



Revue nordique des
études francophones
NORDIC JOURNAL OF FRANCOPHONE STUDIES

La poésie de Tomas Tranströmer et d'Inger Christensen au prisme des *Humanités bleues*. Une lecture fractale

SYLVAIN BRIENS 

COLLECTION:
HUMANITÉS BLEUES
NORDIQUES

ARTICLES DE
RECHERCHE



STOCKHOLM
UNIVERSITY PRESS

RÉSUMÉ

Cet article propose une lecture renouvelée de la poésie de Tomas Tranströmer et d'Inger Christensen à travers le prisme des *Humanités bleues*, en mobilisant les concepts maritimes d'espace terraqué et d'objet fractal. Si la poétique des espaces terraqués se saisit des espaces liminaux où les frontières entre terre et mer sont indistinctes, et où les états solides, liquides et fluides se mélangent, la structure fractale, caractéristique du littoral, inspire de nouvelles modalités de lecture qui identifient la répétition de motifs à différentes échelles et cherchent à discerner l'ordre au sein du chaos dans la mise en récit du littoral et des environnements marins par Tranströmer et Christensen.

ABSTRACT

This article offers a new reading of the poetry of Tomas Tranströmer and Inger Christensen through the prism of the *Blue Humanities*, using the maritime concepts of terraqueous space and fractal object. The poetics of terraqueous spaces undertakes the study of liminal spaces where the boundaries between land and sea are indistinct, and where solid, liquid and fluid states merge, whereas the fractal structure, which is characteristic of the coastline, inspires new ways of reading through the identification of the repetition of motifs at different scales and the effort to discern order within chaos in Tranströmer and Christensen's narratives of the coastline and marine environments.

CORRESPONDING AUTHOR: Sylvain Briens

Sorbonne-Université, UR 3556
REIGENN, France

sylvain.briens@gmail.com

MOTS-CLÉS :

Poésie nordique; Humanités bleues; espace terraqué; objet fractal; archipel; Arctique et Nord circumpolaire

KEYWORDS:

Blue Humanities; ocean; oceanic sciences; terraqueous space; fractal reading; archipelago; Arctic and circumpolar North; Tomas Tranströmer; Inger Christensen

TO CITE THIS ARTICLE:

Briens, S. (2025). La poésie de Tomas Tranströmer et d'Inger Christensen au prisme des *Humanités bleues*. Une lecture fractale. *Nordic Journal of Francophone Studies/Revue nordique des études francophones*, 8(1), pp. 143–151. DOI: <https://doi.org/10.16993/nref.158>

Écoutons *in medias res* l'invitation de Michel Serres dans *Le Passage du Nord-Ouest* : « Sortons, laissons-nous conduire par Benoît Mandelbrot. Le monde terraqué nous revient, grâce à lui, par immenses morceaux, le vent, l'océan, le rivage. » (Serres 1980 : 101) Deux idées dessinent ensemble un parcours critique : la première est de voir le monde comme un espace terraqué, un espace liminal composé de terre et d'eau, dans lequel la frontière entre le solide, le liquide et le fluide disparaît ; la seconde invite à convoquer les objets fractals pour décrire ce monde terraqué.

Le terme *terraqué* apparaît sous la plume de Voltaire, qui parle du globe terraqué dans son *Memnon* (1747) et trouve une place privilégiée dans la littérature française des ^{xix}^e et ^{xx}^e siècles, jusqu'au recueil *Terraqué* (1968) du poète Eugène Guillevic. L'espace *terraqué*, délimité par le dessin du littoral, se construit comme une « terre océane » (White 2019) dont les écosystèmes biologiques, géopolitiques et culturels se structurent autour de l'imbrication intime entre terre, mer et ciel. Il se construit dans ce que Jean-François Lyotard appelle la *derivatio*, non pas au sens de « quitter une rive » mais de « détourner un rivas, un cours, une fluidité » comme « si c'était le ruissellement qui déterminait la rive » (1974 : 21). Les frontières de l'espace terraqué sont mouvantes au rythme des marées, des phénomènes climatiques ou encore des saisons. Lyotard précise que « [l]e bord de l'océan, se déplace avec [le ruissellement] (1974 : 21).

