis de connaître les mots que les peuples (ou tout au moins les lettrés de ces derniers) utilisaient pour désigner les objets. Ces mots et expressions n'ont pas été analysés dans une visée linguistique mais dans l'objectif anthropologique de définir le mode d'apparaître de l'objet technologique 'bateau' à chacun des groupes culturels désignés. Cette perspective a rapidement laissé transparaître deux dynamiques : d'une part une définition du bateau par ses relations à son environnement, d'autre part, une définition par la forme et la nature technique. Aussi a pu être posée l'hypothèse de deux grands modes perceptifs de base : celui des païens, dont la culture chamanique rituelle et corporelle tendait à confirmer une conceptualisation du monde par le mouvement des entités (le bateau est une pointe qui fend l'eau, une voile dans le vent, un cheval de la mer, ou encore une loutre qui glisse) ; celui des chrétiens, dont l'écriture latine a connu une longue évolution de substantialisation (le bateau est une nef, une arche ou un vaisseau, il est une matrice, un transporteur).

Les productions iconographiques, en partie II, qui ont posées le cadre spatio-temporel, ont ensuite permis d'affiner et nuancer ces deux modes d'apparaître, grâce à une typologie mettant notamment en évidence le jeu des influences culturelles dans son évolution syncrétique à la fois des formes et des croyances. L'image du bateau, un temps effective, glisse peu à peu vers un mode concret et matériel. Et si le navire en tant que tel garde globalement les mêmes formes, des intentionnalités graphiques émergent dans des cadres définis : la disproportion de la voile dans les figures de rites funéraires païens ; le navire apocalyptique des Ragnarök sur les stèles syncrétiques ; le développement d'une iconographie de l'étrave dans les graffitis prophylactiques ; ou encore la minimisation de l'embarcation réduite à la simple barque dans la typologie chrétienne, et la présence ou non de tête de proue suivant le symbolisme.

Enfin, en partie III, la question des structures imaginaires qui sous-tendent ces différentes images mentales et visuelles a été abordée, dans le cadre d'une étude des textes, à la manière d'une archéologie de l'imaginaire. Il a pu alors être proposée une analyse du bateau au regard de la mentalité chrétienne dont la conception substantielle du monde fragmente les motifs en archétypes, pour les manier dans un système d'analogies, de répétitions isomorphiques intentionnels et symboliques. Dans ce cadre, le bateau est symbole d'espace-temps au sein duquel se livre une lutte pour la foi et la révélation des *merveilles*. En ceci, il est symbole corporel, plongé dans une traversée de vie d'épreuves, dont l'objectif est la répétition de l'incarnation. Il s'agit de réaliser l'alliance originelle (celle d'Adam, comme saint Brendan) entre Dieu et l'homme. De ce

phénomène l'Arche est l'archétype. Au-delà de l'aspect littéraire intellectuel et symbolique, cet archétype reste fondé sur le motif plus ancien du bateau gardien de la vie. Ce motif, dans un cadre culturel païen, est cependant fondé sur un système imaginal autre puisqu'il est radicalement défini par une perception intuitive du corps et de l'environnement (le navire est conducteur de l'énergie vital et il transforme, grâce à l'action des nains catalyseurs, le mort en vie. Il rétablit la circulation vitale). C'est dans cette dynamique que semble être née et s'être développée une imagerie du bateau comme processus (re)créatif, assurant la circulation grâce à l'interaction des phénomènes du souffle et de la combustion avec l'élément liquide primordial.

D'un point de vue purement intuitif et global, l'image du bateau peut être résumée à celle d'un corps en mouvement. Ce qui diffère cependant, c'est la nature de l'image : là où les païens l'utilisent de manière opérative, les chrétiens l'ont intellectualisée. Dans la première dynamique le bateau est défini par ses mouvements, dans la deuxième, il est archétype. Au regard des sources textuelles et iconographiques, il est possible de départager au sein de l'image ce qui relève du mode d'apparaître païen, d'un mode d'apparaître chrétien. Si la modalité change, l'être humain imaginant, lui, ne change pas. Il fonctionne biologiquement et sensoriellement de la même manière, aussi les motifs sont-ils intuitivement toujours les mêmes, cependant structurés de façon intentionnelle et culturelle. C'est-à-dire que si le mode de transmission chrétien (l'écriture) a objectivé et fragmenté ces motifs, il n'en reste pas moins tributaire d'un mode de transmission antérieur (l'oralité et la ritualité) qui a, d'une part, définie (par son fonctionnement senso-perceptif) la forme de ces motifs, et d'autre part, continué d'influencer la culture chrétienne (via principalement le folklore populaire resté longtemps très oral). Aussi est-il fondamental de contextualiser chacune des images et de se poser la question de l'intentionnalité de l'auteur.

En remettant l'humain au centre de l'étude, la problématique a permis de croiser les lignes analytiques, traditionnellement différenciées par la spécialisation disciplinaire. La question de la perception contextualisée apporte ainsi des précisions à l'anthropologie durandienne. Si le navire est contenant, il ne l'est que dans une culture donnée, pour une autre, il est conducteur. L'aspect féminin maternel également détecté par G. Durand ne se retrouve à l'inverse que dans le bateau en mouvement, et non plus dans la notion de contenant qui a préféré définir sa nature comme une alliance à Dieu (Dieu qui, bien que détenteur de toute vie, est masculin car clairement opposé à la nature féminine dont la perception est traitée dans la figure des sirènes notamment. Marie, elle, est un contenant, un 'vaisseau'). Si la descente nocturne se retrouve bien dans les récits chrétiens, la circulation se matérialise chez les païens comme le passage d'un monde à l'autre, un espace entre

deux membranes et n'implique pas nécessairement une 'descente', la verticalité opérative des stèles funéraires de Suède tendraient même à indiquer l'inverse. En revanche, la rêverie et l'imagerie du breuvage sont omniprésentes chez les païens.

L'angle d'approche, volontairement pluridisciplinaire, a donc permis de prendre en compte les différentes variables qui définissent les sciences humaines. C'est en posant comme inaliénable chacun des aspects des différentes problématiques disciplinaires qu'a pu être défini, selon une cohérence fondamentale et adaptée, l'être représentant, mentalement et graphiquement, un bateau. Cette approche ouvre des perspectives au niveau de l'anthropologie de l'imaginaire. Rétablir le phénomène perceptif contextualisé au centre de ce type de recherche permettrait d'affiner les structures déjà dégagées par les travaux fondateurs, de redynamiser la problématique anthropologique et d'ouvrir le champ d'analyse à des cultures différentes qui éventuellement auront développé une modalité d'apparaître autre. Pour rester dans la thématique, la barque égyptienne serait à ce titre un excellent sujet d'étude, dans la mesure où leur système d'écriture allie mots et images. La question de la représentation du bateau pourrait également être posée de manière contemporaine, en établissant un cadre de recherche particulier, pour s'interroger par exemple sur le fonctionnement de cultures chamaniques actuelles (Amérique centrale ou amazonienne ou encore les Aborigènes d'Australie) qui, proches de l'environnement et d'une tradition ancestrale, se trouvent confrontées aux influences modernes très intellectualisées.

BIBLIOGRAPHIE

Sources

ABBON, *Le Siècle de Paris par les Normands*, éd. H. Waquet, Paris, Les Belles Lettres, 1964.

Adamus Bremensis, History of Archbishops of Hamburg-Bremem, trad. Angl.: F.J.Tschan, New York, 1959. Trad. fr. : *Adam de Brême. Histoire des archevêques de Hambourg*, Gallimard, (collection "L'aube des peuples"), 1998.

AMBROISE, *L'Estoire de la guerre sainte*, éd. Et trad. G. Paris, Paris, Imprimerie Nationale, 1897. Composé vers 1196 par un certain Ambroise, cette oeuvre raconte la croisade de Richard Coeur de Lion qui a eu lieu entre 1190 et 1192.

Annála Rioghachta Eireann : Annals of the Kingdom of Ireland by the Four Masters, éd. J. O'Donovan, Dublin, Hodges, Smith & Co, 1856.

Annales de Saint-Bertin, éd. F. Grat, J. Veilliard, S. Clémencet, Paris, Société de l'histoire de France, 1964 ; *The Annals of St. Bertin*, trad. angl. : J. Nelson, Manchester, Manchester University Press, (Ninth-Century Histories ; vol. I.), 1991.

Annales Gemmeticenses, éd. J. Laporte, Rouen, Lecerf, 1954.

« Annales Fontanellenses priores (841-859) », éd. J. Laporte, in *Mélange (publiés par la Société d'histoire de Normandie)*, Rouen, Lestringant, et Paris, Picard, 1951, p. 63-91

Annales Vedastini (873 – 899), éd. B. de Simson, MGH, *Scriptores rerum germanicarum in usum scholarum*, Hanovre, Hahnian, 1909, p. 44-71

Benedeit : *The Anglo-Norman Voyage of St Brendan by Benedeit*, éd. E.G.R. Waters, Oxford, Clarendon Press, 1928. Ecrit vers 1120.

BENOIT DE SAINTE-MAURE, *Chronique des ducs de Normandie*, C. Fahlin (ed.), Uppsala, Almqvist et Wiksell Bocktryckeri AB, 1951-1954, 2t.

Beowulf, traduction de CREPIN A., Lettres Gothiques, 2007.

Brendan (*Navigatio et Voyage*) *The Voyage of St Brendan, representative versions of the legend in english translation*, éd. Par BARRON W.R.J. Et BURGESS G.S., University of Exeter Press, 2005. Edition standard de la version latine : *Navigatio Sancti Brendani Abbatis*, éd. C. Selmer (South Bend, IN : University of Notre Dame Press, 1959).

Chronicum Scotorum, A Chronicle of Irish Affairs from the Earliest Times to A. D. 1135, M. Hennesy (éd.), Londres Longman, Green, Reader and Dyer, 1866.

CONSTANS L.A., *César. Guerre des Gaules*, Paris, 1929.

DUDON DE SAINT-QUENTIN, *De moribus et actis primorum Normanniae ducum*, éd. J. Lair, Caen, *Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie*, t. XXIII, 1865, p. 115-301 ; *History of the Normans*, éd. E. Christiansen, Woodbridge, The Boydell Press, 1998.

Geffrei Gaimar : *The Anglo-Norman Metrical Chronicle of Geoffrey Gaimar*, éd. T. Wright, New York, Burt Franklin (publication of the Caxton Society ; vol. 9), 1850 ; *L'Estoire des Engleis*, éd. A. Bell, Oxford, Blackwell (Anglo-Norman Text Society ; vol. 14 et 16), 1960, 2 t. Texte historiographique rédigé entre 1135 et 1138, en langue d'oïl.

Egils saga Skalla-Grímssonar, éd. S. Nordal, Reykjavík, Hið íslenska fornritafélag, 1933 (vol. II), trad. fr. : BOYER R., *Saga d'Egill, fils de Grímr le Chauve*, dans *Sagas islandaises*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1994.

« Etienne de Rouen, Le Dragon normand », H. Omont (éd.), dans *Mélanges (publiés par la Société d'histoire de Normandie)*, Rouen, Métérie, 1884.

GUILLAUME DE JUMIEGES, *Gesta normannorum ducum*, éd. J. Marx, Rouen – Paris, Lestringant – Picard, 1914 ; éd. E.M.C. Van Houts, Oxford, Clarendon Press, 1992-1995, 2 t.

Guillaume de Tyr et ses continuateurs, éd. P. Paulin, 2 vol., Paris, 1879-1880.

Hákonar Saga Gamla, éd. G. Jónsson, Reykjavik, Íslendingassagnaútgáfan, 1957.

La chanson d'Aspremont, chanson de geste du XII^{ème} siècle, Texte du manuscrit de Wollaton Hall, éd. BRANDIN L., Paris H. Champion, 1919.

La Bible de Jérusalem : La Sainte Bible, école biblique de Jérusalem, Desclée de Brouwer, 1999.

La Chanson de Roland, éd. L. Gauthier, 2 vol., Tours, 1872.

La Sainte Bible selon la Vulgate, éd. F. Vigouroux et J.B. Glaire, DFT éd., 2002.

Landnámabók (Sturlubók, Hauksbók), éd. : J. Benediktsson, Reykjavík, Hið íslenska fornritafélag, 1968 (Íslensk Fornrit, vol. I). Trad. fr. : BOYER R., 1973 : *Le Livre de la colonisation de l'Islande*, Paris, Mouton.

L'Edda. Récits de mythologie nordique par Snorri Sturluson, trad. fr. : DILLMANN F.X., 1991, l'aube des peuples, Gallimard.

L'Edda poétique, trad. fr. : BOYER R., 1992, Fayard, Paris, première édition 1974.

Les Lais de Marie de France, éd. J. Rychner (éd), Paris, Champion, (Classiques français du Moyen Age ; n°93), 1983. Rédigés vers 1160. Ainsi que WALTER P., 2000 : Marie de France, *Les Lais*: édition et traduction nouvelle, Paris, Gallimard, 2000, (Folio/classique)

Mael-Duin : *La navigation de la barque de Mael-Duin* dans D'ARBOIS DE JUBAINVILLE H., 1892 : *Cours de littérature celtique*, tome 5, Paris, éd. Thorin. p. 453-499. Trad. angl. : « The Voyage of Mael Duin », dans *Revue Celtique* 9 (1888), p. 447-495.

Miracula sancti Vulfranni episcopi, dans *Acta Sanctorum*, mars III, éd. Société des Bollandistes, 3e éd., Paris – Rome, Palmé, 1865, vol. IX, p. 149-160.

Œuvres complètes de saint Bernard, trad. par l'abbé Charpentier, 8 t., éd. Louis de Vivès, Paris, 1866 ; « *La vigne mystique* (II) » dans tome VI.

Óláfs saga Tryggvasonar (Heimskringla), éd. B. Aðalbjarnarson, Reykjavík, Hið íslenska fornritafélag, 1941 (Íslensk Fornrit, vol. XXVI). Trad. Fr. : BOYER R., *La Saga d'Óláfr Tryggvasonar*, Paris, Imprimerie nationale, 1992.

ORDERIC VITAL, *Historia ecclesiastica*, éd. A. Le Prévost, Paris, 1838-1855, 5 vol. ; *The Ecclesiastical History of Orderic Vital*, éd. M. Chibnall, Oxford, Clarendon Press, 1978 (Oxford Medieval Texts), 1969-1980, 6 t. Rédigés entre 1115 et 1141.

Orkneyinga saga, F. Guðmundsson (éd.), Reykjavík, Hið íslenska fornritafélag, 1965 (Íslensk Fornrit, vol. XXXIV). Trad. fr. : RENAUD J., 1990 : *La Saga des Orcadiens*, Paris, Aubier.

PHILLIPPE DE THAON, *Le Bestiaire*, éd. E. Walberg, Lund – Paris, 1900 ; réimpr. Genève, Slatkine Reprints, 1970.

PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, trad. Emile Littré, Gallimard, 1999, (1er éd. Paris : Dubochet, 1848-1850).

RAOUL GLABER, *Histoires*, éd. et trad. M. Arnoux, Turnhout, Brepols (Miroir du Moyen Age), 1996. Texte rédigé entre 1031 et 1047.

Saga de saint Ólaf, trad. fr. : BOYER R., 1983, Paris, Payot.

Saga des Vikings de Jomsborg, trad. fr. : BOYER R., 1982, Bayeux, éd. Heimdal.

Sagas islandaises, trad. fr. : BOYER R., 1987, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

Saint Alban : *La Vie de St. Alban*, éd. A.R. Harden, Oxford, Blackwell (Anglo-Norman Texts ; vol. 19), 1968.

Saint Alexis : *La Vie de saint Alexis*, éd. Ch. Storey, Genève, Droz, 1968. Rédigé vers 1040.

Saxo Grammaticus : Danorum Regum Heroumque Historia, Books X-XVI, (BAR International Series 84), Oxford, 1980.

SENEQUE, *Médée*, Paris : Ellipses, 1997. Ainsi que *Seneca in Ten Volumes*, vol. 8 : *Tragedies*, éd. F.J. Miller, Loeb Classical Library (Cambridge, MA : Harvard University Press ; London : Heinemann, 1971), p. 254-255, II, 301-305.

TACITE, *Germania*, trad. Fr. ; *Origine et territoire des Germains, dit La Germanie*, DE CLERQ D., Bruxelles, 2003.

« The Battle of Brunanburh » dans *The Anglo-Saxon Poetic Records* VI, 16-20.

The Annals of Ulster, éd. S. Mac Airt et G. Mac Niocaill, Dublin, Dublin Institute for Advanced Studies, 1983.

The Two Voyagers at the Court of King Alfred, The Ventures of Ohthere and Wulfstan together with the Description of Northern Europe from the Old English Orosius, York: Sessions. Trad. et éd. LUND N., 1984.

“The Voyage of the Húi Corra” dans *Revue Celtique* 14 (1893), éd. Stokes, p. 22-69.

“The Voyage of Snedgus and MacRiagla”, dans *Revue Celtique* 9 (1888), p. 14-25.

Two of the Saxon Chronicles Parallel, éd. Ch. Plumer et J. Earle, Oxford, Clarendon Press, 1892, 2 vols.

WACE :

- *Le Roman de Brut*, éd. I. Arnold, Paris, Société des Anciens Textes Français, 1938-1940, 2 t. ; *Wace's Roman of Brut : A History of British*, éd. et trad. WEISS J., 2e éd., Exeter, University of Exeter Press (Exeter Medieval English Texts and Studies), 2002.
- *Le Roman de Rou*, éd. A.J. Holden, Paris, Picard, 1970-1973, 3 t. ; trad. fr. partielle LEPALLEY R., *Guillaume le duc, Guillaume le roi*, Caen, PUC, 1987 ; *The Roman of Rou*, trad. angl. BURGESS G. S., Jersey, 2002.

Etudes

ALLEN A., 1995 : *The maritime cultural landscape of viking and late Norse Orkney*, Thèse de doctorat, Université de Durham, Département d'Archéologie, [dactyl.].

ANGENENDT A., 1982 : « Die irische Peregrinatio und ihre Auswirkungen auf dem Kontinent vor dem Jarhe 800 », dans *Die Iren und Europa im früheren Mittelalter*, éd. Heinz Löwe, 2 vols. (Stuttgart: Klett-Cotta) , I, pp. 52-79.

ANGUS W.S., 1961 : « Christianity as a Political Force in Northumbria in the Danish and Norse Periods », dans *The Fourth Viking Congress*, dir. SMALL A.

ANKER P., 1969 : *L'art scandinave*, Zodiaque, vol. 2 par A. Andersson.

Archéologie de la France, 30 ans de découvertes, 1989, catalogue d'exposition, Paris : Ed. de la Réunion des musées nationaux.

AUGER-SERGENT A-S., 1991 : *Les graffiti marins en Normandie (XIIIe-XIXe siècles)*, Thèse de Doctorat en Art et Archéologie préparée sous la direction de L. PRESSOUYRE, Université de Paris I, 1991, tome I (texte), 328 pages, tome II (planches), CLXXXI planches, tome III, (c (corpus : Calvados, Eure, Orne, Manche et divers) et tome IV (corpus : Seine-Maritime) [dactylographié].

BACHELARD G., 1942 : *L'eau et les Rêves*, José Corti, Biblio essai, Livre de Poche.

BAILEY Richard, 1980 : *Viking Age Sculpture in Northern England*. London: Collins.

BAIN G., 1973 : *Celtic Art. The methods of construction*, Dover Publications.

BAKER A., 2004 : *The Viking* [Texte imprimé], éd. N.J : J. Wiley, Hoboken (USA).

BARTHES R., 1957 : *Mythologies*, Le Seuil, Paris.

BASTARD De Péré (R. de), 1972 : « Navires méditerranéens du temps de Saint-Louis », dans *Revue d'Histoire économique et sociale*, n°3.

BATES D., 1982 : *Normandy before 1066*, Londres.

BAUDUIN P. :

- 2002 : *La Normandie avant les Normands : de la conquête romaine à l'arrivée des Vikings*, DENIAUX Elisabeth, LORREN Claude et JARRY Thomas, éditions Ouest-France, Rennes.
- 2005 : *Les fondations scandinaves en Occident et les débuts du duché de Normandie*, Caen, Publications du CRAHM.

BAYLE Maylis :

- 1983 : "Interlace patterns in Norman Romanesque sculpture", dans *Anglo-Norman Studies V, proceedings in the Battle Conference*, dir. R.A. Brown (1982), Woodbrige, p. 1- 20.
- 1994 : "La sculpture", dans *Les Normands, Peuples d'Europe, 1030-1200*, dir. Mario D'Onofrio, Flammarion, p. 43-51.
- *Les origines et les premiers développements de la sculpture romane en Normandie*, Art de Basse Normandie, n°100bis.

BELL R., 1988: *The Book of Ulster Surnames*, Belfast-Saint-Paul, The Blackstaff Press.

BELTING H., 2004 : *Pour une anthropologie des images*, Gallimard, trad. Française. *Bild-anthropologie : Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2001.

BILL J. :

- 1994 : « Iron Nails in Iron and medieval shipbuilding », dans *Ancient shipbuilding traditions. Proceedings of the sixth International Symposium on boat and ship archaeology* (Roskilde, 1991), C. Westerdahl (éd.), Oxford, Oxbow, (Oxbow monograph, 40), p. 50-64.
- 1995 : « Getting into Business – reflections of a Market Economy in Medieval Scandinavian Shipbuilding », dans *Shipshape. Essays for Ole Crumlin-Pedersen*, O. Olsen (dir.), Roskilde, Vikingskibshallen, p.195-202.
- 1997a : *Dansk Søfartshistorie*, vol. I *Fra stammebåd til skib*, Copenhagen, Gyldendal, p. 41.
- 1997b: « Ships and Seamanship », in *The Oxford Illustrated History of the Vikings*, P.H. Sawyer (éd.), Oxford – New-York Oxford University Press, p.192-193.
- 2000 : « The Irish longship rides again », dans *Maritime Archaeology Newsletter from Roskilde Denmark*, n°15, décembre 2000, pp. 31-36.

BINNS A.L., 1963 : *The Viking Century in East Yorkshire*, York (East Yorkshire Local History Series, XV).

BLINDHEIM M. :

- 1965 : *Norwegian romaneseque decorative sculpture 1090-1210*, Londres.
- 1985 : *Graffiti in norwegian stave chuuches c. 1150-1350*, Londres.

BODINIER B., 2001 : *L'Eure de la préhistoire à nos jours*, éd. Bordessoules.

BOHM D., 1990 : *La plénitude de l'univers*, éd. Du Rocher. (1980, 1er éd. : *Wholeness and the implicate order*).

