

Lise Gruel-Apert

La tradition orale russe



puf

ETHNOLOGIES

LA TRADITION ORALE RUSSE

Lise Gruel-Apert



PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

« Le peuple russe a créé une littérature orale aussi riche que vaste : proverbes pleins de sagesse et énigmes astucieuses, chansons rituelles gaies et tristes, chants épiques solennels, déclamés au son de la cithare..., contes merveilleux, réalistes ou absurdes.

« Il serait faux de croire que toute cette tradition orale soit seulement le fruit du loisir populaire. Elle a été la dignité et l'intelligence du peuple. Elle... a été sa mémoire historique, l'habit de fête de son âme, et elle a rempli de son contenu profond toute sa vie, scandée par les us et par les rites, liée au travail, à la nature et à la vénération des ancêtres. »

Alexis Tolstoï,

(cité par Anikine, *De la comptine au chant épique*,
Moscou, 1991, p. 5).

ISBN 2 13 046687 7

Dépôt légal — 1^{re} édition : 1995, mai

© Presses Universitaires de France, 1995
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

Introduction	9
1 - GÉNÉRALITÉS. LIMITATIONS DE L'ÉTUDE	13
1 / Terminologie	13
2 / Originalité de la tradition orale	14
3 / Tradition orale et histoire	16
4 / Le folklore verbal est-il un art collectif ou individuel ?	18
5 / Tradition et nouveautés	19
6 / Questions de sexe/d'âge	19
7 / Limitations de l'étude	20
2 - LA PLACE DE LA LITTÉRATURE ORALE RUSSE	23
3 - HISTOIRE DE LA FOLKLORISTIQUE RUSSE	33
1 / Avant le XIX ^e siècle	33
2 / Le XIX ^e siècle et le début du XX ^e siècle	34
3 / Les périodes soviétique et postsoviétique	45
Bibliographie	60
4 - COLLECTEURS ET INTERPRÈTES	63
1 / Collecteurs	63
2 / Interprètes	78
Traductions	88
Bibliographie	89
5 - LES INCANTATIONS	91
1 / Introduction	91
2 / Collecte et étude	93
3 / Exécution des formules	96
4 / Contenu	98
5 / Composition	100
6 / Style	101
7 / Influences sur les incantations	102
Traductions	104
Bibliographie	112

6 - LES CONTES	113
1 / Introduction	113
2 / Le conte populaire dans la littérature et dans la musique russes	115
3 / Les caractéristiques du conte russe	116
4 / Collecte et étude	117
5 / Classification	122
6 / Contes merveilleux	123
7 / Contes réalistes, novellistiques, anecdotiques	134
8 / Contes cumulatifs	138
9 / Contes d'animaux	140
Bibliographie	145
7 - LES CHANSONS RITUELLES	147
1 / Introduction, collecte, publication	147
2 / Les chansons calendaires	148
Traductions	156
Bibliographie	158
3 / Les chansons de mariage	159
Traductions	169
Bibliographie	174
4 / Les lamentations	174
Traductions	183
Bibliographie	185
8 - LES CHANTS ÉPIQUES	187
1 / Introduction	187
2 / Collecte, publication, étude	190
3 / Répartition géographique	191
4 / Auteurs	191
5 / Lieu et époque de la création. Classification	192
6 / Les chants épiques archaïques. Les héros primitifs	193
7 / Cycle kiévien	196
8 / Chants épiques se rapportant aux mœurs	202
9 / Les femmes	203
10 / Le prince Vladimir	207
11 / Cycle de Novgorod	208
12 / Versification. Traduction	210
Traductions	211
Bibliographie	229
9 - LES CHANSONS HISTORIQUES	231
1 / Introduction	231
2 / Collecte, étude	233
3 / Origine	234
4 / Chansons historiques les plus anciennes	235
5 / Chansons historiques du XVI ^e siècle	236
6 / Chansons historiques du XVII ^e siècle	239
7 / Chansons historiques du XVIII ^e siècle	243
8 / Chansons historiques du XIX ^e siècle	246
Traductions	246
Bibliographie	249

10 - LES BALLADES	251
1 / Définition du genre	252
2 / Collecte. Etude	253
3 / Ballades sur le despotisme familial	255
4 / Ballades sur l'amour (crimes passionnels)	256
5 / Ballades historiques	257
6 / Ballades de protestation sociale	259
7 / Dégénérescence	260
8 / L'art de la ballade	260
Traductions	263
Bibliographie	269
11 - LES CHANSONS LYRIQUES	271
1 / Introduction	271
2 / Collecte, publication, étude	273
3 / Les chansons à rythme lent	275
4 / Les chansons à rythme rapide	283
5 / Conclusion	286
Traductions	287
Bibliographie	295
Index des auteurs et anonymes	297

Introduction

Ce livre sur la tradition orale russe est le produit à la fois d'un étonnement et d'une gageure.

Etonnement d'abord devant une lacune devenue criante : comment se fait-il en effet que la littérature populaire russe qui jouit en Russie et en ex-Union soviétique d'une grande faveur mais qui n'est pas non plus ignorée en dehors de ses frontières, soit si peu et si mal connue en France ? Les quelques études faites par des Slavistes français datent de la fin du siècle dernier et du début de celui-ci : parmi elles, la première place à la fois par la date (1876) et par la qualité de l'écriture revient au livre d'Alfred Rambaud, *La Russie épique*, Paris. Ses théories, elles, sont dépassées. Citons pour mémoire quelques traductions épisodiques (de Léger, Jousserandot, Brueyre, Pilet). Les travaux d'André Mazon, esprit brillant, curieux et cultivé, volontiers esthète, ont malheureusement plus fait pour détruire l'intérêt pour la littérature orale que pour l'éveiller ou le maintenir. Une des thèses en effet de Mazon fut de refuser toute originalité à l'œuvre orale russe, équivalente pour lui à un pot-pourri d'influences disparates¹. L'ensemble des russisants a encore du mal à se relever de ce jugement « définitif ». Depuis que la langue russe est officiellement enseignée dans les facultés et les lycées, ils n'accordent d'intérêt qu'à la littérature proprement dite, le folklore verbal est passé sous silence.

Il faut noter qu'en Allemagne, en Angleterre, au Danemark, aux États-Unis, ce mépris souverain n'existe pas. Des études, des traductions, des anthologies, quelquefois partielles et partiales, soit, ont cepen-

1. Voir André Mazon, Mikula, le prodigieux laboureur, *Revue des Etudes slaves*, 11, 1931 ; A. Mazon, Sviatagor ou Saint Mont le géant, *Revue des Etudes slaves*, 12, 1932 ; A. Mazon, *Les bylines nougorodiennes de Vasilij Buslaev*, Bruxelles, 1949.

dant été publiées¹. Quelles que soient leurs lacunes, elles ont du moins le mérite d'exister. Ainsi, la littérature populaire russe n'est pas en Occident en général un continent noir (ou blanc, si l'on préfère).

Les traductions d'études ou de textes prenant (ou ayant) pour objet le conte populaire russe² sont venues lever un coin du voile. Mais ce n'est pas suffisant. Il est temps de se débarrasser de tout négativisme de principe, et le lecteur français aura tôt fait de s'apercevoir, lui aussi, de la richesse de la tradition orale russe et de son importance dans bien des domaines.

Bien conservée par un peuple paysan longtemps resté analphabète et tôt relevée par une intelligentsia au fait des méthodes de collecte, la tradition orale russe est si riche et si diverse que les problèmes qui se posent au chercheur et au traducteur sont plus des problèmes de limitation que des problèmes de recherche de matériel. Au milieu de la taïga des chansons rituelles, saisonnières, lyriques, historiques, familiales, épiques, satiriques, non seulement il faut s'arrêter, il faut se limiter, mais il faut faire un choix et tout choix implique renoncement.

Ce n'est pas tout. La tradition orale n'intéresse pas seulement les amateurs de poésie populaire, elle touche à toutes les disciplines de sciences humaines (aussi bien linguistique (dialectologie et étymologie), qu'ethnographie, ethnologie, histoire, archéologie, mythologie, psychologie) et à ce titre déjà mérite de ne plus être ignorée. De plus, la tradition orale a toujours occupé une place importante dans les préoccupations de la société russe, les écrivains y ont abondamment puisé, les différents courants politiques et sociaux ont tous voulu se réclamer d'elle, pour cette raison aussi elle mérite d'être connue.

J'ai dit que ce livre s'efforçait également de soutenir une gageure : cette gageure, on peut s'en douter, c'était la traduction. Traduire les contes d'Afanassiév en respectant le style, le rythme, la poésie, ce n'était

1. M. Ralstom, *The Songs of the Russian people*, Londres, 1872 ; Ralstom, *Russian Folktales*, Londres, 1873 ; W. Wolner, *Untersuchungen über die Volksepik der Grossrussen*, Leipzig, 1879 ; I. F. Hapgood, *The Epic songs of Russia*, New York, 1916 ; Chadwick N. Kershaw, *Russian heroic poetry*, University Press Cambridge, 1932 ; R. Trautman, *Die Volksdichtung der Grossrussen*, Heidelberg, 1935 ; Trautman, *Das Altrussische historische Lied*, Berlin, 1951 ; Carl Stief, *Studies in the Russian historical Song*, Copenhague, 1953 ; M. Poltoratsky, *Russian Folklore*, New York, 1964 ; F. Oinas, *Essays on Russian Folklore and Mythology*, Colombus, 1985, etc.
2. V. Propp, *Morphologie du conte*, trad. chez Gallimard et au Seuil, Paris, 1970 ; V. Propp, *Les Racines historiques du conte merveilleux*, trad. chez Gallimard, Paris, 1983 ; V. Propp, *Les Fêtes agraires russes*, trad. chez Maisonneuve & Larose, Paris, 1987 ; A. N. Afanassiév, *Contes russes*, trad. chez Maisonneuve & Larose, Paris, 1978 ; A. N. Afanassiév, *Les Contes populaires russes*, trad. Maisonneuve & Larose, Paris, 1988, 1990, 1992. Ces textes ont été aussi traduits dans de nombreuses autres langues. La *Morphologie du conte* a été traduite en anglais en 1958. Il existe aussi de nombreuses traductions en italien, dont des traductions des articles de Propp sur les contes, inédites en français (*Edipe alla luce del folklore*, Turin, 1975).

déjà pas facile, mais enfin c'était de la prose ! Cette fois-ci, ce sont des vers, des vers libres, bien sûr, mais tout de même ! L'entreprise me semblait au départ presque impossible, et quel intérêt de donner une étude du folklore verbal russe si l'on ne fournit pas de traductions à l'appui ? Et puis, chemin faisant, je me suis aperçue que, vers ou prose, toute cette littérature orale relevait des mêmes procédés linguistiques et prosodiques et qu'il ne fallait donc pas se laisser impressionner par cette dichotomie vers/prose qui un jour tant frappa M. Jourdain. La traduction des contes m'a en fait ouvert celle des chansons, et je me suis efforcée, là aussi, de donner une traduction souple et coulante, agréable à lire pour une oreille non russe, plus fidèle à l'esprit ou à la poésie qu'à la lettre, mais ne sacrifiant pas pour autant à une trop grande facilité et ne contournant pas les obstacles majeurs. Ce sera au lecteur de juger si cette gageure est tenue. Je me suis expliquée par ailleurs sur les genres intraduisibles.

Ces traductions (qui m'apparaissent donc comme réalisables pour les incantations, les chansons rituelles familiales et calendaires, les chants épiques, les chansons historiques, les ballades et les chansons lyriques), sont accompagnées d'une étude pour chaque genre, et précédées d'une présentation générale.

La science folklorique russe a toujours été (sauf aux pires années du stalinisme) une science vivante, foisonnante à la fois au niveau de la recherche et de la collecte. J'essaie d'en retracer les grandes étapes, de faire revivre quelques moments palpitants de l'aventure scientifique dans ce domaine : le voyage de Rybnikov dans l'outre Onéga, la dispute Propp/Rybakov, par exemple.

Pour chaque genre, je m'efforce de donner : une définition ; l'ensemble des caractéristiques le replongeant dans l'environnement historique, économique, culturel, etc., qui l'a vu naître et se développer ; un aperçu de la collecte et des recherches effectuées ; une analyse du contenu et de la forme (thématique et poétique) ; un examen des questions particulières à chaque genre.

Ce livre n'est pas un livre à thèse. Prolongement et aboutissement d'un cours fait à des étudiants, il est une présentation de la littérature orale russe. Il s'appuie sur les nombreux manuels, anthologies ou études déjà existants et facilement accessibles dans les bibliothèques (à Paris ou en Russie), pour tout russisant. Une bibliographie est donnée à la fin de chaque chapitre, et un index des auteurs en fin de livre.

Ce livre n'est pas un livre à thèse et pourtant il défend une thèse, thèse implicitement contenue dans tout ouvrage sur le folklore écrit par un auteur russe. La littérature orale est, en terrain russe, toujours impliquée dans une dimension à la fois nationale (ou internationale) et historique (ou préhistorique). La littérature orale n'existe pas, suspendue en

dehors du temps et de l'espace. De ce fait, l'interprétation purement psychologique ou psychanalytique du folklore verbal, est presque totalement absente, aucun auteur n'ayant jamais jugé à propos de la prendre (ou de la reprendre) à son compte. Ce qui ne signifie pas, bien entendu, qu'il n'étudie pas l'imaginaire collectif, mais il s'efforce, en général, de l'étudier plongé dans son contexte vivant.

Précisons ce point. Le folklore verbal correspond bien, nous le verrons, à un imaginaire collectif, mais, justement, il s'agit d'un imaginaire collectif et non individuel, et c'est la raison fondamentale pour laquelle la méthode psychanalytique ne peut s'appliquer qu'accessoirement, car elle ne tient compte que de l'individu et, encore, de l'individu plongé dans une famille nucléaire moderne. Elle ne tient compte ni des conditions économiques, ni de l'évolution des mœurs ou de la famille à travers les âges, ni de tout ce que l'on appelle à présent l'histoire des mentalités. C'est pourquoi l'on ne peut qu'émettre les plus grands doutes quant à la fécondité de l'hypothèse psychanalytique pour la compréhension des faits de folklore. Cette thèse sera celle de l'auteur.

Son but sera atteint si, à travers ses quelques publications sur la tradition orale russe, elle a réussi à susciter un plus large intérêt pour ce domaine et, pourquoi pas, à provoquer de nouvelles études.

Généralités. Limitations de l'étude

1 / TERMINOLOGIE

La tradition orale, fréquemment appelée en France littérature orale, correspond à ce que les folkloristes russes appellent folklore ou folklore verbal ou, avec plus de précision, œuvre parlée ou chantée populaire, poésie orale populaire¹. L'oralité en forme le trait caractéristique. On a affaire à l'œuvre d'une population en grande partie analphabète, ce qui était le cas de la paysannerie russe du XIX^e siècle. Ce folklore verbal peut remonter à une époque plus ou moins reculée et les spécialistes russes se donnent généralement pour tâche de déterminer celle-ci.

Donnons quelques précision sur les termes, dont aucun n'est totalement satisfaisant.

L'expression « littérature orale », qui n'est adoptée qu'en France, comporte une contradiction dans les termes puisque « littérature » vient de « lettres » et désigne par définition une œuvre écrite et non orale. Elle affirme la priorité de l'écrit sur l'oral, ce qui est dommageable au concept même d'oralité. Nous lui préférons l'expression « tradition orale », plus vague mais sans contradiction.

Les expressions correspondantes russes ne comportent pas cette ambiguïté. Le mot ancien pour désigner la littérature était *slovesnost'*, formé sur *slovo*, le mot. L'expression russe ancienne signifiait donc « l'art oral des mots », ce qui est après tout assez exact². Les expressions courantes à l'heure actuelle sont celles de « folklore », « œuvre populaire orale », « poésie populaire orale ». Ces deux dernières expressions relèvent surtout

1. Les genres dits en prose (contes, etc.) sont en fait en russe de la prose rythmée. La véritable prose existe-t-elle d'ailleurs dans l'oralité? (voir, à ce sujet, Michel Zink, *Littérature française de Moyen Age*, Paris, PUF, 1990, p. 175).

2. Le calque russe de « littérature » (*literatura*) n'a jamais été employé pour désigner la littérature orale.

de l'explicitation. Le terme « folklore » pour désigner la littérature orale est en russe couramment adopté et il s'oppose dans ce sens au terme « ethnographie », qui désigne l'ensemble des coutumes, mœurs, traditions, etc. Ainsi, l'expression russe « ethnographie et folklore » correspond à l'expression française « folklore et tradition orale »¹.

Sur le mot russe « folklore » on a formé « folkloristique », qui signifie « étude de la tradition orale » et « folkloriste », savant spécialiste de la tradition orale, par opposition à ethnographe.

Nous emploierons ici et dans le même sens les termes « tradition orale », « littérature orale » et « folklore ». Aucun de ces termes n'est tout à fait satisfaisant, mais a du moins l'intérêt de compléter le terme voisin. Il est aussi possible d'employer « folklore verbal », « poésie orale », « œuvre populaire orale », et nous le ferons.

Le folklore verbal russe, plus que d'autres folklores peut-être, est composé non seulement de paroles, mais aussi de chants, mouvements chorégraphiques, mimiques, mises en scène, rituelles ou non. Il est souvent rythmé, accompagné de musique (ceci est vrai pour les chansons, les chants épiques, la poésie calendaire...). Le mot accompagné n'est pas tout à fait exact, car c'est quelquefois la musique qui est accompagnée de mots. Autrement dit, c'est un art global. Le mot joue cependant un rôle important et c'est lui qui est objet d'étude ici.

2 / ORIGINALITÉ DE LA TRADITION ORALE (GENRES-LANGUE)

Nous allons le voir, la littérature orale existe en Russie bien avant la littérature proprement dite, qui ne devient un phénomène marquant qu'à la fin du XVIII^e siècle. La tradition orale existe à travers ses genres (incantations, proverbes, contes, chansons lyriques, etc.). Les genres folkloriques, même s'ils ont pénétré la littérature (les contes, par exemple) sont originaux, caractéristiques. Chaque genre est caractérisé par une poésie qui lui est propre (au niveau de la composition, du rôle du fantastique, du registre sémantique, du rapport avec le rite, la musique ou le rythme, etc.). Il est inutile d'en donner ici des exemples, forme et contenu seront étudiés pour chaque genre séparément.

Donnons simplement ici un aperçu de la langue et du style, eux aussi spécifiques du folklore verbal.

1. Pour un emploi en français des mots « folklore » et « ethnographie », voir A. Van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain*, Paris, 1943, p. 21-41 ; Paul Sébillot, *Le Folklore de France*, Paris, 1904, préface ; Jean Guisenier et Martine Segalen, *Ethnologie de la France*, Paris, PUF, 1986, p. 15.

Il est difficile de fournir, à travers une traduction, des preuves de cette originalité, laquelle frappe immédiatement tout russophone. Cependant, même en passant sur des procédés qui ne peuvent être expliqués à un non-russisant (comme l'emploi des diminutifs ou de l'adjectif court), on peut s'efforcer de dresser un tableau suggestif de certains des traits particuliers qui forment cette originalité :

1 / L'emploi d'épithètes constantes : ainsi, à travers toute la littérature orale, tout Russe sait que l'onde ou la mer doivent être bleues, la plaine vaste, la terre-mère humide, le soleil resplendissant, la lune claire, les forêts sombres, le loup gris, le serpent cruel, les mains blanches, la tête hardie, le cœur palpitant, les jambes agiles, etc.

2 / Des débuts et des fins (de contes et de chants épiques) toujours semblables et caractéristiques du genre (« En un certain royaume, en un certain Etat... », « Dans Kiev la grande capitale, Chez le prince Vladimir le Courtois, Un festin fort joyeux battait son plein... »).

3 / L'emploi de symboles pour exprimer certaines notions abstraites : ainsi, l'anneau, la couronne, le dénouement de la tresse, symbolisent le mariage (dans les chansons lyriques et les chansons de mariage).

4 / Des adresses à la nature : « Ne bruie pas, verte chênaie, ma mère... », « Salut à toi, aurore, et à toi, crépuscule... », « Terre-mère humide, ouvre-toi !... » (dans les chansons et les incantations).

5 / La simplicité de la syntaxe : les propositions sont coordonnées ou juxtaposées. La subordonnée est presque inconnue. Par contre, les tours elliptiques et les expressions toutes faites (idiomatismes) sont nombreux.

6 / L'absence d'explications un tant soit peu abstraites et le recours permanent à des images concrètes. Ainsi, il n'est pas dit que le prince Vladimir a peur, mais qu'il cache son visage dans sa pelisse ou qu'il se met à quatre pattes.

7 / Des répétitions trinaires des événements (pour les contes et les chants épiques) : seul le troisième épisode est pertinent pour la suite du récit.