La seconde proposition dans la citation de Michel Serres se lit dans la référence au mathématicien français Benoît Mandelbrot, fondateur de la théorie des objets fractals née de l'observation géométrique du littoral (Mandelbrot 1975). Adrien Douady définit l'objet fractal comme « un objet irrégulier, dont l'irrégularité est la même à toutes les échelles et en tous les points » (2019 : 14). La théorie des objets fractals cherche à modéliser l'irrégularité morphologique, de la discontinuité et du désordre propre à l'espace terraqué, dynamique et fluctuant.

Il existe plusieurs caractéristiques propres aux objets fractals : les systèmes de fonctions itérées auto-identiques à toute échelle (comme le modèle du « flocon de neige » fractal du mathématicien suédois Helge Von Koch) ; les fractales aléatoires : irréguliers et non saisissables par géométrie euclidienne – non-déterministes (comme les paysages côtiers qu'on appelle paysages fractals) ; les fractales définies par une relation de récurrence (par exemple selon la suite de Fibonacci). Un objet fractal présente au moins l'une de ces trois caractéristiques. On dit que les objets fractals sont « scalants » c'est-à-dire qu'ils se répètent par transformations affines en cascade à l'infini.

Dans *Atlas*, Michel Serres prolonge sa pensée des objets fractals en lien avec le milieu arctique dans lequel il invite à « habiter les plis » (1996 : 45) : « Qui a vu ébloui, une aurore boréale, a pu estimer l'immensité du ciel au nombre et à l'ampleur des plis des voiles magnétiques déployés sur lui. Vers le petit ou dans le grand, le pli permet de passer du lieu à l'espace. » (1996 : 46-47)

Ici la dimension d'échange et de topologie est mise en valeur : l'océan est pensé comme un espace de médiation connecté et ouvert, en relation et en voisinage¹.

La théorie des objets fractals peut inspirer une lecture à différentes échelles des textes, selon la résolution de la focale, en mettant en valeur les irrégularités, des dynamiques, les fluctuations, tout en observant à reconnaître les similitudes de structure qui se répètent de l'infiniment grand à l'infiniment petit. Cette lecture fractale de la littérature océanique s'insérerait dans les champs d'application possibles des *Humanités bleues* dans la mesure où par l'inversion du regard terro-centré vers une en approche océano-centrée elle invite à lire et à penser avec la mer (→ introduction du présent volume).

POÉTIQUE FRACTALE

L'œuvre de Tranströmer se saisit de l'archipel de Stockholm comme un espace poétique privilégié. Le terme suédois de *skärgård* pour qualifier l'archipel de Stockholm se révèle lié à une structure fractale de par son étymologie : *skär* vient de *sker* en norrois qui désigne une île mais aussi un rocher isolé dans la mer. Le terme *skär* reprend cette polysémie fractale en y ajoutant un jeu d'échelle plus grand, puisque *skär* peut aussi vouloir dire « ce qui en dehors de la côte » (*utanför kusten*) ou petite île rocheuse, une falaise, un rocher, voire même une pierre brisée. Tranströmer rassemble en 1974 plusieurs poèmes sur l'archipel de Stockholm dans un recueil au titre énigmatique *Östersjör* (Tranströmer 2012), que l'on peut traduire par *Baltiques*. Le

fait que Tranströmer invente un puriel à Östersjö transforme le sens du terme suédois *sjö* dans Östersjö. Si *sjö* veut dire « mer » dans l'expression Östersjö, le pluriel *sjöar* indiquerait un autre sens, celui de « grandes vagues ». Selon Dan Ringgaard,

Le pluriel de mer, *sjöar*, est inhabituel et évoque de grandes vagues. Les métaphores des vagues et autres métaphores de la pulsation attirent l'attention sur le rythme des vagues, de la mer roulant sur la côte comme le paysage aquatique omniprésent du poème. Cette structure rythmique, associée à la forme du montage, rend le texte spatial et établit une analogie entre le texte et le lieu. Le poème doit rejouer l'espace qu'il décrit pour le rendre vivant. La matière façonne la forme. Le poème est en quelque sorte les vagues². (2017 :129)

L'archipel de Stockholm occupe de nouveau une place centrale dans le dernier recueil poétique de Tranströmer, *La Grande énigme* (*Den stora gåtan* (2004), dont la seconde partie est composée de quarante-cinq haïkus. Ces poèmes respectent les principales contraintes métriques du haïku (notamment le tercet 5, 7 et 5 syllabes), tout en se proposant de rénover le genre à travers une utilisation particulière de la métaphore.