BOYER R. :

- 1973 : *Le Livre de la colonisation de l'Islande*, Paris, Mouton.
- 1982 : *Saga des Vikings de Jomsborg*, trad. française, Bayeux, éd. Heimdal.
- 1986 : *Le monde du double, la magie chez les anciens Scandinave*, Berg International, Paris.
- 1987 : *Sagas islandaises*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».
- 1992 : *Yggdrasill, la religion des anciens Scandinaves*, Payot.
- 1992b : *L'Edda poétique*, Fayard, Paris, première édition 1974.
- 1995 : *La Grande Déesse du Nord, Faits et Représentation*, Berg International, Paris.
- 1997 : *Héros et dieux du Nord, guide iconographique*, flammariion.
- 2001 : *L'art viking*, La Renaissance du livre, Tournai.
- 2004 : *Les Vikings [Texte imprimé] : histoire et civilisation*, Paris : Perrin.

BOULLET F. et C., 1996 : *Ex-voto marins*, Rennes : Ouest-France.

BOWEN E.G., 1972 : *Britain and the Western Seaways*, Londres.

BONTE P., IZARD M., 1991 : *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, PUF.

BOUET P. :

- 1990 : "Dudon de Saint-Quentin et Virgile : l'Enéide au service de la cause normande", dans *Recueil d'études en hommage à Lucien Musset*, Caen, Musée de Normandie (Cahiers des Annales de Normandie, n°23) p. 215-236.
- 2002 : « Les Chroniqueurs francs et normands face aux invasions vikings », dans *L'héritage des Vikings en Europe de l'Ouest*, ed. RIDEL E., Caen, p. 57-74.

BOULNOIS O., 2008 : *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Age Ve-XVIe siècle*, Paris : éditions du Seuil.

BRASEY E., 2007 : *La Petite Encyclopédie du merveilleux*, Paris, éd. Le pré aux Clers.

BRESC H. :

- 2001 : *La Méditerranée entre pays d'Islam et monde latin (milieu Xe-milieu XIIIe siècle) [Texte imprimé] : textes et documents*, BRESC H., DOUMERC B., EDDEE A-M, Paris : Sedes.
- 2002 : *La circulation des élites européennes [Texte imprimé] : entre histoire des idées et histoire sociale. Colloque international, 1999*, organisé par l'Université de Paris X, sous la direction de BRESC H., D'ALMEIDA Fabrice, SALLMANN Jean-Michel, Paris : S. Arslan.

BRODERICK G., 1994-2004 : *Placenames of the Isle of Man*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 7 vol.

BRØGGER A.W. et SHETELIG Haakon :

- 1917 : *Osebergfundet I*, Oslo.
- 1927 : *Osebergfundet II*, Oslo, 1927

➤ 1951 : *The Viking Ships: Their Ancestry and Evolution*, Oslo: Dreyers Forlag.

BUGGE A., 1912 : "Norse Loan Words in Irish", dans *Miscellany presented to K. Meyer*, O. Bergin et C. Marstrander (éd), Halle, Max Niemeyer.

BYOCK J., 2001 : *Viking age Iceland* [Texte imprimé], éd. Penguin books, London.

CAMPBELL A., 1959 : *Old English Grammar*, Clarendon, Oxford.

CAZENAVE A., 2007 : Images et imaginaire au Moyen Age. L'univers mental et onirique de l'homme médiéval : de Chartres à la Normandie, des Pyrénées aux confins de mondes inconnus, Cahors : La Louve éditions.

CHAMPION, T.C., 1989: "Centre and Periphery : Comparative Studies in Archaeology. One World", dans *Archaeology 11* (London, Routledge).

CHARLES BG, 1938 : *Non-Celtic Place-Names in Wales*, Londres. University College de Londres (*London Medieval Studies Monograph*, n°1).

CHEVALIER J. et GHEERBRANT A., 1982 : *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, coll. 'Bouquins', (1^{er} éd. En 1969).

CHRISTENSEN A.-E. :

- 1979 : « Viking Age rigging, a survey of sources and theories », dans *The Archaeology of Medieval Ships and Harbours in Northern Europe*, éd. S. McGrail, (BAR International Series 66), p. 183-199.
- 1984 : *Guide du Musée des bateaux vikings*, Oslo, Universitets Oldsaksamling.

CLARK G., 1983 : *The identity of man as seen by an archaeologist*, Methuen & co Ltd, London and New York.

CLEASBY R. et VIGFUSSON G., 1957 : *An Icelandic-English Dictionary*, 2e éd. aug. W.A. Craigie, Oxford, Clarendon Press.

COX R., 2002 : "Les toponymes scandinaves dans le gaélique écossais" dans *L'héritage des Vikings en Europe de l'Ouest*, ed. RIDEL E., Caen, p. 423-440.

CRUMLIN-PEDERSEN O. :

- 1978 : "The Ships of the Vikings," *The Vikings. Proceedings of the Symposium of the Faculty of arts of Uppsala University June 6-9, 1977*. Eds. Thorsten Andersson and Karl Inge Sandred, Almquist and Wiksell, Uppsala (Suède).
- 1997a : "Large and small warships of the North" dans *Military Aspects of Scandinavian Society in a European Perspective, AD 1-1300*, Copenhagen, Publications of The National Museum.

CRUMLIN-PEDERSEN O. et OLSEN O., 1978: *Five Viking Ships from the Roskilde Fjord*.

D'HAENENS A., 1969 : "Les invasions normandes dans l'empire franc au XI^{ème} siècle" dans *I Normanni e la loro espansione in Europa nell'alto Mediovo* (Settimane di studio del Centro italiano di Studi sull'alto Mediovo, XVI), Spolète, La sede del Centro, p. 245-261

DAMÅRD-SØRENSEN T., 2002 : "Les bateaux de Skuldelev (Roskilde) et leurs répliques modernes" dans *L'héritage des Vikings en Europe de l'Ouest*, dir. RIDEL E., Caen, PUC, p. 199-228

DAVIES W., 1982 : *Wales in the early Middle Ages*, Londres – New York, Leicester University Press.

DAVY M.M., 1977 : *Initiation à la symbolique romane (XII^{ème} siècle)*, Flammarion.

DE BOÛARD M., 2001 : *Histoire de la Normandie*, Privat, Toulouse.

DE SAINT OURS A., 2010 : « La valse des théories », dans *La Recherche*, dossier, n°442.

DE VRIES Ad., 1974 : *Dictionary of symbols and imagery*, Amsterdam-Londres.

DE VRIES J., 1987 : *L'univers mental des Germains* (trad. de l'allemand par J.P. ALLARD), éd. Du porte-Glaive, Paris.

DENIS M. :

- 1979 : *Les images mentales*, PUF, Paris.
- 1994 : *Image et cognition*, PUF, Paris.
- 1997 : *Langage et cognition spatiale*, Masson, Paris.

Dictionary of the Irish Language based mainly on Old and Middle Irish Materials, Dublin, Royal Irish Academy, 1913-1976.

Dictionnaire des mythologie, (collectif) dir. BONNEFOY Y., Paris, Flammarion, 2 t., 1981.

DILLMANN F.X., 1991 : *L'Edda. Récits de mythologie nordique par Snorri Sturluson*, l'aube des peuples, Gallimard.

DOHERTY C., 1998 : "The Vikings in Ireland: a review", in *Ireland and Scandinavia in early Viking Age*, CLARKE Howard B., M. Ní Mhaonaigh and Ragnall Ó FLOINN (eds), pp.288-230, Dublin.

DUMAS-DUBOURG F., 1971 : *Le trésor de Fécamp et le monnayage en France occidentale pendant la seconde moitié du X^{ème} siècle*, Paris, B.N.

DUMEZIL G., 1986 : *Loki*, Flammarion.

DUMVILLE D., 1976 : "Echtrae and Immram: Some Problems of Definition", dans *Eriu* 27, pp. 73-94.

DURAND F., 1996 : *Les Vikings et la mer*, éditions Errance, Paris.

DURAND G. :

- 1964 : *L'imagination symbolique*, PUF.
- 1987 : "Permanence du mythe et changements de l'Histoire", dans *Le Mythe et le Mythique*, colloque de Cerisy, éd. Albin Michel, Paris, p. 17-28.

- 1992 : *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris (Bordas, Paris, 1969, pour la 1^{er} éd.)

DÜWEL K., 1987 : "Handel und Verkehr der Wikingerzeit nach dem Zeugnis der Runeninschriften" dans *Untersuchungen zu Handel und Verkehr der vors und frühgeschichtlichen Zeit in Mittel- und Nordeuropa: Teil IV Der Handel der Karolinger- und Wikingerzeit*. Ed. Klaus Düwel, Göttingen, pp. 313-57.

DWELLY E., 1911 : *Faclair Gaidhlig gu Beurla le Dealbhan ; The Illustrated Gaelic-English Dictionary* (10th ed.), Edinburg, Birlinn Limited.

ELIADE M. :

- 1949 : *Traité d'Histoire des religions*, Payot, Paris.
- 1949b : *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard.
- 1956 : *Forgerons et Alchimistes*, Paris, Flammarion. (Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Flammarion, 1993).
- 1974 : *Le chamanisme et les techniques de l'extase*, Payot, Paris, 2e éd.

ELSNER H., 1989 : *Wikinger Museum Haithabu: Schaufenster einer frühen Stadt*. Neumünster: Wachholtz.

ENGELBREGT J.H.A., 1965 : *Het Utrechts Psalterium. Een eeuw wetenschappelijke bestudering (1860-1960). The Utrecht Psalter. One Century of Critical Investigation (1860-1960)*, Utrecht.

« Entretien avec Carlo Rovelli », dans *La Recherche*, dossier, n°442, juin 2010.

FELBO M., 1998 : *Skibsbilleder i Skandinavien 800-1400. Kontekst og funktion, indhold og kildeværdi*, thèse de doctorat, université de Copenhague. [Dactyl.]

FELL C.E., 1983 : « The Viking age in the Isle of Man » dans *The Ninth Viking congress*, Isle of Man, 4-14 July, 1981, Viking society for Northern research ; University college, London.

FELLOWS-JENSEN G.,

- 1968 : *Scandinavian Personal Names in Lincolnshire and Yorkshire* (Navnestudier udgivet at Institut for navneforskning, 7), Copenhague, Akademisk forlag.
- 2002 : "Toponymie maritime scandinave en Angleterre, au Pays de Galles et sur l'île de Man", dans *L'héritage maritime des Vikings en Europe de l'Ouest*, RIDEL E. (éd.), Caen, PUC, p. 401-422.

FIDJESTØL B. :

- 1982 : *Det norrøne fyrstediktet*, Øvre Ervik: Alvheim & Eide.
- 1993 : "Pagan beliefs and Christian impact : the contribution of skaldic studies", dans *Viking Revaluations*, éd. A. Faulkes et R. Perkins, Viking Society for Northern Research, London, p. 100-120.

FINNEGAN R., 1988 : *Orality and Literacy. Studies in the Technology of Communication*, Blackwell, Oxford.

Formes et difformités médiévales en hommage à Claude Lecouteux, dir. F. BAYARD et A. GUILLAUME, PUPS, 2010.

FORTE A., ORAM R. D., PEDERSON F., 2005 : *Viking empires* [Texte imprimé], Cambridge University Press.

Französisches Etymologisches Wörterbuch, dir. VON WARTBUG W., Tübingen, 1922 ; Bonn 1928 ; Paris 1934 ; Leipzig-Berlin, 1940 ; Bâle, 1946 ; 25 vol.

GAEHDE J.E. : 1977 : *Peinture carolingienne*, éd. du Chêne.

GIMBUTAS M., 2005 : *Le langage de la déesse*, éd. Des Femmes.

GRAHAM-CAMPBELL J. :

- 1980 : *Viking artefacts. A select catalogue*. London: Trustees of the British Museum, no. 280.
- 1994 : *Atlas du monde viking*, Graham-Campbell (éd.), Paris, Edition du Fanal.

GRAHAM-CAMPBELL J. et BATEY C.E, 1998 : *Vikings in Scotland*, Edimbourg University Press.

GRIFFITH P., 1995 : *The Viking art of war*, Greenhill books, London.

GROSBRAS M.H., 1996 : « La cellule » dans *La Recherche*, n°288 de juin.

GUELPA P., 2010 : *La saga de Björn, champion des gens de Hítardalr*, éd. L'écho des vagues, collection Oblivion.

GUILLOT O., 1981 : «La conversion des Normands peu après 911. Des reflets contemporains à l'historiographie ultérieure (X^{ème} – XI^{ème} siècle) », *Cahiers de civilisation médiévale (X – XII^{ème} siècle)*, t.XXIV, 2, p.101-116 et 3-4, p.181-219.

GUIRAUD P., 2006 : *Dictionnaire des étymologies obscures*, Payot, Paris (1ère édition en 1982).

GUNDEL H. G., 1992 : “Zodiakos. Tierkreisbilder im Altertum. Kosmische Bezüge und Jenseitsvorstellungen im antiken Alltagsleben“ dans *Kulturgeschichte der Antiken Welt 54*, Mainz.

HADLEY D. M., 2000 : *The northern Danelaw: its social structure, c. 800-1100*, Londres – New York, Leicester University Press.

HAGLAND J. R., 1997 : *The runic inscriptions of Viking age Dublin*, Royal Irish Academy, Dublin.

HALLBERG P., 1978 : “The ship – reality and image in Old Norse poetry”, dans *The Vikings*, éd. T. Anderson et K.I. Sandred, University of Uppsala, p. 42-56.

HAMILTON E., 1978 : *La mythologie*, Marabout, 1er éd. 1940.

HANSEN G., 2004 : *Bergen c 800-c 1170. The emergence of a Town*, thèse de doctorat, Bergen.

HAYWOOD J., 2000 : *Encyclopaedia of the Viking Age*, London: Thames & Hudson.

- HELLBERG S., 1980 : "Vikingatidens vikingar", dans *Arkiv för nordisk filologi* 95, p. 25-88.
- HELLE K., 2006, *Norsk Byhistorie*, Pax forlag, Oslo.
- HENDERSON G., 1910 : *Norse Influence on Celtic Scotland*, Glasgow, James Maclehose and sons.
- HENRY F. :
- 1962 : "The Effects of the Viking invasions on Irish art", reprinted from *Proceedings of the International Congress of Celtic studies*, pp. 61-72.
 - 1967 : *Irish art during the Viking invasions (800-1020 A.D.)*, Methuen, London.
- HENRY M., 2000 : *Incarnation : une philosophie de la chair*, Seuil, Paris.
- HILLS C., 2004, "La colonisation anglo-saxonne de l'Angleterre" dans *Le Monde Nordique*, dir. WILSON D. p. 81-94.
- HINKS R., 1974 : *Carolingian Art*, University of Michigan Press, [1935 1er éd.]
- HUTCHINSON G., 1994 : *Medieval ships and shipping [Texte imprimé]*, London : Leicester univ. press.
- INGSTAD A.S., 1992 : « Textiler i Osebergdronningens grav. » dans *Osebergdronningens grav*, Gjøvik.
- ISRAEL L., 1995 : *Cerveau droit, cerveau gauche. Cultures et civilisations*, Plon, Paris.
- JACOBSEN J. :
- 1928 : *An Etymological Dictionary of the Norn Language of Shetland*, Londres, David Nutt, et Copenhagen, Vilhem Prior. Vol. I.
 - 1932 : *An Etymological Dictionary of the Norn Language of Shetland*, Londres, David Nutt, et Copenhagen, Vilhem Prior. Vol. II.
 - 1993 : *The Place-Names of Shetland, Kirkwall (Orcaades)*, (1ère édition: Londres, David Nutt, et Copenhagen, Vilhem Prior, 1936).
- JALL A. :
- 1848 : *Glossaire nautique*, Paris.
 - 2006 : *Nouveau glossaire nautique d'Augustin Jal*, dir. E. Ridel et A. Zysbery, CNRS Eds.
- JAMES R.K., 2005 : *Crisis intervention strategies*, Thomson/Brooks Cole.
- JESCH J. :
- 1991 : *Women in the Viking Age*, Woodbridge, Boydell.
 - 2001 : *Ships and men in the late Viking Age [Texte imprimé]: the vocabulary of runic inscriptions and skaldic verse*, éd. Woodbridge (Suffolk) ; Rochester (NY) : Boydell Press.
 - 2002 : "Eagles, Ravens and Wolves: Beasts of Battle, Symbols of Victory and Death" dans *The Scandinavians from the Vendel Period to the Tenth Century: an Ethnographic Prospective*. Boydell Press. p. 256.
- KAUFFMANN C. M., 1975 : *Romanesque manuscripts, 1066-1190*, London : H. Miller.

KELLY E., 1998 : "A Viking longphort near Athlunkard, Co. Clare", dans *Archaeology Ireland*, 12, 4, p. 13-16.

KELLY E. et MAAS J., 1995 : "Vikings on the Barrow : Dunrally Fort, a Possible Viking Longphort in County Laois" dans *Archaeology Ireland*, 9, 3, p. 30-32

KONSTAM A., 2002 : *Historical atlas of the Viking world*, éd. Checkmark Books, New York.

KROGH J. K., 1967 : *Viking Greenland*, éd. Copenhagen : The National Museum, DK.

KRAFFT S., 1956 : *Pictorial weavings from the Viking age, Drawings and patterns of textiles from the Oseberg finds*, Oslo.

LANG J.T., 1972 : "Hogback monuments in Scotland", dans *Proceedings of the Society of Antiquaries of Scotland* 105, p. 206-235.

LAURENT R., 1987 : *Les sceaux et la mer*, Bruxelles, Archives générales du royaume.

LE GOFF J., 1965 : *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris.

Le cerveau et la pensée. La révolution des sciences cognitives, [2003]. Coordonné par DORTIER Jean-François, 2^{ème} édition actualisée et augmentée :

- *Images et pensée*, entretien avec DENIS Michel, p. 247-249.
- BONNET C. : *Les trois étapes de la perception*, p. 231-236.
- DORTIER J.-F. : *L'anthropologie cognitive : à la recherche des invariants culturels*, p.159-164.
- *A la recherche des invariants linguistiques, Entretien avec LAZARD Gilbert*, p.153-158.

LECOUTEUX C. :

- 1988 : *Les Nains et les Elfes au Moyen Age*, Paris, Imago.
- 1990 : *Les Esprits et les Morts. Croyances médiévales*, Paris, Champion.
- 1999 : *Les Monstres dans la pensée médiévale européenne*, Paris, PUPS.

LEMEE C., 2002 : "L'évolution du bateau en Scandinavie : de l'âge de pierre aux Vikings" dans *L'héritage des Vikings en Europe de l'Ouest*, dir. RIDEL E., Caen, PUC, pp. 173-198

LEPELLEY R. :

- 1993 : *Dictionnaire du français régional de Normandie*, Bonneton, Paris.
- 1993a : "La côte des Vikings : toponymie des rivages du Val de Saire (Manche)" dans *Annales de Normandie*, n°1, p. 17-39.
- 1999 : *Noms de lieux de Normandie et des îles Anglo-Normandes*, Paris, Bonneton.
- 2002 : "L'héritage maritime viking dans les noms de lieux des côtes du Nord-Cotentin" dans *L'héritage maritime des Vikings en Europe de l'Ouest*, RIDEL E. (éd.), Caen, PUC, p. 483-500.
- 2008 : *Le parler de Normandie*, Paris, Bonneton ; 1e éd.: *Dictionnaire du français régional de Normandie*, Paris, Bonneton, 1993.

LEROI-GOURHAN A. :

- 1980 : *Le geste et la parole: Technique et langage*, Paris: Albin Michel.

➤ 1981 : *Le geste et la parole: La mémoire et les rythmes*. Paris: Albin Michel.

Les hommes et la mer dans l'Europe du Nord-Ouest [Texte imprimé] : de l'Antiquité à nos jours, 1986. Actes du colloque de Boulogne-sur-Mer, 15-17 juin 1984, organisé par le Centre d'histoire de la région du Nord et de l'Europe du Nord-Ouest et le Conseil scientifique de l'UER d'histoire de l'Université de Lille III, Villeneuve-d'Ascq : Revue du Nord.

Les Vikings : les Scandinaves et l'Europe : 800-1200. 1992. 22e exposition d'art du Conseil de l'Europe, Grand Palais, Paris, 2 avril-12 juillet 1992, catalogue et exposition par l'Association française d'action artistique, le conseil Nordique des ministres et le Conseil de l'Europe, Paris.

LEVI-STRAUSS C., 1973 : *Anthropologie structurale*, Paris: Plon.

LINDOW J :

- 1976 : *Comitatus, Individual and Honor. Studies in North Germanic Institutional Vocabulary*, (University of California Publications in Linguistics, 83), Berkeley: UCP.
- 2001 : *Norse Mythology. A guide to the gods, heroes, rituals, and beliefs*, Oxford University Press.

LINDQUIST S., 1941: *Gotlands Bildsteine I-II*, Stockholm.

LUND N. (éd.), 1984 : *The Two Voyagers at the Court of King Alfred, The Ventures of Othhere and Wulfstan together with the Description of Northern Europe from the Old English Orosius*, York: Sessions.

MAC GIOLLA EASPAIG D., 2002 : "L'influence scandinave sur la toponymie irlandaise" dans *L'héritage des Vikings en Europe de l'Ouest*, ed. RIDEL E., Caen, p. 441-482.

MAILLEFER J.-M. : 1997 : "Essai sur Völundr-Weland", dans *Hugur. Mélanges d'histoire, de littérature et de mythologie offerts à Régis Boyer*, Paris, PUPS, coll. "Traditions et croyances", p. 331-352.

MAJASTRE J-O., 1999 : *Approche anthropologique de la représentation. Entre corps et signe*, Paris : l'Harmattan.

MALE E., 1978 : *L'Art religieux à la fin du Moyen Age en France*, Paris, A. Colin.

MAYR-HARTING H., 1991 : *Ottonian book illumination : an historical study*, London : H. Miller.

MAREZ A. :

- 1995 : *Les Runes, ou l'écriture des Vikings et des anciens Germains* (trad. Fr. d'A. MAREZ), éd. Du Porte-Glaive, Paris (éd. Or. K. WOLFGANG, 1970, *Runen*, Berlin: Walter de Gruyter).
- 2007 : *Anthologie runique*, Paris : les Belles Lettres.

MARWICK H., 1952 : *Orkney Farm-Names*, Kirkwal, W.R. Mackintosh.

MC BAIN A., 1982 : *An Etymological Dictionary of the Gaelic Language*, Glasgow, Gairm (rééd. de 1911).

MCGRAIL S., 1980 : "Ships, shipwrights and seamen", dans *The Viking World*, dir. Graham-Campbell, pp. 36-63.

MEEHAN B., 1995 : *The Book of Kells : An Illustrated Introduction tot he Manuscript in Trinity College Dublin*, Thames & Hudson.

MOLL F., 1929 : *Das Schiff in der bildenden Kunst*, Bonn.

MOLTKE E., 1985 : *Runes and their origin: Denmark and Elsewhere*, Nationalmuseets forlag, Copenhagen.

MUSSET L. :

- 1963 : « Les apports scandinaves dans le plus ancien droit normand » rééd. dans *Nordica et Normannica*, Société des études nordiques, Paris, 1997, p. 245-261.
- 1964 : "Quelques notes sur les baleiniers normands du Xème au XIIIème siècle", rééd. dans *Nordica et Normannica*, Société des études nordiques, Paris, 1997, p. 441-446
- 1989 : *La Tapisserie de Bayeux, œuvre d'art et document historique*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1989.
- 1997 : *Nordica et Normannica. Recueil d'études sur la Scandinavie ancienne et médiévale, les expéditions des Vikings et la fondation de la Normandie*, Paris, Société des études nordiques, 1997.