8 / Des passages obligés : ainsi, si le héros grandit, « il grandit non pas de jour en jour, mais d'heure en heure, tel la pâte qui lève ». Lorsque le héros combat, « à l'un il arrache un bras, à l'autre une jambe, au troisième la tête ».

9 / Des comparaisons négatives se trouvant généralement en début de chanson ou de passage de chant épique (ainsi ces débuts de combat, introduits par « ce n'est pas » : « Ce n'est pas le clair faucon qui fond sur des oies, sur des cygnes, c'est un preux de la sainte Russie qui s'élançe sus aux troupes tatares... », « Ce ne sont pas deux nuées d'orage qui s'entrechoquent, ce sont deux preux vaillants qui s'affrontent... »).

10 / Plus fréquentes sont les comparaisons positives, parfois introduites par : comme. Elles correspondent à ce que l'on appelle le parallélisme poétique (voir chapitre sur les chansons lyriques) et s'explicitent le plus souvent en un tableau double (ou triple) :

- Pourquoi, pourquoi, onde bleue, restes-tu là sans osciller ?
- Pourquoi, pourquoi, joli bouleau, restes-tu là sans frémir au vent ?
- Pourquoi, pourquoi, Dounia chérie, restes-tu là sans un sourire ?
- Pourquoi, pourquoi restes-tu là sans prononcer un mot ?

11 / Le rythme, à travers les assonances, les répétitions d'éléments toujours semblables, quelquefois, mais rarement, la rime. Le rythme est surtout donné par l'accent tonique à partir duquel est créé le vers tonique de la poésie orale (le vers syllabo-tonique étant réservé aux chansons accompagnées de danses)¹. Nous avons dit que toute la littérature orale relevait de cette même prose rythmée (qui tient compte des accents et non des syllabes). Aussi, entre ce qu'il est convenu d'appeler prose (contes, incantations) et ce qu'il est convenu d'appeler vers (chansons de tous ordres), c'est surtout la musique qui fait la différence.

En conclusion, on a affaire ici (comme chez bien des peuples à l'oralité dominante) à une langue et à un style très sûrs. Ceux-ci ont élaboré ou assimilé des procédés d'origine parfois très archaïque (comme l'ont montré Afanassiév, Vessélovski, Potébnia).

Cette unité d'ordre linguistique et poétique suppose et établit à la fois l'unité conceptuelle de toute la tradition orale et de chaque genre en particulier. Ceci ne signifie pas, bien entendu, qu'il ne puisse y avoir emprunt ici ou là, mais ceci fonde l'impossibilité d'un assemblage mécanique d'éléments disparates. Il y a, comme dans toute performance orale, travail de (re)formulation qui est, en même temps et à des degrés divers, travail de (re)création.

3 / TRADITION ORALE ET HISTOIRE

Dans la pratique, la tradition orale n'existe pas indépendamment des genres qui la composent. Ces genres mettent en œuvre, nous le verrons, une poétique déterminée, un rapport déterminé à la réalité et au fantastique (voir l'article de Propp : « Folklore verbal et réalité », 1963), mais aussi un rapport déterminé à l'histoire. Ce rapport à l'histoire, qui est généralement admis par les auteurs russes (et/ou soviétiques), ne l'est pas nécessairement par les auteurs occidentaux et parti-

1. Historiquement, c'est le vers tonique populaire qui a influencé le vers littéraire russe (et non l'inverse) (voir p. 34). Voir aussi p. 210, p. 286.

culièrement français. Il n'est à vrai dire évident que pour les genres historiquement marqués.

Par genres historiquement marqués, les folkloristes russes entendent, par exemple, les chants épiques, qui ont pu être datés entre les XI^e et XVII^e siècles, les chansons historiques (entre les XV^e et XIX^e siècles), etc. On a là un folklore incontestablement historique pour lequel, s'il y a polémique, celle-ci ne peut porter que sur un siècle plutôt que sur un autre.

Mais il existe d'autres genres qui ne correspondent de façon précise à aucune époque historique (dans la mesure où l'histoire est liée à l'écriture). Ces genres folkloriques peuvent être considérés comme an-historiques, ne correspondant à aucune époque donnée et donc comme pouvant ou même devant être étudiés en dehors de l'espace et du temps. C'est ce qui est souvent fait en France pour les contes où l'on s'adonne à des analyses structurales et/ou psychologiques (voire psychanalytiques), où l'on admet la composante mythologique, mais où l'on accepte avec beaucoup plus de réticence la dimension historique (quand on ne la refuse pas tout simplement) (Greimas, Courtès, de façon plus nuancée, Belmont).

Il peut y avoir une autre attitude, celle qui consiste à replonger ces genres, qui ne concernent pas seulement le conte mais aussi la poésie rituelle et les incantations, dans l'époque antéhistorique qui a pu leur donner naissance. C'est le point de vue communément adopté par les auteurs russes pour qui la poésie rituelle remonte au moins à la révolution néolithique, et les incantations et les contes à la société primitive chasseresse (Propp, Rybakov). Les auteurs procèdent par une analyse du contenu et de la forme, par des études d'apparemment typologique, par des mises en parallèle avec d'autres sciences humaines¹.

Ceci ne signifie naturellement pas pour eux, que les genres, si archaïques soient-ils, ne restent vivants assez longtemps pour pouvoir assimiler des influences nouvelles, des apports littéraires, religieux ou étrangers. Tout ceci existe tant que le genre reste fécond et pratique, et mérite examen.

Ceci ne signifie pas non plus pour eux qu'il ne puisse y avoir analyse structurale, qu'il ne puisse y avoir interprétation psychologique ; mais il

1. Lesdits formalistes et les sémioticiens russes n'ont pas une approche fondamentalement différente sur la question. Nous essaierons d'en suggérer la raison (p. 31 et 60). Par ailleurs, par manque d'information, l'approche de Propp, passant d'une étude synchronique (la *Morphologie du conte*) à une étude diachronique (*Les Racines historiques...*), est restée en France totalement incomprise (par Claude Lévi-Strauss le premier, qui voit le savant russe déchiré entre « une vision formaliste » et « l'obsession des explications historiques » (C. Lévi-Strauss, *La structure et la forme, réflexions sur un ouvrage de Vl. Propp, Cahiers de l'Institut de sciences économiques appliquées, série M, n° 7, mars 1960, p. 20*).

n'y a pas d'analyse structurale ayant sa fin en soi, pas plus qu'il n'y a d'interprétation psychologique qui ne tienne compte du contexte économique, social, culturel, etc., de l'œuvre étudiée (ou du thème abordé).

Les folkloristes russes se sont également assez souvent posé les deux problèmes suivants :

4 / LE FOLKLORE VERBAL

EST-IL UN ART COLLECTIF OU INDIVIDUEL ?

C'est, curieusement, à l'époque stalinienne où il existait une sorte de culte des meilleurs interprètes et rhapsodes, que la question s'est le plus âprement posée. Propp a fortement contribué à faire cesser toute fausse controverse à ce sujet (« Folklore verbal et réalité », 1963).

Le folklore verbal est effectivement un art avant tout collectif. Il peut être collectif à la fois dans sa création et son exécution (chansons avec chœurs). Il peut être individuel dans son interprétation (contes ou chants épiques), mais il y a alors contrôle du public : pas de conteur sans public, pas de récitant sans écoutants. Le rôle de l'auteur, au cas où il existerait (pour certaines chansons, par exemple), est strictement contrôlé par la collectivité, c'est-à-dire par le groupe d'écoutants qui reprend immédiatement à son compte (ou laisse sombrer dans l'oubli) chanson ou récit, et par la tradition, qui est souveraine. On n'invente pas un sujet de conte populaire ; on ne redécouvre pas des années plus tard une production orale qui ne se serait pas immédiatement folklorisée. En un mot, la forme orale interdit toute transmission ou communication différées. Les écoutants jouent donc un rôle actif de sélection, et ce rôle est décisif.

Ceci ne signifie pas que certains bons interprètes ne puissent introduire dans certaines limites, des changements. Il y a des genres qui supportent mieux que d'autres des innovations (ce fut le cas pour les lamentations au début du siècle).

Pour les meilleurs interprètes russes, dotés d'une belle voix et d'une mémoire prodigieuse, il existait une certaine professionnalisation (voir p. 79-80). Ils étaient souvent déchargés par les autres paysans d'une part de leur travail et/ou payés en cadeaux divers. Les encouragements excessifs à l'égard de certains rhapsodes dans les années trente du XX^e siècle ont conduit à la production d'œuvres hybrides, inclassables, et qui sont tombées dans l'oubli dans la mesure où, justement, et bien qu'enregistrées, elles ne se sont pas folklorisées, c'est-à-dire qu'elles sont restées hors de la pratique du contage.

5 / TRADITION ET NOUVEAUTÉS

La tradition est basée sur la mémoire, sur la transmission de génération en génération, sur le respect du passé : ainsi, de père en fils, les rhapsodes de la Russie du Nord parlent dans leurs chants épiques de steppe ou de chêne humide qu'eux-mêmes n'ont pourtant jamais vus (tout simplement parce que ceux-ci n'existent pas en Russie du Nord). C'est en raison d'un égard aussi remarquable au verbe des ancêtres qu'il a été possible de rapporter des chants épiques relevés au XIX^e siècle à l'époque de leur création, le XI^e siècle, par exemple.

Cependant, l'alphabétisation, les changements intervenus dans les campagnes, sont à l'origine de modifications qui préludent à la disparition progressive du folklore : la tradition orale perd son attrait pour le merveilleux, on sent l'influence de l'alphabétisation et de la littérature proprement dite, il y a imprégnation du folklore verbal par des thèmes sociaux, etc. De toute façon, trop de changements (acceptés par le public) indiquent une modification dans les goûts et sont de mauvais augure pour l'avenir d'un genre donné. Certains genres disparaissent complètement de la pratique vivante vers le milieu du XX^e siècle (chants épiques), d'autres restent plus stables (contes, chansons lyriques).

Une autre question mérite d'être soulevée dans ce préambule, c'est celle de savoir si tel ou tel genre folklorique est l'apanage des hommes ou des femmes, d'une part, et de quelle tranche d'âge, de l'autre.

6 / QUESTIONS DE SEXE/D'ÂGE

En ce qui concerne le sexe, il s'avère que les femmes jouent un rôle important dans l'exécution, la transmission et, vraisemblablement, la (re)création de certains genres. On trouve en effet non seulement à peu près autant d'interprètes-femmes que d'interprètes-hommes, mais certains genres, comme les chansons lyriques, sont chantés par les femmes, ont neuf héroïnes pour un héros, décrivent enfin un univers féminin.

Ainsi, parmi les principaux genres du folklore verbal russe, on relève des genres à la fois masculin et féminin (contes, incantations) ; des genres essentiellement masculins (chants épiques et chansons historiques) ; des genres essentiellement féminins (chansons lyriques, ballades, lamentations, chansons de mariage).

Deux remarques, liées, s'ensuivent : d'une part, les genres traitant de l'histoire et de la guerre sont à prédominance masculine ; les genres rituels et intimistes sont à prédominance féminine. D'autre part, les genres qui disparaissent dans la première moitié du XX^e siècle sont les

genres historiques, donc masculins. Si des genres féminins disparaissent aussi (lamentations), ce qui reste de la tradition orale ne se maintient pas moins surtout par les femmes (si l'on met à part les contes, qui sont l'apanage des deux sexes).

Les folkloristes russes et soviétiques ont quelque peu privilégié l'étude des genres masculins. Cependant, on peut signaler de très bonnes études sur les chansons lyriques ou les lamentations, par exemple. Elles sont parfois assez récentes. Par ailleurs, si le chant épique a été particulièrement étudié dans les années qui ont précédé la guerre, c'est moins parce que le genre décrit un monde masculin, qu'en raison de sa résonance fortement patriotique (les références sont données pour chaque genre, s'y reporter).

La deuxième question, qui concerne l'âge, moins évidente, mérite cependant d'être soulevée. On sait qu'il existe, bien que non étudié ici, un folklore enfantin, comptines, anecdotes, chantefables, etc. Chansons lyriques, chansons avec rondes et danses sont chantées par la jeunesse non mariée (à laquelle peuvent se joindre les jeunes couples tant qu'ils n'ont pas un premier enfant). Les chansons historiques étaient généralement le fait d'hommes mûrs, soldats, etc. Les chants épiques étaient réservés aux Anciens, généralement des hommes, mais quelquefois aussi des femmes.

7 / LIMITATIONS DE L'ÉTUDE

Les genres folkloriques russes sont si nombreux qu'une limitation s'impose. Toute limitation comporte une part de choix et doit être clairement motivée.

Une première limitation découle de l'impossibilité de traduire certains genres : ceci concerne les petits genres (proverbes, dictons, devinettes, comptines, folklore enfantin, quatrains satiriques). Ces genres sont à la limite entre création verbale et création folklorique. Ils demandent non une traduction ou une adaptation, mais une recreation, ce à quoi ne peut se livrer un traducteur. Donner des équivalents n'a aucun intérêt, fournir dix lignes de commentaire par proverbe non plus. Cette impossibilité est particulièrement regrettable pour les proverbes russes, expressifs et pittoresques, et dont les Russes émaillent si volontiers leur discours.

Une deuxième limitation est due à l'influence de l'écrit, particulièrement sensible pour les genres-limites. Ceci concerne, d'une part, les genres influencés par la religion officielle et les textes sacrés (orthodoxes ou apocryphes). Il s'agit des légendes religieuses, d'une part, des cantiques ou chants religieux populaires, d'autre part. Un chapitre spécial

pourrait être réservé à ces genres et déterminer la part d'influence livresque. On trouve dans certains d'entre eux des vestiges de conceptions païennes très intéressantes (Afanassiév a dans ce sens étudié certaines légendes sur la création du monde, voir p. 105, 109). Ceci concerne, d'autre part, les œuvres influencées par la littérature (donc plus tardives). Certaines œuvres littéraires ont été folklorisées (comme les contes de Pouchkine). D'une façon générale, l'influence du folklore sur la littérature et de la littérature sur le folklore mérite une étude spéciale. Par ailleurs, le folklore ouvrier, qui est souvent à forte influence littéraire, car les ouvriers savent plus souvent lire et écrire, ne peut pour la même raison entrer dans l'étude. Il y aurait là aussi un chapitre spécial à écrire.

Une troisième limitation concerne certains genres en prose (légendes, petits récits mythologiques) qui, de composition plus relâchée, n'ont que peu intéressé les spécialistes¹; le drame populaire qui, d'origine récente (XVIII^e siècle), demanderait une analyse conjointe de la tradition scénique populaire.

Cet ouvrage n'ambitionne donc pas de saisir dans sa globalité l'œuvre orale populaire russe. Tel qu'il voit le jour néanmoins, il comprend l'étude et quelques traductions des genres les plus représentatifs, de ceux qui font la renommée de la tradition orale russe².

1. Propp le dit dans *Le Conte russe* : « La poétique de la légende a été étudiée moins encore que celle des autres genres » (Leningrad, 1984, p. 52).
2. En ce qui concerne les textes traduits, les références sont données aussi soigneusement que possible. Cependant, elles sont quelquefois assez sommaires pour les textes relevés au début du XIX^e siècle, les auteurs n'ayant pas toujours eu le souci de fournir entièrement la référence.

La place de la littérature orale russe

La littérature orale occupe en Russie depuis le début du XIX^e siècle une place de choix qui n'a depuis lors jamais été démentie. Grands recueils (le recueil de contes d'Afanassiév est la plus importante collection de contes de l'Europe du XIX^e siècle, et le recueil de chansons de Kiréiéovski ne lui cède en rien) ; pléiade de chercheurs de premier plan (Afanassiév, Vessélovski, Zélénine... pour le XIX^e siècle et le début du XX^e siècle ; Azadovski, les Sokolov, Propp, Astakhova, Mélétsinski... pour la période soviétique) ; intérêt des plus grands écrivains et compositeurs qui, depuis Pouchkine, Gogol et Glinka, viennent puiser là leur inspiration ; débats passionnés entre critiques de droite et de gauche qui, tous, se veulent à la fois les héritiers et les défenseurs de la tradition orale ; enseignement officialisé dans les facultés de lettres et les instituts pédagogiques au XX^e siècle ; cette simple énumération suffit à montrer l'importance de la poésie populaire dans la vie sociale et culturelle russe. En fait, en Russie, la littérature orale ne laisse jamais personne indifférent, car elle est plus que la littérature orale, elle porte en elle les sources et les enjeux du nationalisme russe, elle est une des clefs de l'identité nationale.

Quelles sont donc les raisons d'une telle fortune ?

Pour y voir clair, reportons-nous en arrière, au début du XIX^e siècle, c'est-à-dire au moment où tout commence, où la Russie (par un de ces paradoxes dont elle a le secret), entre à la fois dans l'ère moderne et dans le romantisme. Le rayonnement du siècle des Lumières est encore immense. A Saint-Pétersbourg, cette fenêtre ouverte non seulement sur la mer, suivant une parole célèbre, mais sur l'Europe, toute la haute société, toute la classe intellectuelle aisée, sont formés, passés au moule de la littérature et de la civilisation françaises. L'attrait et l'ascendant irrésistibles que la France a exercés en Russie, comme dans toute l'Europe d'ailleurs, ne sont plus à décrire ; ils ont fait d'elle pendant un siècle le centre culturel de références. Dans la capitale des bords de la Néva, on s'arrache les architectes, les peintres, les précepteurs français, on s'ha-

bille à la française, on écrit en imitant La Fontaine ou Voltaire, on parle français, pire, diront les esprits chagrins, on pense français.

Cependant, on ne se lasse de rien aussi vite que d'une mode, surtout lorsqu'elle est étrangère. Au cours d'une même génération, cette littérature et cette civilisation si brillantes, inculquées à grands frais, sont bientôt éprouvées comme une contrainte, voire comme une dictature. Dès la fin du XVIII^e siècle, on perçoit, chez l'auteur satirique Novikov par exemple, cette pointe d'agacement : « Tous ne sont pas encore chez nous, heureusement, contaminés par la France. »¹ Cette réaction isolée s'amplifie au début du XIX^e siècle (la campagne de Napoléon n'y est évidemment pas pour rien). Le revirement sera le fait de la génération de Pouchkine. Kioukhelbeker, justement, un des compagnons de lycée et de carrière de Pouchkine, s'exclame dans un article : « Remercions Joukovski de nous avoir délivrés du joug de la littérature française », pour ajouter aussitôt : « Mais nous ne lui permettrons pas, ni à lui ni à un autre, possédât-il dix fois plus de talent, de nous imposer les fers de l'impérialisme allemand ou anglais! »²

Désormais, dans un sursaut de nationalisme, l'écrivain russe, d'élève et de disciple admiratif et soumis, secoue la fêrule et veut devenir maître. Le plus bel exemple de cette démarche de rejet est, bien entendu, celui de Pouchkine. Jeune esprit brillant mais jugé trop frondeur, le voilà envoyé en résidence forcée dans sa propriété de Mikhaïlovskoié près de Pskov. Qu'à cela ne tienne, il revêt une chemise paysanne et s'en va courir les marchés et les foires à la recherche de légendes et de chansons ; le soir, il écoute les contes de sa nourrice Arina Rodionovna. Ceci n'est pas chez lui un simple passe-temps, c'est déjà un but. Il écrit à son frère : « Sais-tu à quoi je passe mon temps ? J'écris jusqu'au repas, je mange tard ; après le repas je fais du cheval, le soir j'écoute des contes et je complète ainsi les lacunes de ma maudite éducation ! Quel charme que ces contes ! Chacun d'eux est un poème. »³ Comme toujours, en quelques phrases simples, il a défini la situation : il a reçu une éducation détestable (il avait, soit-dit en passant, reçu la meilleure éducation de l'époque, à Tsarskoié Sélo !) et il l'amende en écoutant les contes de sa nourrice ! Admirons l'impertinence du ton ! Dans un article où il compare les littératures européennes, il s'exclame : « Je ne déciderai pas à quelle littérature il faut donner la préférence, mais haut les cœurs !, nous

1. N. I. Novikov, Article de 1773, La Vieille Bibliothèque russe (Drevnjaja rossijskaja vivliofika).

2. V. K. Kioukhelbeker, Article de 1824 : Sur les tendances de notre poésie, *Atimozni* (O napravlenii našej poezii).

3. A. S. Pouchkine, Lettre à son frère, 1824 (*Œuvres complètes*, Moscou-Leningrad, 1949, X, 108).

avons notre langue, nos coutumes, notre histoire, nos chansons, nos contes. »¹ Cette phrase marque un tournant pour l'avenir, elle fixe un programme : la littérature russe n'existera qu'en allant puiser son inspiration dans l'histoire et dans les traditions du peuple russe.