Regardons plus en détail les six derniers poèmes de ce testament poétique. Tranströmer y mobilise tout un répertoire de figures qui créent des effets de rupture.

Révélation.

Le pommier centenaire.

La mer est proche³. (2004 : 354)

La mer est un mur.

J'entends crier les mouettes –

elles nous font signe⁴. (2004 : 354)

Le recours à des aposiopèses, laissant les vers interrompus et inachevés, crée une série d'impressions visuelles et sensorielles, des micro-hypotypes qui rendent le paysage vivant et présent. Tout est ici à la fois immédiat et spontané. L'anaphore (en suédois *Havet är nära/Havet är en mur*) qui met en résonance les deux poèmes, et le contre-rejet au vers suivant (annoncé par le tiret qui lie syntaxiquement et sémantiquement « les mouettes » à « elles ») effacent les frontières entre terre, mer et ciel et créent un lien entre la mer, les mouettes, le poète et le lecteur (nous). Dans un littoral fractal, tout est discontinu et les frontières ne sont jamais durablement définies. Le poète exploite l'image fractale de la fissure dans un des premiers poèmes du recueil :

Sur une saillie rocheuse

on voit la fissure du mur des trolls.

Le rêve, un iceberg⁵. (2004 : 344)

La fissure, figure paradigmatique du modèle fractal, est doublement mis en scène, la faille géologique (la saillie) et la rupture de la forme à travers l'enjambement suivi de l'hypallage : on remarque un glissement de propriété entre le rocher et les trolls. Qui rêve ici, le rocher, les trolls ou l'iceberg ?

Vent de Dieu dans le dos.

Le coup de feu qui vient sans bruit –

un rêve bien trop long⁶. (2004 : 354)

L'expression *vind i ryggen* (qui signifie « vent dans le dos » mais aussi « vent arrière ») fait signe au navigateur. A cela s'ajoute une anacoluthie, lorsque la syntaxe de la subordonnée (qui vient sans bruit) est interrompue par le tiret, laissant la phrase inachevée et en suspens. La tournure oxymorique (« coup de feu » et « sans bruit ») participe à l'effet de surprise.

Silence couleur de cendre

Le géant bleu passe devant moi.

Froid brise de la mer⁷. (2004 : 354)

Ici une asyndète qui relève de la parataxe juxtapose les propositions « Le géant bleu passe au loin » et « Froid noroît des mers » sans les lier par une subordination, ce qui crée un effet de rupture, de discontinuité. Tel un idéogramme, le haïku se dévoile comme un geste verbal qui se saisit d'un fragment de cet environnement fractal.

Vent immense et paisible
 de la bibliothèque marine.
 Où je peux reposer⁸. (2004 : 355)

Apparaît alors une dimension supplémentaire, la mise en récit de l'océan en tant qu'espace de médiation et environnement d'interprétation (Jue 2020 : 17), lorsque l'océan forme une archive et se constitue en une bibliothèque, *havets bibiotek*, à disposition du poète ou du lecteur.

Des hommes-oiseaux.
 Les pommiers étaient en fleur.
 La grande énigme⁹. (2004 : 355)

Ce dernier poème de Tranströmer participe à une quête existentielle que l'on peut qualifier de « géopoétique » dans le sens où il évoque les conditions de l'existence sur terre. Il exprime plus exactement deux facettes d'une même géopoétique, d'une part comme la nécessité du retour du poétique dans notre existence et d'autre part comme l'effort de retrouver le contact avec la terre et de « lire les lignes du monde » (White 1989). Habiter le paysage consiste à s'y fondre pour y vivre harmonieusement en poésie. Cela pourrait être là le sens de la grande énigme posée par Tranströmer dans son dernier haïku, une énigme qui reste à résoudre et dont le chaman (l'oiseau-homme) connaît peut-être la réponse en lisant les textes de la bibliothèque de la mer.