NARBY J., 1995 : *Le serpent cosmique, l'ADN et les origines du savoir*, Genève.

NEVEUX F. :

- 1998 : *La Normandie des ducs aux rois, X^e-XII^e siècle*, Rennes, Ouest-France, 1998.
- 2004 : *La Tapisserie de Bayeux : l'art de broder l'Histoire*, avec BOUET Pierre et LEVY Brian, Presses Universitaires de Caen.

NICOLSON J., 1972 : *Shetland*, Newton Abbott, David & Charles.

NORDENFALK C., *Manuscrits irlandais et anglo-saxons. L'enluminure dans les îles Britanniques de 600 à 800*, éd. du Chêne, 1977

NYLEN E. et PEDER LAMM J., 2007 : *Le mystère des pierres de Gotland. Aux sources de la sacralité viking*, Paris : éditions Michel De Maule (Press Publications, Visby, Suède, 1978, pour la publication originale).

OBRIST B., 2004 : *La cosmogonie médiévale*, Sismel, éd. Del Galluzzo, Firenze.

OFTEDAL M. :

- 1954 : "The Village-Names of Lewis in the outer Hebrides", dans *Norsk tidsskrift for sprogvidenskap*, XVII.
- 1980 : "Scandinavian Places-Names in Celtic Territory - An Attempt at a Linguistic Classification" dans *Ortnamn och sprakkontakt*, Th. Anderson, E. Brylla et A. Rostvik (éd.), NORNA-repporter, 17.

OHLGREN T.H., 1986 : *Insular and anglo-saxon illuminated manuscripts : an iconographic catalogue c. A.D. 625 to 1100*, New York ; London : Garland.

- OSKAMP H.P.A, 1970 : *The Voyage of Mael Duin* (Groningen: Wolters-Noordhoff Publishing).
- OWEN O., 1999 : *The Sea Road : A Viking though Scotland*, Edimbourg, Historic Scotland.
- PAULET J-P., 2006 : *L'homme et la mer. Représentations, symboles et mythes*, Paris : ed. Economica.
- PARSONS D., BERKHOUT C. T., 1995 : *Runes and runic inscriptions*, [collected essays on Anglo-saxon and viking runes], Boydell press, New York.
- RAPP F., *Le Saint-Empire romain germanique. D'Otton le Grand à Charles Quint*, Paris, 2000.
- RENAUD J. :
- 1988 : *Archipels norrois : Orcades, Shetland et Hébrides dans le monde Viking*, éd. Kümmerle Verlag, Göppingen.
 - 1989 : *Les Vikings et la Normandie*, Rennes, Ouest-France.
 - 1992 : *Les Vikings et les Celtes*, éd. Ouest-France, collection : De Mémoire d'Homme.
 - 2000 : *Les Vikings en France*, Rennes, Ouest-France.
 - 2002 : "La mer et le bateau dans les sagas" dans *L'héritage des Vikings en Europe de l'Ouest*, ed. RIDEL E., Caen, p. 229-246.
- REY A., 2006 : *Dictionnaire historique de la langue française*, dir. REY A., éd. 2006, Le Robert, Paris.
- RIDEL E. :
- 2000 : « Viking Maritime Heritage in Normandy from a British Isle Perspective », *Northern Studies*, vol. 35, p. 79-93.
 - 2002 : "Bateaux de type scandinave en Normandie (Xe-XIIIe siècle)" dans *L'héritage des Vikings en Europe de l'Ouest*, dir. RIDEL E., Caen, PUC, p. 289-320
 - 2009 : *Les Vikings et les mots, l'apport de l'ancien scandinave à la langue française*, éditions Errance, Paris.
- RIETH E. :
- 1998 : *Des bateaux et des fleuves. Archéologie de la batellerie du Néolithique aux Temps Modernes*. Paris, Errance, 159 pps.
 - 1999 : "Le réseau fluvial" et "La construction navale", dans *Art et société en France au XVe siècle*, dir. C. PRIGENT, Paris, Maisonneuve-Larose, pp. 144-148 et 751-760.
- RIDPATH I., 1989: *Star tales*, Lutterworth Press.
- RITCHIE, A., 2003 : "Great sites: Jarlshof" dans *British Archaeology* 69 (mars)
- RIXSON D. :
- 1998 : *The West-Highland Galley*, Edimbourg, Birlinn Limited.
 - 2002 : "Les galères des Hébrides à travers l'iconographie", dans *L'héritage des Vikings en Europe de l'Ouest*, dir. RIDEL E. p. 267-288.
- ROESDAHL E. :
- 1981 : « Aggersborg in the Viking Age. » dans *Proceedings of the Eighth Viking Congress*, p. 107-122.

- 1993 : « Fortresses, Trelleborg. » dans *Medieval Scandinavia : an encyclopedia*, Routledge.
- 2003 : "Les peuples scandinaves" dans *Le Monde Nordique*, Thames & Hudson, Paris, p-p. 127-156, éd. originale, 1980, Londres.

SANDAHL B. :

- 1951 : *Middle English Sea Terms I. The Ship's Hull*, Uppsala, University of Uppsala (Essays and Studies on English Language and Literature ; n°8).
- 1958 : *Middle English Sea Terms II. Masts, Spar and Sails*, Uppsala, University of Uppsala (Essays and Studies on English Language and Literature ; n°20).
- 1982 : *Middle English Sea Terms III. Standing and Running Rigging*, Uppsala, University of Uppsala (Essays and Studies on English Language and Literature ; n°42).

SAYERS W. :

- 1996 : "The etymology and semantics of Old Norse *knorr* 'cargo ship', The Irish and English evidence", dans *Scandinavian Studies* 68, p. 279-290.
- 1998 : "The ship *heiti* in Snorri's *Skáldskaparmál*", dans *Scripta islandica* 49, p. 45-86.

SAWYER B., 2000 : *The Viking-Age Rune-Stones : Custom and Commemoration in Early Medieval Scandinavia*, Oxford University Press, Oxford.

SAWYER P. :

- 1988: Da Danmark blev Danmark. Fra ca. år 700 til ca. 1050. Gyldendal og Politikens Danmarkshistorie [Olaf Olsen red.], København.
- 1997 : The Oxford illustrated history of the Vikings, P.H. Sawyer (éd.), Oxford University Press.

SCHNEIDER M., 1987 : "La maîtrise de la temporalité : un combat mythique" dans *Le Mythe et le Mythique*, colloque de Cerisy, Albin Michel, Paris.

SHETELIG H., 1971 : *The Viking ships: their ancestry and evolution*, éd. C. Hurst, London.

SIMPSON C., 1967 : *The Viking circle [Texte imprimé] : Denmark, Greenland, Norway, Sweden, Finland, Iceland*, Hodder & Stoughton, London.

SOBECKI S., 2003 : « From the désert liquide to the sea of romance : Benedeit's Le voyage de saint Brandan and the irish immrama » dans *Neophilologus*, vol. 87, n°2, p. 193-207.

SØRENSEN PM, 1992 : "De la poésie orale à la littérature", dans *Les Vikings. Les Scandinaves et l'Europe 800-1200*, Paris, AFAA, 22^e exposition d'art du Conseil de l'Europe, p. 162-163.

SPERBER D., 1997 : *La contagion des idées*, Odile Jacob, Paris.

STERCKX C., 2009 : *Mythologie du monde celte*, Hachette Livre (Marabout).

STEWART J., 1987 : *Shetland Places-Names*, Lerwick, Shetland Library and Museum.

STEINSLAND G. et MEULENGRACHT P., 1998 : *Människor och makter i vikingarnas värld*.

STRAUSS J., 1985 : "The lexicological analysis of older stages of languages", dans *Historical Semantics – Historical Word-formation*, éd. J. Fisiak, (Trends in Linguistics: Studies and Monographs 29), Mouton, Berlin, p. 573-582.

SVANBERG F., 2003 : « Death rituals in South-East Scandinavia AD 800-1000 » dans *Acta archaeologica lundensis series in 4° : Decolonizing the Viking age*, éd. Almqvist & Wiksell, Stockholm.

Sveriges Runinskrifter (catalogue des inscriptions runiques de Suède) « Sveriges Runinskrifter: Kungl. » Vitterhets Historie og Antikvitets Akademie (ed.), Sveriges Runinskrifter, Uppland, nr. 370. Stockholm 1900-1978.

TEMPLE E., 1976 : *Anglo-Saxon Manuscripts 900-1066*, Survey of Manuscripts Illuminated in the British Isles, London: Harvey Miller.

The British Academy Corpus of Anglo-Saxon Stone Sculpture In England, Oxford University Press, Oxford, 1984.

The Oxford English Dictionary, éd. J.A. Simpson et E.S.C. Weiner, 2e éd., Oxford, Clarendon Press, 1989, 20 vol.

THIER K., 2003 : "Sails in the North - New perspectives on an old problem" dans *The International Journal of Nautical Archaeology*, vol. XXXII, n°2, pp. 182-190.

TOWNSLEY G., 1993 : "Song paths: the ways and means of Yaminahua shamanic knowledge" dans *L'Homme* 126-128 (2-4), p. 449-468.

UNGER R. 1991 : *The art of medieval technology : images of Noah the shipbuilder*, New Brunswick (N. J.) : Rutgers University press.

VALLÉE L., 1971 : *Réflexions anthropologiques sur l'adaptation de l'homme et sa culture*. New York: Simon & Schuster.

VAN DER HORST K., 1996 : *The Utrecht Psalter in Medieval Art. Picturing the Psalms of David*, HES Publishers, Westrenen.

VARENIUS B., 1992: « Det Nordiska Skeppet. Teknologi och samhällsstrategi i vikingatid och medeltid. » dans *Stocholm Studies in Archaeology* 10.

VAUCHEZ A. :

- 1987 : *Horizons marins, itinéraires spirituels : Ve-VIIIe siècles. 1, Mentalités et sociétés* [Texte imprimé] ; études réunies par DUBOIS Henri, HOCQUET Jean-Claude, VAUCHEZ André [en l'honneur de Michel Mollat], Paris : Publications de la Sorbonne.
- 1987 : *Horizons marins, itinéraires spirituels [Texte imprimé] : Ve-XVIIIe siècles. 2, Marins, navires et affaires* ; études réunies par DUBOIS Henri, HOCQUET Jean-Claude, VAUCHEZ André, Paris : Publications de la Sorbonne.

VILLAIN-GANDOSSI C. :

- 1969 : « La mer et la navigation maritime à travers quelques textes de la littérature française du XIIe au XIVe siècle », in *Revue d'Histoire économique et sociale*, n°2, p.150-192.

- 1979 : « Le navire médiéval à travers les miniatures des manuscrits français », dans *The Archaeology of Medieval Ships and Harbours in Northern Europe*, BAR International, Series 66, Greenwich, p.195-225.
- 1985 : *Le navire médiéval à travers les miniatures*, Paris.
- 1985 : « Bateaux figurés dans des œuvres carolingiennes », dans *Archaeonautica*, n°4, C.N.R.S., p.101-111.
- 1990 : « Iconographie et datations du navire médiéval », C.N.R.S., Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, Paris.
- 1999 : « La portée symbolique des figures de proue », dans *Figures de proue, ornements de navires*, Musée Portuaire de Dunkerque, p. 84-91.
- 2001 : *une histoire du "fait maritime" [Texte imprimé] : sources et champs de recherches*, dirigé par VILLAIN-GANDOSSI Christiane et RIETH Eric, Paris : Ed. du Comité des travaux historiques et scientifiques.
- 2004 : « Au Moyen Age, le domaine de la peur », dans *La Mer, terreur et fascination*, Paris, BNF/Seuil, 2004, p.70-80.

VON WARTBURG W. et BLOCH O., 2008 : *Dictionnaire étymologique de la langue française*, PUF (1ère édition en 1932).

WAGNER M.A., 2005 : *Le Cheval dans les croyances germaniques. Paganisme, christianisme et traditions*, Champion, Paris.

WASHBURN D.K., 1983 : « Toward a theory of structural style in art » (chapt. 1), dans *Structure and cognition in art*, Cambridge University Press.

WALTER P. :

- 1992 : *Mythologie chrétienne. Mythes et rites du Moyen Age*, Paris, Editions Entente, 1992. Deuxième édition revue et complétée 2003 : *Mythologie chrétienne. Fêtes, rites et mythes du Moyen Age*, Paris, Imago.
- 1998 : « L'imaginaire médiéval », dans : J. Thomas éd., *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, p. 49-60.
- 2001 : « Transfert culturel et métissage de l'imaginaire: vers une théorie des mutations culturelles », *Analele Universitatii Bucuresti (Istorie)*, 46, 1997 (paru en 2001), p. 49-59.
- 2002 : « Mythes et mythologies de la mer en Occident », dans : *La mythologie de la mer* (conférence invitée du colloque de l'Université d'Okinawa), Okinawa, Presses de l'Université internationale, (Booklet n° 9), p. 1-33.
- 2006 : *Christianity. The origins of a pagan religion*, Rochester (USA), Inner Traditions.
- 2009 : "Un navire nommé La Reine de Saba. Traditions apocryphes et ésotérisme dans un épisode de la Quête du Saint Graal", dans : M. Léonard, X. Leroux et F. Roudaut, *Le lent brassage des livres, des rites et de la vie. Mélanges offerts à James Dauphiné*, Paris, Champion, pp. 61-75.
- 2010 : "Galant le forgeron dans La Suite du roman de Merlin", dans *Formes et difformités médiévales, en hommage à Claude Lecouteux*, PUPS, coll. "Traditions et croyances", pp. 223-231.

WATANABE K., 2010 : "Le mythe du forgeron dans la tradition indo-européenne", dans *Formes et difformités médiévales, en hommage à Claude Lecouteux*, PUPS, coll. "Traditions et croyances", pp. 233-243.

WAUGH D., 2002, "Toponymie et vocabulaire maritimes des îles Shetland" dans *L'héritage maritime des Vikings en Europe de l'Ouest*, dir. RIDEL E., PUC, pp 377-400

WILLEMSSEN A., 2009 : *Dorestad, Een wereldstad in de middeleeuwen*, Walburg Pers, Zutphen.

WILSON D. :

- 1966 : *Viking art*, éd. Allen & Unwin, London, avec KLINDT-JENSEN O.,
- 1966 : *Three Viking graves in the Isle of Man*, Society for Medieval Archaeology, London.
- 1985 : *The Bayeux Tapestry*, Londres, Thames and Hudson.
- 2003 : "L'épopée des Vikings" dans *Le Monde Nordique*, Thames & Hudson, Paris, p. 159-180, éd. originale, 1980, Londres. Dir. WILSON D..

WUNENBURGER J.J. :

- 1987 : « Les fondements de la 'fantastique transcendante' » dans *Le Mythe et le Mythique*, colloque de Cerisy, Albin Michel, Paris, p. 41-49.
- 2002 : *La vie des images*, Presse Universitaires de Grenoble.

ZARNECKI G. :

- 1951 : *English romanesque Sculpture 1066-1140*, London.
- 1953 : *Later English Romanesque sculpture 1140-1210*, London.
- 1979 : *Studies in Romanesque sculpture*, London : Dorian Press.
- 1988 : *Romanesque Lincoln : the sculpture of the cathedral*, Lincoln [England] : Honywood.
- 1994 : « La sculpture », dans *Les Normands, peuples d'Europe, 1030-1200*, dir. Mario D'Onofrio, Flammarion.

Ressources Internet

Catalogue of Illuminated Manuscripts : de la British Library

<http://molcat1.bl.uk/illcat/welcome.htm>

Corsair : *The Online Research Resources of the Pierpont Morgan Library*.

Base de données iconographique des manuscrits conservés à la Morgan Library de New York :

<http://utu.morganlibrary.org/>

Dictionary of Old Icelandic (Old Norse) : dictionnaire islandais-anglais en ligne de CLEASBY R. et VIGFUSSON G. <http://www.alfaleith.org/reading/vigfusson/index002.php>

Early Manuscripts at Oxford University : <http://image.ox.ac.uk/> (par l'Oxford Digital Library)

Gallica : catalogue en ligne de la B.N.F : <http://gallica.bnf.fr>

Index of Christian Art : <http://ica.princeton.edu/> Princeton University, New Jersey.

NAVIS I : base de données d'archéologie maritime
<http://www2.rgzm.de/navis/home/frames.htm>

NAVIS II : base de données iconographiques consacrée aux bateaux
<http://www2.rgzm.de/navis2/home/frames.htm>

Old English Corpus : <http://www.hti.umich.edu/oec>

Psautier d'Utrecht en ligne : <http://psalter.library.uu.nl/>

Sagnanet : base de données en ligne des manuscrits islandais
<http://sagnanet.is>

Samnordisk runtextdatabas / Scandinavian runic text database : base de données des textes runiques scandinaves, coordonnées par l'Université d'Uppsala
<http://www.nordiska.uu.se/forsk/samnord.htm>

Skaldic Poetry Project : base de données des poèmes scaldiques (recherches par auteurs, titres, heiti, kenningar, avec versions originales et traductions en anglais)
<http://skaldic.arts.usyd.edu.au/>

Remerciements

Cette thèse doit sa réalisation au Professeur Philippe Walter qui a eu la générosité de la prendre sous sa tutelle malgré les trois années qui s'étaient déjà écoulées. Elle doit également beaucoup à sa patience, ses bons conseils et ses pistes de réflexions. Merci beaucoup. Sa concrétisation scientifique ne pourrait avoir également lieu sans les lectures et les critiques des professeurs Lecouteux et Maillefer qui ont généreusement accepté de participer à la soutenance. Merci.

Proposé par Maylis Baylé en 2006, le sujet a pu trouver ses premiers éléments de problématique grâce à la sympathie et aux questions de Christiane Villain-Gandossi. Un grand merci à ces deux personnes également.

Les encouragements d'Eric Rieth ainsi que l'aide précieuse en matière d'archéologie navale de Jan Bill et celle de Mette Felbo en iconographie scandinave ne seront jamais oubliés.

Doit être également remercié pour son accueil chaleureux le personnel de la bibliothèque Nordique de Paris, ainsi que celui du musée national de Dublin.

Enfin, cette thèse espère avoir héritée un peu du questionnement épistémologique de G. Durand, mécanique de D. Bohm ou encore philosophique de J. Krishnamurti. Elle n'aurait également pu trouver sa cohérence intuitive sans la précieuse aide de Josiane Jouillerot et la notion de contemplation senso-perceptive, ainsi que de Miles Dempson et ses réflexions sur les grands thèmes transcendants.

Pour finir, un grand merci au soutien inconditionnel de toute la famille proche et étendue (mère, grand-mère, sœur, cousine et ami-e-s), ainsi qu'à Hasting, Renji et Founotte.

UNIVERSITE STENDHAL-GRENOBLE 3
CRI – Centre de Recherche sur l’Imaginaire

La représentation des bateaux
en Europe du Nord-Ouest
entre le VIII^{ème} et le XIII^{ème} siècle
CORPUS

Thèse de doctorat LLSH / Lettres et Art /
Recherche sur l’imaginaire

par

BARBARA AUGER

Directeur de recherche :
Professeur Philippe Walter

Juin 2011



Sommaire

<u>SE / SUEDE</u>	<u>3</u>
<u>NO / NORVEGE.....</u>	<u>21</u>
<u>DK / DANEMARK.....</u>	<u>32</u>
<u>ND / PAYS-BAS.....</u>	<u>37</u>
<u>FR / FRANCE</u>	<u>40</u>
<u>BE / BELGIQUE</u>	<u>53</u>
<u>DE / ALLEMAGNE</u>	<u>55</u>
<u>UK / ROYAUME-UNI.....</u>	<u>65</u>
<u>IS / ISLANDE</u>	<u>83</u>
<u>IR / IRLANDE</u>	<u>85</u>

SE / Suède

VIII^{ème} siècle

Note : devant la difficulté à dater avec précision les pierres de rune, ces dernières sont incluses dans une fourchette chronologique comprise entre le VIII^e et le XII^e siècle.

SE 1



Lieu de découverte : Solberga, Suède, en 1937

Support : bronze

Technique : moulé

Datation : VIII^{ème} siècle

Bibliographie :

FLEMMING R. et CRUMLIN-PEDERSEN O., 1988:

Både fra Danmarks Oldtid, Roskilde.

Source : base de données NAVIS II

SE 2

Lieu de découverte : Gotland, Lärbro, Suède, en 1861

Support : pierre calcaire

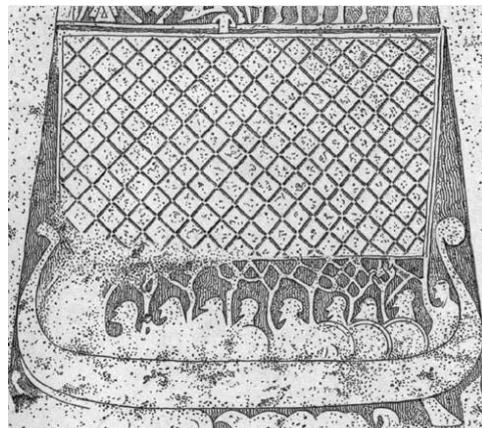
Technique : sculpture légère avec probablement aplats de couleurs aujourd'hui disparus

Dimensions de la pierre : 2.69 x 1.44 m.

Lieu de dépôt : Statens Historiska Museum, Stockholm, SE, nr. inv. 4373

Bibliographie : LINDQUIST S., 1941: *Gotlands Bildsteine I-II*, Stockholm.

Source : base de données NAVIS II



SE 3



Lieu de découverte : Gotland, Lärbro, Suède en 1858
Support : pierre calcaire
Technique : sculpture légère avec probablement aplats de couleurs aujourd'hui disparus
Dimensions de la pierre : 1.47 x 1.23 m.
Lieu de dépôt : Statens Historiska Museum, Stockholm, SE, nr. inv. 4373
Bibliographie : LINDQUIST S., 1941: *Gotlands Bildsteine I-II*, Stockholm.
Source : base de données NAVIS II

SE 4

Lieu de découverte : Gotland, église de Alskog, Suède, en 1844
Support : pierre calcaire
Technique : sculpture légère avec probablement aplats de couleurs aujourd'hui disparus
Dimensions de la pierre : 1.74 x 1.24 m.
Lieu de dépôt : Statens Historiska Museum, Stockholm, SE, inv.nr. 4171
Bibliographie : LINDQUIST S., 1941: *Gotlands Bildsteine I-II*, Stockholm.
Source : base de données NAVIS II



SE 5

Lieu de découverte : Gotland, Ollajvs, Alskog, Suède
Support : pierre
Technique : sculpture légère avec probablement aplats de couleurs aujourd'hui disparus
Contexte culturel : âge viking
Dimensions de la pierre : 2.6 x 1.38 m.
Lieu de dépôt : *in situ*
Bibliographie : LINDQUIST S., 1941: *Gotlands Bildsteine I-II*, Stockholm.
Source : base de données NAVIS II
Description : l'utilisation de cette pierre dans l'architecture d'un pont a lourdement érodé le graphisme.