Un tel revirement a été vécu par bien d'autres de ses contemporains qui, au hasard d'un voyage en province, ont eu l'heureuse surprise de découvrir le charme du conte ou de la chanson populaire. C'est ce qui arriva, par exemple, à Griboïédov, dont la relation de voyage suivante traduit bien l'atmosphère dans laquelle furent faites ces découvertes : « De la hauteur où nous nous trouvions, nous entendîmes tout à coup des refrains de danses, des voix féminines et masculines. Chansons russes chères au cœur, venues des rives sacrées du Dniepr et de la Volga ! L'endroit était déjà rempli de paysannes blondes en rubans et en colliers, un autre chœur était composé de garçons ; j'aimais les traits fiers et les mouvements dégagés de deux d'entre eux. M'appuyant à un arbre, je laissai mon regard aller des chanteurs à la voix sonore aux auditeurs et aux observateurs, *cette classe bâtarde de semi-européens à laquelle j'appartiens* (souligné par moi, L. G. A.). Tout ce qu'ils entendaient et voyaient leur semblait relever d'un état de sauvagerie, les sons leur étaient incompréhensibles, les coutumes étranges. Par quelle noire sorcellerie sommes-nous devenus étrangers les uns aux autres ? » La culture occidentale n'est plus du tout éprouvée ici comme un bienfait mais bien comme une aliénation à la culture nationale².

Dans la génération légèrement postérieure ou chez les écrivains qui n'ont pas reçu cette brillante éducation européenne, comme Gogol, la surprise, au lieu d'être mêlée à l'amertume d'une remise en cause de soi, devient tout simplement enchantement : pour Gogol, les chansons populaires sont : « Ma joie, ma vie ! Chansons, comme je vous aime !... Je ne peux vivre sans chansons. Vous ne comprenez pas le supplice que c'est pour moi ! »³ Et l'écrivain ne tarira pas d'éloges sur la chanson et la musique russes et ukrainiennes : « Indiquez-moi un peuple qui aie plus de chansons... Tout le long de la Volga, des sources jusqu'à la mer, retentissent les chansons des hâleurs qui traînent de longues files de péniches. Dans toute la Russie, c'est en chantant qu'on abat les troncs de pins pour construire les isbas. C'est en chantant que de main en main volent les briques et que les villes lèvent comme des champignons. C'est accompagné des chansons des femmes que tout Russe naît, se marie et

1. A. S. Pouchkine, Article Sur la littérature française, 1822 (*Œuvres complètes*, VII, 533).

2. A. C. Griboïédov (auteur d'une comédie célèbre, trop peu connue en France, *Le Malheur d'avoir de l'esprit*), Voyage en province, 1826, *L'Abeille du Nord*, n° 76 (*Zagorodnaja poczdka, Severnaja pčela*).

3. N. V. Gogol, Lettre à Maximovitch, 1833 (*Œuvres complètes*, Moscou, 1940, X, 284).

meurt. Tous ceux qui voyagent, qu'ils soient nobles ou non, galopent au rythme des chansons de cochers. Au bord de la mer Noire, le cosaque rasé, hâlé et aux moustaches de geai, chante une chanson du vieux temps en chargeant son fusil ; à l'autre extrémité, en équilibre sur un bloc de glace flottant, le pêcheur nordique harponne une baleine en fredonnant un refrain. »¹

Il dit ailleurs encore : « Le moindre son d'une chanson m'en dit plus sur le passé que nos chroniques... Si notre pays ne possédait un tel trésor de chansons, jamais je n'aurais écrit son Histoire parce que jamais je n'aurais compris et senti son passé... »² L'écrivain décembriste Bestoujév-Marlinski ne s'exprime pas autrement : « Oui, la chanson et le conte sont l'âme du peuple russe, qui s'amuse et qui s'attriste une chanson aux lèvres, et qui s'endort en écoutant un conte. »³

Notons que ce qui frappe surtout les écrivains, c'est la chanson et la musique originales du peuple russe. « Quel opéra ne peut-on composer avec nos motifs nationaux ! Donnez-moi le nom d'un pays qui possède plus de chansons ! »⁴ Cet opéra auquel rêvait Gogol verra le jour, et en plusieurs variantes ! Car aucune musique n'a ce côté à la fois national et populaire qui distingue la musique russe. Le critique d'art Stassov l'a bien senti lorsqu'il fait écho à Gogol en écrivant à la fin du siècle : « Partout retentit la chanson populaire : chaque paysan, chaque charpentier, chaque tailleur de pierre, chaque concierge, chaque cocher, chaque femme, chaque lingère et cuisinière, chaque nourrice et bonne d'enfant, l'emmènent avec soi en quittant son village et vous l'entendez partout, à Pétersbourg, à Moscou et dans chaque ville, et ce tout au long de la journée. Elle vous enveloppe partout et toujours. Chaque travailleur ou travailleuse de Russie, aujourd'hui comme il y a des millénaires, ne vient à bout de son labeur qu'en chantant des collections de chansons. Le soldat russe va au combat une chanson populaire aux lèvres. Elle fait partie intégrante de chacun de nous, et nul n'est besoin d'investigations approfondies pour la connaître et pour l'aimer. Et, pour cette raison, chaque Russe, né avec des talents musicaux, grandit dès ses premiers jours au milieu de thèmes musicaux profondément nationaux. »⁵

Toutes ces relations romantiques, plus enthousiastes et lyriques que scientifiques et précises, nous confirment au moins une chose : le goût et

1. N. V. Gogol, Notes de Pétersbourg de 1836, *Le Contemporain*, 1837 (Peterburgskie zapiski 1836g, *Souremennik*).
2. N. V. Gogol, Lettre à Srézniévski 1834 (*Œuvres complètes*, X, 298-300).
3. A. A. Bestoujév-Marlinski, Article 1833, *Le Télégraphe de Moscou* (*Moskovskij Telegraf*).
4. N. V. Gogol, « Notes de Pétersbourg de 1836 ».
5. V. V. Stassov, Vingt-cinq ans d'art russe, *Le Messager de l'Europe*, 1882-1883. Pétersbourg : je me conforme à l'usage russe qui réserve l'emploi de *Saint-Petersbourg* à la langue officielle, et qui utilise dans la langue courante : *Petersbourg* et, même, *Piter*.

le talent du peuple paysan russe dans son ensemble pour s'exprimer en chantant, et l'omniprésence de la chanson populaire dans tous les actes de la vie et dans toutes les couches de la société. Car, ce sont moins la noblesse et la bourgeoisie qui imposent en ce sens leur culture aux paysans que les paysans qui imprègnent de la leur noblesse et bourgeoisie. Nous avons là, à n'en pas douter, une preuve de l'originalité (par rapport à la civilisation urbaine), de la vitalité, de l'importance « nationale » de la tradition orale russe.

Mais ces témoignages nous apprennent autre chose, à savoir la croyance typiquement romantique en une civilisation paysanne millénaire. Cette affirmation, qui, comme nous le verrons, reste vraie pour l'essentiel, demande pourtant, dans des cas précis, à être nuancée.

Si la chanson et les motifs musicaux ont particulièrement frappé certains esprits, les genres en prose, surtout les contes, n'en ont pas moins marqué d'autres, et, parmi eux, ces maîtres de la langue que furent Pouchkine et plus tard Gorki. Pouchkine, qui a lui-même écrit et adapté des contes devenus célèbres, note en 1830 : « L'étude des chansons et des contes anciens est nécessaire à une bonne connaissance des propriétés de la langue russe. Nos critiques ont tort de négliger cela », et plus loin, « La langue parlée du simple peuple est elle aussi digne des recherches les plus approfondies. Alfieri étudiait la langue italienne sur le marché de Florence : nous ferions bien, nous aussi parfois, de prêter l'oreille aux marchandes de pain de Moscou. Elles parlent une langue remarquablement juste et pure. »¹ On trouve le même son de cloche chez Berg (cité par Tchernychévski) : « La première raison pour laquelle la chanson populaire mérite l'attention de l'homme cultivé réside dans sa langue, pleine de naïveté et de fraîcheur, haute en couleurs et non contaminée par les influences étrangères. »²

En effet, la langue de la poésie orale est profondément originale, les procédés de cette langue, nous l'avons dit, ont été élaborés à travers les âges et ne peuvent se confondre avec ceux de la langue littéraire. Même s'ils sont répétitifs, ils possèdent un charme qui réside dans leur saveur première, leur goût pour l'image concrète, leur originalité nationale, loin de toute influence étrangère ou urbaine. Et aussi bien Pouchkine au début du XIX^e siècle que Gorki à la fin de ce même siècle, ne donnent pas d'autre conseil aux jeunes écrivains que de s'imprégner de cette langue. Pouchkine : « Imprégnez-vous de la langue populaire, jeunes écrivains, vous y apprendrez bien des choses que vous ne trouverez pas dans nos revues... Lisez les contes populaires...

1. A. S. Pouchkine, Article Réponse aux critiques, 1830 (*Œuvres complètes*, VII, 172-175).

2. N. G. Tchernychévski, Article Les chansons de différents peuples, traduit par N. Berg, *Le Contemporain*, Moscou, 1854.

pour voir les propriétés de la langue russe. »¹ Et Gorki, de son côté : « Pour bien connaître la langue russe, je vous recommande particulièrement de lire les contes, les chants épiques, les recueils de chansons populaires... Pénétrez-vous de l'œuvre populaire, cela est sain comme l'eau pure des sources de montagne. »²

Les citations pourraient être multipliées. Elles ne feraient que confirmer notre propos. Est-il étonnant qu'après de pareils viatiques, la littérature orale soit devenue matière d'enseignement à part entière ?

Comme conséquence à cette reconnaissance au plus haut niveau des mérites de la littérature orale, dès le début du XIX^e siècle apparaissent des théories qui, en substance, disent ceci : « Si nous voulons créer une littérature, une poésie, une musique vraiment nationales, il faut nous appuyer sur la littérature et sur la musique populaires si riches, si originales, si peu contaminées. » « Le mieux, disait Kioukhelbeker, est d'avoir notre poésie nationale!... La foi de nos ancêtres, les coutumes nationales, les chroniques, les chansons et les légendes populaires, sont les sources les plus pures, les plus sûres de notre littérature. »³

Nous voyons ici à quel point les deux termes « national » et « populaire » reviennent de façon groupée. Il y a à ceci deux raisons qui se rejoignent, l'une d'ordre linguistique, l'autre d'ordre culturel.

Sur le plan linguistique, nous avons affaire à l'« ambivalence du mot *narod* et de ses dérivés. *Narod*, en effet, signifie à la fois « peuple » et « nation », *Narodnyj* signifie à la fois « populaire » et « national », et, donc, la littérature orale populaire, c'est aussi la littérature orale nationale⁴. Cette ambivalence du terme a profité à la tradition orale, elle lui a évité de rester cantonnée à un quelconque régionalisme et lui a même parfois donné dans l'histoire un statut privilégié⁵.

Sur le plan culturel, cette ambivalence nation/peuple est révélatrice. Elle indique bien non seulement l'importance numérique de la paysannerie russe, mais son rôle civilisateur. Car, dans la Russie du XIX^e siècle, si la nation, c'est le peuple, le peuple, c'est avant tout le peuple paysan. C'est pourquoi il y a chez les intellectuels convergence entre sursaut de nationalisme et désir d'aller au peuple. Ils se tournent en effet vers le peuple paysan non seulement dans le but de l'aider, comme voudraient

1. A. S. Pouchkine, Article de 1828, *Athénée*.

2. A. Gorki, Lettre à M. Yartseva de 1899 (*Œuvres complètes*, Moscou, 1953, 28, 215).

3. V. K. Kioukhelbeker, Article de 1824, *Mnémosine*.

4. Le drame (et l'opéra) *Boris Godounov* est en russe appelé *narodnyj*. Faut-il comprendre par là que c'est un drame populaire ou un drame national ? Vraisemblablement les deux, mais « national » l'emporte. Par ailleurs, la *narodnost'*, c'est moins le « populisme » que le « nationalisme » au sens de « recherche d'identité nationale ».

5. Statut privilégié que n'a pas toujours eu la littérature proprement dite, puisqu'on a souvent formulé à l'égard des écrivains l'exigence d'être justement *narodnyj*.

le penser certains, mais pour trouver ou retrouver à son contact les racines nationales perdues, effacées par un siècle de gallomanie. Le rapport entre les intellectuels et le peuple est un échange où chaque partie doit gagner. La littérature orale, ce sont les sources et en même temps les attaches de tous ces esprits brillants mais déracinés et révoltés.

En d'autres termes, l'ampleur et l'ancienneté du phénomène de la littérature orale, le caractère au contraire récent de la littérature proprement dite, l'importance culturelle et nationale de tout ce qui est populaire, l'absence de sources écrites pour comprendre le passé de la Russie et donc l'importance des sources orales, tout ceci aide à comprendre la haute estime dans laquelle est tenue la tradition orale en Russie. En France au contraire, la notion même de littérature orale, en s'opposant à celle de littérature tout court, est l'indice d'une sorte de complémentarité, de caractère accessoire et non nécessaire.

Car il faut comprendre quel fossé sépare la France et la Russie dans l'appréhension de la littérature orale au début du XIX^e siècle, et rien de mieux qu'une comparaison ne peut le faire sentir : imaginerait-on en France un Victor Hugo, un Lamartine, un Vigny aller écouter et recueillir des chansons auvergnates ou des contes bretons pour nourrir leur inspiration ? Il faut dire qu'en France depuis longtemps, la littérature n'est pas à la recherche d'une identité nationale. Les romantiques puisent leur inspiration dans l'histoire écrite universelle, dans leur imagination ou, quand ils veulent faire coloris national, chez les peuples voisins, mais jamais, au moins de façon significative, dans la tradition orale des provinces françaises¹. Pouchkine, Gogol, et bien d'autres écrivains russes parmi les plus grands, puisaient sciemment dans les chansons et les traditions de leurs provinces et donnaient à ce folklore verbal une dimension nationale. D'où *La Fille du capitaine* (1836), *Les Veillées du hameau* (1831), *Tarass Boulba* (1835), où sources écrites et sources orales sont étroitement amalgamées.

On a donc en Russie et jusqu'à nos jours, une situation très différente de ce qu'elle est ou a été en France : en France, le haut prestige, national et international, de la littérature proprement dite, a empêché la littérature orale non seulement de percer, mais simplement d'être reconnue. Les études folkloriques, qui n'ont pas été soutenues par la recherche d'une identité nationale et qui n'ont pas reçu l'aval des plus grands écrivains, ont mis des années à se relever de ce double handicap. Ainsi, si grâce à Perrault, le public cultivé savait depuis longtemps que les contes de fées existaient, combien de temps en a-t-il limité le nombre

1. Il est vrai que George Sand fait exception, mais *La Mare au diable* est plus tardive (1852), et pendant combien de temps cet écrivain a-t-il été considéré comme mineur ?

à sept¹ ? Les recueils de véritables chansons ou contes populaires (comme celui, fort intéressant et traduit du reste en russe, de Luzel) sont restés confinés à une couche étroite de spécialistes, méritants mais isolés. Et ceux-ci, eux-mêmes emplis de doute, ont vu la plupart du temps dans cette littérature orale si négligée, les formes abâtardies d'une littérature savante, car la littérature, le terme lui-même le veut, n'est reconnue que comme pouvant être produite par des milieux lettrés.

En Russie, les plus grands esprits, autorités intellectuelles de droite comme de gauche, par une réaction compréhensible contre l'impérialisme de la culture française, prônaient le retour au peuple, garant d'authenticité et gardien de la langue et des traditions nationales. Si le nationalisme a joué en France contre la littérature orale qui a pu au mieux acquérir le titre de régionale, il a joué en Russie pour la littérature orale. On peut dire en ce sens que la situation en Russie a été beaucoup plus proche, et pour des raisons semblables, de ce qu'elle a été en Allemagne² que de ce qu'elle a été en France. Le nationalisme, dans le meilleur et dans le pire des sens, s'est nourri dans l'un et l'autre pays, de la tradition orale. Les folkloristes russes, depuis Afanassiév jusqu'à Propp, pétris de science folklorique allemande, ont toujours senti cette communauté d'approche avec leur voisin germanique.

Mais revenons à la Russie de la moitié du XIX^e siècle. Peu à peu l'enthousiasme se calme et aux premières exclamations d'écrivains suivront, en rangs serrés, diverses théories scientifiques ou se voulant telles (slavophile, démocrate, mythologique, historique, des emprunts, etc.), ainsi que des collectes passionnées de chansons, contes, proverbes, chants épiques, etc. Nous les passerons en revue et nous constaterons qu'aucune couche de la société ne s'est désintéressée de l'œuvre populaire, même pas les milieux officiels tsaristes malgré quelques actes de censure arbitraire, et qu'elle a constamment attiré à elle les compétences d'esprits éminents.

Mais cette priorité accordée à la tradition orale, priorité due à la fois à la recherche d'une identité nationale et à l'importance de la civilisation paysanne, a eu des conséquences parfois inattendues. Les premiers collecteurs « allaient au peuple » à la recherche de chansons et de contes, plus rarement de mœurs et de coutumes. Ce qui intéressait, ce qui frappait la classe intellectuelle venant des villes, c'était bien le folklore verbal *stricto sensu*, et, pour cette raison, les recueils d'ethnographie du peuple russe sont restés relativement pauvres, on a beaucoup moins

1. Voir Marc Soriano, *Les Contes de Perrault, culture savante et tradition populaire*, Paris, 1968.

2. Rappelons que c'est en 1778 que J. G. Herder publie *Les Voix des peuples dans leurs chants* (*Stimmen der Völker in Liedern*), consacré aux chansons populaires de nombreux peuples, essentiellement nordiques.

d'informations pertinentes en ethnographie qu'en littérature orale. Ainsi, si l'on a des collections innombrables de chansons de mariage (chaque province, chaque village avaient parfois les siennes), on reste un peu à court de renseignements sur l'ethnographie du mariage paysan, dont bien des points demeurent et demeureront obscurs.

On est en présence d'une autre conséquence, elle parfaitement prévisible : car qui dit enjeu national dit, *ipso facto*, optique historique.

Nous en devinons la raison majeure : en Russie, la masse des faits folkloriques s'oppose à la (relative) faiblesse des documents écrits. L'oralité domine. Comment les savants russes n'auraient-ils pas cherché une causalité entre cet océan de faits folkloriques et l'histoire du peuple qui, pour eux, les a créés ?

Et l'on observe que *tous* les folkloristes russes intègrent dans leur analyse la dimension historique.

Naturellement, il y a des divergences dans cette approche historique. Lesdits formalistes ou les sémioticiens, par exemple, considèrent que la tradition orale a un rapport plus éloigné à l'histoire que ne le fait l'école historique (voir p. 44). Par ailleurs, en Russie, études diachroniques et études synchroniques non seulement ne se contredisent pas, mais peuvent se supposer mutuellement. Telle fut la démarche de Propp concernant le conte. Un seul mouvement a tenté d'éliminer toute référence diachronique. Ce fut la tendance du « nouveau folklore » des années staliniennes (1934-1941) où le régime tentait de récupérer à son profit toute collecte folklorique, « oubliant » ou éliminant tout ce qui pouvait venir en contradiction (voir p. 51, 53).

Ainsi, la prééminence de l'oralité (due aux conditions particulières que nous avons évoquées, mais aussi, pour une bonne part, aux dons musicaux et verbaux du peuple paysan russe) sur l'écrit au sens le plus général, explique non seulement le grand respect porté à cette forme en vue de l'œuvre populaire, mais aussi l'avance prise en Russie par la folkloristique.

Histoire de la folkloristique russe

C'est seulement au début du XIX^e siècle que la tradition orale est appréhendée comme objet de science. Nous diviserons donc chronologiquement ce chapitre en trois parties de dimension inégale : 1 / « Avant le XIX^e siècle » ; 2 / « Le XIX^e siècle et le début du XX^e siècle » ; 3 / « La période soviétique (et postsoviétique) »¹.

1 / AVANT LE XIX^e SIÈCLE

Dans la période qui précède le XVIII^e siècle et qui correspond à ce que l'on appelle l'époque de la littérature vieux-russe (XI^e-XVII^e siècles)², il n'y a ni collecte ni *a fortiori* étude scientifique du folklore verbal. Cependant, dès ses débuts, la littérature vieux-russe utilise la tradition orale : la *Chronique des temps passés* (début du XII^e siècle), le *Dit de la gent d'Igor* (fin du XII^e siècle), les récits du XV^e au XVII^e siècle sont émaillés de légendes, chansons, contes, proverbes. Il est possible qu'il y ait eu déjà des collectes de folklore verbal à des fins d'utilisation dans les chroniques : en effet, dans certains manuscrits du XVI^e siècle, les savants ont découvert des collectes de contes.