Inger Christensen partage avec Tranströmer l'ambition de trouver dans la nature des archives ouvertes au geste poétique. Alors que le poète suédois nourrit son regard d'un savoir d'entomologiste, Christensen trouve dans les modèles mathématiques une médiation pour mettre en écriture l'observation intime de son environnement. Dans *Lettre en avril* (*Brev i april*, 1979) et *Alphabet* (*Alfabet*, 1981), l'agencement des poèmes s'articule autour de modèles itératifs dont les propriétés définissent les objets fractals. *Lettre en avril* est une suite poétique structurée autour d'une série mathématique dominante de cinq éléments, que Christensen appelle « system », inspirée de la musique sérielle (voir la préface de Janine Poulsen – Christensen 2022). Les éléments sont repérés graphiquement par o, oo, ooo, oooo, ooooo. Christensen applique itérativement des permutations qui dessinent la structure à chaque section. Ainsi naît une symétrie non hiérarchique dans ce qui paraît au premier regard être un enchevêtrement non organisé.

Dans *Alphabet*, Christensen s'intéresse aux objets fractals définis par une relation de récurrence en utilisant la suite mathématique de Fibonacci dans l'agencement métrique des poèmes. Cette suite, dont chaque terme est la somme des deux précédents (1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, etc.), fixe en effet le nombre de vers de chaque section. Cette structure est doublée d'une progression alphabétique puisque chaque section commence par un mot dont la première lettre suit l'ordre de l'alphabet. Si à la lettre A, *Aprikoterne* (« Les Abricotiers ») est le sujet de la seule phrase composant la section (« Les abricotiers existent »), à la lettre N, *Naetterne* (« Les nuits ») ouvre les 610 vers qui composent la 14^e et dernière section de la suite poétique.

En résonance de cet agencement fractal, tout le répertoire des figures stylistiques de la répétition est décliné : on peut par exemple souligner à la lettre N, les multiples anadiploses avec la reprise des lieux marins (« la mer de Barentz », « la mer de Beaufort », etc...) d'un vers au suivant. Ici l'anadiplose se double d'anaphores (reprise anaphorique de « voilà ») et d'épanalepse (répétition après un intervalle de « et tout juste derrière » ou de « mais derrière ») voire même d'épiphores (si l'on considère que le vers est composé des deux propositions sur la même ligne, la fin de chaque vers se répète).

Le surgissement d'une poétique fractale dans *Alphabet* naît de la transformation des propriétés itératives de la nature en une esthétique singulière nourrie d'alternances entre figures de répétition et figures de rupture. L'agencement fractal qui dessine à tous les niveaux, du microscopique au macroscopique, des figures stylistiques à l'intérieur des vers à la structure

générale de la suite poétique, ouvre la possibilité de créer un ordre dans le désordre du monde. Cet ordre dans le chaos est l'une des principales propriétés des objets fractals, comme le souligne Dominique Reymond :

Objets fractals a eu pour effet de relancer les mathématiques sur une nouvelle piste, d'entrer dans un paradigme scientifique qui admet l'existence d'un ordre dans le désordre : Benoît Mandelbrot a su faire ressortir la dimension fractale du chaos. Voilà peut-être la principale leçon qu'en a tirée la littérature. (2021 : 48)

Mais la structure explose à la lettre N, l'expansion de la suite de Fibonacci rendant difficile la mise en écriture du prolongement de la progression (la section O aurait eu 987 vers, et la P 1597, la Q 2584 etc.). Cette explosion résonne avec celle de la bombe atomique décrite à la lettre J comme un « châtiment des cieus, du chaos » (2022) et avec l'imminence de l'anéantissement de la vie humaine à l'ère de l'Anthropocène. Placé entre un recueil, *Ça (Det)*, qui réécrit le récit de la genèse, et le dernier recueil poétique, *La Vallée des papillons (Sommerfugledalen: Et requiem)* prend la forme d'un requiem du vivant, *Alphabet* cherche à trouver un ordre dans le désordre et le chaos de la vie naturelle.