SE 6

Lieu de découverte : Buttle Änge I, Gotland, Suède
Support : pierre calcaire
Technique : sculpture légère avec probablement aplats de couleurs aujourd'hui disparus
Contexte culturel : âge viking
Dimensions de la pierre : 4.8 x 1.85 m.
Lieu de dépôt : *in situ*
Bibliographie : LINDQUIST S., 1941: *Gotlands Bildsteine I-II*, Stockholm.
Source : base de données NAVIS II



SE 7

Lieu de découverte : Gotland, Halla Broa III, Suède, en 1876
Support : pierre calcaire
Technique : sculpture légère avec probablement aplats de couleurs aujourd'hui disparus
Contexte culturel : âge viking
Dimensions de la pierre : 0.74 x 0.48 m.
Lieu de dépôt : Gotlands Fornsal, Gotland, SE, Inv. nr. 2089
Bibliographie : LINDQUIST S., 1941: *Gotlands Bildsteine I-II*, Stockholm.
Source : base de données NAVIS II



SE 8

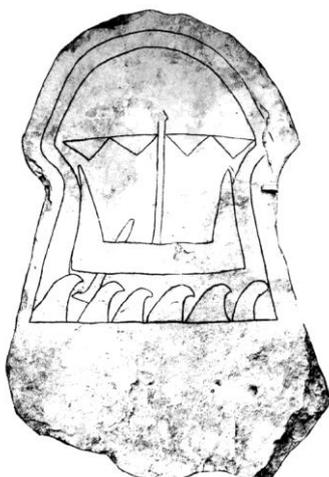
Lieu de découverte : Hejnum Rings, Suède, en 1884
Support : pierre calcaire
Contexte culturel : âge viking
Dimensions de la pierre : 2.2 x 0.9 m.
Lieu de dépôt : Gotlands Fornsal, Gotland, SE, Inv.nr. C156
Bibliographie : LINDQUIST S., 1941: *Gotlands Bildsteine I-II*, Stockholm.
Source : base de données NAVIS II

SE 9



Lieu de découverte : Gotland, Suède
Support : pierre calcaire
Technique : sculpture avec aplats de couleurs
Contexte culturel : âge viking
Dimensions de la pierre : 1.45 x 0.75 m.
Lieu de dépôt : Statens Historiska Museet, Stockholm, SE, Inv. nr. 15098
Bibliographie : LINDQUIST S., 1941: *Gotlands Bildsteine I-II*, Stockholm.
Source : base de données NAVIS II

SE 10



Lieu de découverte : Gotland, Suède
Support : pierre calcaire
Technique : sculpture légère avec probablement aplats de couleurs aujourd'hui disparus
Contexte culturel : âge viking
Lieu de dépôt : Nylén/Lamm nr. 377, Statens Historiska Museet, Stockholm, SE
Bibliographie : LINDQUIST S., 1941: *Gotlands Bildsteine I-II*, Stockholm.
Source : base de données NAVIS II

SE 11



Lieu de découverte : Gotland, Halla Broa IV, Suède, en 1879
Support : pierre calcaire
Technique : sculpture légère avec probablement aplats de couleurs aujourd'hui disparus
Contexte culturel : âge viking
Dimensions de la pierre : 0.89 x 0.45 m.
Lieu de dépôt : Gotlands Fornsal, Gotland, SE, Inv.nr. 2263
Bibliographie : LINDQUIST S., 1941: *Gotlands Bildsteine I-II*, Stockholm.
Source : base de données NAVIS II

SE 12

Lieu de découverte : Gotland, Hejnum, Riddare, Suède
Support : pierre calcaire
Contexte culturel : âge viking
Dimensions de la pierre : 3.25 x 1.75 m.
Lieu de dépôt : *in situ*
Bibliographie : LINDQUIST S., 1941: *Gotlands Bildsteine I-II*, Stockholm.
Source : base de données NAVIS II



SE 13

Lieu de découverte : Gotland, Klinte Hunninge I, Suède
Support : pierre calcaire
Technique : sculpture légère avec probablement aplats de couleurs aujourd'hui disparus
Contexte culturel : âge viking
Dimensions de la pierre : 2.84 x 1.58 m.
Lieu de dépôt : Gotlands Fornsal, Gotland, SE, Inv.nr. C9286
Bibliographie : LINDQUIST S., 1941: *Gotlands Bildsteine I-II*, Stockholm.
Source : base de données NAVIS II



SE 14



Lieu de découverte : Lärbro, Gotland, Suède, 1905
Support : pierre calcaire
Technique : sculpture légère avec probablement aplats de couleurs aujourd'hui disparus
Contexte culturel : âge viking
Dimensions de la pierre : 3.91 x 1.62 m.
Lieu de dépôt : Statens Historiska Museet, Stockholm, SE, Inv.nr. 29974:1
Bibliographie : LINDQUIST S., 1941: *Gotlands Bildsteine I-II*, Stockholm.
Source : base de données NAVIS II

SE 15



Lieu de découverte : Lärbro, Gotland, Suède, 1905
Support : pierre calcaire
Technique : sculpture légère avec probablement aplats de couleurs aujourd'hui disparus
Contexte culturel : âge viking
Dimensions de la pierre : 2.851 x 1.44 m.
Lieu de dépôt : Bunge Museum, Gotland, SE
Bibliographie : LINDQUIST S., 1941: *Gotlands Bildsteine I-II*, Stockholm.
Source : base de données NAVIS II

SE 16



Lieu de découverte : Stenkumla Forsa I, Gotland, Suède, 1918

Support : pierre calcaire

Technique : sculpture légère avec probablement aplats de couleurs aujourd'hui disparus

Contexte culturel : âge viking

Dimensions de la pierre : 3.0 x 1.56 m.

Lieu de dépôt : *in situ*

Bibliographie : LINDQUIST S., 1941: *Gotlands Bildsteine I-II*, Stockholm.

Source : base de données NAVIS II

SE 17



Lieu de découverte : Stenkyrka Lillbjärs III, Gotland, Suède, 1908

Support : pierre calcaire

Technique : sculpture légère avec probablement aplats de couleurs aujourd'hui disparus

Contexte culturel : âge viking

Dimensions de la pierre : 0.86 x 0.45 m.

Lieu de dépôt : Statens Historiska Museet, Stockholm, SE, inv. nr. 13742

Bibliographie : LINDQUIST S., 1941: *Gotlands Bildsteine I-II*, Stockholm.

Source : base de données NAVIS II

SE 18

Lieu de découverte : Stenkyrka Smiss I, Gotland, Suède, 1863
Support : pierre calcaire
Technique : sculpture légère avec probablement aplats de couleurs aujourd'hui disparus
Contexte culturel : âge viking
Dimensions de la pierre : 2.53 x 1.43 m.
Lieu de dépôt : Gotlands Fornsal, Gotland, SE, inv. nr. 3428
Bibliographie : LINDQUIST S., 1941: *Gotlands Bildsteine I-II*, Stockholm.
Source : base de données NAVIS II



SE 19



Lieu de découverte : Tofta Dyle, Suède, 1956
Support : pierre calcaire
Technique : sculpture légère avec probablement aplats de couleurs aujourd'hui disparus
Contexte culturel : âge viking
Dimensions de la pierre : 1.28 x 0.8 m.
Lieu de dépôt : Gotlands Fornsal, Gotland, SE, C10145
Bibliographie : LINDQUIST S., 1941: *Gotlands Bildsteine I-II*, Stockholm.
Source : base de données NAVIS II



SE 20

Lieu de découverte : église d'Ardre, Gotland, Suède

Support : pierre calcaire

Lieu de dépôt : Swedish Museum of National Antiquities, Stockholm

Bibliographie : LINDQUIST S., 1941: *Gotlands Bildsteine I-II*, Stockholm.

IX^{ème} siècle

SE 20

Lieu de découverte : Sparlösa, Suède, en 1956

Support : pierre

Technique : sculpture légère avec probablement aplats de couleurs aujourd'hui disparus

Contexte culturel : âge viking

Dimensions de la pierre : 1.77 x 0.69 m.

Lieu de dépôt : New Sparlösa Church Museum, Sparlösa, SE

Bibliographie :

WESTERDAHL Christer, « Sparlösaastenen. Symboler och "politiska" attityder i tidlig vikingatid. » Västgötabygden.

Tidsskrift for Hembygdsarbete, natur- och kulturminnesvård.

Nr. 5, 1996, pp. 16-21.

Source : base de données NAVIS II



X^{ème} siècle

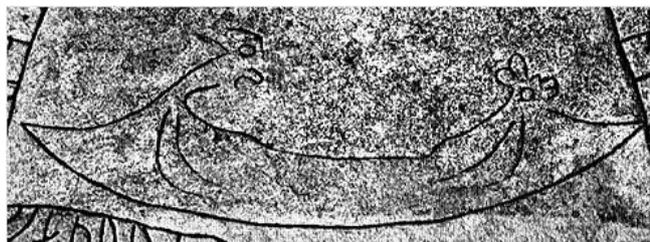
SE 21



Lieu de découverte : Tullstorp, Suède
Support : pierre de granit
Technique : sculpture légère avec probablement aplats de couleurs aujourd'hui disparus
Contexte culturel : âge viking
Datation : 950-1025
Dimensions de la pierre : 1.15 x 1.38 m.
Lieu de dépôt : Tullstorp kirkegård, SE
Bibliographie :
FUGLESANG S.H, 1986 : « Ikonographie der Skandinavischen Runensteine der jüngeren Wikingerzeit. » I: H. Roth (red.), dans *Zum Problem der Deutung frühmittelalterlicher Bildinhalte*, Sigmaringen, pp. 183-210.
Source : base de données NAVIS II

SE 22

Lieu de découverte : Holmby , Suède, en 1650
Support : pierre de granit
Technique : sculpture légère avec probablement aplats de couleurs aujourd'hui disparus
Contexte culturel : âge viking
Datation : 950-1025
Dimensions de la pierre : 1.13 x 1.27 m.
Lieu de dépôt : église de Holmby, SE
Bibliographie :
VARENIUS B., 1992 : « Det Nordiska Skeppet. Teknologi och samhällsstrategi i vikingatid och medeltid » dans *Stocholm Studies in Archaeology 10*.
Source : base de données NAVIS II



XI^{ème} siècle

SE 23

Lieu de découverte : Herresta, Uppland, Suède

Support : pierre

Technique : sculpture légère avec probablement aplats de couleurs aujourd'hui disparus

Contexte culturel : âge viking

Lieu de dépôt : *in situ*

Bibliographie :

« Sveriges Runinskrifter: Kungl. » Vitterhets Historie og Antikvitets Akademie (ed.), *Sveriges Runinskrifter, Uppland, nr. 370*. Stockholm 1900-1978.

Source : base de données NAVIS II



SE 24

Lieu de découverte : Husaby, Västergötland, Suède

Support : pierre

Technique : sculpture légère avec probablement aplats de couleurs aujourd'hui disparus

Contexte culturel : âge viking

Dimensions : 2.1 x 1.0 m.

Lieu de dépôt : Statens Historiska Museet, Stockholm, SE, Inv.nr. 11.645

Bibliographie :

« Sveriges Runinskrifter: Kungl. » Vitterhets Historie og Antikvitets Akademie (ed.), *Sveriges Runinskrifter, Uppland, nr. 370*. Stockholm 1900-1978.

Source : base de données NAVIS II



SE 25



Lieu de découverte : Ledberg, Ostergotland, Suède

Support : pierre granit

Technique : sculpture légère avec probablement aplats de couleurs aujourd'hui disparus

Contexte culturel : âge viking

Dimensions de la pierre : 2.42 x 0.8 m.

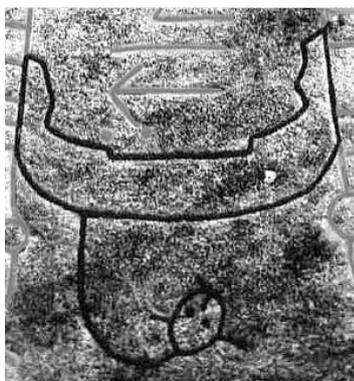
Lieu de dépôt : *in situ*

Bibliographie :

« Sveriges Runinskrifter: Kungl. » Vitterhets Historie og Antikvitets Akademie (ed.), *Sveriges Runinskrifter, Uppland, nr. 370*. Stockholm 1900-1978.

Source : base de données NAVIS II

SE 26



Lieu de découverte : Linga hede, Suède, 1863

Support : pierre granit

Contexte culturel : âge viking

Dimensions de la pierre : 1.48 x 0.68 m.

Lieu de dépôt : The museum Skansen, Nordiska Museet, Stockholm, SE,
Inv. nr. 82.552

Bibliographie :

« Sveriges Runinskrifter: Kungl. » Vitterhets Historie og Antikvitets Akademie (ed.), *Sveriges Runinskrifter, Uppland, nr. 370*. Stockholm 1900-1978.

Source : base de données NAVIS II

SE 27

Lieu de découverte : Västmanland, Råby, Suède, en 1863

Support : pierre

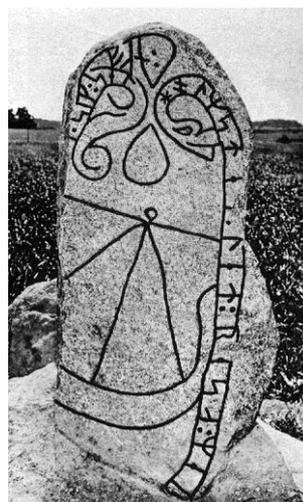
Technique : sculpture légère avec probablement aplats de couleurs aujourd'hui disparus

Contexte culturel : âge viking

Lieu de dépôt : The museum Skansen, Nordiska Museet, Stockholm, SE, Inv. nr. 82.552

Bibliographie : « Sveriges Runinskrifter: Kungl. » *Uppland, nr. 370.*

Source : base de données NAVIS II



SE 28



Lieu de découverte : Södermanland, Skresta, Suède

Support : pierre

Technique : sculpture légère avec probablement aplats de couleurs aujourd'hui disparus

Contexte culturel : âge viking

Dimensions de la pierre : 1.94 x 1.0 m.

Lieu de dépôt : *in situ*

Bibliographie :

« Sveriges Runinskrifter: Kungl. » Vitterhets Historie og Antikvitets Akademie (ed.), *Sveriges Runinskrifter, Uppland, nr. 370.* Stockholm 1900-1978.

Source : base de données NAVIS II

SE 29

Lieu de découverte : église d'Altuna, Uppland, Suède

Support : pierre granit

Technique : sculpture légère avec probablement aplats de couleurs aujourd'hui disparus

Contexte culturel : âge viking

Dimensions de la pierre : 2.42 x 0.6 m.

Lieu de dépôt : *in situ*

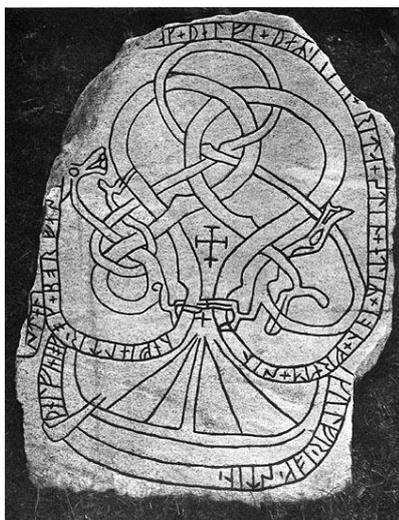
Bibliographie :

« Sveriges Runinskrifter: Kungl. » Vitterhets Historie og Antikvitets Akademie (ed.), *Sveriges Runinskrifter, Uppland, nr. 370.* Stockholm 1900-1978.

Source : base de données NAVIS I



SE 30



Lieu de découverte : Axlunda, Uppland, Suède

Support : pierre granit

Contexte culturel : âge viking

Dimensions de la pierre : 1.36 x 0.97 m.

Lieu de dépôt : *in situ*

Bibliographie :

« Sveriges Runinskrifter: Kungl. » Vitterhets Historie og Antikvitets Akademie (ed.), *Sveriges Runinskrifter, Uppland, nr. 370*. Stockholm 1900-1978.

Source : base de données NAVIS II

SE 31



Lieu de découverte : Spånga, Södermanland, Suède

Support : pierre

Technique : sculpture légère avec probablement aplats de couleurs aujourd'hui disparus

Contexte culturel : âge viking

Dimensions de la pierre : 1.96 x 0.98 m.

Lieu de dépôt : *in situ*

Bibliographie :

« Sveriges Runinskrifter: Kungl. » *Uppland, nr. 370*.

Source : base de données NAVIS II

SE 32

Lieu de découverte : Stratomtå, Ostergötland, Suède, en 1724

Support : pierre

Contexte culturel : âge viking

Dimensions de la pierre : 1.85 x 1.06 m.

Lieu de dépôt : *in situ*

Bibliographie : Sveriges Runinskrifter: Kungl., nr. 370.

Source : base de données NAVIS II



XII^{ème} siècle

SE 33

Lieu de découverte : Jämtland, Överhogdal, Suède, en 1910

Support : tissu, tapisserie

Technique : brodé

Contexte culturel : médiéval, The Hjadninga saga

Lieu de dépôt : Jämtland Läns Museum, SE, Inv.nr. 1890

Bibliographie :

HORNEIJ Ruth, 1991 : *Bonaderna från Överhogdal*, Uoumlstersund.

Source : base de données NAVIS II



SE 34

Lieu de découverte : église de Tjärby, Suède

Support : baptistère en pierre calcaire

Technique : sculpté en bas-relief

Contexte culturel : médiéval

Dimensions de la pierre : 0.25 x 0.6 m.

Lieu de dépôt : *in situ*

Bibliographie :

« Medeltida dopfuntar i Halland ». Hallands museums skriftserie nr. I, 1969, p. 13-14, planche XLVI, p. 67.

Source : base de données NAVIS II



SE 35

Lieu de découverte : église de Löderup, Suède

Support : baptistère en pierre calcaire

Technique : sculpté en bas-relief

Contexte culturel : médiéval

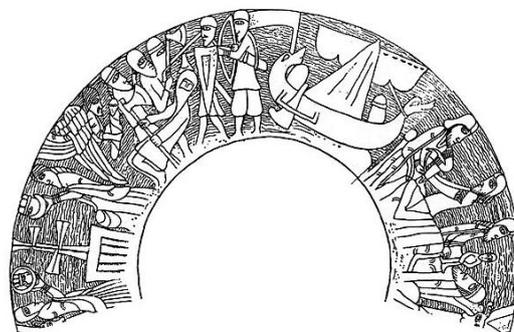
Datation : 1160

Dimensions de la pierre : 0.25 x 0.6 m.

Lieu de dépôt : église de Löderup, Malmø, SE

Bibliographie : ERIKSSON Torkel, 1975 : « Löderupfuntens ikonolavografiska problematik. » I: M. Blindheim (red.), *Fra Sankt Olav til Martin Luther, tredje nordiske symposium for ikonografiske studier*, Oslo.

Source : base de données NAVIS II



Lieu de découverte : Sigtuna, Suède

Support : os

Technique : graffiti

Contexte culturel : médiéval

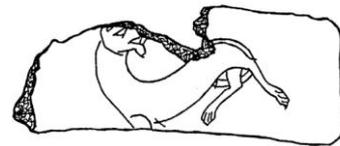
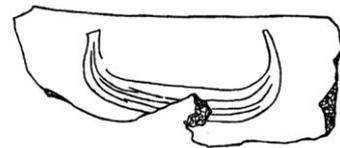
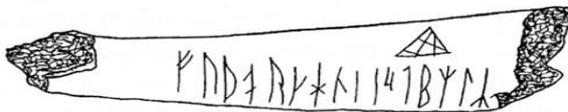
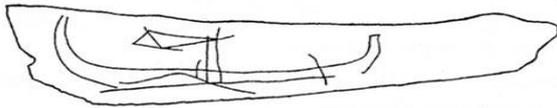
Dimensions de l'os : 0.17 m. de large pour le premier et 0.6 m. de large pour le deuxième

Lieu de dépôt : *in situ*

Bibliographie :

EDBERG R. 2000 : « Research news, project presentations and treatises. Maritime Sigtuna: A different archaeological view of Sweden's oldest town. » dans : *The marine archaeology of the Baltic Sea area (III)*, Södertörns högskola, Newsletter 1/2000.

Source : base de données NAVIS II

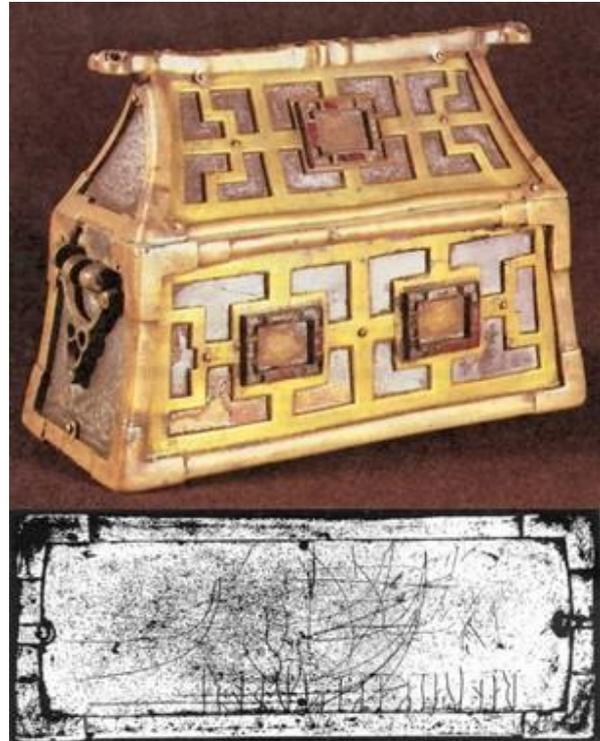


NO / Norvège

VIII^{ème} siècle

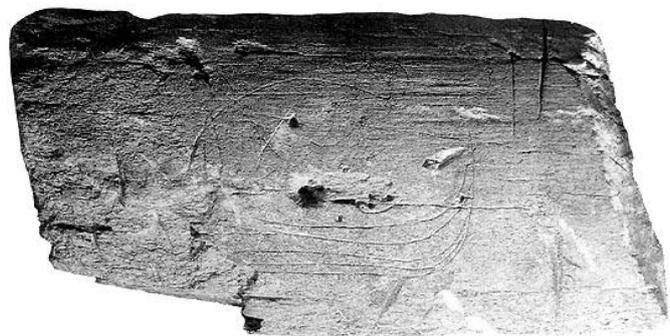
NO 1

Lieu de découverte : précision inconnue, Norvège
Support : reliquaire en étain
Technique : graffiti gravé
Contexte culturel : âge viking, l'inscription en rune dit « RANVAIK A KISTU THASA » (Cette boîte appartient à Ranveig). Le décor du coffret indique néanmoins une origine écossaise/picte.
Datation : VIII^e siècle
Dimensions : 0.1 x 0.14 m.
Année de découverte : inconnue. Le coffret est arrivé à Copenhague au XVIII^e siècle.
Lieu de conservation : nationalmuseet, København, DK
Bibliographie : ROESDAHL Else, 1992 : *Die Skandinavien und Europa 800-1200. XXII. Kunstaussstellung des Europarates*, Berlin.
Source : base de données NAVIS II



NO 2

Lieu de découverte : Bleik, Norvège du nord
Support : os de baleine
Technique : graffiti gravé
Contexte culturel : incertain
Datation : VIII^e siècle
Dimensions : 0.17 x 0.33 m.
Année de découverte : non renseigné
Lieu de conservation : Tromsø Museum, N, Inv.nr.: Ts3538a
Bibliographie :
CHRISTENSEN Arne Emil, 1988 : *Ship Graffiti and Models. I: National Museum of Ireland, Medieval Dublin Excavations 1962-1981*, 19-26. Dublin.
ROESDAHL Else, 1992 : *Die Skandinavien und Europa 800-1200. XXII. Kunstaussstellung des Europarates*, Berlin.
Source : base de données NAVIS II



IX^{ème} siècle

NO 3

Lieu de découverte : Tombeau d'Oseberg, Oseberg, Norvège
Support : bois d'un couvercle coulissant provenant d'un coffret gravé d'ornements.