Le XVII^e siècle nous a laissé le nom de deux lettrés anglais pour qui furent réalisées des collectes. Le voyageur anglais Richard James recueille dans la région d'Arkhangelsk (1619-1620) des chansons historiques sur les événements de la période des Troubles, événements liés, comme on le sait, à la succession d'Ivan IV. Un autre voyageur anglais, Collins, recueille de 1660 à 1669 deux contes sur le même Ivan le Ter-

1. Pour les deux premières périodes, on peut consulter le livre de I. I. Kravtsov et S. G. Lazoutine, *L'Œuvre poétique orale russe*, Moscou, 1978 (rééd. 1983).

2. Pour donner des points de repère, disons que, *grosso modo*, le Moyen Âge en Russie dure jusqu'à Pierre le Grand.

rible. On a par ailleurs quelques collectes manuscrites, quelques recueils de chansons et un recueil de deux mille huit cents proverbes.

Ce bilan, somme toute peu lourd, s'explique par l'analphabétisme de la grande majorité de la population, d'une part, par les interdits prononcés par l'Église à l'encontre de la littérature populaire, considérée comme subversive et, pour tout dire, comme sentant le fagot, d'autre part (voir p. 116, 117).

La situation commence à changer au XVIII^e siècle avec le recul de l'emprise de l'Église sur les esprits et l'apparition de savants encyclopédistes, inspirés par le siècle des Lumières français. La tradition orale n'échappe pas à leur attention.

L'historien Tatichtchev se sert des chants épiques (mentionnés dans les sources écrites) comme référence historique. Le poète Trédiakovski lance, en s'appuyant sur le vers tonique de la poésie populaire, l'idée d'un vers littéraire syllabo-tonique qui viendrait remplacer le vers purement syllabique mal adapté à la langue russe (un système de ce genre sera par la suite adopté). Lomonossov (esprit encyclopédique, à la fois savant, grammairien et poète) fait quelques études sur la tradition orale qu'il connaissait de par ses origines nordiques, et il s'en sert comme référence historique.

L'écrivain Radichtchev fait des remarques pertinentes sur la littérature orale dans son *Voyage de Saint-Petersbourg à Moscou* (Moscou, 1790). On lui doit la première étude de lamentations sur les recrues militaires (voir p. 182, 184). Il touche également au problème des rhapsodes populaires. Pour lui déjà, la chanson populaire « exprime l'âme du peuple ». En tant qu'émule des révolutionnaires français et qu'ancêtre des révolutionnaires russes, il voit surtout le côté protestataire de la littérature orale russe.

2 / LE XIX^e SIÈCLE ET LE DÉBUT DU XX^e SIÈCLE

2.1. Premiers tiers du XIX^e siècle

C'est au début du XIX^e siècle que paraît à Saint-Petersbourg le premier recueil de chants épiques (en 1804). Intitulé *Les Vieux Poèmes russes*, ce recueil est publié par un certain Kircha Danilov dont l'histoire n'a retenu que le nom. Cet ouvrage a joué un rôle culturel important, car la génération de Pouchkine, de Gogol et du critique littéraire Biéliniski n'a connu les chants épiques qu'à travers lui.

Des recueils de chansons populaires paraissent, dont celui de Glazounov, en 1819.

Les premières études sur l'œuvre populaire concernent encore la poétique, et ceci n'a rien d'étonnant, car le vers de la poésie orale est déjà bien fixé, tandis que celui de la poésie littéraire se cherche encore.

Vostokov en 1812, dans son « Essai de versification russe », reprend les idées de Trédiakovski.

Les années vingt du XIX^e siècle marquent l'épanouissement du romantisme. Mus par la réaction de nationalisme dont nous avons parlé, les écrivains puisent abondamment dans les sujets de la littérature orale. Des courants se dessinent. Ainsi, la tendance passéiste du poète Joukovski qui veut dans ses poésies rendre l'atmosphère du « bon vieux temps » s'oppose à l'esprit révolté des décembristes. Ceux-ci, Kioukhelbeker en tête, voient, dans les chants épiques remontant au « temps béni d'avant le servage », l'héroïsme et le civisme du peuple russe, son amour de la liberté.

Tout comme les décembristes, Pouchkine s'intéresse d'abord aux chansons de cosaques, il recueille chansons et légendes sur Stenka Razine. Mais ses intérêts dépassent bientôt ce cadre, il se met à recueillir chansons lyriques populaires, ballades, chansons de mariage. Il a même l'idée de composer un recueil de chansons populaires, mais ce projet ne verra pas le jour et il transmettra sa collection à Kiréiéovski (voir *infra*). Par ailleurs, il composera cinq contes sur des sujets en partie populaires.

Gogol se passionne très tôt pour le folklore ukrainien. Il compose un recueil de chansons dont certaines ont été rassemblées par lui, et d'autres, par les membres de sa famille (le recueil a été publié en 1908). Dans son article « Sur les chansons ukrainiennes » (1833), il montre une profonde connaissance de ce qu'il est convenu d'appeler l'« âme populaire ». Après 1830, il s'intéresse aux chansons russes proprement dites.

Les déclarations de Pouchkine et de Gogol (voir p. 24-27) sur la littérature orale ont, comme nous l'avons vu, influencé non seulement la littérature russe proprement dite, mais la folkloristique.

2.2. Années trente-quarante du XIX^e siècle

α) *Collecte*. — La folkloristique, en tant que science indépendante, s'affirme peu à peu. Les premières collectes sérieuses voient le jour.

Il faut citer celle de Snéguiriov sur les proverbes (1834) et sur les fêtes russes (Moscou, 1837) ; celles de Sakharov sur *Les Légendes du peuple russe* (Moscou - Saint-Pétersbourg, 1836) et sur *Les Chansons du peuple russe* (1838). Bronnitsyne publie des *Contes populaires russes* en 1838. Ces premières publications sont encore en partie remaniées.

En 1840, Soukhanov publie un recueil de chants épiques *Les Vieux Poèmes russes, servant de complément à ceux de Kircha Danilov*. Des recueils de chansons sont publiés par Stouditski et par Smirnov. Des matériaux folkloriques sont édités dans la presse périodique de l'époque.

En 1831, Kiréiéovski entreprend pour les chansons un travail de collecte qu'il poursuivra toute sa vie (il meurt prématurément en 1856). Kiréiéovski (comme plus tard Afanassiév) suscite des collaborateurs un

peu partout, dont quelques-uns célèbres (Pouchkine, Gogol, Koltsov, Melnikov-Pétchérski). A partir de 1840, sa collection comprend plusieurs milliers de chansons en tous genres (chansons épiques, historiques, lyriques, rituelles, etc.).

β) *Etude*. — Sur le plan théorique, on ne peut pas encore parler de véritables spécialistes du folklore verbal, mais de deux camps aux idéologies contraires qui s'affrontent.

Le premier camp est représenté par les *Slavophiles* (parmi eux, les frères Kiréievski, Aksakov, Khomiakov...) et les *partisans d'une théorie officielle du populisme* (Snéguiriov, Sakharov et Téréchtchenko).

Les Slavophiles (souvent des nobles enracinés dans leur terroir) sont les tenants d'un immobilisme passéiste et empreint de religiosité. Très conservateurs, ils s'adonnent à une idéalisation de la vieille Russie, et ils rêvent à une voie soi-disant originale de la Russie qui lui permettrait d'éviter toutes les convulsions révolutionnaires de l'Occident. La tradition orale est pour eux d'essence mystique et, en confirmation avec ceci, Kiréievski ne publie qu'une petite partie de sa riche collection, celle qui concerne les chants religieux (1848). Les partisans de la théorie officielle, fidèles au mythe paternaliste du bon peuple, adorant son tsar, son seigneur et son pape, choisissent le matériel adéquat tendant à prouver les qualités de soumission inhérentes au peuple russe. Ces théories ont rapidement été dépassées. Mais les Slavophiles, qui ne sont pas sans faire songer à « la bonne dame de Nohant », et à qui il faut reconnaître la priorité de la collecte du folklore verbal, ont suscité de nombreux recueils (en plus des noms de Kiréievski et de Snéguiriov, il faut mentionner ceux de Dal, d'Hilferding et de Chéïne, qui se réclameront peu ou prou de leur tendance).

Le deuxième camp est représenté par les *tenants de théories révolutionnaires*, le critique littéraire Biéliniski et l'écrivain Herzen (exilé en Angleterre).

Connu pour son activité inlassable et ses articles engagés et passionnés, Biéliniski tenait en haute estime les dons poétiques du peuple russe : « Notre poésie populaire ne le cède en richesse à aucun peuple au monde »¹. Il touche dans de nombreux écrits aux questions de la tradition orale et donne des comptes rendus de chacun des recueils les plus importants de folklore verbal qui paraissent, intégrant ainsi la littérature populaire dans la littérature au sens large. Il se pose et il pose des problèmes de folkloristique, comme ceux de l'origine de la poésie populaire, de son sens, de sa valeur sociale et historique, de la façon dont la tradition orale reflète histoire russe et caractère national. Biéliniski pressent l'étude historique du folklore russe. Contrairement aux Slavophiles,

1. V. G. Biéliniski, Article Œuvres complètes de A. Marlinski, 1840, *Notes de la patrie*.

pour Biéliniski, les traits de caractère que révèle la tradition orale sont la clarté d'esprit et le bon sens (dans les proverbes), l'aspiration à la liberté (pour les chansons cosaques), le mépris pour le clergé (dans les contes et les proverbes) « Les qualités du peuple russe sont la vaillance, la hardiesse, l'esprit d'initiative... le besoin de se surpasser en tout »¹. Dans le même article, il essaie d'expliquer la tristesse dont sont empreintes chansons familiales et lyriques : « Cette tristesse n'est pas la maladie d'une âme faible, la sénilité d'un esprit impuissant, non, c'est une tristesse puissante, infinie, la tristesse d'une nature grande et noble. Le Russe se grise de tristesse mais il ne courbe pas sous son poids... » Enfin, Biéliniski est le premier à poser la question des genres folkloriques, à rendre hommage aux collecteurs de folklore, à exiger une collecte précise et fidèle.

Dans la même veine d'idées, Herzen s'appuie sur les contes et les chansons pour déclarer que les traits principaux du peuple russe sont : l'indifférence à la religion, d'une part (« Le paysan russe est superstitieux mais indifférent à la religion »)², l'aspiration à la liberté, d'autre part : dans les chansons de brigands, « c'est le brigand qui a le beau rôle, c'est à lui et non à ses victimes que vont toutes les sympathies, ses exploits et sa bravoure sont célébrés avec une jubilation secrète »³.

Le côté outrancier de ces jugements à l'emporte-pièce a de quoi faire sourire et nous refuserons d'entrer dans la polémique. Qu'il nous soit simplement permis de faire quelques remarques. Contastons d'abord que l'une et l'autre positions furent soutenues par des nationalistes également fervents et pour qui la littérature orale était la meilleure expression de l'âme russe. Notons par ailleurs, et ceci nous intéresse davantage, que le folklore russe est assez riche et assez divers pour pouvoir conforter des théories aussi opposées sur, par exemple, le caractère national russe (!). On peut voir là la preuve à l'envers de l'abondance foisonnante de cette tradition orale. Notons enfin que ces jugements, plus passionnés que scientifiques, furent tenus par des gens qui n'étaient pas encore des théoriciens de littérature populaire. Il n'en demeure pas moins que l'âpreté des disputes, critère certain de l'intérêt pour la question, a beaucoup fait pour donner à la tradition orale sa place au sein de la culture russe.

2.3. *Années cinquante-soixante du XIX^e siècle*

α) *Collecte*. — Les principes de l'étude de la tradition orale commençant à devenir clairs, on a désormais des collectes très importantes, celle de

1. V. G. Biéliniski, Article La Russie avant Pierre le Grand, 1841, *Notes de la Patrie*.

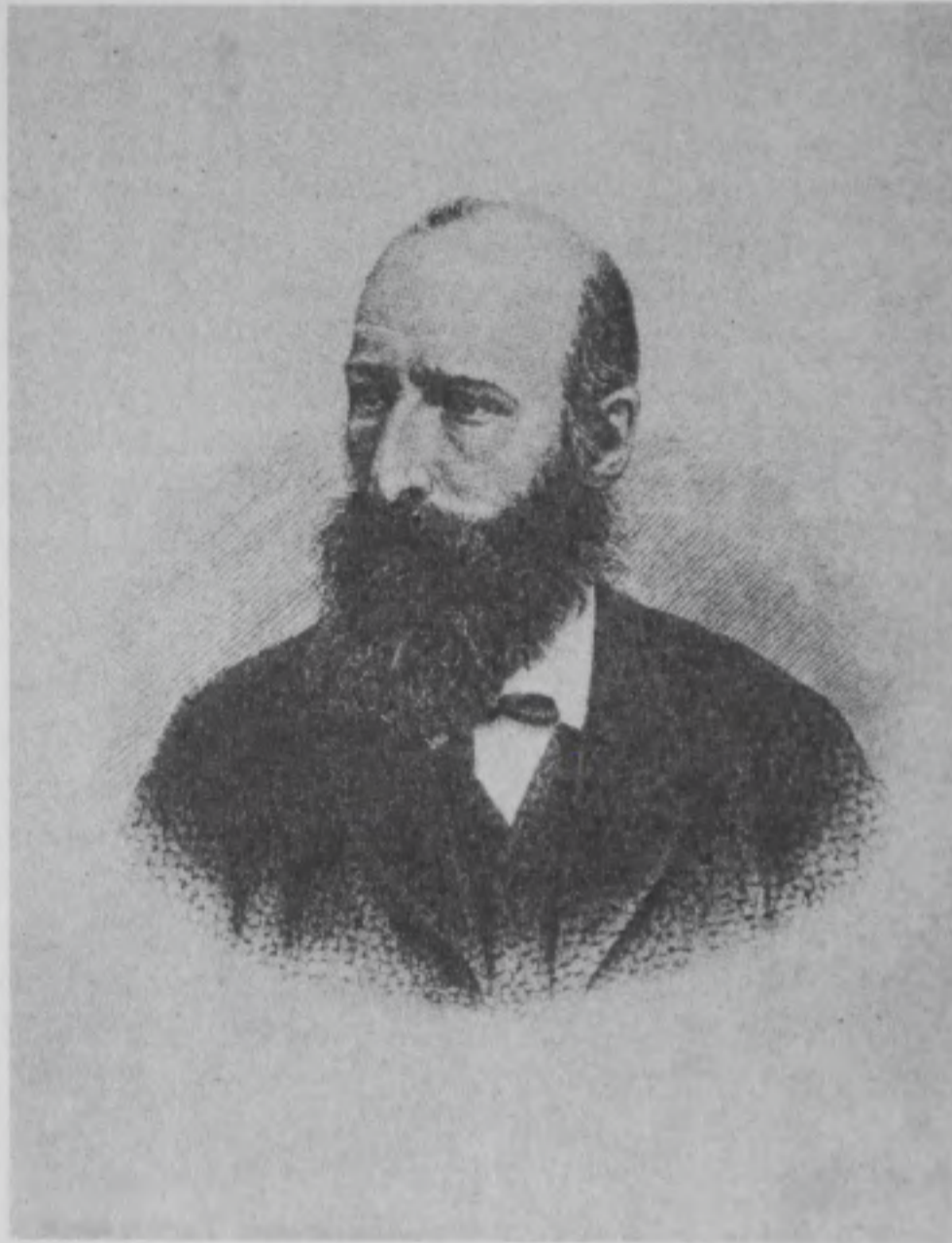
2. A. I. Herzen, Article La Russie 1849, *Œuvres complètes*, Moscou, 1955, t. 5, p. 24.

3. A. I. Herzen, *Sur l'évolution des idées révolutionnaires en Russie*, publié en 1851 en allemand, en 1861 en russe.

l'écrivain et auteur de dictionnaire Dal, celle du folkloriste de métier Alexandre Afanassiév, celles de démocrates, passionnés pour le folklore et quelquefois pourchassés, comme Yakouchkine, Khoudiakov, Rybnikov.

De 1855 à 1864 paraît en trois tomes le recueil d'Afanassiév : *Les Contes populaires russes* (Moscou). A la base de ce recueil, promis à la célébrité, se trouvent les archives de la Société russe de géographie et la collecte de Dal.

Afanassiév est cependant plus un rassembleur qu'un collecteur de contes. Le premier collecteur au sens moderne du terme est Khoudiakov,



A. Afanassiév

Alexandre Afanassiév
 (2^e moitié des années 1860)
Les Contes populaires russes d'A. N. Afanassiév
 (Moscou, 1958, t. 1, hors texte)

lequel publie à Moscou en 1861 les *Contes grands-russes* qu'il a recueillis dans la province de Riazane. Dans les années soixante, paraissent également les recueils de chansons de Varentsov et de Yakouchkine, le recueil d'incantations de Maïkov. De 1861 à 1867, Rybnikov édite à Moscou ses *Chansons*, qui, pour l'essentiel, sont des chants épiques. De 1860 à 1874, Bessonov édite en dix volumes les *Chansons, recueillies par Kiréïévski* (Moscou), à base de chants épiques et de chansons historiques. Les années soixante du XIX^e siècle sont appelées les années d'or du folklore russe, car ce sont les années où paraissent les recueils les plus importants tant par la qualité que par la quantité.



P. V. Kiréïévski
Photographie d'un daguerréotype de 1840
Archives centrales de littérature et d'art, Moscou

β) *Etude*. — Cette période est par ailleurs marquée par la prédominance de l'école mythologique. Les adeptes de cette école considèrent qu'à l'origine de la poésie populaire se trouve une mythologie indo-européenne qu'il convient de reconstruire. Les frères Grimm sont les fondateurs de cette théorie, laquelle s'appuie notamment sur les découvertes linguistiques de l'époque. L'école a fait des adeptes dans toute l'Europe et, en particulier, en Russie.

Le premier en Russie à adopter et à appliquer la théorie mythologique est Bouslaïév. Académicien, il a eu le mérite de donner aux études folkloriques le sérieux du label universitaire. Il sera suivi par Afanassiév et par Oreste Miller. Les trois ouvrages qui fondent la théorie en Russie sont : les *Essais historiques de littérature et d'art populaires russes* de Bouslaïév (Saint-Petersbourg, 1861), *Les Conceptions poétiques des Slaves sur la nature* d'Afanassiév (Moscou, 1866-1869), et *Ilia de Mourome et l'épopée de Kiev* d'Oreste Miller (Saint-Petersbourg, 1869). Les auteurs s'intéressent à l'origine de la littérature orale et ils s'efforcent de démontrer que celle-ci remonte à une mythologie archaïque, basée sur une religion de la nature, des éléments et, particulièrement, du soleil. Ils s'attachent dans leur analyse aux formes anciennes de la langue, riche en métaphores. Les mythes anciens de l'Europe et de l'Inde, en se transformant et en se dégradant, seraient devenus contes, chants épiques et, même, proverbes et énigmes. L'effort principal des « mythologistes » est d'en donner le déchiffrement mythologique.

Le grand mérite des auteurs de cette école (surtout d'Afanassiév) est de fournir sans falsification un matériel immense et de partir de l'idée que le folklore verbal n'est pas œuvre individuelle, mais est, comme la langue, œuvre collective. Ils sont les premiers à utiliser (il est vrai de façon très orientée), la méthode comparative, et ceci grâce à une brillante connaissance des langues indo-européennes.

Mais, nous l'avons vu, en Russie, les problèmes de littérature orale ne concernent pas seulement les spécialistes. Par ses prétentions scientifiques non toujours assumées, la théorie mythologique prêtait flanc à de nombreuses critiques. Avant même celles des partisans de la théorie des emprunts (voir plus loin), elle est soumise à celle des journalistes et critiques révolutionnaires de la deuxième génération. Dès la parution des *Contes populaires russes* d'Afanassiév, Dobrolioubov, collaborateur de la revue *Le Contemporain*, reproche à Afanassiév de n'avoir pas donné les circonstances du contage. Selon lui, son recueil « n'apprend rien sur le peuple »¹.

1. N. A. Dobrolioubov, *Compte rendu des Contes populaires russes d'Afanassiév*, paru dans la revue *Le Contemporain*, 1858.

Dobrolioubov critique Afanassiév parce qu'il est coupé de la réalité contemporaine. En fait, il définit une autre approche de la tradition orale. Il veut trouver dans celle-ci l'expression non de formes anciennes de pensée, mais des préoccupations contemporaines de la paysannerie. Dobrolioubov fournit des exemples brillants d'analyse de la langue folklorique, il donne de précieux conseils de collecte. Il insiste sur ce qu'il appelle l'atmosphère extérieure et intérieure dans laquelle est dit et entendu un conte, ce que nous appelons aujourd'hui la pratique du contage. Peu à peu, les collecteurs tiendront compte de ses remarques.