Dans *Blue Poles* du recueil *Lumière* (Lys, 1962) poème qui océanise le tableau fractal de Jackson Pollock (*Blue Poles*, 1952) en l'associant au regard de la poétesse sur la mer (« je promène mon regard sur la mer »), Christensen ouvre une réflexion sur l'origine de la vie (« genèse femme rêve qui commence ») (2022). Le geste poétique cherche l'ordre de la création dans la nature en contre-point de la fin du monde imminente. Dans le texte *Le Sept du Dé* (« Terningens syvtal ») de 1977, Christensen donnait déjà une image saisissante et visionnaire de cette menace liée au dérèglement du climat, bien avant que l'idée d'Anthropocène ne connaisse l'écho qu'on lui connaît aujourd'hui :

J'ai un calendrier de l'année 1977 avec un agencement pédagogique étonnant où quatre milliards d'années d'histoire terrestre ont été comprimées en une année civile. Si l'écorce terrestre se fige le premier janvier, il faut attendre le quinze mars pour que les premières ébauches de vie soient lentement devenues des bactérie vivantes et cyanophycées. [...] Ce n'est que le dernier jour de l'année, à seize heure trente, que quelques hommes-singes de notre famille commencent à lutter contre les autres hommes-singes. Mais il est presque minuit moins le quart avant que nous apparaissions nous-mêmes. [...] Dans cette chronologie, il y a quarante secondes que nous avons inventé l'écriture figurative, il y a douze secondes que le hêtre est arrivé au Danemark, et il y a trois secondes que vous avons commencé à exterminer les autres espèces¹⁰. (2016 : 21-22)

Quel espoir reste-t-il au poète ? Dans le poème *Lumière* (Lys), le cygne nous rappelle qu'il ne faut pas s'éloigner de la mer car on y trouve une invitation à penser le monde comme un échange de « forces magnétiques » et d'énergie.

CARTOGRAPHIE FRACTALE

La poétique fractale de Tranströmer et de Christensen pose la question de la référentialité géographique : de quel littoral est-il question dans ces poèmes ?¹¹ A la lettre N, Christensen précise que le « corps » est une « carte géographique » dont la « courbes éphémères esquissent les germes du futur » (2022 : 121) place la cartographie au cœur de son projet poétique. Si Tranströmer et Christensen décrivent en premier lieu des lieux ancrés dans leur histoire personnelle, l'archipel de Stockholm pour le premier, et les côtes danoises pour la seconde, ils esquissent une cartographie plus globale qui relie l'espace nordique terraqué à l'espace Arctique du Nord circumpolaire : les poètes jouent sur les échelles et mettent en résonance les rochers du littoral de la mer Baltique et de l'Atlantique Nord et les icebergs de l'océan Arctique. On a lu précédemment le haïku de *La Grande énigme* de Tranströmer qui transfigurait une « saillie rocheuse » en « iceberg ». Et à la page N d'*Alphabet*, Christensen dessine une carte étonnante :

la mer de Barentz
la mer de Barentz
la mer de Barentz

le Spitzberg
 le Spitzberg
 l'océan glacial du Nord
 l'océan glacial du Nord
 le Pôle Nord
 le Pôle Nord
 la mer de Beaufort
 la mer de Beaufort
 la mer de Beaufort
 l'Alaska
 l'Alaska
 l'Alaska
 le Pacifique
 le Pacifique
 le Pacifique (2022 : 243)

De la Mer de Barentz au Pôle Nord en passant par le Spitzberg et l'Alaska, une cartographie fractale du Nord circumpolaire se dessine, un espace réuni par le terme *ishavet* (« océan Arctique »). Dès lors, les propriétés fluides de la glace ouvrent des perspectives complexes en matière de territoire poétique. La frontière entre mer et glace est mouvante, indéfinie, et varie au cours des saisons. Si la poésie du littoral de Tranströmer et de Christensen témoigne d'une « ontologie humide » (*wet ontology*) (Steinberg & Peters 2015; Steinberg & Peters 2019 : 3), elle transformée par le passage de la mer à l'état de glace :

L'hiver s'attend à bien des choses
 la plage est déjà raide
 tout fera un fera un cette année
 ailes et glace feront un dans le monde :
 le bateau entendra ses pas sur la glace
 la guerre entendra sa guerre sur la glace
 la femme entendra son heure sur la glace
 l'heure de la vie dans la glace de la mort. (2022 : 32)

Même si la glace et l'eau liquide ont beaucoup de propriétés communes, l'expérience poétique de ces deux éléments se révèle très différente. Comme l'expliquent Steinberg et Peters, « la glace de mer atteint et exprime ces propriétés à travers une forme différente de rencontre. Ainsi, la glace de mer peut également être considérée comme un océan en excès. »¹² (2019 : 301). La lettre I de l'Alphabet de Christensen, nomme les âges de glace, *Istiderne* et explore les propriétés hydrodynamiques de la glace :