Technique : graffiti gravé

Contexte culturel : âge viking

Datation : IXe siècle

Dimensions : 0.81 x 0.19 m.

Année de découverte : 1904

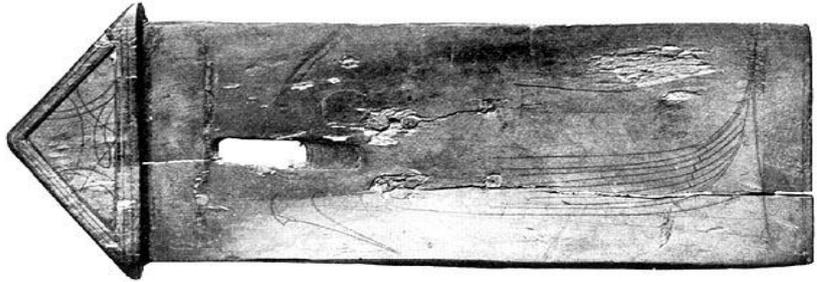
Lieu de conservation : *in situ*

Bibliographie :

BROGGER A.W et SCHELIG H.,
1928 : *Osebergfundet II. Utgit av
den norske stat*, Oslo.

CRISTENSEN A.E, INGSTAD A.S et MYHRE B., 1992 : *Osebergdronningens grav*, Gjøvik.

Source : base de données NAVIS II



NO 4

Lieu de découverte : tombeau d'Oseberg, Oseberg, Norvège

Support : bois (hêtre et chêne) d'un traîneau

Technique : graffiti gravé sur l'intérieur frontal et latéral gauche du cadre.

Contexte culturel : âge viking

Datation : IXe siècle

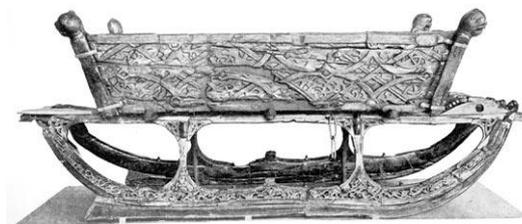
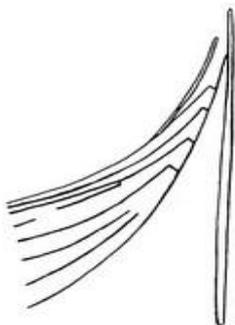
Dimensions :

Année de découverte : 1904

Lieu de conservation : universitetes Kulturhistoriske Museer, Oslo, N

Bibliographie : *op.cit.*

Source : base de données NAVIS II



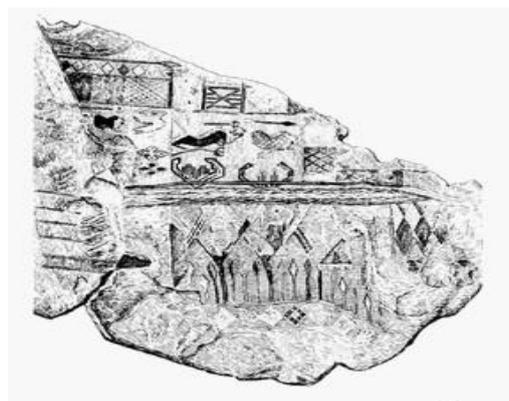
NO 5

Lieu de découverte : tombeau d'Oseberg, Oseberg, Norvège
Support : bois intérieur du pont avant du bateau-tombe
Technique : graffiti gravé
Contexte culturel : âge viking
Datation : IXe siècle
Dimensions :
Année de découverte : 1904
Lieu de conservation : *in situ*
Bibliographie : *op.cit.*
Source : base de données NAVIS II



NO 6

Lieu de découverte : tombeau d'Oseberg, Oseberg, Norvège
Support : tissu, trouvé dans la chambre funéraire
Technique : tissu broché
Contexte culturel : âge viking
Datation : IXe siècle
Dimensions : 0.23 x 0.02 m.
Année de découverte : 1904
Lieu de conservation : Universitetes Oldsaksamling, Oslo, N
Bibliographie :
HOUGEN Bjørn, 1940 : *Osebergfunnets billedvev*. Viking 4.
INGSTAD A.S, 1992 : « Textiler i Osebergdronningens grav. »
dans *Osebergdronningens grav*, Gjøvik.
Source : base de données NAVIS II



NO 7

Lieu de découverte : tumulus 43, nécropole de Spangereid, Vest-Agder, Norvège, 1879
Support : pièce de monnaie en argent
Technique : frappé
Contexte culturel : âge viking. Originaire de Hedeby (DK)
Datation : IXe siècle
Lieu de conservation : perdues durant la seconde guerre mondiale, le musée national de Copenhague (DK) en garde des dessins.
Bibliographie :
BROGGER A.W et SHETELIG H., 1951 : *The Viking Ships: their ancestry and evolution*, Oslo.
Source : base de données NAVIS II



X^{ème} siècle

NO 8

Lieu de découverte : sépulture, Hougen, Norvège

Support : tissu

Technique : broché

Contexte culturel : âge viking

Datation : X^{ème} siècle

Dimensions :

Année de découverte : 1864

Lieu de conservation : *in situ*

Bibliographie :

BROGGER A.W et SHETELIG H., 1951 : *The Viking Ships: their ancestry and evolution*, Oslo.

INGSTAD A.S, 1992 : « Textiler i Osebergdronningens grav. » dans *Osebergdronningens grav*, Gjøvik.

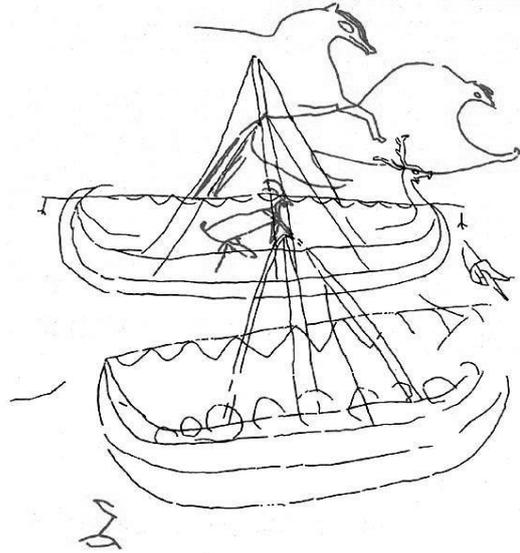
Source : base de données NAVIS II



XI^{ème} siècle

NO 9

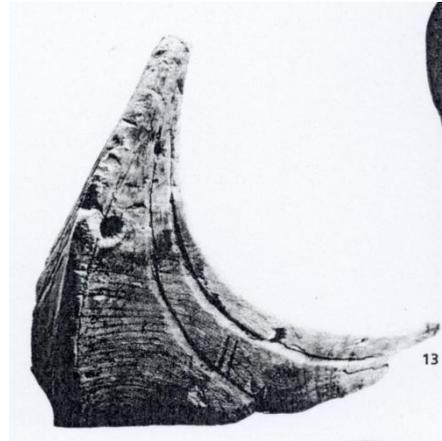
Lieu de découverte : Gaudalen, Norvège
Support : pierre de quatre mètres
Technique : graffiti gravé
Contexte culturel : âge viking
Datation : XI^{ème} siècle, en raison de la figure de proue de style Ringerike sur le bateau 1
Dimensions :
Année de découverte : 1972
Lieu de conservation : *in situ* (dépôt :
Videnskabselskabets Oldsaksamling, Trondheim, N)
Bibliographie :
ALSVIK Anne, 1973 : *Stalsberg, Ristninger i Gauldalen*.
Nicolay 13, Oslo, p. 35-39.
Source : base de données NAVIS II



XII^{ème} siècle

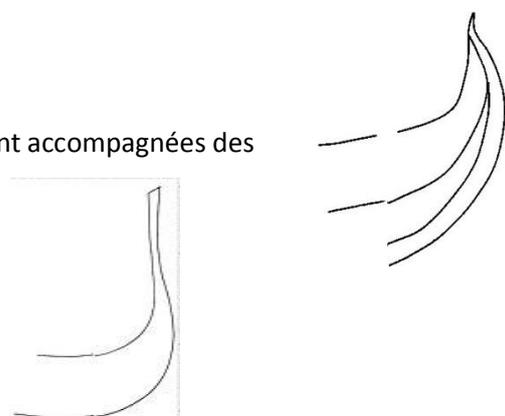
NO 10

Lieu de découverte : Trondheim, Norvège
Support : bois
Technique : sculpté
Contexte culturel : médiéval
Datation : 1100-1125
Dimensions : L. 18 cm, h. 13cm, l 6,5 cm
Lieu de dépôt : bibliothèque de Trondheim, N.
Bibliographie et source : catalogue de l'exposition du Grand Palais, n°13. Christophersen, 1987, p.56 sq ; Edgren, 1988



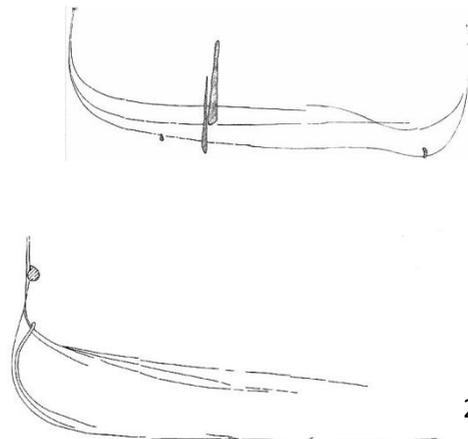
NO 11

Lieu de découverte : stavekirke de Torpo, Norvège
Support : bois du mur sud de la nef
Technique : graffiti
Contexte culturel : médiéval (les images de bateaux sont accompagnées des six premières runes de l'alphabet)
Datation : XIIe siècle
Lieu de dépôt : *in situ*
Bibliographie : BLINDHEIM M., 1985 : Graffiti in Norwegian Stave Churches, 1150-1350, Oslo.
Source : base de données NAVIS II



NO 12

Lieu de découverte : Fortun, Sogn og Fjordane, Norvège.
Support : bois
Technique : graffiti gravés
Contexte culturel : médiéval
Datation : XIIe siècle
Lieu de dépôt : *in situ* (originellement située sur la route de Trondheim, l'église a été déplacée en 1882 à Bergen).
Bibliographie : *op.cit.*



Source : base de données NAVIS II

NO 13

Lieu de découverte : stavekirke d'Urnes, Norvège

Support : bois

Technique : graffitis gravés

Contexte culturel : médiéval

Datation : dernier quart du XIIe siècle (suivant le style d'Urnes, dernier style viking)

Lieu de dépôt : *in situ*

Bibliographie : *op.cit.*

Source : base de données NAVIS II



NO 14

Lieu de découverte : Rødven, Møre og Romsdal, Norvège

Support : bois

Technique : graffitis gravés

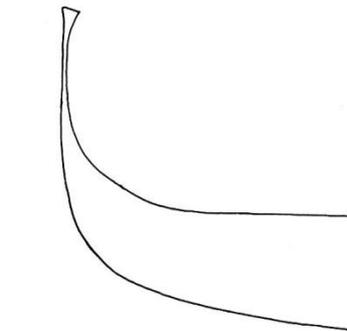
Contexte culturel : médiéval

Datation : XIIe siècle

Lieu de dépôt : *in situ*

Bibliographie : *op.cit.*

Source : base de données NAVIS II



NO 15

Lieu de découverte : stavekirke de Lom, Oppland, Norvège

Support : bois

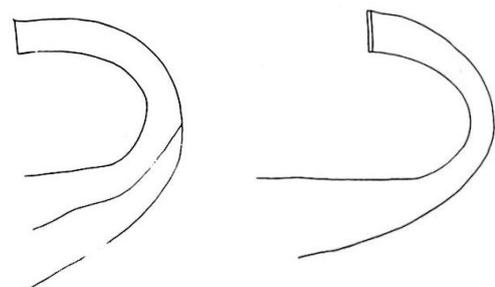
Technique : graffitis gravés dits « en forme de corne »
suivant l'appellation de M. Blindheim

Contexte culturel : médiéval

Lieu de dépôt : *in situ*

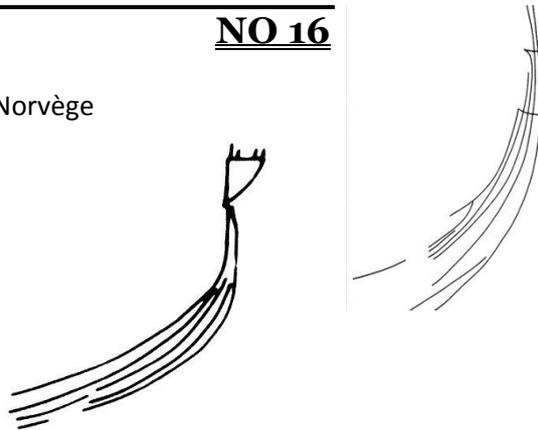
Bibliographie : *op.cit.*

Source : base de données NAVIS II



NO 16

Lieu de découverte : Kaupanger, Sogn og Fjordane, Norvège
Support : bois
Technique : graffitis gravés
Contexte culturel : médiéval
Datation : XIIe siècle
Lieu de dépôt : in situ
Bibliographie : *op.cit.*
Source : base de données NAVIS II



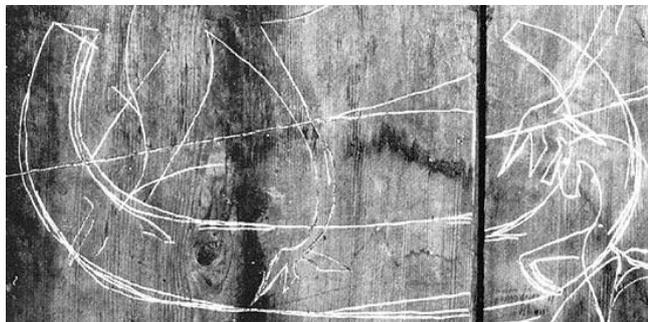
NO 17

Lieu de découverte : stavekirke de Ål, Buskerud, Norvège
Support : bois
Technique : graffiti gravé
Contexte culturel : médiéval
Datation : XIIe siècle
Lieu de dépôt : nouvelle église de Ål, construite avec des planches de remploi en 1880
Bibliographie : *op.cit.*
Source : base de données NAVIS II



NO 18

Lieu de découverte : stavekirke de Kvikne, Norvège
Support : bois
Technique : graffiti gravé
Contexte culturel : médiéval
Datation : XIIe siècle
Lieu de dépôt : *in situ*
Bibliographie : *op.cit.*
Source : base de données NAVIS II



NO 19

Lieu de découverte : stavekirke d'Hedal, Norvège

Support : bois

Technique : graffiti gravé

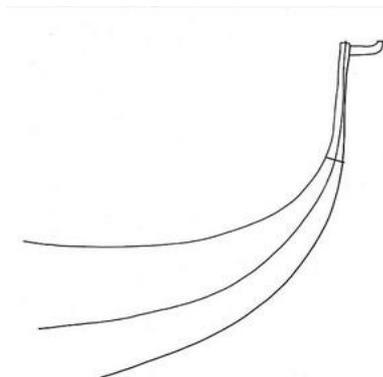
Contexte culturel : médiéval

Datation : XIIe siècle

Lieu de dépôt : *in situ*

Bibliographie : *op.cit.*

Source : base de données NAVIS II



NO 20

Lieu de découverte : stavekirke de Hopperstad, Norvège

Support : bois

Technique : graffiti sur bois

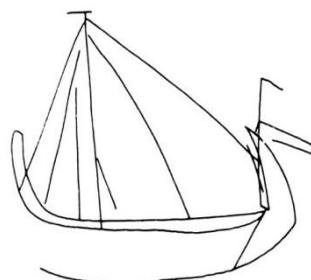
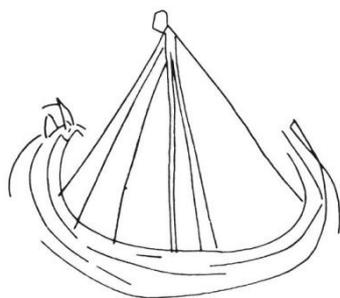
Contexte culturel : médiéval

Datation : XIIe siècle

Lieu de dépôt : *in situ*

Bibliographie : *op.cit.*

Source : base de données NAVIS II



NO 21

Lieu de découverte : Borgund, Sogn og Fjordane, Norvège

Support : bois du chancel de la stavekirke de Borgund.

Technique : gravé

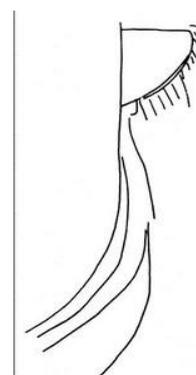
Contexte culturel : médiéval

Datation : 1200

Lieu de dépôt : *in situ*

Bibliographie : *op.cit.*

Source : base de données NAVIS II



XIII^{ème} siècle

NO 22 (plus 52 autres éléments)

Lieu de découverte : Bergen, Norvège

Support : bois

Technique : graffitis

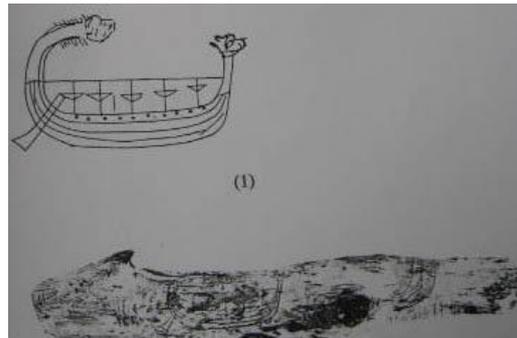
Contexte culturel : médiéval

Datation : début du XIII^{ème} siècle

Lieu de dépôt : musée de la marine de Bergen, N.

Bibliographie et source : FELBO Mette, 1999 : *Skipsbilleder i Skandinavien 800-1400. Kontekst og funktion, indhold og kildeværdi.*

La face 2 comporte la représentation d'une flotte de cinquante-deux navires. Ce ne sont que des proues mais certaines comportent des têtes de dragon et des girouettes.

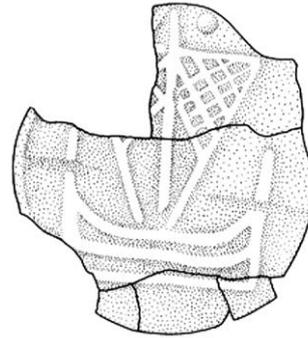


DK / Danemark

IX^{ème} siècle

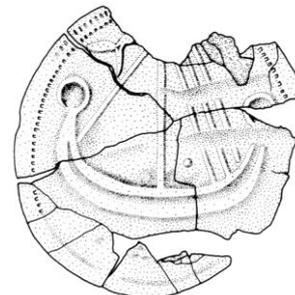
DK 1

Lieu de découverte : Gudme, Danemark
Support : argent
Technique : frappé
Contexte culturel : âge viking, monnaie mal préservée de Hedeby trouvée dans une strate archéologique.
Datation : IX^e siècle
Année de découverte : 1992
Lieu de dépôt : Nationalmuseet, København, DK
Bibliographie :
CRUMLIN-PEDERSEN Ole, 1997: « Viking-Age Ships and Shipbuilding in Hedeby/Haithabu and Schleswig. » dans *Ships and boats of the North 2* (Schleswig og Roskilde 1997). p. 172-176
Source : base de données NAVIS II



DK 2

Lieu de découverte : Okholm, Danemark
Support : argent
Technique : frappé
Contexte culturel : âge viking, monnaie mal préservée de Hedeby trouvée dans le sol d'une habitation.
Datation : IX^e siècle
Lieu de dépôt : Nationalmuseet, København, DK
Bibliographie :
CRUMLIN-PEDERSEN Ole, 1997: « Viking-Age Ships and Shipbuilding in Hedeby/Haithabu and Schleswig. » dans *Ships and boats of the North 2* (Schleswig og Roskilde 1997). p. 172-176
Source : base de données NAVIS II



X^{ème} siècle

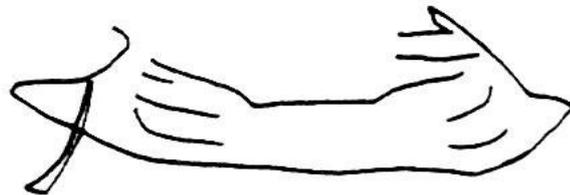
DK 3

Lieu de découverte : église de Hørdum, Danemark en 1954
Support : pierre
Technique : gravée
Contexte culturel : âge viking
Datation : X^e siècle
Lieu de dépôt : Nationalmuseet, København, DK
Bibliographie :
BILL J., POULSEN B., RIECK F., VENTEGODT O., 1997: *Dansk søfarts historie 1. Indtil 1588. Fra stammebåd til skib*, København.
Source : base de données NAVIS II



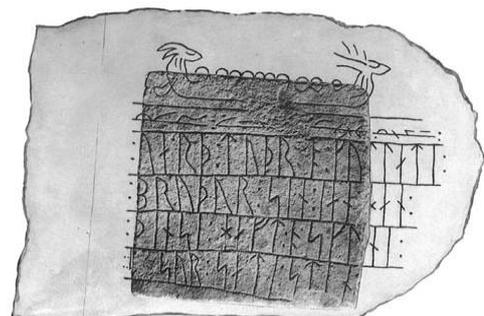
DK 4

Lieu de découverte : Hjermind, Danemark en 1809
Support : pierre de granit
Technique : gravée
Contexte culturel : pierre de rune de la deuxième moitié du X^e siècle.
Datation : 950-1000
Lieu de dépôt : Hjermind præstegård, DK
Bibliographie :
VARENIUS B., 1992: « Det Nordiska Skeppet. Teknologi och samhällsstrategi i vikingatid och medeltid. » dans *Stocholm Studies in Archaeology 10*.
Source : base de données NAVIS II



DK 5

Lieu de découverte : église de Søndre Kirkeby, Danemark
Support : pierre de granit
Technique : gravée
Datation : 950-1000
Lieu de dépôt : Nationalmuseet, København, DK
Bibliographie : SAWYER P., 1988.
Source : base de données NAVIS II



XII^{ème} siècle

DK 6

Lieu de découverte : Himmelev, Danemark, 1972

Support : pierre calcaire

Technique : graffiti

Contexte culturel : époque médiévale

Datation : XIIe siècle

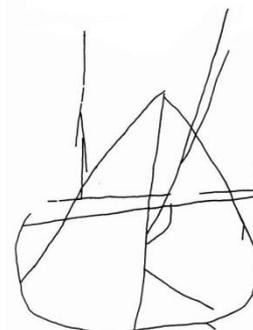
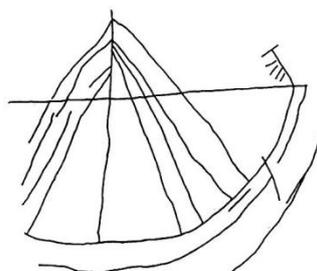
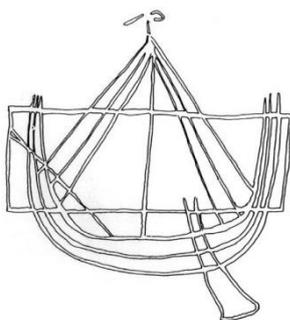
Lieu de dépôt : *in situ*

Bibliographie :

FELBO Mette, 1995: *Skibsbillederne i Himmelev kirke. I: Ingeborg Christmas-Møller og Gorm Bruun Hansen (red.)*, Himmelev Sogns Historie, Roskilde, 64-65.