Cette exigence très moderne de noter les circonstances du contage a donc été émise pour la première fois en Russie en 1858 par un journaliste non spécialiste de littérature orale et avec des années d'avance sur l'ensemble des folkloristes européens. Elle entame dans le domaine de la folkloristique ce que l'on peut appeler la querelle des Anciens et des Modernes, et qui n'est pas à nos jours résolue.

L'opinion de Dobrolioubov ne suscite que peu d'échos chez les folkloristes de l'époque. S'il est utile de la mentionner ici, c'est d'une part pour montrer l'intérêt constamment porté par la société russe aux questions de littérature orale, c'est d'autre part parce que ces idées ressurgiront à l'époque soviétique et seront au point de départ de tout un courant dont nous reparlerons.

2.4. *Années soixante-dix - quatre-vingt du XIX^e siècle*

α) *Collecte.* — Parmi les recueils les plus importants, il faut signaler : *Les Chansons populaires russes* de Chéïne (Saint-Pétersbourg, 1870) ; *Les Chants épiques de l'Onéga*, de Hilferding (Saint-Pétersbourg, 1873) ; *Les lamentations de la Russie du Nord*, de Barsov (Moscou, 1872-1882).

β) *Etude.* — La théorie en vogue est donc cette fois la théorie des emprunts. Elle apparaît au milieu du XIX^e siècle lorsque l'on s'aperçoit que de nombreux sujets folkloriques sont communs non seulement aux peuples indo-européens, mais aussi à d'autres peuples. L'effondrement de la théorie indo-européaniste qui s'ensuit conduit à lancer une nouvelle hypothèse, celle de la migration des sujets. L'initiateur en est Theodor Benfey dans sa préface à la traduction du Pantchatantra en 1859. Il explique la ressemblance entre les contes de l'Inde ancienne et tous les contes modernes (d'Europe ou d'ailleurs) par des emprunts qui auraient été faits à l'Inde. Il s'efforce de suivre le cheminement des contes à travers le monde à partir de l'Inde.

Parmi ses adeptes en Russie, citons le journaliste Stassov avec son article : « Origine des chants épiques russes » (paru dans la revue *Le Messager de l'Europe*, 1868), mais l'article, dirigé contre le nationalisme exacerbé des Slavophiles, a un but plus polémique que scientifique.

Les folkloristes tenants de cette théorie en Russie sont généralement beaucoup plus prudents que Benfey ou son homologue français Cosquin. Pypine, par exemple, admet que le lieu d'origine peut être aussi bien l'Occident que l'Orient (1858)¹.

Les quatre ouvrages russes qui sont les plus proches de cette théorie sont : la thèse de l'académicien Vessélovski : « *Sur l'histoire des liens littéraires entre l'Orient et l'Occident. Légendes slaves sur Salomon et le Centaure* (1872) ; son ouvrage : *Chants épiques de la Russie du Sud* (1881-1884) ; le dernier ouvrage de Bouslaïév : *La Migration des nouvelles et des récits* (1874)² ; celui de Vsévolod Miller : *La Maslénitsa russe et le Carnaval de l'Europe de l'Ouest* (Moscou, 1884). Les auteurs critiquent les postulats de l'école mythologique. Nombre de faits de transmission de sujets d'un peuple à un autre sont découverts par eux.

Vessélovski, cependant, tout en suivant extérieurement l'idée-force de Benfey, s'intéresse avant tout aux raisons de l'emprunt. Elles sont pour lui d'ordre économique et historique. Par ailleurs, pour lui, genèse et diffusion sont deux approches qui ne s'excluent pas et donc, thèse de Grimm et thèse de Benfey peuvent coexister. De même, Bouslaïév cherche les raisons internes de la ressemblance.

L'opinion publique, donc jamais indifférente, réagit à nouveau et trouve que le fond national propre à chaque folklore (ici au folklore russe) est négligé par cette théorie (le linguiste et folkloriste Potébnia, l'écrivain Saltykov-Chtchédrine se font les porte-parole de ces critiques). Ceci amorcera le revirement de tendances de Vsévolod Miller (voir plus loin).

2.5. Fin XIX^e - début XX^e siècle

α) *Collecte*. — Les recueils les plus importants sont les suivants :

- A. I. Soboliévski, *Chansons populaires grand-russes*, 7 tomes, Saint-Pétersbourg, 1895-1902 ;
- P. V. Chéïne, *Le Grand-Russe dans ses chansons...*, 2 tomes, Saint-Pétersbourg, 1898-1900 ;
- A. V. Markov, *Les Chants épiques de la mer Blanche*, Moscou, 1901 ;

1. Notons que les folkloristes ne sont généralement pas en Russie des fanatiques inconditionnels de telle ou telle théorie. Nombre d'entre eux sont passés d'une hypothèse de travail à une autre : Bouslaïév est passé de la théorie mythologique à la théorie des emprunts, Vessélovski de la théorie des emprunts à l'école anthropologique, Vsévolod Miller de la théorie des emprunts à l'école historique dont il est le fondateur. On a un peu l'impression que, mis dans l'obligation de maîtriser un matériel très riche, et de répondre à une attente de l'opinion publique, ils voient avant tout dans des hypothèses, qu'ils ont la plupart du temps empruntées, le côté pragmatique. Ce qui compte avant tout pour eux, c'est de rendre compte au mieux du foisonnement, presque tentaculaire, de la tradition orale russe.

2. Publié dans *Mes Loisirs*, Moscou, 1886 (*Moi Doxugi*).

- A. D. Grigoriév, *Les Chants épiques d'Arkhangelsk*, Moscou, 1904;
- N. E. Ontchoukov, *Les Contes du Nord*, Saint-Pétersbourg, 1909;
- B. et You. Sokolovy, *Contes et chansons du lac Blanc*, Moscou, 1915;
- D. K. Zélénine, *Contes grand-russes de la province de Perm*, Petrograd, 1914;
- D. K. Zélénine, *Contes grand-russes de la province de Viatka*, Petrograd, 1915.

Des matériaux sont également édités dans les revues *Revue d'ethnographie* (1889-1916) et *Le Passé vivant* (1890-1917).

β) *Etude*. — Sur le plan théorique, on a deux courants, l'un d'origine occidentale, l'autre cette fois, proprement russe :

— *Le courant anthropologique* : l'accumulation d'un matériel énorme (en particulier les contes des peuplades dites primitives), que ne peuvent expliquer ni l'école mythologique ni l'école des emprunts, provoque l'apparition d'une nouvelle hypothèse qui sera formulée par l'école anthropologique anglaise et appelée également théorie de la génération spontanée. Elle part de l'idée que l'humanité entière possède une même psyché, soumise aux mêmes lois de développement. Les peuples qui se trouvent au même stade d'évolution culturelle ont fatalement des mœurs, une culture, des conceptions religieuses et des symboles ou images poétiques semblables. Dans ces conditions, indépendamment les uns des autres, ces peuples développent des sujets folkloriques semblables. Le fondateur de cette théorie est l'Écossais Lang. D'une façon un peu différente, on peut citer le nom de Frazer dont la théorie ethnographique ritualiste s'appuie également sur l'idée de l'unité du psychisme humain.

En terrain russe, une variante de la théorie anthropologique est mise au point par Vessélovski, considéré comme un précurseur dans bien des domaines. Dans sa *Poétique historique* (Saint-Pétersbourg)¹, il considère que les mêmes conditions d'environnement engendrent les mêmes genres poétiques, les mêmes modes d'expression, les mêmes styles en différents points de l'Ancien Monde. Sa brillante culture lui permet d'utiliser la littérature orale de peuples nombreux. Il crée une théorie de l'apparition des différents genres poétiques oraux (épiques, lyriques et dramatiques) à partir d'un art primitif « syncrétique », il examine en détail l'apparition et l'évolution des styles, celles de la composition. Il insiste sur la dialectique entre tradition et apports nouveaux, entre principes collectif et individuel.

1. Publiée par fragments dans différentes revues à la fin du siècle dernier, *La Poétique historique* n'a été éditée en entier qu'en 1940.

Quant à la théorie ethnographique (explication ethnographique des faits de littérature orale) dans la variante de Frazer, elle n'a pas de tenant direct en Russie à la fin du XIX^e siècle, par la suite elle sera intégrée à la théorie marxiste. Cependant nombreux sont les folkloristes-ethnologues russes de la fin du XIX^e siècle (Ontchoukov, Zélénine, etc.) qui, sur la base du matériel russe, expliquent les uns par les autres faits ethnographiques et faits de folklore verbal.

— *Le courant historique* : une nouvelle école voit le jour, cette fois sans parallèle ou lien avec les tendances occidentales, c'est l'école historique, suscitée par l'existence d'un folklore historique suffisamment bien représenté et que ne peuvent expliquer aucune des théories déjà mentionnées. La méthode consistera, premièrement, à détacher le folklore historique (en gros chants épiques et chansons historiques) du folklore verbal russe au sens large, et, deuxièmement, à en commencer l'étude à partir de l'histoire russe. Cette étude historique avait été pressentie par Biéliniski, puis des essais avaient été tentés (par Kostomarov, Maïkov, Dachkévitich et autres). En 1897, Vsévolod Miller pose les principes d'une étude historique de la poésie orale dans ses *Essais de littérature populaire russe* (Moscou). Il sera suivi par Jdanov, Spéranski, Markov, etc.

Cette nouvelle école est, bien entendu, une réaction contre les théories précédentes qui ne s'appliquaient souvent qu'à contresens au folklore historique (Ilia de Mourome symbolisait ainsi le soleil au zénith, etc.). Miller étudie donc les chants épiques en fonction de l'histoire russe. Il donne la première liste des sujets de bylines. Il s'efforce de rechercher le terrain historique concret responsable de tel ou tel chant épique, d'en voir les modifications successives. Il fait des observations précieuses sur la répartition géographique des chants épiques.

Les folkloristes de l'époque soviétique lui reprocheront néanmoins de n'avoir accordé aux chants épiques qu'une origine aristocratique. Skaf-tymov et Propp lui reprocheront de n'avoir pas abordé les problèmes de poétique, de ne pas s'être posé la question de la transposition d'un fait historique en fait poétique.

A nouveau, les non-spécialistes (d'opinion de gauche et d'extrême-gauche) se manifestent.

Plékhanov essaie de définir (*Lettres sans adresse*, 1899) une conception matérialiste de l'art. A l'origine de l'art sont des processus de travail. Pour lui, le genre le plus ancien de la tradition orale est constitué par les chansons de travail. Cette théorie, qui a le grave défaut d'ignorer le rôle du rite, aura quelques applications à la période soviétique.

De son côté, Gorki, qui s'est de tout temps intéressé à l'œuvre populaire, émet son avis.

Au début du XX^e siècle, il tonne contre les théories de l'école histo-

rique affirmant l'origine aristocratique des chants épiques : « Ce n'est que par l'action gigantesque de la collectivité que l'on peut expliquer la beauté insurpassée et profonde du mythe et de l'épopée populaires, fondée sur la parfaite harmonie du fond et de la forme » (art. La désintégration de la personnalité, 1908¹, *Œuvres complètes*, Moscou, 1953, t. 24, 92-93).

Il s'intéresse aux individualités marquantes de la littérature orale, comme celle d'Irina Fédossova. Dans son article La pleureuse (*Les Nouvelles d'Odessa*, 1896), il dit : « La chanson russe, c'est l'histoire russe, et la vieille Fédossova illettrée, qui a gardé dans sa mémoire trente mille vers, comprend ceci beaucoup mieux que nombre de gens lettrés. » Il donne des conseils aux jeunes écrivains.

Ses prises de position, dans la tradition des écrivains du XIX^e siècle, sont plus valables par leur enthousiasme et la publicité qu'il fait à la poésie orale que par leur intérêt proprement scientifique. On verra, là aussi, l'utilisation qui en sera faite en période stalinienne.

En résumé, au début du XX^e siècle, l'étude de la tradition orale est marquée par : le vif intérêt de l'opinion publique, qui voit là un enjeu national ; un matériel folklorique si abondant qu'il en est presque pléthorique ; le caractère plus secondaire des théories, qui sont en général empruntées à l'Occident. Ces trois points fondamentaux, qui pourraient caractériser l'état de la folkloristique russe, se retrouveront pour l'essentiel en période soviétique.

3 / LES PÉRIODES SOVIÉTIQUE ET POSTSOVIÉTIQUE

L'étude du folklore verbal, plus que jamais prisée, devient une discipline en vogue. Considérée comme ciment du nationalisme russe, comme porteuse des aspirations populaires, mais aussi comme témoignage du passé, la tradition orale jouit d'une grande faveur. Présent, passé et avenir semblent fusionner en elle et attirent une pléiade de chercheurs. Elle est étudiée et enseignée dans les facultés de lettres, les instituts pédagogiques, les instituts de folklore et d'ethnographie. Les folkloristes sont nombreux, certains sont de premier plan. Ils ont, pour les meilleurs d'entre eux, une bonne connaissance de ce qui se fait à l'étranger, surtout par le canal de la langue allemande que beaucoup possèdent honorablement. Un *Index bibliographique du folklore verbal russe*

1. Le problème de l'origine, aristocratique ou non, des chants épiques, a fait couler beaucoup d'encre dans les années trente du XX^e siècle. La querelle Propp/Rybakov (voir p. 54-55) aidera à le désamorcer en le tirant de la dichotomie simplette dans laquelle des esprits échauffés voulaient l'enfermer.

de 1901 à 1965 a été publié par la folkloriste Melts (4 tomes de 1901 à 1981, Leningrad). Elle a obtenu quelques 16 000 titres de publications. C'est dire l'ampleur de l'effort consacré à la littérature orale et à son édition.

Ce n'est pas la censure à l'encontre du folklore d'inspiration religieuse (d'un registre du reste limité), ce n'est pas la qualité médiocre de nombre des publications (comme si la discipline était aussi une discipline-refuge pour auteurs poursuivis ou en mal de publications), qui peuvent changer quelque chose à la belle façade dont nous esquissons les contours. Discipline en vogue, discipline-refuge, la folkloristique est en effet une des façades d'apparat de l'ère stalinienne. Des lézardes peuvent y apparaître, elles n'entraîneront pas l'écroulement de l'édifice, cimenté par l'enjeu national dont nous avons parlé.

Cependant, la période stalinienne a, comme dans bien d'autres domaines, marqué pendant une vingtaine d'années les recherches et surtout l'enseignement de la tradition orale de son empreinte dirigiste. Ces vingt années de dirigisme contraignant nous amèneraient à diviser la période soviétique en trois parties (avant, pendant, après), au niveau de la recherche. Mais, au niveau de la collecte, on a à l'évidence deux parties avec, pour années-charnière, 1954-55; nous traiterons donc de la collecte d'abord, de la recherche ensuite.

Nous nous sommes servis, dans cette étude, des manuels les plus récents sur l'œuvre populaire russe, de quelques articles rétrospectifs, d'un livre d'Anna Astakhova et d'un autre de Vladimir Propp, ainsi que de l'ensemble de nos lectures et observations. Le lecteur voudra bien pardonner les lacunes et les exagérations involontaires de cette étude qui est, à ma connaissance, une des premières du genre en Occident¹.

1. Parmi les manuels sur *L'Œuvre orale populaire russe*, on peut consulter celui de 1983 (par I. I. Kravtsov et S. G. Lazoutine, Moscou), et celui de 1987 (par V. P. Anikine et You. G. Krouglov, Moscou). L'article de B. N. Poutilov et V. K. Sokolova, *Les problèmes essentiels de la folkloristique soviétique*, *Ethnographie soviétique*, 1964, et l'article de V. K. Sokolova, *Cinquante ans de folkloristique soviétique*, *Ethnographie soviétique*, 1967, s'ils sont fiables pour la période la plus récente, s'efforcent par contre de noyer dans une phraséologie gênée et enrobée les tensions et les conflits de l'époque stalinienne. Autant alors se rapporter à la revue *Le Folklore verbal soviétique* et par exemple, à l'article de M. K. Azadovski, « Vingt ans de folkloristique soviétique », publié dans cette revue en 1939, pour comprendre l'atmosphère des années d'avant-guerre. La lecture demande, bien sûr, toute la distanciation nécessaire. Enfin, le livre de A. M. Astakhova, *Les Chants épiques. Questions résolues et non résolues*, Leningrad, 1966, est fondamental pour tout ce qui concerne l'étude du chant épique. Celui de V. Ya. Propp, *Le Conte russe* (publié *post mortem* en 1984, Leningrad), l'est pour tout ce qui concerne l'étude du conte (dans toute la période d'avant-guerre).

3.1. Collecte

α) *Années 1920-1955.* — La collecte est tout de suite intense. Si, au départ, elle reste le fait de chercheurs isolés (Mark Azadovski, Youri Sokolov), à partir des années vingt, elle est prise en charge par des organismes scientifiques et culturels et par de nombreux musées régionaux.

Très rapidement, des expéditions folkloriques sont organisées. Ainsi, les frères Sokolov organisent une expédition « Sur les traces de Rybnikov et de Hilferding » (1926-1928), avec pour but d'enregistrer les changements intervenus dans la province d'Olonets sur un laps de temps de cinquante à soixante ans. Une expédition pluridisciplinaire (ethnographique, folklorique, musicologique, etc.) est organisée dans le nord de la Russie par Astakhova et Kolpakova de 1926 à 1929 (voir Sokolova, art. cité p. 47). Cette expédition sera considérée à la pratique comme la forme d'expédition la plus fructueuse et elle formera précédent.

Dans les années trente, collectes et expéditions sont menées par différents instituts. Si le folklore traditionnel continue à être collecté, l'accent est cependant mis sur toutes les formes de la protestation populaire et sur ce que l'on appelle : l'émergence d'un « nouveau folklore » : on recueille chansons historiques sur les jacqueries paysannes (Stenka Razine et Pougatchov), mais aussi folklore ouvrier, chansons révolutionnaires (par Maguid et Tchitchérov), contes anticléricaux (par Sokolov et Azadovski) (voir Sokolova, p. 48, 51).

Certaines revues jouent un rôle important dans la collecte et l'étude du folklore : l'une, *Le Folklore verbal soviétique*, marquée par l'idéologie du « nouveau folklore » des années trente, n'a pas survécu à la guerre (1934-1941) ; l'autre, *L'Ethnographie soviétique*, commencée en 1931, se poursuit jusqu'en 1992, date à laquelle elle se transforme en *Revue d'ethnographie*.

De nombreux recueils sont publiés, dont on ne peut citer que quelques titres :

- M. K. Azadovski, *Recueil de contes de la haute Léna*, Irkoutsk, 1938 ;
- A. N. Lozanova, *Chansons et légendes sur Razine et Pougatchov*, Moscou-Leningrad, 1935 ;
- V. P. Birioukov, *Le Folklore d'avant la Révolution dans l'Oural*, Tchéliabinsk, 1936 ;
- A. M. Astakhova, *Les Chants épiques du Nord*, deux tomes, Moscou-Leningrad, 1938-1951 ;
- T. M. Akimova, *Le Folklore verbal de la région de Saratov*, Saratov, 1946 ;
- You. M. Sokolov et V. I. Tchitchérov, *Les Chants épiques de l'Onéga*, Moscou, 1948 ;
- V. You. Kroupianskaïa, *Le Folklore verbal du front*, Moscou, 1944, etc.

β) *Années 1956-1990*. — Ce sont désormais les universités et les instituts pédagogiques qui organisent les collectes avec participation des étudiants (pour Moscou, c'est l'Université d'État ; pour Leningrad, c'est l'Institut de musique, de théâtre et de cinéma ; les instituts de province sont également sollicités). La collecte se poursuit et donne encore quelques recueils intéressants :

- N. P. Kolpakova et F. V. Sokolov, *Les Chansons de la Pétchora*, Moscou-Leningrad, 1963 ;
- N. V. Novikov et B. N. Poutilov, *Le Folklore verbal russe soviétique*, Leningrad, 1967.

Les recueils d'un genre nouveau, le quatrain ou couplet satirique (en russe : *tchastouchka*) sont assez nombreux. On ne peut cependant se cacher que la collecte est de plus en plus improductive, la raison en étant, comme partout, l'alphabétisation massive.

Certaines revues jouent un rôle important. La revue *Le Folklore (verbal) russe* paraît à partir de 1956 ; chaque numéro est consacré à un genre de littérature orale ou à une question spécifique (les genres folkloriques, le folklore verbal et l'histoire, la poétique du folklore verbal, les rapports folkloriques entre les différents peuples slaves, les sources ethnographiques du folklore verbal, etc.). Par ailleurs, les revues *Ethnographie soviétique*, *Questions de littérature*, *Questions d'histoire*, *La Littérature russe*, *Folklore verbal et ethnographie*, publient de nombreux articles écrits par des folkloristes.