Et au cœur du paysage de la sagesse la lumière de la glace
 la glace identique à la lumière, et au cœur
 de la lumière de glace, le néant, vivant, intense. (2022 : 192)

Steinberg et Peters introduisent une seconde ontologie, qualifiée de « plus qu'humide » (*a 'more-than-wet' ontology*) qui prend en compte la mer gelée de l'Arctique qui « existe comme une multiplicité de spatialités et d'états qui dépassent le liquide et qui dépassent les seules rencontres liquides »¹³ (2019 : 302). Ils convoquent l'expérience de la dérive de la banquise dont a témoigné par l'explorateur Nansen : « Le mode de navigation de Nansen reposait sur l'idée que la glace était bien un océan, mais un océan présent simultanément dans de multiples états différents. »¹⁴ (2019 : 301) Dans *Alphabet*, lorsque « l'océan glacial du Nord » (*ishavet*) sert de trait d'union entre les différentes mers, le concept matriciel de chronotope (temps et espace) reste aveugle à ces propriétés qui relèvent de la mécanique des fluides, là où « la glace flotte », où « la glace est bloquée » et où « les vagues heurtent ». Il faudrait faire apparaître ce que Jue (2020 : 29) appelle un « chronotope amphibie » *déterminé non seulement par le temps et l'espace mais aussi par l'interface et la pression.*

Le caractère mouvant de la glace questionne l'idée de territoire et de frontière et invite à les repenser en mobilisant l'idée de volume, de turbulence, de dynamique et à *océaniser* le monde arctique. Selon la chercheuse allemande Nicolle Waller (2018 : 257), l'Arctique en mutation, devenant bleu en raison de la fonte des glaces, doit être compris à la fois comme un espace de transit qui relie les mondes atlantique et pacifique de manière inédite et comme un nouveau monde océanique et une zone de contact à part entière. L'Arctique devient un nouvel océan, un monde océanique. On a parlé de l'Atlantique et du Pacifique comme pivots d'un nouvel ordre océanique du monde. En tant qu'espace de passage entre l'Atlantique et l'Arctique et future zone de contact transculturel, l'Arctique, en tant que monde océanique, fait partie de cette nouvelle carte du monde.

CONCLUSION : VERS UN ARCHIPEL PLANÉTAIRE

La lecture de la poésie nordique au prisme des *Humanités bleues* invite à un double regard sur l'espace culturel nordique, le premier comme dessin fractal qui représente le littoral, les mers intérieures, les abers, les rias, les fjords, les archipels et même la banquise, et de tous les réseaux de médiations qui s'y entrelacent, le second sur un Nord global perçu à travers les liens tissés par les nouvelles traversées maritimes et l'émergence d'un monde océanique. Christensen et Tranströmer laissent émerger une nouvelle cartographie nordique qui se dessine sous la forme d'un archipel reliant, dans une même structure fractale, le littoral de la côte danoise, l'archipel de Stockholm et les contours de l'océan Arctique.

Le littoral nordique se lit ainsi comme une carte poétique dont le lien est l'espace océanique du Nord circumpolaire. Dan Ringgaard appelle à voir cette carte non pas comme celle d'une région mais comme celle d'un espace archipélagique. Selon lui, cette « région comme espace de l'entre-deux » (*region as in-between space*) appelle une « littérature archipélagique » (*archipelagic literature*) (2021). Søren Frank propose quant à lui de parler de « Big Blue Nordic » pour qualifier l'identité archipélagique et océanique de la littérature nordique (Séminaire « Nordic Blue Humanities » – Sorbonne/EPHE 26 janvier 2024). Ces idées rejoignent l'analyse des textes *Archipel* et *Nord* de Claude Simon par Michel Collot :

L'image chaotique et fragmentée qui nous est donnée de l'archipel déjoue les canons classiques de la description, mais elle correspond à une autre organisation du texte, fractale et fragmentaire. Du chaos procède un nouveau cosmos, peut-être un *chaosmos*, dont « les triangles de glace » qui s'entrechoquent dans le port d'Helsinki, « chaos de plaques grisâtres en étoiles » offrent l'image, inquiétante et fascinante. (2011 : 105)