BILL J., POULSEN B., RIECK F., VENTEGODT O., 1997: *Dansk søfarts historie 1. Indtil 1588. Fra stammebåd til skib*, København.

Source : base de données NAVIS II



DK 7

Lieu de découverte : église de Skrøbelev, Danemark

Support : pierre

Technique : sculpture en bas-relief

Contexte culturel : époque médiévale. Mur sud extérieur de l'église.

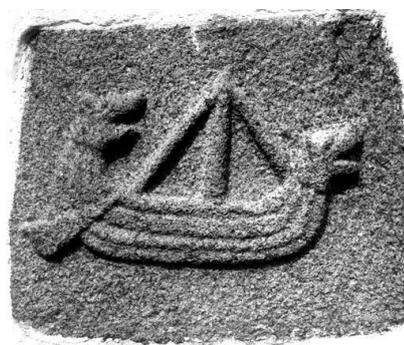
Datation : XIIe siècle

Lieu de dépôt : Nationalmuseet, København, DK

Bibliographie :

BILL J., POULSEN B., RIECK F., VENTEGODT O., 1997: *Dansk søfarts historie 1. Indtil 1588. Fra stammebåd til skib*, København.

Source : base de données NAVIS II



Lieu de découverte : Viborg Søndersø, Danemark en 1981

Support : bois de pin

Technique : graffiti

Contexte culturel : période médiévale

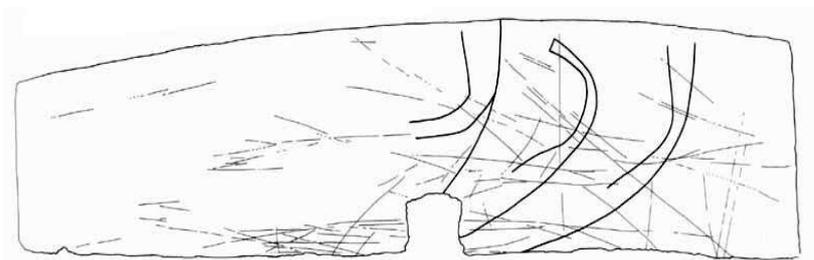
Datation : 1200

Lieu de dépôt : Stiftsmuseum, Viborg, DK

Bibliographie :

ROESDAHL E., 1998: « Ornamenterede genstande. I: J. Hjermand, M. Iversen og H. K. Kristensen (red.), Viborg Søndersø 1000-1300. » dans *Jysk Arkaeologisk Selskabs Skrifter XXXIV*, Hojbjerg, p. 285-288.

Source : base de données NAVIS II



ND / Pays-Bas

IX^{ème} siècle

ND 1 : psaume 47, psaume 71 et psaume 103,26

Lieu de découverte : Utrecht, bibliothèque universitaire, Pays-Bas

Support : parchemin

Technique : dessin à l'encre brune

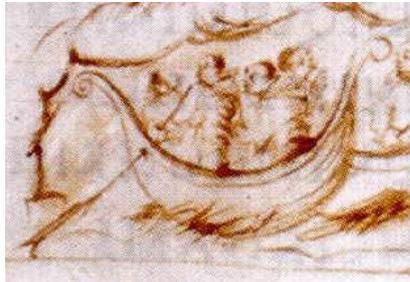
Contexte culturel : carolingien, monastère de Hautvilliers, Reims

Datation : 820-835

Lieu de dépôt : Utrecht Psalter, Universiteitsbibliotheek Utrecht, NL, MS 32

Bibliographie : VAN DER HORST K, NOEL W. et WUSTEFELD WCM, 1996: *The Utrecht Psalter in Medieval Art, Picturing the Psalms of David*, Utrecht.

Source : <http://psalter.library.uu.nl>



ND 2

Lieu de découverte : Leiden, bibliothèque universitaire, Pays-Bas

Support : parchemin manuscrit

Technique : encre

Contexte culturel : carolingien

Datation : IXe siècle

Lieu de dépôt : Codex Vossianus Q79 (fol. 64),

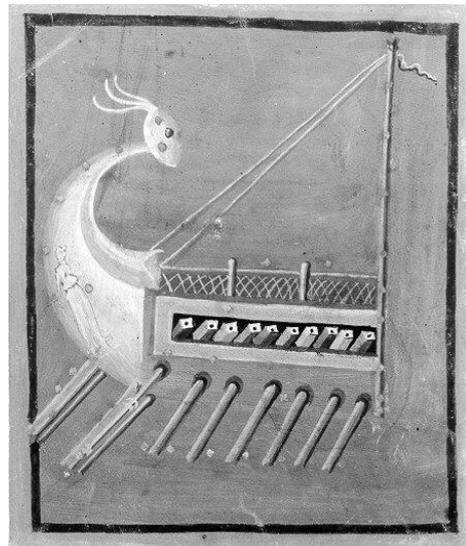
Universiteitsbibliotheek, Leiden, NL

Bibliographie : GUNDEL H.G., 1992: *Zodiakos.*

Tierkreisbilder im Altertum. Kosmische Bezüge und Jenseitsvorstellungen im antiken Alltagsleben.

Kulturgeschichte der Antiken Welt 54, Mainz Kat.Nr. 460.

Source : base de données NAVIS II



ND.3

Lieu de découverte : Hillegom, monnaie de Dorestad, Pays-Bas

Support : argent

Technique : frappé

Contexte culturel : carolingien

Datation : 814-840

Lieu de dépôt : Rijksmuseum Het Koninklijk Penningkabinet, Leiden, NL

Bibliographie :

Source : base de données NAVIS II



FR / France

VIII^{ème} siècle

FR 1

Lieu de découverte : Saint-Samson-
Sur-Risles, France

Support : pierre

Technique : sculpture en léger bas-
relief

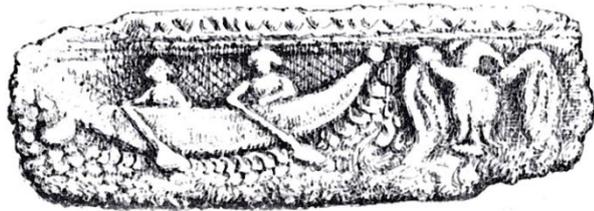
Contexte culturel : mérovingien

Datation : VIII^{ème} siècle

Lieu de dépôt : *in situ*

Bibliographie : *Archéologie gauloise, gallo-romaine, franque, carolingienne de l'Eure*, article
« Saint-Samson-sur-Risles », Coutil L., 1924.

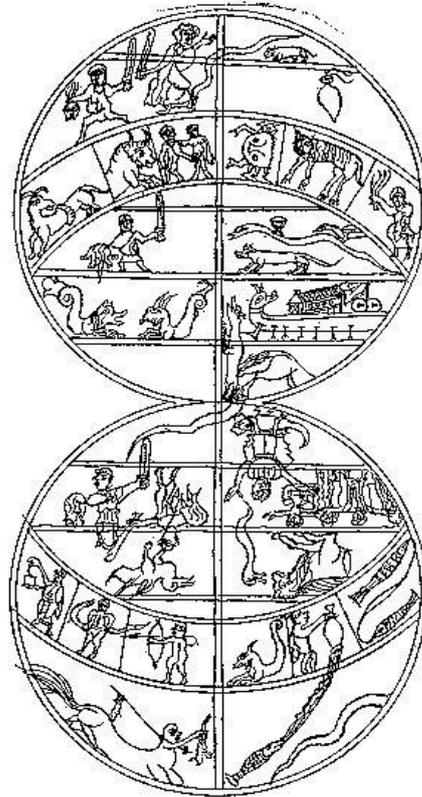
Source : dossier d'inventaire du Musée d'Evreux (27) concernant les pavements de Saint-
Samson-sur-Risles.



IX^{ème} siècle

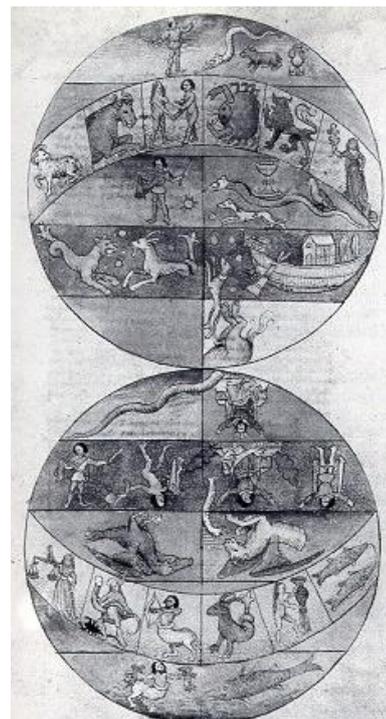
FR 2

Lieu de découverte : Paris, France
Support : parchemin manuscrit
Technique : encre
Contexte culturel : carolingien
Datation : IX^e siècle
Lieu de dépôt : Codex Parisien. Lat. Nouv. Acq.
1614, fol. 81^v, B.N.F.
Bibliographie : GUNDEL H.G., 1992, Kat.Nr.
402.
Source : base de données NAVIS II



FR 3

Lieu de découverte : Paris, France
Support : parchemin manuscrit
Technique : encre
Contexte culturel : carolingien
Datation : IX^e siècle
Lieu de dépôt : Codex Parisien. 1614 fol. 60v, B.N.F.
Bibliographie : GUNDEL H.G., 1992, Kat.Nr. 402, 1.
Source : base de données NAVIS II



FR 4

Lieu de découverte : Paris, France, provenance : Saint Martin de Tours.

Support : parchemin manuscrit

Technique : encre

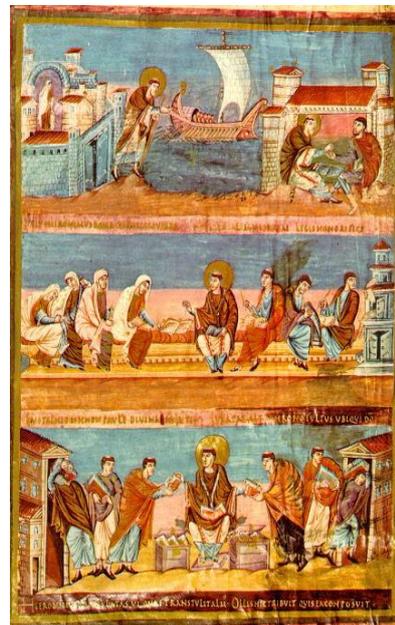
Contexte culturel : carolingien

Datation : 846

Lieu de dépôt : Bible de Charles le Chauve, Inv.Nr. Mss., Latin I, f. 3v B.N.F.

Bibliographie : BASCH L., 1987: Le musée imaginaire de la Marine antique, p.18.

Source : base de données NAVIS II



X^{ème} siècle

FR 5

Localisation : La Grande Paroisse, France

Support : terre crue

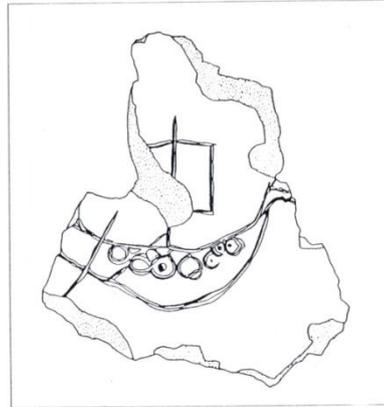
Technique : graffiti

Contexte culturel : médiéval

Datation : Xe siècle

Dépôt : direction des antiquités d'Île-de-France

Bibliographie et source : RIDEL E., *L'héritage maritime des Vikings*, p.313.



XI^{ème} siècle

FR 6 (41 éléments)

Lieu de réalisation : Bayeux, France

Support : tissu

Technique : broderie

Contexte culturel : médiéval

Datation : 1070

Lieu de dépôt : Centre Guillaume Conquérant, Bayeux, France

Bibliographie : MUSSET Lucien, *La Tapisserie de Bayeux*, Zodiaque 1989.

N°4 : bateau en mer à rame et à voile avec équipage. Harold embarque pour la Normandie (1)

N°6 : Harold vers la Normandie. Navire de guerre à rames et à voile avec équipage. (4)

Suite : Harold qui arrive sur les côtes normandes. Puis, il arrive sur la plage.

N° 26 : Harold au départ vers l'Angleterre dans un navire de guerre à rames et à voile. (1)

N° 33 : Navire anglais vers la Normandie. A voile. Fonction inconnue. (1)

N° 36 : réalisation des bateaux. (2)

N° 37 : mise à l'eau de la flotte pour la conquête. Navire de guerre à rames. (5)

N° 40 : navire de guerre à voile. L'invasion normande se dirige vers l'Angleterre. (11)

N° 41 : suite de 40. Navire de guerre à voile.

N° 42 : idem. A voile.

N° 43 : suite. Qui débarque à Pevensey. (1)

N° 44 : à quai à Pevensey. (6)



Figure 3 : section n°4



Figure 2 : section n°6



Figure 3 : section n°6



Figure 4 : section n°26



Figure 5 : section n°33



Figure 6 : section n°36



Figure 7 : section n°37



Figure 8 : section n°40



Figure 9 : section n°41



Figure 10 : section n°42

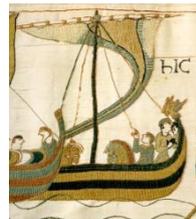


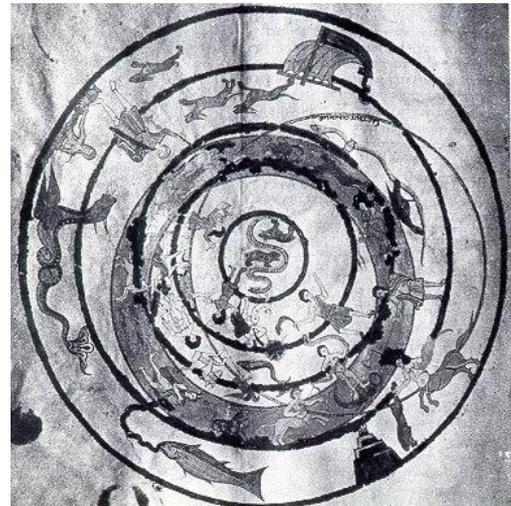
Figure 11 : section n°43



Figure 12 : section n°44

FR 7

Lieu de découverte : Boulogne-sur-Mer, France
Support : parchemin manuscrit
Technique : encre
Contexte culturel : médiéval
Lieu de dépôt : Codex Bonon. 188 fol. 20 r , bibliothèque municipale de Boulogne-sur-mer, France
Bibliographie : GUNDEL H.G., 1992: *Zodiakos. Tierkreisbilder im Altertum. Kosmische Bezüge und Jenseitsvorstellungen im antiken Alltagsleben.* Kulturgeschichte der Antiken Welt 54, Mainz pl. 5b et p. 309 cat.Nr. 392.
Source : base de données NAVIS II



FR 8

Lieu de découverte : Metz, France
Support : ivoire
Technique : sculpté en léger bas-relief
Contexte culturel : médiéval
Lieu de dépôt : Musée de la ville, Metz, Inv.Nr. 3550
Source : base de données NAVIS II



FR 9 / ms lat. 8878, la deuxième trompette

Commentaire sur l'Apocalypse, dit Beatus de Saint-Sever. - Saint-Sever

Datation : 1060-1070

Localisation : BNF, Paris, France. Fol. 139v

Source : gallica.bnf.fr



XII^{ème} siècle

FR 10

Nom : entrelacs du Cotentin ;

Datation : début du XII^{ème} siècle ;

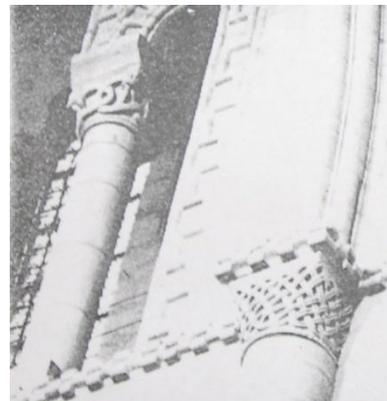
Technique : pierre sculptée ;

Localisation : Saint-Marie-du-Mont et Saint-Étienne de Caen, Cotentin, France ;

Description : faces des chapiteaux sont ornés d'entrelacs fins, souples et désordonnés.

Similitudes à Saint-Côme-du-Mont, Saint-Etienne de Caen (mur nord) et Kirkburn, York, Angleterre.

Sources : BAYLE M., 1983, p. 1- 20 et *Les origines et les premiers développements de la sculpture romane en Normandie*, Art de Basse Normandie, n°100bis.



FR 11 / Ms lat. 16746, l'appel des disciples

Bible des Capucins, Maître de Simon de Saint Albans
(Enlumineur)

Localisation : BNF, Paris, France. Folio 28v

Datation : 1170-1180

Provenance : Champagne (Troyes)

Source : gallica.bnf.fr



XIII^{ème} siècle

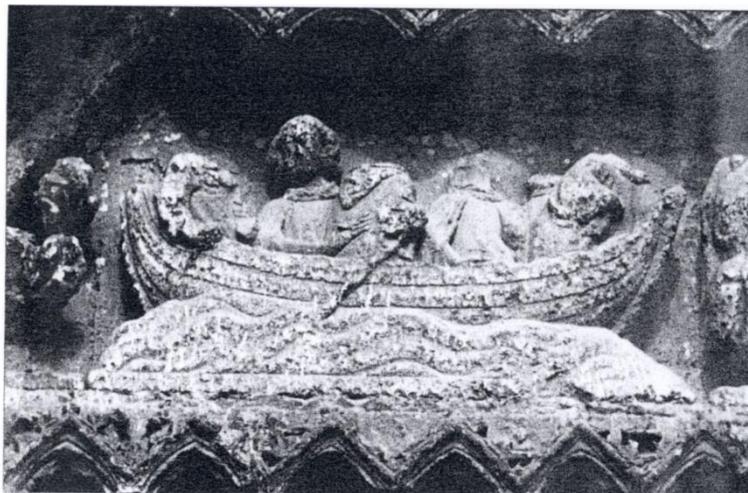
FR 12

Lieu de découverte : Avranches, France
Support : parchemin manuscrit
Technique : encre
Contexte culturel : médiéval ; thème biblique de Jonas et la baleine
Datation : XIIIe siècle
Lieu de dépôt : Bibliothèque municipale, mss.3 Bible 2^e volume, f°184
Bibliographie et source : RIDEL E., *L'héritage maritime des Vikings*, p.318.



FR 13

Localisation : sculpture du portail sud de la cathédrale de Bayeux, France
Support : pierre
Technique : sculpture en bas-relief
Contexte culturel : médiéval, navire de Thomas Beckett
Datation : XIIIe siècle
Bibliographie et source : RIDEL E., *L'héritage maritime des Vikings*, p.316.



FR 14

Localisation : cathédrale de Coutances, France

Support : verre

Technique : vitrail

Contexte culturel : médiéval, navire de Thomas Beckett

Datation : 1225

Bibliographie et source : RIDEL E., *L'héritage maritime des Vikings*, p. 315



FR 15

Localisation : cathédrale de Rouen, France

Support : verre

Technique : vitrail

Contexte culturel : médiéval, navire de saint Julien l'Hospitalier

Datation : 1220-1230

Bibliographie et source : RIDEL E., *L'héritage maritime des Vikings*, p.314



FR 16

Lieu de provenance : Paris, France

Support : sceau en argent

Technique : frappé

Contexte culturel : médiéval, sceau des marchands de Paris

Datation : 1238

Source et bibliographie : LAURENT R., *Les sceaux et la mer...*p.10

FR 17 / ms. Fr. 14969 :

bestiaire divin de Guillaume le Clerc
Support : parchemin
Technique : encre
Description : Tente dressée sur un navire selon l'usage scandinave
Datation : XIII^{ème} siècle
Localisation et références : Paris, BNF, ms. Fr. 14969, fol. 21 et 42 v°.
Bibliographie : RIDEL E., 2002 p.312.
Source : gallica.bnf.fr



FR 18 / Ms fr 20125

Entrée des animaux dans l'arche de Noé
Localisation : BNF, Paris, France
Datation : XIII^{ème} siècle
Auteur : Wauchier de Denain
Folio 8v
Source : gallica.bnf.fr



BE / Belgique

XIII^{ème} siècle

BE 1

Lieu de provenance : Damme, Belgique

Support : sceau en argent

Technique : frappé

Contexte culturel : médiéval

Datation : 1238

Source et bibliographie : LAURENT R., Les sceaux et la mer...p.4



BE 2

Lieu de provenance : Nieuport, Belgique

Support : sceau en argent

Technique : frappé

Contexte culturel : médiéval

Datation : 1238

Source et bibliographie : LAURENT R., Les sceaux et la mer...p.9



DE / Allemagne

VIII^{ème} siècle

DE 1

Lieu de découverte : Würzburg, Allemagne

Support : manuscrit sur parchemin

Technique : encre

Contexte culturel : anglo-saxon

Datation : VIII^{ème} siècle

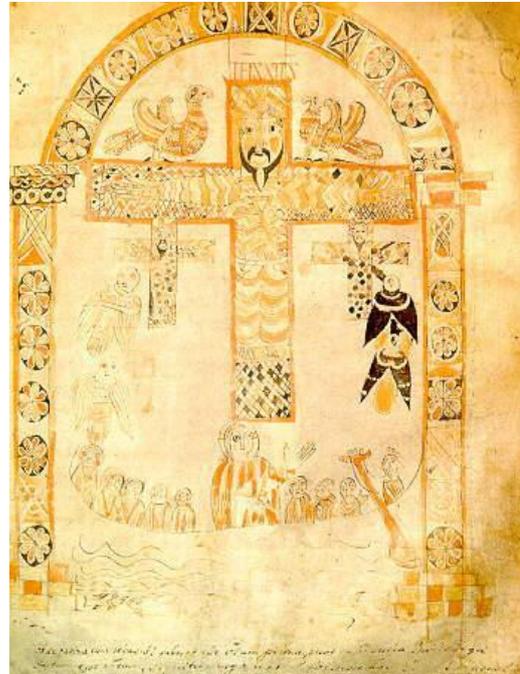
Lieu de dépôt : Codex Würzburg, UB.M.p.th.f. 69,

Universitätsbibliothek, Würzburg, D

Bibliographie :

MUTH H. et GRIMM C., 1989: *Kilian. Mönch aus Irland -
aller Franken Patron 689-1989*, Würzburg, p.256.