3.2. *Etude*

Commencée dans l'enthousiasme d'une collecte encore très riche et d'un foisonnement théorique intense, la folkloristique connaîtra une mise au pas dirigiste qui se prolongera vingt ans. D'où trois périodes :

α) *Années 1920-1934*. — Si tous les auteurs se réclament du marxisme-léninisme, il n'y a pourtant pas chez eux uniformité théorique et on ne peut se contenter de situer un auteur de la période en le déclarant marxiste¹. En fait, plusieurs tendances s'affirment, toutes héritières du XIX^e siècle, et elles coexistent plus ou moins pacifiquement.

Pour y voir clair, on peut diviser les tendances dominantes en deux groupes : études synchroniques, études diachroniques.

— *Etudes synchroniques*.

a) L'enseignement hérité des journalistes-révolutionnaires du XIX^e siècle (Biéliniski et surtout Dobrolioubov) exige l'étude circonstanciée des conditions d'environnement et de contagion. Cette approche

1. Comme le fait, par exemple, Michèle Simonsen pour Propp dans *Le Conte populaire français*, PUF, « Que sais-je ? », 1981, p. 38.

deviendra d'autant plus officielle qu'elle recevra l'aval de Lénine. Celui-ci souhaite en effet que l'on étudie « sous un angle politico-social » les œuvres de la littérature orale¹. Cette tendance, incontestablement soutenue par le désir de voir révélée la protestation populaire (et l'adhésion au régime), ouvre cependant la voie à toutes les études descriptives, situationnistes, fonctionnalistes, prises dans le contexte, etc.

b) Des études structuralistes. Héritées des travaux de Vessélovski et, à travers lui, de Bédier, soutenues par la tendance littéraire du formalisme, elles donneront lieu aux travaux de Propp et de Nikiforov sur la composition du conte.

c) Les apports et les résultats de l'école finlandaise (en particulier l'établissement d'un index général des sujets de contes, s'étendant au globe) sont connus. Andréiev s'en fait l'écho et il adaptera l'index de Aarne au matériel des contes russes (*Index des sujets de contes d'après le système de Aarne*, Leningrad, 1929).

En marge d'une étude situationniste de la tradition orale, qui va devenir l'approche officielle, libre champ est donné à des études génétiques.

— *Etudes diachroniques* ou portant sur la genèse (ou l'histoire) de la tradition orale.

a) La thèse de Marx et d'Engels suivant laquelle le mode de production engendre, avec un certain décalage dans le temps, des formes de pensée correspondantes, est adoptée, mais sans bruit. La théorie marxiste rejoint les théories de Lang, de Frazer, etc., par sa prétention universaliste qui permet de dépasser théorie mythologique et théorie des emprunts. La théorie marxiste a, de fait, intégré toutes les théories occidentales du moment. Théorie occidentale elle aussi, elle restera moins importante que la première thèse dont nous avons parlé page 48.

b) Les idées développées par Bachofen et par Engels, sur la priorité dans le temps du matriarcat, sont au point de départ de toute une série d'articles et d'ouvrages sur la genèse de la tradition orale et sur l'étude dite stadiale.

c) La théorie « travailliste » de Plékhanov donne lieu à quelques articles qui n'ont qu'un intérêt historique, mais aussi à des œuvres plus soutenues comme celles de Tchitchérov et plus tard de Propp sur les fêtes calendaires.

d) Les études de Marr sur la linguistique s'étendent aussi à la genèse du folklore verbal. Elles sont dominées par la préoccupation historique,

1. Bontch-Brouiévitch, *Œuvres en trois tomes*, t. 3, Moscou, 1963. Bontch-Brouiévitch a publié des souvenirs sur Lénine dont il était un des proches. Ces paroles de Lénine sont datées de 1918.

la recherche de symboles et mythes anciens (où les représentations féminines jouent un rôle important).

e) Dans le domaine du chant épique, l'école historique, fondée par Vsevolod Miller, continue à exister et a même un représentant en vue dans la personne de Boris Sokolov.

On voit donc que ce ne sont pas les théories qui manquent. En ce qui concerne les méthodes employées, il n'y a pas de rupture avec la première partie de XX^e siècle :

- l'héritage de Vessélovski reste à l'honneur ;
- l'approche ethno-folklorique ancienne, qui étudie conjointement et l'un par l'autre littérature orale et ethnographie (depuis Rybnikov et Hilferding, Ontchoukov et Zélénine), se poursuit et s'intègre sans difficultés aux tendances que nous avons notées ;
- des méthodes d'analyse de textes, héritées de Vessélovski, d'une part, de différentes théories littéraires (comparativisme, formalisme), de l'autre, sont appliquées aux textes de littérature orale (par Jirmounski, Skaftymov), et jouent probablement un rôle dans l'étude typologique qui sera mise au point par Propp.

On voit que, derrière une uniformité apparente, libre champ est donné à de nombreuses hypothèses et méthodes, et cette liberté de fait, ainsi que l'importance de l'enjeu (considéré, ne craignons pas de le répéter, comme national), expliquent l'engouement pour cette discipline. Cette liberté durera jusqu'en 1934.

Développons les points les plus importants.

L'intérêt est très fort, dans les années vingt, pour les circonstances de contage et pour la personnalité des conteurs. Des monographies sont consacrées à tel ou tel conteur ou chanteur (les conteuses Vinokoura, Kouprianikha..., les conteurs Korgouïév, Gospodariov, Kovaliov...). Les folkloristes Astakhova, Pomérantséva, Novikov, mais aussi Azadovski et Sokolov consacrent des recueils à un conteur donné¹. Il faut signaler une très bonne étude d'Azadovski sur les lamentations en Sibérie (voir p. 183).

Cet intérêt pour le contage n'est pas le fait de Propp, qui n'a d'ailleurs jamais été collecteur. Encore très jeune et peu considéré, il s'occupe de questions de poétique dans la tradition de Vessélovski. *La Morphologie du conte* (Leningrad, 1928), qui fera tant de bruit par la suite, n'attire que peu l'attention. Son ouvrage sera longtemps taxé de formaliste et ses thèses de spéculatives (encore chez Anikine, *L'œuvre poétique populaire russe*, Leningrad, 1987, p. 474).

1. Ex. : *Les Contes de M. M. Korgouïév*, recueillis par A. N. Netchaïev, 1939, etc.

L'idée de l'étude stadiale (ou tenant compte des stades économiques) permet par exemple à certains spécialistes de l'Antiquité, comme I. I. Tolstoï, de démontrer que certains contes populaires relevés aux XIX^e-XX^e siècles peuvent être de facture plus archaïque que la version utilisée par Homère dans l'*Odyssée* (voir p. 121).

L'hypothèse de la priorité historique du matriarcat fait écho à toutes sortes de contes, légendes et chants épiques où les héroïnes sont d'orgueilleuses guerrières. Ce courant, qui ne sera pas négligeable chez Propp, est théorisé en Russie par l'ethnographe Kosven. On le retrouve dans le recueil *Tristan et Iseult*, Leningrad, 1932. Dans cet ouvrage collectif inspiré par Marr, divers mythologues et folkloristes (comme Olga Freidenberg, Tseretelli, Strouvé...) étudient le thème de la quête de la Belle aux cheveux d'or et de la lutte contre le dragon à travers mythologie et folklore « afro-urasien » (européen, finno-ougrien, méditerranéen, géorgien, etc.). L'article qu'il contient sur les contes russes (de A. Passek) n'est pas sans rappeler les séquences de la *Morphologie du conte* et l'intitulé des chapitres des *Racines historiques*. Mais la faillite linguistique de Marr va entraîner le rejet global des travaux inspirés par sa théorie « japhétique ».

Azadovski et d'autres auteurs, dans une série d'articles, mettent au jour l'importance, jusque-là laissée dans l'ombre, de l'apport des journalistes et des critiques révolutionnaires du XIX^e siècle (en particulier de Dobrolioubov) pour l'étude de la tradition orale. C'est à partir de ce moment-là que les idées de ceux-ci, en elles-mêmes valables, deviennent une sorte de vérité absolue et, amalgamées aux dires de Lénine, se transforment en un véritable credo officiel (prenant le pas, il faut le noter, sur les citations de Marx et d'Engels). La référence aux dits révolutionnaires-démocrates deviendra pendant un temps une sorte de parcours obligé pour folkloristes débutants ou repentants.

β) *Années 1934-1955*. — Le véritable tournant est pris en 1934, après une intervention remarquée de Gorki au Congrès des écrivains : les autorités, comprenant alors le parti que l'on pouvait tirer de l'« œuvre populaire », décident de s'y intéresser. C'est à ce moment-là que l'enseignement de la littérature orale dans les facultés est généralisé. Cet enseignement sera, bien entendu, dirigé. Le dirigisme va toucher d'abord et avant tout la rédaction des manuels d'enseignement et des éditoriaux de revues. Une revue, *Le Folklore verbal soviétique*, qui ne paraîtra que quelques années, s'efforcera de théoriser la conception « nouvelle » du folklore. Le trio moteur de cette revue sera Sokolov, Andréiev et Azadovski (Propp étant soigneusement tenu à l'écart).

C'est à l'académicien Youri Sokolov, la grande autorité des années d'avant-guerre, qu'est confiée la rédaction d'un nouveau manuel, intitulé *Le Folklore verbal russe*, paru en 1938 à Moscou. Ceci n'a pas été sans

mal pour lui puisqu'il a dû se rétracter sur les déclarations de son frère Boris, décédé, concernant l'origine aristocratique des chants épiques, et affirmer que le folklore verbal était « l'œuvre poétique orale des larges masses populaires » (p. 6).

Andréiev, qui participe avec Sokolov et Azadovski, à la réédition de 1936 des *Contes populaires russes* d'Afanassiév et qui a, pour ce faire, adapté l'index du Finlandais Aarne au matériel des contes russes, « est amené » à critiquer la méthode de mise en catalogue des sujets de contes, ainsi que l'école finlandaise dans son ensemble (voir son article Une Fédération internationale de folkloristes, *Le Folklore verbal soviétique*, 2-3, Moscou-Leningrad, 1936)¹. C'est à lui, repentant, qu'est alors confiée la préparation d'un nouveau manuel : la littérature orale y sera étudiée en fonction de l'histoire. Au lieu d'étudier celle-ci par genres (contes, chants épiques, énigmes, etc.), on l'étudiera par périodes historiques (le folklore à la période féodale, le folklore à la période capitaliste, le folklore à la période socialiste). Le premier envoi de cette nouvelle méthode permettant d'introduire le concept de lutte de classes dans l'étude de la littérature orale est l'article d'Andréiev, Problèmes posés par l'histoire du folklore verbal, *Ethnographie soviétique*, 1934. Ceci débouchera après la guerre sur un ouvrage collectif en trois tomes : *Essais sur l'histoire de l'œuvre populaire* (1953, 1955, 1956), avec la collaboration de Likhatchov, Astakhova, Tchitchérov, Poutilov... Malgré des efforts incontestables et un certain nombre de pages bienvenues, en particulier sur le folklore historique pouvant être effectivement daté, le vice de départ de la méthode d'exposition (car la majorité des contes, des chansons, des incantations... peut-elle entrer dans ce genre de périodisation ?) conduit à des redites, des oublis, des lieux communs, dans un ouvrage dont l'obsession semble être : la lutte des classes à travers la littérature orale. Entamé à grands sons de cloche, ce livre sera vite éprouvé comme un fiasco complet et sombrera dans l'oubli. La présentation mécanique de la tradition orale en fonction d'une conception réductrice de l'histoire se maintiendra néanmoins longtemps dans les manuels d'enseignement.

Entre-temps, Propp, qui ne publie que dans des revues étroitement spécialisées, poursuit, pour ainsi dire dans l'ombre, son projet. Dès 1934, il passe à l'étude de la genèse du conte. Il écrit toute une série d'articles qui se fondent sur Marx et sur Engels, mais aussi sur Frazer dont il fait un large emploi, ainsi que sur les études ethnographiques russes et les travaux occidentaux, surtout germaniques. Cette série d'articles, parmi lesquels il faut signaler *Œdipe à la lumière de la tradition orale*, 1939,

1. L'index d'Aarne-Andréiev n'en continuera pas moins à être appliqué au sujets de contes dans les ouvrages sérieux.

débouchera sur son livre fondamental *Les Racines historiques du conte merveilleux*, dont la publication, retardée par la guerre, aura lieu en 1946.

Mais ceci ne va pas sans mal pour lui ni pour les véritables chercheurs qui, dans cette période pénible sont, sinon inquiétés, du moins dérangés et vexés. Propp aurait été conduit à faire une autocritique publique des *Racines historiques* au cours de laquelle il se serait évanoui (en 1948). Dans le même temps, Zélénine, qui est alors très âgé, mais aussi Jirmounski et même Azadovski doivent faire leur autocritique pour cosmopolitisme¹.

Mais le dirigisme chauvin de la période stalinienne s'exerce avec une relative mansuétude à l'égard du folklore verbal et des folkloristes qui, malgré ces vexations déplaisantes, restent à cet égard privilégiés. Il faut chercher les raisons de ceci dans cette cause nationale que représente la littérature orale pour les Russes de tous bords. C'est ainsi qu'il me semble falloir expliquer l'inconséquence apparente de la censure de l'époque. Les livres incriminés ont tous été publiés intégralement. Une des plus belles éditions des *Contes populaires russes* d'Afanassiév date de 1936 (Moscou-Leningrad), elle inclut l'Index d'Aarne-Andréiev et les notes comparatives d'Azadovski (que par ailleurs on critiquait). Jirmounski édite à Leningrad en 1939-1940 *La Poétique historique* de Vessélovski (Vessélovski, comme un autre Saussure, ne publiait pas ses cours et chacune de ses éditions pose des problèmes). Il semble que les censeurs aient volontairement fermé les yeux !

Dans l'esprit d'une époque mue par un patriotisme ardent mais borné et fanatique, le dirigisme s'est également fait sentir du côté des porteurs de la tradition orale. On les a comblés d'honneurs et on s'est efforcé de leur faire composer dans le style traditionnel des œuvres de circonstance baptisées *novini*, à la gloire de Tchapaïév, Staline, et autres. Le plus connu de ces chants est une lamentation sur la mort de Lénine par Marfa Krioukova, composé non sans un certain lyrisme (voir p. 85). Dans certaines de ces *novini*, le preux Ilia de Mourome s'attaque à Hitler... La revue *Le Folklore verbal soviétique* (1934-1941) prône une collecte sélective et « moderniste » du folklore verbal : on ne s'intéresse qu'aux productions actuelles de littérature orale, le dit nouveau folklore, et on laisse les autres œuvres sombrer dans l'oubli (ou on les dénature).

1. On peut consulter A. Liberman, *V. Propp*, Mincapolis, 1984 ; F. Oinas, *Essays on Russian Folklore and Mythology*, Colombus, 1985 ; V. A. Berdinskikh, L'héritage épistolaire de Zélénine, *Ethnographie soviétique*, 1988 (« Jz epistoljarnogo nasledija D. K. Zelenina »). La scène, très médiatique, de l'évanouissement de Propp m'a été formellement démentie par K. V. Tchistov au cours d'un entretien en juillet 1994. Il n'en reste pas moins, et on a du mal à le comprendre aujourd'hui, que les références appuyées de Propp à Marx et à Engels dans l'introduction des *Racines historiques* furent en fait un parapluie protecteur que l'auteur brandissait contre la théorie dominante.

Il faut voir là une déformation caricaturale des idées de Dobrolioubov et d'Azadovski sur l'importance des circonstances du contage, sur celle de l'individualité des conteurs et sur la place prépondérante à accorder à l'élément contemporain dans la littérature orale.

γ) *Années 1956-1990*. — Les dix à quinze premières années sont marquées par la déstalinisation, d'une part, par la querelle Propp/Rybakov, d'autre part :

— La déstalinisation : les erreurs les plus patentes de la période dirigiste sont rapidement liquidées. D'autres ne le seront que petit à petit.

On oublie le « nouveau folklore ».

L'expérience des *novini* est reconnue comme un échec complet. En 1960, Nétchaïév reconnaît que ce sont là des œuvres de commande qui n'ont pas pris souche dans le peuple ou, si l'on préfère, qui ne se sont pas folklorisées. Ce ne sont pas des œuvres de folklore, écrit-il, mais « simplement de mauvaises tentatives littéraires » (*Problèmes posés par la création poétique populaire*, Moscou). On cesse de s'intéresser aux professionnels du contage. L'idée est d'ailleurs émise que la trop grande professionnalisation coïncide en fait avec la disparition de la pratique vivante du contage. Il faut cesser d'accorder trop d'importance au rôle de l'individu dans la tradition orale. En 1967, Goussiév redonne son importance à la littérature orale en tant qu'œuvre collective. Cet échec conforte les positions de Propp qui a donné dans un article de 1946 le point de vue auquel il restera fidèle : « La tradition orale est comme la langue, elle n'a pas d'auteur, ni au singulier, ni au pluriel » (*La spécificité du folklore verbal*, réédité dans *Folklore verbal et réalité*, 1976, p. 22). Il n'y aura plus à partir de ce moment-là ni œuvre de commande, ni intérêt particulier pour les grands interprètes. Ceux-ci sont, du reste, en voie de disparition...

Les manuels d'enseignement, par contre, n'échapperont que lentement au terrorisme initial du découpage mécanique en périodes historiques et ne viendront (ou ne reviendront) que peu à peu (pas avant 1975) à l'étude par genres¹. Cette évolution doit beaucoup à la polémique que nous allons à présent aborder.

— La polémique Propp/Rybakov concernant le chant épique populaire contribuera fortement à la déstalinisation : Propp publie en 1955 *Le Chant épique héroïque russe*, Leningrad, 2^e édition élargie, 1958. Boris Rybakov publie en 1963 *La Russie ancienne. Légendes, chants épiques, chroniques*, Moscou.

1. Les manuels ne se sont jamais clairement démarqués de leur conception initiale et ont continué à consacrer une partie, il est vrai de plus en plus réduite, à l'étude par périodes historiques.

Le livre, énorme (500 pages), de Propp, dégage avec force le patriotisme du peuple russe, mieux, il fait de l'idée patriotique l'idée-force du chant épique¹. Le noyau le plus ancien des bylines remonte pour lui à l'époque anté-historique. Les chants épiques, de nombreuses fois remaniés, ne reflètent ni une époque déterminée, ni des événements précis. L'histoire y est interprétée à travers le prisme de la création artistique. Les chants épiques obéissent à certaines lois propres au genre et il y a, au point de départ de chaque chant épique, un projet déterminé, projet que Propp qualifie d'esthétique. C'est tout cela qu'il faut mettre en évidence. C'est par textologie, étude typologique et comparative des divers variantes que procède Propp, pour qui chaque chant épique est le résultat d'un long processus créateur. Il y a même pour lui dans certains chants « historisation » de sujets déterminés de contes.

Les différents livres que Rybakov (archéologue et historien médiéviste) a consacré à la Russie kiévienne reprennent en fait les idées de l'école historique. A l'aide de documents historiques et archéologiques, Rybakov est à l'affût de l'anecdote, du (ou des) personnage(s) historique(s) qui est (sont) à l'origine de tel ou tel chant épique. Il n'étudie pas en fait le chant épique, il étudie les implications historiques du chant épique. Ses résultats et ceux de Propp sont très discordants. L'un et l'autre arrivent à dater telle ou telle byline avec un écart énorme (parfois de trois ou quatre siècles, voir p. 196). Par ailleurs, la différence de leurs méthodes (interne pour l'un, externe pour l'autre), leur appartenance à des écoles différentes (Leningrad et Moscou), les font se heurter dans quelques articles virulents².

Anna Astakhova (*Les Chants épiques. Questions résolues et non résolues*, Moscou-Leningrad, 1966) intervient à son tour, reconnaissant les mérites et défauts de chacun des auteurs. Spécialiste consacrée du chant épique, folkloriste de terrain (ce que ne sont ni Propp ni Rybakov), elle s'efforce dans son livre d'étudier les chants épiques cas après cas, cherchant à déterminer par des recoupements nombreux, par une analyse fouillée des textes et des variantes, etc., l'origine et l'évolution de chaque byline. Ses livres font autorité (même si d'autres auteurs sont intervenus par la suite). Mais la polémique Propp/Rybakov, querelle de savants connus sur l'historicité du chant épique, a permis une remise en cause salutaire de la question, devenue épineuse, du rapport entre folklore verbal et histoire, et elle a

1. L'insistance, lassante, avec laquelle Propp glorifie le patriotisme du peuple russe, ne lui aurait-elle pas été commandée par l'atmosphère des années d'après-guerre (et par ses précédentes mésaventures) ?
2. Citons, publiés dans *Littérature russe*, l'article de 1962 de Propp, « Sur l'historicité du chant épique russe », et l'article de 1985 de Rybakov, « Chant épique russe et nihilisme historique ».

rendu caduque toute périodisation mécanique de la tradition orale. Elle a en même temps enterré (plus exactement aidé à dépasser) la question de l'origine, aristocratique ou non, des chants épiques.