L'archipel se fait fractal lorsque le regard des poètes se décentrent vers ce qu'il y a entre les îles, entre les terres, dans l'espace terraqué et prend compte l'intégralité du monde océanique Arctique en tant qu'espace de connections entre les communautés au-delà des frontières nationales. Ce jeu d'échelle qui transforme le Nord en un archipel nous permet de voir comment ces poètes relient ces espaces nordiques non seulement aux mers du globe, mais aussi aux défis planétaires posés par le dérèglement climatique. C'est peut-être finalement dans cette poétique planétaire que la comparaison entre l'œuvre de Christensen et celle de Tranströmer inspirées des géographies distinctes, prend tout son sens. La cartographie de la poétique planétaire de Christensen et Tranströmer trouve un écho dans l'atlas que Michel Serres tisse entre le local et le global « en fouillant intensément des localités singulières, des voisinages fins et des proximités délicates, lieux particuliers dont l'éloignement garantit la portée globale du voyage. » (1996 : 103). C'est avec Michel Serres qu'il est possible de conclure cette lecture fractale guidée par les *Humanités bleues* : « Par prolongements brefs ou longs, discrets ou continus, la mouche, le grain de sable ou l'élément de flot dans le flux, construisent l'univers lieu par lieu ». (1996 : 103)

NOTES

1 Melody Jue suggère elle aussi une lecture en dehors de la géométrie euclidienne : « the ocean, for us, is commonly conceptualized as a cartesian volume that can be gridded and measured, with a surface only at the top » (2014 : 226).

2 « The plural of sea, *sjöar*, is unusual and connotes large waves. Wave metaphors and other metaphors of pulsation call attention to the rhythm of the waves, of the sea rolling onto the coast as the omnipresent

waterscape of the poem. This rhythmic structure together with the montage form renders the text spatial and posits an analogy of text and place. The poem must reenact the space that it describes in order to make it come alive. Matter shapes form. The poem is in a certain sense the waves. »

3 « Uppenbarelse. / Det gamla äppelträdet. / Havet är nära. »

4 « Havet är en mur. / Jag hör mäsarna skrika – / de vinkar åt oss. »

5 « På en klippavsats / syns sprickan i trollväggen. / Drömmen ett isberg. »

6 « Guds vind i ryggen. / Skottet som kommer ljudlöst / en alltför lång dröm. »

7 « Askfärgad tystnad. / Den blå jätten går förbi. / Kall bris från havet. »

8 « Stor och långsam vind / från havets bibliotek. / Här får jag vila. »

9 « Människofåglar. / Äppelträden blommade. / Den stora gatan. »

10 Pour une discussion sur la dimension écocritique de la poésie de Christensen, voir *Jordsanger* (Fjørtoft 2011).

11 Pour une analyse géocritique des liens entre poétique et espace chez Tranströmer, voir *Mødesteder* (Mønster 2013).

12 « However, sea ice achieves and expresses these properties through a different form of encounter. Thus sea ice too, may be thought of as ocean in excess. »

13 « exists as a multiplicity of spatialities and states that exceed the liquid and that exceed liquid encounters alone. »

14 « Nansen's mode of navigation was premised on the understanding that ice was indeed ocean, but an ocean that was simultaneously present in multiple differing states. »

INTÉRÊTS CONCURRENTS

L'auteur n'a aucun conflit d'intérêts à déclarer. Ce dossier thématique a fait l'objet d'un financement de l'Interreg Similar, de l'IRHiS (Institut de Recherche Historiques du Septentrion, Université de Lille, CNRS, UMR 8529) et de l'UR 3556 REIGENN (Sorbonne Université).

AFFILIATIONS DES AUTEURS

Sylvain Briens  orcid.org/0000-0003-3259-386X
 Sorbonne-Université, UR 3556 REIGENN, France

RÉFÉRENCES

SOURCES

Christensen, I. (2016). Le Sept du Dé. *Diérèse. Poésie & littérature*, 68, été-automne 2016 : 21–30.

Christensen, I. (2022). *La Vallée des papillons. Alphabet. Et autres poèmes*, traduit du danois et préfacé par Janine Poulsen. Paris : Gallimard.

Tranströmer, T. (2004). *Baltiques. Œuvres complètes 1954–2004*, traduit du suédois et préfacé par Jacques Outin. Paris : NRF/Gallimard (Poésie).