Source : base de données NAVIS II



IX^{ème} siècle

DE 2

Lieu de découverte : München, Allemagne
Support : manuscrit sur parchemin
Technique : encre et peinture
Contexte culturel : carolingien
Datation : IX^{ème} siècle
Lieu de dépôt : Codex Mon. Lat (Clm) 210, fol 163,
Bayerische Staatsbibliothek, München, D
Bibliographie :
GUNDEL HG, 1992: *Zodiakos. Tierkreisbilder im Altertum. Kosmische Bezüge und Jenseitsvorstellungen im antiken Alltagsleben. Kulturgeschichte der Antiken Welt 54*, Mainz.
Source : base de données NAVIS II



DE 3

Lieu de découverte : Dresden, Allemagne
Support : manuscrit sur parchemin
Technique : encre et peinture
Contexte culturel : carolingien
Datation : IX^{ème} siècle
Lieu de dépôt : Codex Dresdensis Dc. 183 (fol. 13),
Landesbibliothek, Dresden, D
Bibliographie :
GUNDEL HG, 1992: *Zodiakos. Tierkreisbilder im Altertum. Kosmische Bezüge und Jenseitsvorstellungen im antiken Alltagsleben. Kulturgeschichte der Antiken Welt 54*, Mainz.
Source : base de données NAVIS II



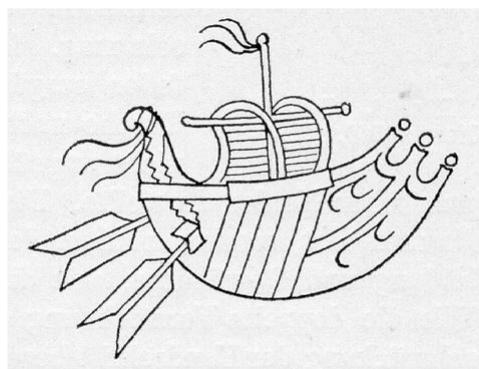
DE 4

Lieu de découverte : Berlin, Allemagne
Support : manuscrit sur parchemin
Technique : encre et peinture
Contexte culturel : carolingien
Datation : IX^{ème} siècle
Lieu de dépôt : Codex Philippicus 1830 fol. 11 et 12, Staatsbibliothek, Berlin, D
Bibliographie :
GUNDEL HG, 1992: *Zodiakos. Tierkreisbilder im Altertum. Kosmische Bezüge und Jenseitsvorstellungen im antiken Alltagsleben. Kulturgeschichte der Antiken Welt 54*, Mainz.
Source : base de données NAVIS II



DE 5

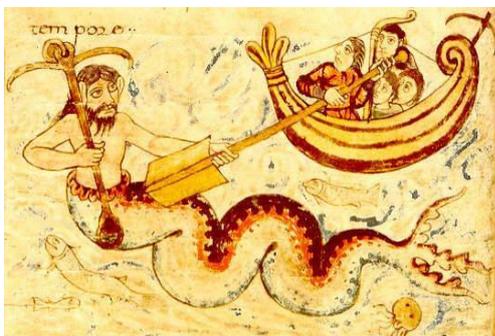
Lieu de découverte : Berlin, Allemagne
Support : manuscrit sur parchemin
Technique : encre et peinture
Contexte culturel : carolingien
Datation : IX^{ème} siècle
Lieu de dépôt : Codex Philippicus 1832, Staatsbibliothek, Berlin, D
Bibliographie :
GUNDEL HG, 1992: *Zodiakos. Tierkreisbilder im Altertum. Kosmische Bezüge und Jenseitsvorstellungen im antiken Alltagsleben. Kulturgeschichte der Antiken Welt 54*, Mainz.
Source : base de données NAVIS II



DE 6 : psaume 45, 7 ; psaume 68 ; psaume 103, 26 et psaume 106.

Lieu de découverte : Stuttgart, Allemagne
Support : parchemin
Technique : encre et peinture
Contexte culturel : abbaye de Saint-Germain-des-Près.
Datation : 820-830
Lieu de dépôt : Stuttgarter Psalterium fol. 60r ; fol. 79r ; fol. 117v et fol. 124r.
Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart, D
Bibliographie :
ENGELBREGT JHA, 1965: *Het Utrecht Psalterium, een eeuw wetenschappelijke bestudering (1860-1960)*, Utrecht.

Source : <http://www.wlb-stuttgart.de>



DE 7

Lieu de découverte : Trier, Allemagne
Support : manuscrit sur parchemin
Technique : encre et peinture
Contexte culturel : médiéval
Datation : IX^{ème} siècle
Lieu de dépôt : Trierer Manuskript mit Darstellung der Apokalypse, Ms. 31, Trier, D.
Bibliographie :
DURLIAT M., 1985 : *Die Kunst des frühen Mittelalters*, Freiburg/Basel/Wien, p. 401.
Source : base de données NAVIS II



X^{ème} siècle

DE 8

Lieu de découverte : Trier, Allemagne, provenance de Reichenau

Support : parchemin

Technique : encre et peinture

Contexte culturel : ottonien. La pêche miraculeuse (fol. 90r), saint Pierre sauvé de la noyade (fol 27v) et le Christ endormi sur le lac Tibériade (fol 24r).

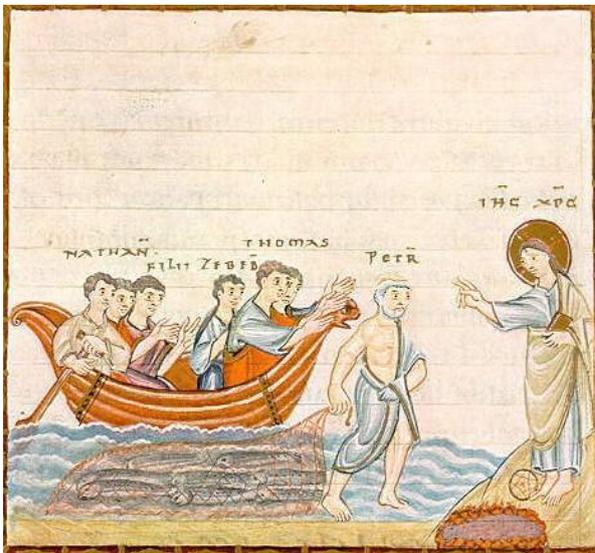
Datation : 977-993

Lieu de dépôt : Codex Egberti 24, Stadtbibliothek, Trier, D, Inv. Nr. MS 24.

Bibliographie :

MAYR-HARTING H., 1991: *Ottonische Buchmalerei, Liturgische Kunst im Reich der Kaiser, Bischöfe und äbte*, Stuttgart-Zürich, p. 265-274, 303, pl. 234.

Source : base de données NAVIS II



DE 9

Lieu de découverte : München, Allemagne

Support : parchemin

Technique : encre et peinture

Contexte culturel : médiéval.

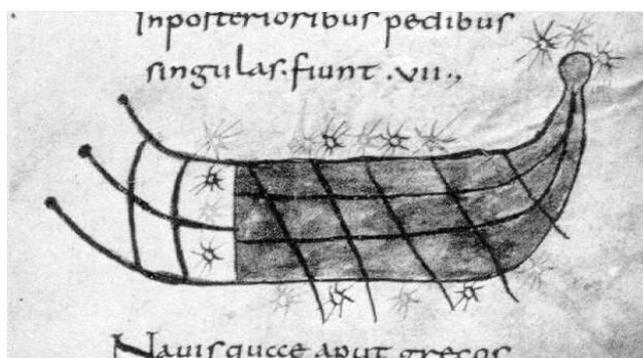
Datation : X^{ème} siècle

Lieu de dépôt : Codex 210, fol. 119,
Bayerische Staatsbibliothek, München, D

Bibliographie :

WEITZMANN K., 1970: *Illustrations in Roll and Codex. A study of the origin and method of text illustration*. Studies in Manuscript Illustration 2, Princeton, fig. 58.

Source : base de données NAVIS II



DE 10



Lieu de découverte : München, Allemagne

Support : parchemin

Technique : encre et peinture

Contexte culturel : médiéval.

Datation : X^{ème} siècle

Lieu de dépôt : Evangeliar Otto III., Clm.
(Codex latinus monacensis) 4453, fol. 103v,
Bayerische Staatsbibliothek, München, D.
Bibliographie : MAYR-HARTING H., 1991, pl. 98.

Source : base de données NAVIS II

DE 11

Lieu : chapelle de Überlingen, Allemagne

Support : pierre

Technique : fresque

Contexte culturel : médiéval.

Datation : Xe

Bibliographie : KUNSTLE K., 1906 : *Die Kunst des Klosters Reichenau im IX. und X.*, Freiburg, p. 40-62, pl. 27

Source : base de données NAVIS II



XI^{ème} siècle

DE 12

Lieu : Hildesheim, St. Michael, Allemagne

Support : bronze

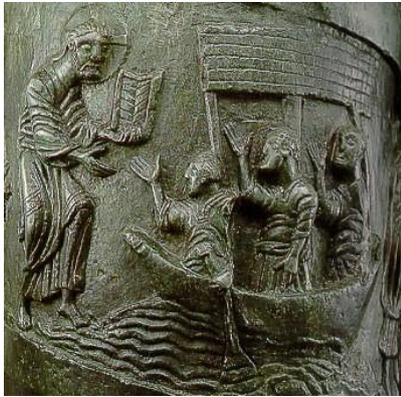
Technique : sculpture

Contexte culturel : médiéval. Pêche miraculeuse, l'appel des apôtres et Christ marche sur l'eau

Datation : 1020

Bibliographie : KAHNSITZ R., 1993: « Bernwardsäule » dans *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, Ausstellungskatalog, Hildesheim, pp. 540-548.

Source : base de données NAVIS II



DE 13

Lieu : église Saint-Georges, Reichenau-Oberzell, Allemagne

Support : pierre

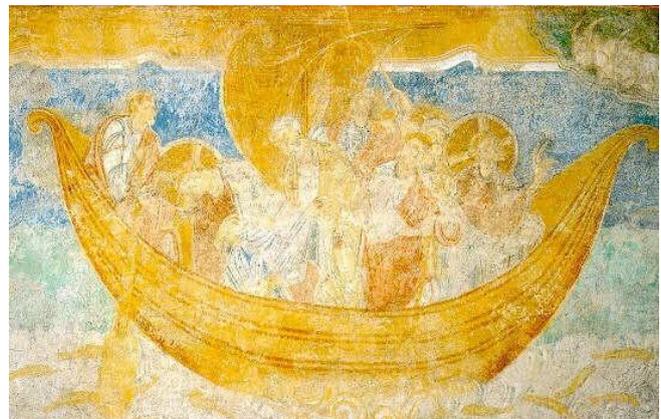
Technique : fresque

Contexte culturel : médiéval. Christ endormi sur le lac de Tibériade.

Datation : XI^{ème} siècle

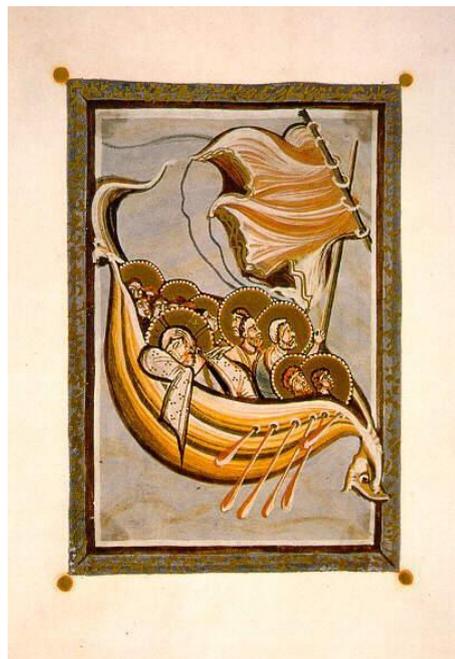
Bibliographie : DURLIAT M., 1985, p. 141.

Source : base de données NAVIS II



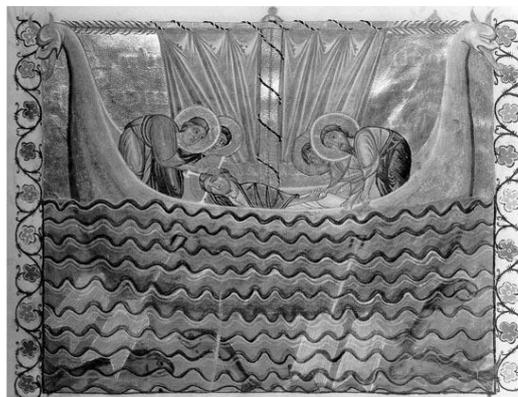
DE 14

Lieu de découverte : Meschede, Allemagne
Support : manuscrit parchemin
Technique : encre
Contexte culturel : médiéval. Christ endormi sur le lac de Tibériade.
Datation : 978-1042
Lieu de dépôt : Landesbibliothek, Darmstadt, D, Inv. Nr. Cod. 1640, fol. 117r
Bibliographie :
DURLIAT M., 1985 : *Die Kunst des frühen Mittelalters*, Freiburg/Basel/Wien, p. 157.
MAYR-HARTING H., 1991, p. 289-302, pl. 243.
Source : base de données NAVIS II



DE 15

Lieu de découverte : Regensburg, Allemagne
Support : parchemin
Technique : encre et peinture
Contexte culturel : Christ endormi sur le lac Tibériade.
Datation : 1040
Lieu de dépôt : Perikopenbuch, Clm. 15713, fol. 22, Staatliche Bibliothek, Regensburg, D
Bibliographie : KIRSCHBAUM E., 1972: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg.
Source : base de données NAVIS II



DE 16

Lieu : Echternach, Luxembourg
Support : parchemin
Technique : encre et peinture
Contexte culturel : médiéval.
Datation : 1030
Lieu de dépôt : Nationalmuseum, Nürnberg, D, Codex Aureus Epternacensis, Hs 20 156142, fol. 21
Bibliographie et source :
MAYR-HARTING H., 1991, p. 27, pl. 14
DURLIAT M., 1985, p. 160.



XII^{ème} siècle

DE 17

Lieu de découverte : Speyer, Allemagne

Support : parchemin

Technique : encre

Contexte culturel : médiéval.

Datation : XII^{ème} siècle

Lieu de dépôt : Badische Landesbibliothek, Karlsruhe, D, Codex Bruchsalensis I. fol. 13r

Bibliographie :

K. PREISENDANZ K., HOMBURGER O., 1930: *Das Evangelistar des Speyrer Domes*, Leipzig.

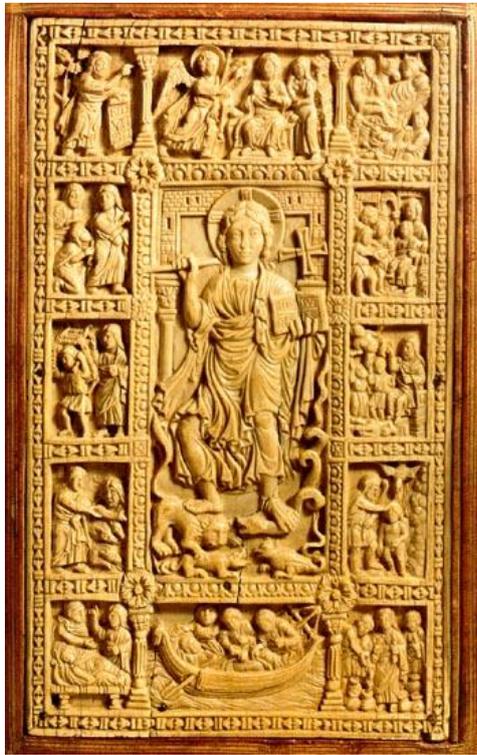
Source : base de données NAVIS II



UK / Royaume-Uni

IX^{ème} siècle

UK 1



Lieu de découverte : Oxford, Angleterre
Support : couverture de manuscrit en ivoire
Technique : sculpture en léger bas-relief
Contexte culturel : manuscrit carolingien. Image du Christ dormant dans une barque sur le lac de Tibériade.
Datation : IX^{ème} siècle
Lieu de dépôt : Bodleian Library, Oxford, GB, Inv. Nr. Ms. Douse 176
Bibliographie :
DURLIAT M., 1985, Abb. 458.
Source : base de données NAVIS II

UK 2

Lieu de découverte : London, Angleterre
Support : couverture de manuscrit en ivoire
Technique : sculpté
Contexte culturel : carolingien
Datation : IX^{ème} siècle
Lieu de dépôt : Victoria and Albert Museum, London, GB, Inv.Nr. 26067
Bibliographie :
GABORIT-CHOPIN D., 1978 : *Elfenbeinkunst im Mittelalter*, Berlin.
Source : Navis II



UK 3

Lieu de découverte : Londres, Angleterre

Support : manuscrit

Technique : encre

Contexte culturel : carolingien ; provenance :

Reims, France.

Datation : IX^{ème} siècle

Lieu de dépôt : British Library, London, UK. Codex

Harleianus 647, fol. 9v

Description : Marcus Tullius Cicero, Aratea, with
extracts from Hyginus's Astronomica in the
constellation figures.

Bibliographie : GUNDEL HG, 1992: *Zodiakos.*

*Tierkreisbilder im Altertum. Kosmische Bezüge und
Jenseitsvorstellungen im antiken Alltagsleben.*

Kulturgeschichte der Antiken Welt 54, Mainz.



UK 4

Lieu de découverte : London, Angleterre

Support : manuscrit

Technique : encre

Contexte culturel : carolingien

Datation : IX^{ème} siècle

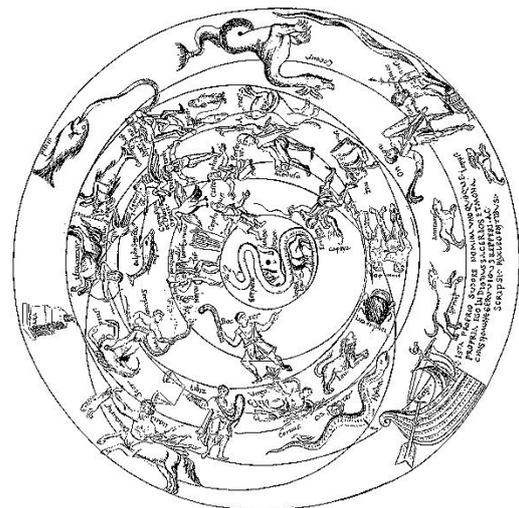
Lieu de dépôt : British Library, London, UK. Codex

Harleianus 647, fol. 21^v

Bibliographie : GUNDEL HG, 1992: *Zodiakos.*

*Tierkreisbilder im Altertum. Kosmische Bezüge und
Jenseitsvorstellungen im antiken Alltagsleben.*

Kulturgeschichte der Antiken Welt 54, Mainz.



X^{ème} siècle

UK 5



Lieu de découverte : cimetière de l'église Sainte-Mary, Gosforth, Angleterre
Support : pierre
Technique : sculpture
Contexte culturel : anglo-saxon
Datation : première moitié du X^{ème} siècle
Lieu de dépôt : *in situ*
Bibliographie : BAILEY R., CRAMP R., 1988: *Corpus of Anglo-Saxon Stone Sculpture II. Cumberland, Westmorland and Lancashire North-of-the-Sands*, Oxford, 108 No. 6
WILSON D., *Le monde nordique*, p.15
Source : base de données NAVIS II

UK 6

Nom : dalle de Sigurd
Provenance : Iona, îles Hébrides
Datation : Xe ou XIe siècle
Dépôt : Royal Commission on the Ancient and Historical Monuments of Scotland
Source : Ridel E., 2002, p. 269.

XI^{ème} siècle

UK 7 / MS. Junius 11, The Cædmon Manuscript

Localisation : Bodleian Library, Oxford, Angleterre

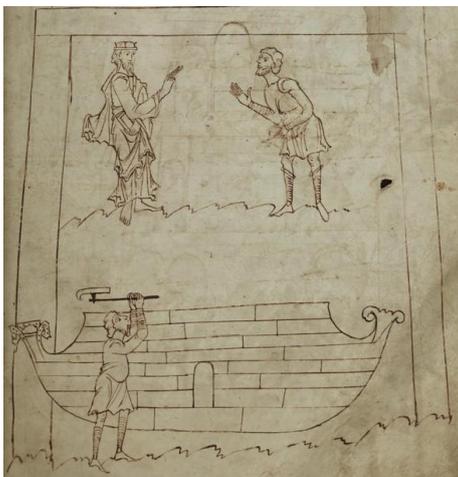
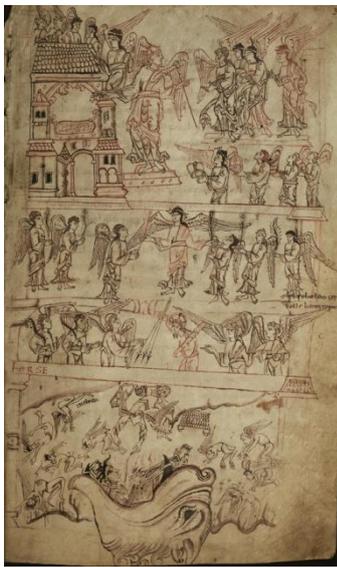
Datation : aux environs de l'an 1000

Contenu : une partie de la Genèse, Exode et Daniel en vieil anglais, avec illustrations anglo-saxonnes

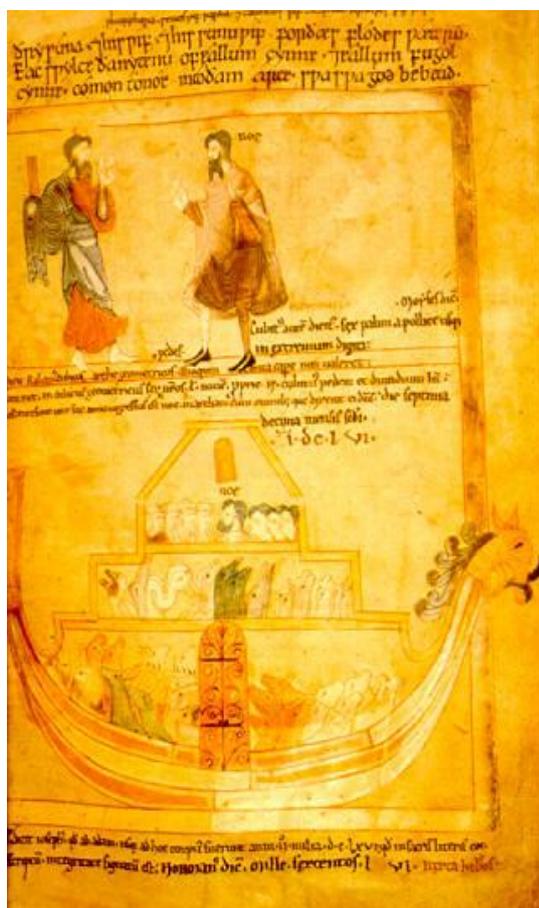
pages 3 et 16 : bouche de l'Enfer

pages 65, 66 et 68 : Arche de Noé

Source : catalogue en ligne d'Oxford Library



UK 8



Lieu de découverte : British Library, London, Angleterre

Support : manuscrit

Technique : encre

Contexte culturel : anglo-saxon

Datation : XI^{ème} siècle

Lieu de dépôt : Anglo Saxon Hexateuch, British Library, London, GB

Bibliographie : BACKHOUSE J., TURNER DH et WEBSTER L., 1984 : *The golden age of Anglo Saxon art*, Londres, pl. 30.