Un certain nombre d'articles de Propp (particulièrement *Folklore verbal et réalité*, *Littérature russe*, 1963) reviennent sur l'ensemble du problème en redonnant la priorité à l'étude du folklore verbal par genres : l'évolution historique d'un genre folklorique est très différente de celle d'un autre genre. Il met fin ainsi à l'impasse idéologique et pédagogique des années précédentes.

L'influence de Propp, étayée par le succès fait à l'étranger à la *Morphologie du conte*, devient grande à partir de 1960. Sa méthode consistant d'une part à tirer ses conclusions de l'analyse et de la comparaison des textes, d'autre part à se servir des données ethnographiques, fait école : Mélétsinski pour le conte (*Le Héros du conte merveilleux*, Moscou, 1958), le même Mélétsinski et Poutilov pour le chant épique (*L'Origine du chant épique*, Moscou, 1963, pour le premier, *Les Chants épiques russe et yougoslave*, Moscou, 1971, dédié à Propp, pour le second) peuvent être considérés comme ses continuateurs. Après la mort de Propp (1970), il y a réédition de ses articles et, pendant quelques années, publication de recueils qui lui sont dédiés (par exemple, *Etudes typologiques sur le folklore verbal. Recueil d'articles dédiés à la mémoire de V. Ya. Propp*, Moscou, 1975 (*Tipologičeskie issledovanija po fol'kloru*))¹.

— A partir de 1965 environ, on assiste à l'*Elargissement de la notion de folklore verbal*.

Cet élargissement, qui va de pair avec la raréfaction de la collecte du folklore russe proprement dit et avec la perte de l'intérêt trop exclusif pour le genre épique, se fait dans plusieurs directions :

1 / Elargissement de l'étude au folklore soviétique et au folklore slave. — Cette tendance, déjà existante, s'amplifie. Dans la première période du régime soviétique, la publication de la tradition orale de nationalités non russes s'accompagnait parfois de la création d'un alphabet. Dans la deuxième période, la publication de contes et de chants épiques provenant de peuples soviétiques et d'autres peuples slaves sert à l'étude comparative et typologique. Dans ce domaine, Mélétsinski publie des recueils et études sur les Tchkouktches (1973, 1974), peuple indigène du nord de la Sibérie, Poutilov fait paraître *La Ballade historique slave*, Moscou-Leningrad, 1965 et *Le Folklore verbal slave*, Moscou, 1972. Brièvement, on peut citer des études sur les chants épiques bouriate (Oulan-Oudé, 1963), abkhaze (Moscou, 1966), kirguize (Frouncé, 1964) ; sur la

1. Propp ne sera cependant introduit dans les manuels d'enseignement que quelques années plus tard.

rendu caduque toute périodisation mécanique de la tradition orale. Elle a en même temps enterré (plus exactement aidé à dépasser) la question de l'origine, aristocratique ou non, des chants épiques.

Un certain nombre d'articles de Propp (particulièrement *Folklore verbal et réalité*, *Littérature russe*, 1963) reviennent sur l'ensemble du problème en redonnant la priorité à l'étude du folklore verbal par genres : l'évolution historique d'un genre folklorique est très différente de celle d'un autre genre. Il met fin ainsi à l'impasse idéologique et pédagogique des années précédentes.

L'influence de Propp, étayée par le succès fait à l'étranger à la *Morphologie du conte*, devient grande à partir de 1960. Sa méthode consistant d'une part à tirer ses conclusions de l'analyse et de la comparaison des textes, d'autre part à se servir des données ethnographiques, fait école : Mélétsinski pour le conte (*Le Héros du conte merveilleux*, Moscou, 1958), le même Mélétsinski et Poutilov pour le chant épique (*L'Origine du chant épique*, Moscou, 1963, pour le premier, *Les Chants épiques russe et yougoslave*, Moscou, 1971, dédié à Propp, pour le second) peuvent être considérés comme ses continuateurs. Après la mort de Propp (1970), il y a réédition de ses articles et, pendant quelques années, publication de recueils qui lui sont dédiés (par exemple, *Etudes typologiques sur le folklore verbal. Recueil d'articles dédiés à la mémoire de V. Ya. Propp*, Moscou, 1975 (*Tipologičeskie issledovanija po fol'kloru*))¹.

— A partir de 1965 environ, on assiste à l'*Elargissement de la notion de folklore verbal*.

Cet élargissement, qui va de pair avec la raréfaction de la collecte du folklore russe proprement dit et avec la perte de l'intérêt trop exclusif pour le genre épique, se fait dans plusieurs directions :

1 / Elargissement de l'étude au folklore soviétique et au folklore slave. — Cette tendance, déjà existante, s'amplifie. Dans la première période du régime soviétique, la publication de la tradition orale de nationalités non russes s'accompagnait parfois de la création d'un alphabet. Dans la deuxième période, la publication de contes et de chants épiques provenant de peuples soviétiques et d'autres peuples slaves sert à l'étude comparative et typologique. Dans ce domaine, Mélétsinski publie des recueils et études sur les Tchkouktches (1973, 1974), peuple indigène du nord de la Sibérie, Poutilov fait paraître *La Ballade historique slave*, Moscou-Leningrad, 1965 et *Le Folklore verbal slave*, Moscou, 1972. Briellement, on peut citer des études sur les chants épiques bouriate (Oulan-Oudé, 1963), abkhaze (Moscou, 1966), kirguize (Frounzé, 1964) ; sur la

1. Propp ne sera cependant introduit dans les manuels d'enseignement que quelques années plus tard.

ballade géorgienne (Tbilissi, 1965), sur les légendes azerbaïdjanaises (Bakou, 1964), etc. (d'après Sokolova, p. 53).

2 / Découverte et étude de genres folkloriques nouveaux. — Le théâtre populaire est étudié par Savouchkina en 1976 ; le folklore enfantin par Vassilenko et Gretchina en 1966. L'un et l'autre genres forment des chapitres nouvellement introduits dans les manuels.

La structure des proverbes est étudiée par Rybnikova (1961) ; les énigmes sont étudiées par Mitrofanova (1978). Des recueils de proverbes d'autres nationalités ex-soviétiques sont publiés (en particulier, proverbes tatares, arméniens).

Les chansons lyriques, jusque-là délaissées, sont étudiées par Kolpakova (1962), puis par Lazoutine (1964), par Akimova (1966). Un essai de classification des chansons est entrepris. La chanson contemporaine devient également objet d'étude.

La *tchastouchka* ou quatrain satirique est un genre nouveau, apparu dans les campagnes après la Réforme paysanne de 1861. Des recueils sont publiés (Vlassova et Goriélov, 1965 ; Bakhtine, 1966 ; Astafiéva, 1987).

Les contes des différentes nationalités ex-soviétiques sont étudiés et traduits (contes carèles, 1967 ; contes tchouvaches, 1964 ; contes yakoutes, 1964 ; contes du Daguestan, 1965 ; contes d'Ouzbékistan, 1965..., Sokolova, p. 54-56). Quant aux contes russes, ils donnent lieu à de nouveaux articles où le conte satirique et l'anecdote sont à l'honneur (art. de Youdine, 1975-1981, voir p. 136).

Les légendes historiques sont étudiées par K. V. Tchistov (*Les Légendes utopiques populaires russes du XVII^e au XIX^e siècles*, Moscou, 1967) ; et par Véra Sokolova (*Les Légendes historiques russes*, Moscou, 1970).

3 / Etude du rapport tradition orale → littérature et du rapport inverse littérature → tradition orale. — Un des premiers à s'occuper de ce genre de problème est Azadovski dans *Problèmes posés par la littérature et le folklore* (publié *post mortem*, Moscou-Leningrad, 1960). De nombreux articles sont publiés dans la revue *Le Folklore verbal russe*. Deux termes nouveaux sont introduits, celui de « folklorisme » (le « folklorisme » de Pouchkine signifie « les sources folkloriques » de Pouchkine ou encore « le folklore verbal chez Pouchkine »), et celui de « folklorisation » (la « folklorisation » de la littérature, c'est-à-dire son passage ou son retour à une pratique orale de masse).

Les œuvres les plus importantes dans le sens folklore verbal → littérature sont les livres d'Adrianova-Perets consacrés à l'influence de la tradition orale sur la littérature vieux-russe et sur la littérature russe (Moscou, 1970, 1974). Citons aussi des études sur le folklore chez Gorki, le folklore chez Maïakovski, etc. Dans le sens littérature → folklore verbal, on a des études assez nombreuses sur la folklorisation de chansons d'ori-

gine littéraire (Novikova, Goussiév) (voir Lazoutine, *L'œuvre poétique...*, 1987, p. 417).

4 / Etude des folklores verbaux étrangers et des écoles étrangères. — Les grands classiques des littératures orales russe, slave, soviétique, étrangère, sont régulièrement édités et réédités dans des éditions bien faites. Citons en particulier la série *Contes et mythes des peuples du monde*, publiée par l'Institut d'ethnographie (Académie des sciences) ; la série *Contes et mythes des peuples de l'Orient* sous la direction de Mélétsinski, 42 titres parus de 1964 à 1986 (entre autres, contes et mythes du Vietnam, d'Afghanistan, de Géorgie, d'Afrique, du Pamir, de Papousie, de Polynésie, des esquimaux de Sibérie, etc.) ; la série *Contes des peuples du monde en dix tomes*, sous la direction d'Anikine, Moscou, commencée en 1987, avec quatre titres parus en 1990 (*Contes russes, Contes d'Europe, Contes d'Asie, Contes d'Afrique*) ; l'encyclopédie *Mythes des peuples du monde* en deux tomes luxueux sous la direction de Tokarev, Moscou, 1980.

Après le succès fait en Occident à la *Morphologie du conte* et la polémique de Propp avec Lévi-Strauss (laquelle a été intégralement publiée en russe, 1983-1984, mais non en français!), certaines écoles occidentales et en particulier le structuralisme français commencent à être connus¹. Rappelons que, traditionnellement, c'était la langue allemande qui servait à véhiculer les nouveautés occidentales, d'où un certain retard en ce qui concerne la France. Mélétsinski, 1976, Poutilov, 1979, Goussiév, 1980, se chargent d'adapter et d'expliquer au public russe les auteurs occidentaux, français entre autres. Le succès des livres est mitigé, les œuvres obtenues sont plus hermétiques encore en russe qu'en français, la langue russe se prêtant plus mal que la langue française à un discours abstrait. Lévi-Strauss a été traduit (entre 1971 et 1984), certaines œuvres de Dumézil (*L'Épopée narte*) également. *Les Rites de passage* de Van Gennep sont connus dans leur traduction anglaise 1961, et exercent une certaine influence (certains auteurs comme Tatiana Bernštam et Yéromina s'en réclament parfois).

5 / Remise en cause du folklore verbal. — L'élargissement de l'étude de la littérature orale ne peut faire oublier qu'en Russie même, la tradition orale, y compris le conte, perd du terrain ; le seul genre à bien se maintenir est la chanson lyrique qui, cependant, se réduit dans la mesure où les chanteurs en oublient des passages entiers (voir le recueil d'articles *Le folklore verbal russe contemporain*, Moscou, 1966). Ce problème de la disparition progressive de l'œuvre orale contemporaine a donné lieu à des discussions serrées. Goussiév va jusqu'à poser le problème de

1. Voir N. A. Daragan, A. B. Ostrovski, Les Editions de Claude Lévi-Strauss en russe, *Ethnographie soviétique*, 1986, 3.

l'existence d'une telle œuvre. Novikov donne une note plus optimiste : pour lui, la littérature orale ne disparaît pas du simple fait que ce sont des personnes âgées qui en sont les porteurs. L'âge avancé des conteurs est un trait permanent qui avait déjà été noté au XIX^e siècle. Dans *La folkloristique de nos jours, Ethnographie soviétique*, 1962, Tchistov émet une opinion extrême : la folkloristique moderne doit assumer les changements d'habitude et les bouleversements technologiques modernes ; l'étude du folklore verbal ne doit pas avoir pour objet seulement l'œuvre paysanne traditionnelle, mais, outre les folklores ouvrier et révolutionnaire, elle doit embrasser toutes les formes d'art de masse verbal. Sont concernées aussi bien les œuvres d'origine littéraire (si elles prennent souche dans le peuple et commencent à y donner des variantes), que toutes les formes d'art non professionnel, du moment qu'elles touchent un vaste public. Il faut étudier les genres folkloriques nouveaux (chansons, quatrains, récits oraux), tels que les pratiquent les cercles d'animation amateurs et tels que les assimilent le cinéma, la télévision, la radio. Autrement dit, le folklore verbal devient pour lui synonyme non plus de littérature orale mais de culture de masse. La discussion est ouverte.

6 / Elargissement de l'étude à d'autres disciplines. — Il s'agit de disciplines humaines voisines. La nécessité d'une étude conjointe, qui était déjà évidente pour l'ethnographie et la tradition orale, est de plus en plus mise à l'ordre du jour pour des disciplines qui jusque-là étaient étudiées séparément (linguistique, sémiotique, histoire, archéologie). Cette idée de convergence nécessaire entre les différentes disciplines humaines est un trait frappant de notre époque.

Le projet, il faut le dire, concerne une idée de modélisation ou de reconstruction d'un passé lointain des Slaves. Le premier à intervenir dans ce domaine est l'historien et archéologue Boris Rybakov dans son livre *Le Paganisme des anciens Slaves*, Moscou, 1981. Se servant des données de toutes les sciences humaines qu'il a à sa disposition et en faisant sauter les barrières, il s'efforce de reconstituer le passé ancien des Slaves et des Indo-Européens. Les recherches de Rybakov, connues depuis longtemps, ont suscité des études sur le folklore verbal et l'ethnographie, en particulier des peuples nordiques (voir *Folklore verbal et ethnographie des peuples du Nord*, 1973). Après sa publication, le livre, suggestif et contestable, a provoqué de nombreuses discussions dont quelques-unes plus partisans que scientifiques.

Les études structuralistes et sémiotiques (école de Tartou, Lotman) prennent la même direction d'application au folklore verbal (Ivanov et Toporov, Moscou, 1974). Si les premières études faites suivant des oppositions ou des symboles déterminés ne tenaient pas compte de la spécificité des genres et de l'évolution historique, on ne peut plus formuler ce reproche d'absence de la dimension historique à des études tout à fait

récentes s'efforçant de reconstituer la culture slave archaïque à partir des données de la linguistique et de la littérature orale (recueil *Folklore verbal slave et balkanique*, Moscou, 1989) : philologie, étymologie, textes anciens, littérature orale, rituels, coutumes, etc., sont appelés à la rescousse dans un même but, celui de la reconstruction du passé ancien (et resté mystérieux) des Slaves. C'est probablement cette direction (de décroisement de toutes les sciences humaines) qui s'avérera la plus féconde dans l'avenir. Il est à remarquer que, sous une forme moderne, on retrouve encore ici les préoccupations historique et nationale, qui ont toujours été un mobile important des études de littérature orale en Russie. En fait foi le livre en plusieurs tomes *Les Antiquités slavo-balkaniques*, à sortir prochainement (sous la direction des époux Tolstoï)¹.

δ) *Années 1990-1994*. — Après quelques promesses tonitruantes de publications nouvelles, on est en présence d'un vide qui, espérons-le, sera passager.

Il y a interruption de la publication des séries, raréfaction de l'ensemble des productions, fermeture d'instituts et de musées (comme dans d'autres disciplines dites « humaines »). Les seules choses positives ont été la dénonciation des abus de la période précédente, et la publication de *Chants religieux populaires*, Moscou, 1991, qui avaient été longtemps censurés. Mais on peut se demander si le critère, nouveau et dangereux, de la rentabilité à tout prix, ne gouverne pas désormais toute publication ? Espérons qu'un sursaut se produira et empêchera la disparition des pans entiers de la culture russe, dont la folkloristique.

Puisse ce livre y contribuer dans les limites qui sont les siennes !

BIBLIOGRAPHIE

- Afanassiév A. N., *Les Conceptions poétiques des Slaves sur la nature*, Moscou, 1965 (*Poetičeskie vozzrenija Slavjan na prirodu*).
- Anikine V. F., Krouglov You. G., *L'Œuvre populaire orale russe*, Moscou, 1987 (Anikin, Kruglov, *Russkoe ustnoe narodnoe tvorčestvo*).
- Astakhova A. M., *Les Chants épiques. Questions résolues et non résolues*, Moscou-Leningrad, 1966 (*Byliny. Itogi i problemy izučenija*).
- Azadovski M. K., *Vingt ans de folkloristique soviétique*, *Le Folklore verbal soviétique*, 1939 (« Sovetskaja fol'kloristika za 20 let »).
- Biéliniski V. G., *Articles sur la poésie populaire*, *Œuvres complètes*, Moscou, 1954, t. 5.

1. Notons ici encore une fois à quel point, malgré des divergences d'écoles (Moscou/Leningrad), des divergences d'opinions (politiques/religieuses), etc., la préoccupation historique reste une dimension obligée chez tous les folkloristes russes, même lorsqu'ils se déclarent structuralistes ou sémioticiens. L'enjeu « national » de la tradition orale russe finit toujours par l'emporter sur les autres considérations.

- Bouslaïév F. I., *Essais historiques de littérature et d'art populaires russes*, Saint-Pétersbourg, 1861 (Buslaev, *Istoričeskie očerki russkoj narodnoj slovesnosti i iskusstva*).
- Daragan N. Ya., Ostrovski A. B., Les éditions de Claude Lévi-Strauss en russe (*Ethnographie soviétique*, 1986, 3).
- Dobrolioubov N. A., Compte rendu sur le recueil des contes de A. N. Afanassiév, *Le Contemporain* (Recenzija po sborniku skazok A. N. Afanas'eva, *Sovremennik*).
- Essais sur l'histoire de l'œuvre poétique populaire russe*, sous la direction de Adrianova-Perets, Moscou (1953, 1955, 1956) (*Očerki po istorii russkogo poetičeskogo tvorčestva*).
- Herzen A. I., La Russie, 1849, *Œuvres complètes*, t. 6, Moscou, 1955 (Gercen, « Rossija »).
- Herzen A. I., Sur l'évolution des idées révolutionnaires en Russie, *Œuvres complètes*, t. 7, 1850 (« O razvitii revoljucionnykh idej v Rossii »).
- Kravtsov I. I., Lazoutine S. G., *L'œuvre populaire orale russe*, Moscou, 1983 (Kravcov, Lazutin, *Russkoe ustnoe narodnoe tvorčestvo*).
- L'Ethnographie soviétique*, revue publiée à Moscou depuis 1926, six numéros par an (*Sovetskaja Etnografija*), rebaptisée en 1992 *Revue d'ethnographie* (*Etnografičeskoe obozrenie*).
- Le Folklore verbal soviétique* (1934-1941) (*Sovetskij fol'klor*).
- Le Folklore verbal russe*, revue longtemps annuelle publiée à Leningrad depuis 1956 (*Russkij fol'klor*), dernier numéro 1989.
- Melts M. Ya., *Folklore verbal russe, Index bibliographique* (4 tomes : 1945-1959, Leningrad, 1961 ; 1917-1944, Leningrad, 1966 ; 1960-1965, Leningrad, 1967 ; 1901-1916, Leningrad, 1981 ; introduction de A. M. Astakhova (Mel'c, *Russkij Fol'klor, Bibliografičeskij Ukazatel'*)).
- Miller V. F., *Essais de littérature populaire russe*, Moscou-Leningrad, 1924 (*Očerki russkoj narodnoj slovesnosti*).
- Sokolov You. M., *Le Folklore verbal russe*, Moscou, 1938.
- Sokolova V. K., Cinquante ans de folkloristique soviétique, *Ethnographie soviétique*, 1967.
- Vessélovski A. N., *La Poétique historique*, Leningrad, 1940 (*Istoričeskaja poetika*).

Collecteurs et interprètes

1 / COLLECTEURS

Nous avons vu qu'il n'y avait pas de collecte scientifique avant la fin du XVIII^e siècle (voir chap. 3), et donc pas de collecteurs, du moins connus. Chants, contes, légendes, etc., existaient cependant, bien entendu. Les textes de la littérature officielle vieux-russe attestent à des degrés divers leur présence.