Tranströmer, T. (2012). *Samlade dikter och prosa 1954–2004*. Stockholm : Bonnier pocket.

LITTÉRATURE

Collot, M. (2011). Géo-graphie du Grand Nord. Sur *Archipel et Nord. Cahiers Claude Simon*, 7 : 95–112.
<https://doi.org/10.4000/ccs.820>

Douady, A. (2019). *Les Fractales. Art, nature et modélisation*. Paris : Éditions Pôle (Bibliothèque Tangente).

Fjørtoft, H. (2011). *Jordsanger: Økokritiske analyser av Inger Christensens lange dikt*. <<https://ntnuopen.ntnu.no/ntnu-xmlui/handle/11250/243740>>

Guillevic, E. (1968). *Terraqué*. Paris : Gallimard.

Jue, M. (2014). Churning Up the Depths: Nonhuman Ecologies of Metaphor in *Solaris* and 'Oceanic'. In: G. Canavan & K. S. Robinson (dir.), *Green Planets: Ecology and Science Fiction*. Middeltown : Wesleyan University Press : 226–241.

Jue, M. (2020). *Wild Blue Media: Thinking through Seawater*. Durham : Duke Univ. Press. <https://doi.org/10.1215/9781478007548>

Lyotard, J. F. (1974). *Dérive à partir de Marx et Freud*. Paris : Galilée.

Mandelbrot, B. (1975). *Les Objets fractals. Forme, hasard et dimension*. Paris : Flammarion.

Mønster, L. (2013). *Mødesteder: om Tomas Tranströmers & Henrik Nordbrandts poesi*. Aalborg : Aalborg Universitetsforlag.

Reymond, D. (2021). Une nouvelle manière de voir le monde. Jalons pour une poétique de la figure fractale en littérature. *Études littéraires*, 50 : 35–49. <https://doi.org/10.7202/1083995ar>

Ringgaard, D. (2017). Waterscapes. In: T. A. DuBois & D. Ringgaard (dir.), *Comparative History of Nordic Literary Cultures. Vol.1 Spatial nodes*. Amsterdam : John Benjamins : 123–129. <https://doi.org/10.1075/chlel.xxi.10rin>

Ringgaard, D. (2021). The Region as an In-Between Space: Tomas Tranströmer's Östersjöar and the Making of an Archipelagic Nordic Literature. In: D. Ganguly (dir.), *The Cambridge History of World Literature*. Cambridge : Cambridge University Press : 495–510. <https://doi.org/10.1017/9781009064446.027>

- Serres, M.** (1980). *Hermès V. Le Passage du Nord-Ouest*. Paris : Éditions de Minuit.
- Serres, M.** (1996). *Atlas*. Paris : Flammarion.
- Steinberg, P., & Peters, K.** (2015). Wet Ontologies, Fluid Spaces: Giving Depth to Volume through Oceanic Thinking. *Environment and Planning D: Society and Space*, 33 : 247–264. <https://doi.org/10.1068/d14148p>
- Steinberg, P., & Peters, K.** (2019). The ocean in excess: towards a more-than-wet ontology. *Dialogues in human geography*, 9 : 293–307. <https://doi.org/10.1177/2043820619872886>
- Waller, N.** (2018). « Connecting Atlantic and Pacific: Theorizing the Arctic. *Atlantic Studies*, 15 : 256–278. <https://doi.org/10.1080/14788810.2017.1387467>
- White, K.** (1989). *Texte inaugural de l'Institut International de géopoétique*, 28 avril 1989. <https://www.institut-geopoetique.org/fr/>
- White, K.** (2019). *Mémorial de la terre océane*. Paris : Mercure de France.

TO CITE THIS ARTICLE:

Briens, S. (2025). La poésie de Tomas Tranströmer et d'Inger Christensen au prisme des *Humanités bleues*. Une lecture fractale. *Nordic Journal of Francophone Studies/Revue nordique des études francophones*, 8(1), pp. 143–151. DOI: <https://doi.org/10.16993/rnef.158>

Submitted: 05 October 2024

Accepted: 18 June 2025

Published: 01 July 2025

COPYRIGHT:

© 2025 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Nordic Journal of Francophone Studies/Revue nordique des études francophones is a peer-reviewed open access journal published by Stockholm University Press.