Source : Navis II

UK 9

Lieu de découverte : église du Christ, Canterbury, Angleterre

Support : manuscrit

Technique : encre

Contexte culturel : anglo-saxon

Datation : XI^{ème} siècle

Lieu de dépôt : Harley Psalter, British Library, London, GB

Bibliographie : BACKHOUSE J., TURNER DH et WEBSTER L., 1984 : *The golden age of Anglo Saxon art*, Londres, pl. 59.

Source : base de données NAVIS II

XII^{ème} siècle

UK 10

Lieu de découverte : église de Winchester, Angleterre

Support : pierre

Technique : sculpture en léger bas-relief

Contexte culturel : anglo-saxon

Datation : 1180

Lieu de dépôt : *in situ*

Bibliographie : GREENHILL B., « The Mysterious Hulc » dans *The Mariner's Mirror* 86, 2000, 3-18, fig. 1.

Source : base de données NAVIS II



UK 11

Lieu de provenance : île de Man, Grande Bretagne

Support : pierre

Technique : graffiti

Datation : XII^{ème} siècle ;

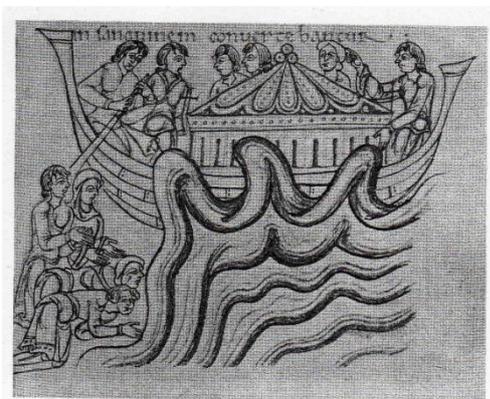
Localisation : Dalle de Hedin, Manx National Heritage, île de Man.

Source et bibliographie :

RIDEL E., 2002 : *L'héritage maritime des Vikings*, p. 270.



UK 12



63. The boat carrying Cuthbert's body.
Oxford University Collège 165, p. 143 (Cat. 26)

Lieu de découverte : prieuré de la cathédrale de Durham, Angleterre

Support : parchemin manuscrit

Technique : encre

Contexte culturel : médiéval chrétien : menacé par les Danois, Eardulf – évêque de la Lindisfarne – essaye d’emmener le corps de saint Cuthbert en Ireland.

Datation : 1100-1120

Lieu de dépôt : University Collège, ms. 165, p.143, Oxford, Angleterre

Bibliographie et source : KAUFFMAN C.M., Romanesque manuscrit 1066 – 1190, cart. n°26.

UK 13 / Arundel 91

Lieu de dépôt : British Library, Arundel ms 91, Londres, Angleterre

Provenance : Canterbury

Datation : premier quart du XII^{ème} siècle

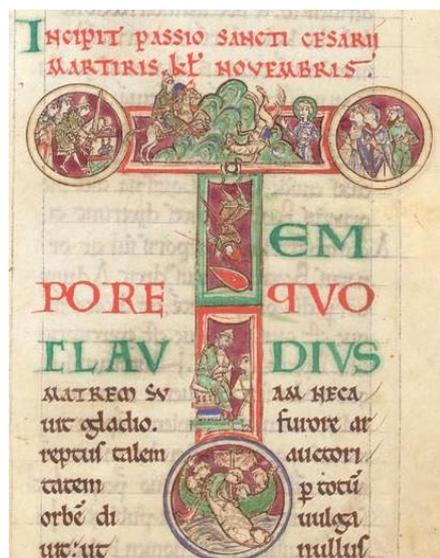
Support : parchemin

Technique : encre et peinture

Passionale (*Lives of the Saints*) 21 September- 9 November

Fol. 188 : initiale historiée 'T'(empore) au début de la passion de Caesarius.

Source : catalogue en ligne de la British Library



UK 14 / Ms M 736 f.9v :

Technique : encre et peinture sur parchemin

Datation : manuscrit de 1130

Identification : invasion des Danois sur les côtes anglaises en 866 dans *Vie, Passion et Miracles de saint Edmund, roi et martyr*, Bury St. Edmunds

Lieu de dépôt : ms M. 736 f.9v, Pierpont Morgan Library/art ressource, New York

Source : *The Oxford illustrated history of the Vikings*, (couverture)



UK 15



Lieu de découverte : prieuré de la cathédrale de Worcester, Angleterre

Support : parchemin

Technique : encre

Contexte culturel : médiéval chrétien : visions d'Henry Ier de Normandie

Datation : 1130-1140

Lieu de dépôt : Corpus Christi Collège MS 157, p.383, Oxford, Angleterre

Bibliographie et source : KAUFFMAN C.M., Romanesque manuscript 1066 – 1190, cart. n°55.

UK 16 / Lansdowne 383, psautier de Shaftesbury

Localisation : British Library, Londres, Angleterre.

Datation : deuxième quart du XII^{ème} siècle

Fol. 5 : page de calendrier du mois de mai

Source : catalogue en ligne de la British Library



UK 17 / MS. Digby 83, *Opusculum de ratione sperre*

Localisation : Bodleian Library, Oxford, Angleterre

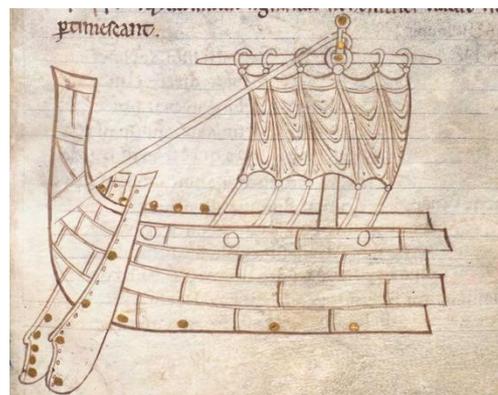
Contenu : compilation latine anonyme en quatre livres : astronomie, géographie et astrologie.

Provenance : Angleterre

Datation : milieu du XII^{ème} siècle

Fol.63r

Source : catalogue en ligne d'Oxford Library



UK 18 / MS M.81 : Bestiaire protogothique, conservé à la Morgan Library, Manhattan, NY.

Lieu de provenance : Lincoln ou York, Angleterre

Datation : environ 1185

Bibliographie/sources : KAUFFMAN C.M., *Romanesque manuscript 1066 – 1190*, no. 106.

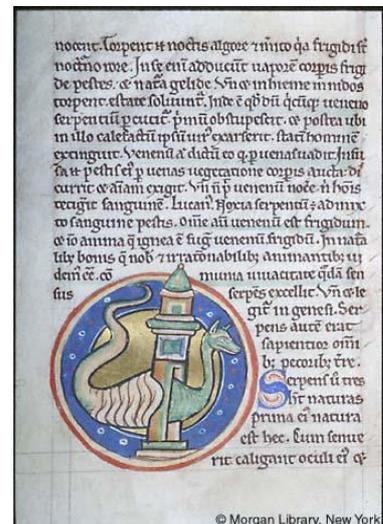
HASSIG Debra, 1995 : *Medieval bestiaries*, New York, fig. 53, 68, 84, 163.

Catalogue en ligne : <http://corsair.morganlibrary.org/>

Folio 64r : un ibis, avec sa patte droite sur un serpent, nourrit un de ses jeunes dans le nid.

Folio 69r : poisson volant au-dessus d'un bateau dans lequel deux hommes d'équipage se tiennent à la poupe et à la proue.

Folio 87v : la mue du serpent, qui passe sous l'arche d'une tour.



UK 20 / Harley Roll Y.6

Provenance : sud-est de l'Angleterre, Crowland
probablement

Datation : dernier quart du XII^{ème} siècle

Lieu de conservation: British Library, Harley Roll Y.6 fol.
3, Londres Angleterre

Description : bateau de pêche, avec Guthlac à son bord,
en partance pour Crowland

Source : catalogue en ligne de la British Library



UK 21 / Royal 2 A XXII, psautier de Westminster

Datation : dernière décennie du XII^{ème} siècle
Provenance : Westminster ou St Albans, Angleterre
Localisation : British Library, Londres, Angleterre
Fol. 80v : Jonas, psaume 68
Source : catalogue en ligne de la British Library



UK 22 / Royal 13 B VIII

Gerald of Wales, *Topographia Hiberniae, Expugnatio Hibernica, Itinerarium Cambriae*
Localisation : British Library, Londres, Angleterre
Provenance : nord de l'Angleterre, éventuellement Lincoln
Datation : 1196-1223
Source : catalogue en ligne de la British Library
Fol. 28v-29 : rituel d'intronisation irlandais



UK 23 / Yates Thompson 26

Bede, *Prose Life of Cuthbert*, avec des extraits de *Historia Ecclesiastica*
Localisation : British Library, Londres, Angleterre
Provenance : nord de l'Angleterre, Durham
Datation : dernier quart du XII^{ème} siècle
Source : catalogue en ligne de la British Library
Fol. 71v : Cuthbert guérissant un moine



UK 24

Nom : deux graffitis de Jarlshof

Provenance : Jarlshof, Shetland, Ecosse

Support : pierre calcaire

Technique : incision

Lieu de conservation : National Museums Scotland, références :
X.HSA 750 et 791

Datation : entre 800 et 1100

Source : RITCHIE A., 1994, illustration 56. et GRAHAM-CAMPBELL
J., 1980, n°280.



XIII^{ème} siècle

UK 25 / MS M.791 : Lothian Bible (mark initial I), Morgan Library, Manhattan, NY



Lieu de provenance : Oxford, Angleterre

Datation : environ 1220

Bibliographie et sources :

PLUMMER John, 1953 : *The Lothian Morgan Bible : a study in English illumination of the early thirteenth century*, Thesis.

MORGAN Nigel, 1982 : *Early Gothic manuscripts*, v. 1, Oxford University Press, no. 32; figure 108, 112.

Folio 327v

Zone 1 : Marc est assis, son symbole en tête de lion nimbé au-dessus de lui.

Zone 2 : miracle du lac Tibériade, avec trois apôtres dans la barque en plus du Christ qui se tient à la proue.

Zone 3 et 4 : Christ: miracle du porc de Gadara (ville située à une dizaine de kilomètres du lac Tibériade)

UK 26

Lieu de découverte : Lincoln, Angleterre

Support : parchemin

Technique : encre et peinture

Contexte culturel : médiéval

Datation : 1230

Lieu de dépôt : Lincoln, Angleterre

Bibliographie et source : MEYER P., *Saint-Thomas Beckett in art*, Société des anciens textes, 1885.

N°3 : Thomas Becket qui embarque pour l'Angleterre malgré l'avertissement du seigneur de Boulogne.

N°4 : Thomas Becket qui accoste à Sandwich.

UK 27 / Royal 14 C VII

Matthew Paris, William Rishanger, *Historia Anglorum, Chronica majora*, Part III

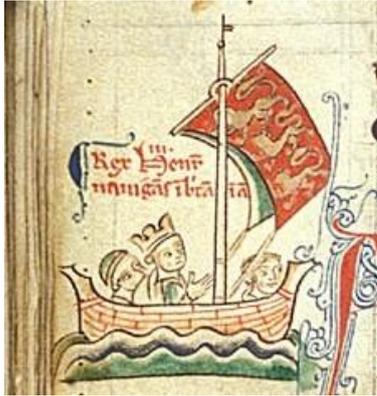
Provenance : sud de l'Angleterre, St Albans

Datation : 1250-1259

Source : catalogue en ligne de la British Library

Fol. 116v : Henry III dans un bateau

Fol. 134v Henry III et Eleanor



UK 28 / Royal 20 D VI

Lives of the Saints

Localisation : British Library, Londres, Angleterre

Provenance : France (Paris)

Datation : deuxième quart du XIII^{ème} siècle

Source : catalogue en ligne de la British Library

Fol. 97 : passion de saint Clément

Fol. 153v : passion de saint Nicolas



UK 29 / MS M.638 : Crusader Bible, Morgan Library, Manhattan, NY.

Lieu de provenance incertain : Angleterre (BRANNER R.) ou nord-ouest France (STONES A.)

Datation : 1244-1254

Bibliographie :

STAHL H., 1982 : "Old Testament Illustration during the Reign of St. Louis : The Morgan Picture Book and the new Biblical Cycles," dans BELTING H., ed., *Il medio oriente e l'occidente nell'arte del XIII secolo* (Comité International d'Histoire de l'Art, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte 2), p. 79-93, figs. 75-84.

Source : catalogue en ligne CORSAIR de la Morgan Library

Folio 2v

Zone 1: Noé à qui il est commandé de construire l'Arche ; Noé qui construit l'Arche ; Noé dans l'Arche. Genèse 6:14-21, 22 et 8:6-12

Zone 2 : Noé quittant l'Arche ; Noé offrant un sacrifice. Genèse 8:18-22

Folio 21r

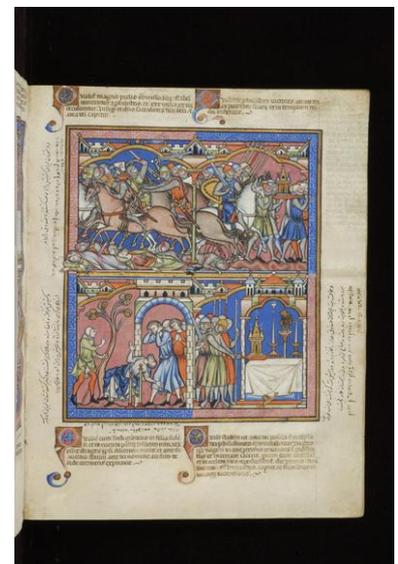
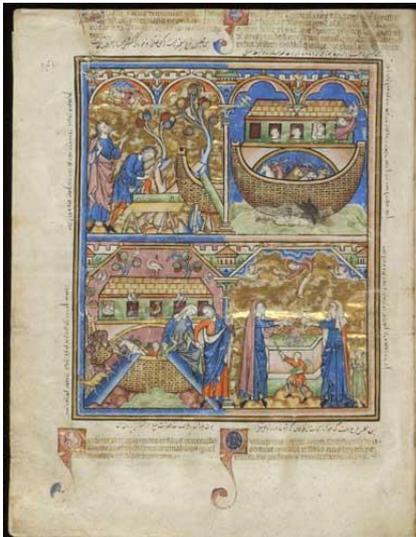
Zone 1 : vol de l'Arche d'Alliance aux Israélites par les Philistins. Samuel 4:10,11.

Zone 2 : mort d'Eli et chute du dragon. I Samuel 4:18 et I Samuel 5:2-4.

Folio 39v

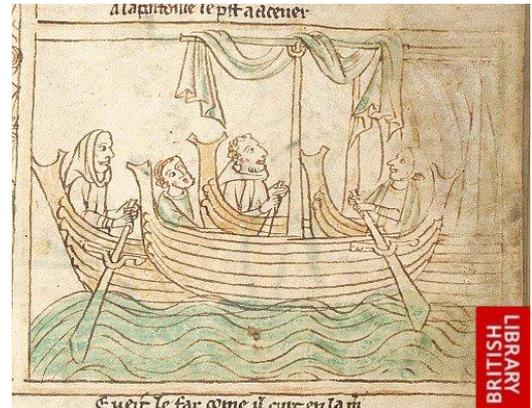
Zone 1 : David dansant devant l'Arche et David méprisé. II Samuel 6:14-16.

Zone 2 : David offrant un sacrifice. II Samuel 6:17-19



UK 30 / Lansdowne 782 ff. 18v-19

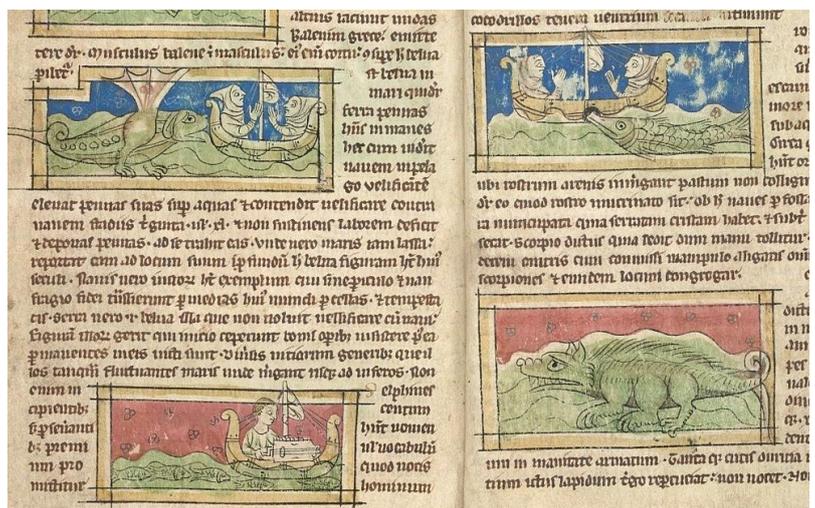
Localisation : British Library, Londres, Angleterre
Description : dessin coloré représentant le baptême de Balan dans un baquet, par le pape Milon. Celui-ci est encadré par quatre archevêques. Sur la droite, Balan prévient Charlemagne et le pape d'une attaque.
Fol.19 : deux bateaux avec équipages de Reggio viennent pour attaquer Charlemagne. Cette scène illustre la section 353 de la Chanson d'Aspremont.
Source : Catalogue de la British Library



UK 31 / Sloane 3544



Localisation : British Library, Londres, Angleterre ;
Datation : deuxième ou troisième quart du XIIIème siècle ;
Fol. 42-43 : il s'agit d'une miniature sur laquelle on voit un espadon avec le museau pointu. Selon la légende, les espadons coulent les navires en les perçant avec leur nez. Sur les bateaux, deux hommes ont les mains jointes en prière.
Fol. 28v : sirène
Source : Catalogue en ligne de la British Library



UK 32 / Harley ms 3244



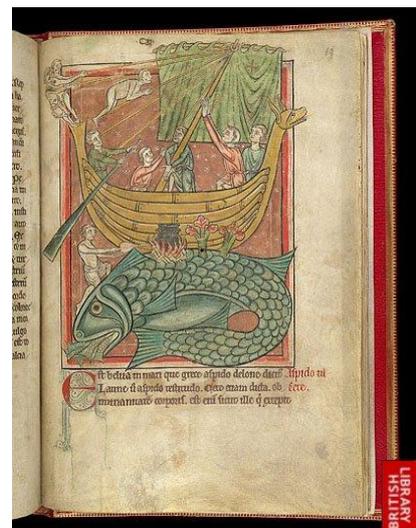
Lieu de conservation : British Library, Londres, Angleterre,
Harley ms 3244 : Peraldus, Theological miscellany, inclus le
Summa de vitis
Datation : troisième quart du XIII^{ème} siècle
Support : parchemin
Technique : encre et peinture
Source : catalogue en ligne de la British Library
Fol. 60v : baleine
Fol. 62 : hydre et amphisbaena



UK 33 / Harley ms 4751, bestiaire avec extraits de Giraldus Cambrensis



Provenance : sud de l'Angleterre,
Salisbury probablement.
Datation : deuxième quart du
XIII^{ème} siècle
Localisation : British Library,
Londres, Angleterre.
Harley ms 4751. Fol. 47v et fol. 69.
Source : catalogue en ligne de la
British Library



UK 34 / MS. 249



Localisation : Merton College, Oxford,
Angleterre

Datation : XIII^{ème} siècle

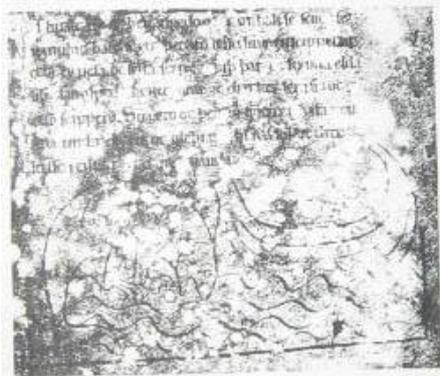
Provenance : Angleterre

Contenu : fols. 1r-10v, bestiaire anglo-
norman, de Philip de Thaon

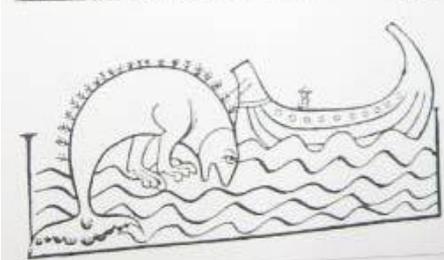
Folio 7r

Source : catalogue en ligne de l'Oxford
Library

IS / Islande



Provenance : Islande
Technique : pigment sur parchemin
Datation : environ 1200
Référence : I Arnamagnæanske Samling : AM 673a III, 4to. Fol. 3r
Description : un homme seul dans un bateau à étambot et étrave très incurvés. Le bateau, sans voile, fait face à un monstre marin.
Source : planche 162, Mette Felbo, 1999.



IS 2

Provenance : Islande
Technique : pigment sur parchemin
Datation : environ 1200
Référence : I Arnamagnæanske Samling : AM 673a I, 4to. Fol. 1v.
Description : un groupe de cinq hommes armés de haches dans une embarcation simple à rame, étrave et étambot incurvées et hautes. Le groupe est abordé par une créature marine : queue de poisson et torse humain.
Source : planche 163, Mette Felbo, 1999.



IR / Irlande

IR 1

Graffiti Christchurch place

Datation : XIème siècle

Lieu de dépôt et source : musée national, Dublin, E122 : 16078



IR 2

Graffiti winetavern street

Datation : XIème siècle

Lieu de dépôt et source : musée national, Dublin, E81 : 283 8B