1.1. *La présence du folklore verbal avant le XIX^e siècle*

On trouve des éléments de littérature orale en particulier dans les chroniques vieux-russes (à partir du XI^e siècle)¹. Les chroniques relatent en effet parfois autant de légendes que de faits historiques proprement dits. Citons deux légendes célèbres, et dont la première a fait le sujet d'un poème de Pouchkine² : la légende de la mort d'Oleg, celle du fouleur de cuir :

Légende de la mort d'Oleg, prince kiévien d'origine varègue, mort en 912 : Un devin avait prédit à Oleg que son cheval préféré serait cause de sa mort : « Prince, tu mourras à cause de ton cheval préféré, celui-là même que tu montes ! » [Impressionné par la prédiction, Oleg fait éloigner le cheval et, quatre ans plus tard, apprend que celui-ci est mort.] « Alors Oleg rit et il railla le devin, disant : "Les devins ne disent pas la vérité, le cheval est mort, et moi, je vis !" Et sellant son [nouveau] cheval, il dit : "Je vais aller voir ses ossements." Et il parvint à l'endroit où gisaient les os et le crâne : "Mourrai-je donc à

1. *La Chronique des temps passés* est la principale chronique kiévienne, composée au XII^e siècle. Elle nous est connue par trois versions plus tardives. Les chroniques étaient écrites par des moines.

2. *La Chanson sur Oleg le Sage*, 1828.

cause de ce crâne ?" Et du crâne surgit un serpent qui le piqua au pied. Et il tomba malade et mourut » (*La Chronique des temps passés*, en 2 tomes, Moscou-Leningrad, 1950, I, p. 29).

Légende du fouleur de cuir, rapportée à l'année 992 (résumé) : Le prince Vladimir et sa troupe sont attendus par les nomades pétchénièques à un gué de rivière. Ils arrivent. Les deux troupes sont prêtes à s'affronter. Suivant les coutumes guerrières de l'époque, les Pétchénièques proposent que l'issue du combat soit décidée par le duel de deux champions et ils proposent le leur, lequel est « très grand et terrible ». Les Russes n'ont personne à opposer. Enfin, un vieux guerrier s'approche du prince et lui parle de son fils benjamin, qui est fouleur de cuir et qui, un jour que son père le grondait, « se mit en colère et déchira avec les mains la peau qu'il tenait ». Le jeune homme se présente ; on le met à l'épreuve en lançant contre lui un taureau furieux. Et le jeune homme « saisit avec la main le taureau au flanc et lui arracha la peau avec la chair pour autant que sa main put en tenir ». Opposé au champion pétchénièque, il déclenche d'abord les rires ennemis, car il est de taille moyenne, mais, lorsqu'il empoigne l'énorme Pétchénièque, il ne le lâche que mort... C'est la version vieux-russe de David et Goliath... (*La Chronique...*, I, p. 84).

On a donc des traces et, même, quelques indications de collectes. Rien d'important, cependant, jusqu'à la fin du XVII^e siècle, c'est-à-dire à l'époque de Pierre I^{er}.

À cela, une raison essentielle. Dans la Russie restée moyenâgeuse, l'écriture est écriture religieuse, le texte écrit est texte édifiant, texte de propagande cléricale. Toute production profane, qu'elle soit à orientation littéraire ou folklorique, est donc, *a priori*, suspecte et rejetée de l'écriture. L'Église orthodoxe, qui s'est (relativement) peu attaquée aux pratiques magiques et à la sorcellerie (voir p. 9), a, en revanche, censuré systématiquement tout texte d'inspiration profane (ou simplement laïque). Des œuvres analogues à nos fabliaux, à la farce de maître Pathelin, ou au Décameron, sont interdites d'écriture dans la Russie moyenâgeuse. Cette censure empêche donc de juger de l'importance de la tradition orale, qu'il s'agisse de sa collecte, de sa diffusion ou de son contenu.

Que cette tradition a existé et, même, qu'elle a été répandue et vivante, on peut cependant l'affirmer avec vigueur. En font foi les allusions en négatif contenues dans les sermons des pères de l'Église orthodoxe. Les chansons et les danses étaient qualifiées de sataniques, les contes étaient prohibés. C'étaient eux qui encourageaient les plus grands courroux. Dans ses sermons, Cyrille de Tourov, prédicateur du XII^e siècle, énumère les tourments de l'Enfer qui attendent les pécheurs ; il traite en particulier du quinzième tourment qui guette tous ceux « qui croient au sort, au mauvais œil, à la prédiction des oiseaux, et qui disent

des contes et jouent des gousli »¹. Cette interdiction dont est frappée la littérature populaire, comme le sont du reste les us et les superstitions, s'est maintenue de façon assez stable tout au long du Moyen Age puisqu'on la retrouve encore au XVII^e siècle, répétée presque mot pour mot dans un oukaze (décret) du tsar Alexis Mikhaïlovitch : « Beaucoup de gens croient aux rêves, aux rencontres, au mauvais œil, aux prédictions des oiseaux, et ils posent des énigmes et ils disent des contes absurdes. » Les contes étaient donc officiellement considérés comme œuvre du démon. La répétition, inlassablement reprise au cours des siècles, d'un pareil anathème, a bien tendance à prouver que les contes n'étaient pas un simple amusement, mais qu'ils faisaient initialement partie d'un système religieux païen, comme bien des chercheurs l'admettent aujourd'hui².

La littérature orale existait donc, les interdits le prouvent. La première collecte de chants épiques fut faite pour deux voyageurs anglais au XVII^e siècle, et le simple fait que ce soient des étrangers qui aient suscité ces recueils caractérise l'atmosphère de dénigrement dans lequel était officiellement tenu l'art populaire. Mieux que cela : nous connaissons l'existence pendant tout le Moyen Age de jongleurs et de ménestrels (les *skomorokhi*) qui colportaient à travers toute la Russie un art surtout fait de comédie (numéros de cirque, exhibitions d'ours dressés, farces, chansons satiriques et anticléricales). Persécutés par l'Église au XVII^e siècle (c'est-à-dire à l'époque où Molière était comédien ambulant), ils étaient battus et leurs instruments cassés en place publique ! Ils ont trouvé refuge dans le Nord et dans l'Oural. Ils se sont là fondus à la population, contribuant ainsi à propager et à maintenir la tradition orale dans ces régions³.

Les sujets de littérature orale parvenaient parfois à pénétrer dans la littérature de type semi-hagiographique (ainsi, la très jolie nouvelle vieux-russe du XVI^e siècle intitulée « Pierre et Févronie » utilise les motifs du conte « La jeune fille avisée »)⁴. Il faut également citer quelques contes satiriques (souvent anticléricaux) du XVII^e siècle, à base de

1. Voir S. G. Lazoutine, Histoire de la collecte et de l'étude du folklore verbal russe, *L'Œuvre populaire orale russe*, Moscou, 1987 ; V. Ya. Propp, *Le Conte russe*, Leningrad, 1984, p. 34, 64. Les gousli sont une sorte de cithare, très en faveur au Moyen Age, et dont on se servait pour accompagner la récitation des chants épiques. Ce sont donc les chants épiques qui sont, en fait, visés ici. La censure en Russie a une (très) longue histoire !
2. Voir, par exemple, Vladimir Propp, *Les Racines historiques du conte merveilleux*, Leningrad, 1946, trad. Gallimard, 1983 ; Boris Rybakov, *Le Paganisme des anciens Slaves*, Moscou, 1981 ; trad. partielle chez PUF, Paris, 1994 ; Vladimir Propp, *Le Conte russe*.
3. Voir Z. I. Vlassova, Ménestrels et tradition orale, *Le Folklore verbal russe*, 1987 (*Skomorokhi i fol'klor*).
4. Voir R. P. Dmitriéva, *La Nouvelle sur Pierre et Févronie*, Leningrad, 1979 (*Povesi' o Petre i Fevronii*).

thèmes et de personnages folkloriques (« La renarde-confesseur », « Grémillon - fils de la Brosse », voir p. 77). Mais nous ne savons rien de collecteurs éventuels.

D'une façon générale, il faut attendre la fin du XVII^e siècle et les réformes de Pierre I^{er} pour que des changements importants se produisent dans les mentalités, y compris chez les gens lettrés. L'emprise cléricale sur les esprits, la censure religieuse se relâchent. Le développement de l'urbanisme et la montée d'une petite bourgeoisie des villes entraînent l'apparition d'une culture et d'une littérature d'inspiration profane. Le besoin se fait sentir de récits romancés. On voit apparaître des nouvelles de caractère semi-folklorique dont les sujets sont empruntés soit à l'Occident (nouvelles ayant pour héros Bova - fils de roi¹, Pierre aux clefs d'or, Mélusine, Basile aux cheveux d'or, Apollonius de Tyr...), soit à l'Orient (avec le personnage d'Erouslane - fils de Lazare...). Elles correspondent à nos livres de colportage.

Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, des recueils de contes au style remanié et artificiel voient le jour et connaissent plusieurs éditions (*Remèdes contre l'insomnie*, *Les Promenades de grand-père*), ainsi que des recueils, parfois manuscrits, de chansons, données avec les airs (recueils de Tchoulkov, de Lvov et Pratch..., lesquels sont déjà en fait des collecteurs...).

En 1804 paraît le premier recueil de chants épiques, celui de Kircha Danilov, auteur sur lequel nous ne savons rien, sinon que ses textes sont d'origine ouralienne. Nous avons ici affaire au premier collecteur authentique de chants épiques. Nous pouvons à présent parler de collecte et de collecteurs.

1.2. Collecte et collecteurs au XIX^e siècle

Comme le souligne justement Propp (*Le Conte russe*, p. 68-72), le premier collecteur de contes populaires est Pouchkine. Frappé par la beauté des contes (pour lui, « chacun d'eux est un poème »), il est le premier à en recueillir de la bouche d'une paysanne, sa nourrice. Il est aussi le premier à mettre au point un style de conte littéraire, davantage fidèle à l'esprit et aux thèmes populaires. Mais, trop pris par son œuvre littéraire, il remettra sa collection à Kiréiéovski et incitera celui-ci à se lancer dans une vaste collecte de chansons populaires.

α) *Afanassiév et Kiréiéovski, rassembleurs de littérature orale.* — La collecte scientifique du folklore verbal commence dans le deuxième quart du

1. Nouvelle et héros remonteraient à la chanson de geste française du XII^e siècle, *Beuves de Hantonne*, devenue en italien *Bovo d'Antona*, puis ayant migré dans toute l'Europe (à partir des données de l'*Encyclopédie soviétique* en 30 tomes (Moscou, 1970) et de François Suard, *La Chanson de geste*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1993).

XIX^e siècle. Afanassiév et Kiréiéovski commencent à rassembler à cette époque une masse de contes (pour Afanassiév) et de chansons (pour Kiréiéovski)¹. Le sort d'Afanassiév et celui de Kiréiéovski ont quelque chose de semblable. Restés l'un comme l'autre avant tout des folkloristes de cabinet, ils ont été, chacun dans son domaine, le centre de gravité vers qui affluaient des manuscrits venant de toute la Russie. Préoccupé plus de théories « mythologiques » que de circonstances de contage, Afanassiév a reçu des textes divers (archives de la Société russe de géographie, collection de Dal, manuscrits envoyés par des instituteurs, des écrivains régionaux, des ethnographes, un pope, un paysan d'Etat, anciens textes d'éditions de colportage...). Quant à Piotr Kiréiéovski¹, après avoir rassemblé une volumineuse collection dans laquelle entraient les collectes de Pouchkine, de Gogol, de Koltsov..., il est mort prématurément sans avoir eu le temps de la classer pour l'édition. La préparation de cette édition (qui s'étendit de 1860 à 1871) déchira ses héritiers spirituels. Afanassiév et Kiréiéovski ont été l'un comme l'autre des rassembleurs plus que des collecteurs de folklore, mais leur activité montre que l'intérêt pour l'oralité touchait déjà un nombre assez important d'intellectuels. Leur œuvre est déjà en fait œuvre collective.

β) *Les premiers véritables collecteurs : Yakouchkine.* — Afanassiév et Kiréiéovski ont eu affaire à des folkloristes de terrain, des endurcis et des passionnés prêts à tout. L'un d'eux, Paviél Yakouchkine², un fanatique de la chanson populaire, a recueilli un nombre considérable de chansons et de contes, mais il n'est parvenu que très partiellement à faire éditer sa collection, en particulier à cause de la mort de Kiréiéovski à qui il l'avait remise. Il a parcouru à pied les provinces de la Russie centrale et a écrit son *Journal d'un piéton*, probablement composé vers 1850. Ce journal en dit long sur les circonstances d'une collecte dans la Russie profonde au milieu du siècle dernier. Car parcourir à pied une campagne dépourvue de routes était une entreprise semée plus que de difficultés, elle était tendue de véritables périls. Pour s'y aguerrir, Yakouchkine, que l'on considérait dans les milieux intellectuels aisés comme un original³, avait pour règle le renoncement à tout confort : il portait la chemise paysanne, ne regardait jamais à ce qu'il mangeait et, même invité dans les

1. Rappelons que les *Contes populaires russes* d'Afanassiév est le premier par la date et le plus volumineux recueil de contes russes qui soit (1855-1863) ; le recueil de chansons de Kiréiéovski sur des matériaux réunis entre 1830 et 1850 est son homologue pour les chansons.
2. Il ne faut pas plus confondre le folkloriste Piotr Kiréiéovski avec son frère, le philosophe slavophile Ivan Kiréiéovski, que le folkloriste Paviél Yakouchkine avec le décembriste Ivan Yakouchkine ou avec le fils de celui-ci, le juriste et ethnographe Evguéni Yakouchkine.
3. Yakouchkine était de père noble et de mère paysanne. Il faut peut-être voir là la raison de son originalité et de sa passion.



P. I. Yakouchkine, 1850,
photographie tirée de l'album de A. Pypine
(Institut de litt. russe Saint-Pétersbourg)
Chansons pop. de P. V. Kiréievski, Leningrad, 1983

plus riches maisons, dormait toujours à même le sol, « pour ne pas perdre l'habitude », disait-il. Cet entraînement n'était pas de trop, car certaines des mésaventures auxquelles il se trouva confronté auraient pu lui coûter la vie. Ainsi, dans la province de Vladimir, il tombe pendant le dégel printanier dans un marécage d'eau glacée d'où il a le plus grand mal à s'extirper. Parvenu au village voisin, il est rejeté par l'aubergiste qui ne veut tout d'abord pas de ce vagabond trempé et inconnu ; et qui ne le laisse monter sur le poêle qu'après de longues palabres ; en com-

pensation, il lui fournit tout de même une fiole de vodka. Au matin, Yakouchkine se réveille sec et en bonne santé. Ailleurs, il est à moitié empoisonné par une omelette mangée dans une taverne, et abandonné à ses seules ressources : les cochers, en effet, ne veulent pas se risquer à le prendre en charge, craignant de le voir mourir en route. Et le voilà obligé de traverser seul un bois infesté de loups. Ailleurs encore, il contracte la variole, s'en remet grâce à sa forte nature et en garde pour toujours le visage grêlé. C'est la raison pour laquelle il se fait pousser la barbe : il est ainsi représenté sur les caricatures de l'époque.

A ces difficultés d'ordre matériel et climatique viennent s'ajouter des difficultés d'ordre psychologique et relationnel. Yakouchkine a en effet



« Les pèlerins errants ». Caricature du journal *Iskra* (1864, n° 9).
On reconnaît au 1^{er} plan à gauche : P. Yakouchkine et P. Rybnikov
(Musée de littérature russe, Saint-Petersbourg)

beaucoup de mal à faire reconnaître par les autres sa profession, nouvelle, de collecteur. Comme les paysans ne comprennent pas ce qu'il désire, il se déguise en colporteur, transportant avec lui une grande boîte en écorce de bouleau remplie de babioles diverses. En échange de ses colifichets, il demande des chansons. Parfois aussi, il paye à boire aux conteurs. N'ayant jamais pu, malgré ses démarches (et celles de Dal), faire reconnaître sa profession, il devait se déplacer sans visa officiel, viatique indispensable à l'époque, et était suspecté des seigneurs locaux comme de l'administration. En ce qui concerne l'argent, il avait, heureusement pour lui, hérité de 20 000 roubles de son père : ils y passèrent entièrement¹.

γ) *Rybnikov et Hilferding à la recherche de chants épiques.* — L'absence de routes, un des maux endémiques de la Russie, ne sévissait pas seulement dans les provinces centrales. En Russie du Nord, c'était un fléau tel qu'un voyageur pouvait écrire : « Il est plus facile de faire un voyage autour du monde que de traverser au printemps les cantons de Carélie. »² En fait, dans ces régions septentrionales, situées au nord et à l'est de Pétersbourg et de Novgorod, on ne pouvait se déplacer que l'hiver quand la pratique du ski et du traîneau devenait possible. En toute autre saison, et plus particulièrement au printemps, marécages et fondrières rendaient tout chemin impraticable. Ceci était si vrai que l'on attendait l'hiver pour faire baptiser l'enfant né à une autre saison. En été, on disposait surtout des voies d'eau, c'est-à-dire que les communications avaient lieu grâce aux fleuves et aux lacs.

Si je m'étends quelque peu sur ces régions septentrionales caractérisées par l'omniprésence de l'eau l'été et de la glace l'hiver, par l'impénétrabilité des massifs forestiers, par l'isolement des villages, par l'inconfort (allié au charme!) de la vie primitive, c'est parce que c'est justement là que les collectes se sont avérées le plus fructueuses pour l'amateur de poésie orale. On se doutait déjà que c'était sur la rive orientale du lac Onéga que le milieu des paysans-pêcheurs avait maintenu la tradition du chant épique, mais il en fallait une preuve. Le nom de l'audacieux qui, le premier, osa franchir, dans une mauvaise barque, le lac Onéga à la recherche de chansons, est Paviél Rybnikov³. En demi-exil pour ses activités politiques, Rybnikov est envoyé exercer son métier de fonctionnaire à Petrozavodsk, petite ville administrative située sur la rive ouest du lac Onéga. Il reçoit en 1860 une mission de recensement de la popu-

1. Voir Z. I. Vlassova, Paviél Yakouchkine de 1840 à 1850, *Recueil des chansons populaires de P. V. Kiréïevski. Collecte de P. I. Yakouchkine*, Leningrad, 1983.

2. Cité par K. V. Tchistov dans *La Poëtesse populaire I. A. Fédosova*, Petrozavodsk, 1955, p. 54.

3. D'une superficie de 9 900 km², le lac Onéga est le troisième en Russie par la dimension (après le lac Baïkal et le lac Ladoga). Le traverser en barque tient effectivement de l'exploit sportif, de l'inconscience ou d'une passion sans bornes pour le chant épique!



Russie du Nord-Ouest

(La distance moyenne entre la frontière finlandaise et le complexe lac Onéga - mer Blanche est de 250 km)

lation et la met à profit pour recueillir des chants épiques. Quittant son habit de fonctionnaire pour la chemise russe, le voilà gagnant le port de Petrozavodsk par un frais matin de mai. Laissons-le poursuivre sa relation : « ... Je me mis à chercher un bateau qui fasse la traversée jusqu'à Poudoge (rive est du lac Onéga, en face de Petrozavodsk). Bien que la glace ne fût pas encore complètement fondue, on voyait beaucoup d'embarcations à quai. Elles avaient servi à des paysans venant de Poudoge. Ces marins sans peur attendent le tout début de la fonte des glaces pour venir à Petrozavodsk chercher de la farine, apportant avec eux en échange viande, beurre, œufs, poisson, et autres victuailles. Ils ne louent pas de rameur : à l'aller comme au retour, les patrons des barques prennent des parents et des amis qui, pour leur peine, font la traversée gratuitement. Ce jour-là, il n'y avait qu'un bateau en provenance de Poudoge. Il n'était pas trop bien construit... Mes connaissances me conseillèrent fortement de renoncer à ce voyage par eau : d'après eux, le lac Onéga est sujet à des tempêtes, des sautes de vent brusques, et, dans bien des endroits, il y a des bancs de sable et des rochers affleurant à la surface. Mais le patron du bateau, dénommé Ivan, me plut par son air engageant et sa parole facile, et bientôt je le convainquis de m'emmener avec lui. » [Il leur faut attendre plusieurs jours le vent favorable.]

« Le quatrième jour, le vent tomba et les rameurs, ils étaient trois hommes et une femme, décidèrent de faire le voyage à la rame. Par une nuit de printemps claire et froide, nous quittâmes la petite ville et mîmes le cap sur les îles Ivanoski. Un vent contraire se leva. Plus nous avançons, plus il soufflait et ce n'est qu'au matin, après six heures de gros efforts, que les rameurs épuisés accostèrent à Chouï Navoloke, une île déserte toute en marécages et en forêts, située à douze verstes de Petrozavodsk.

Dans l'île, il y avait une de ces cabanes noires de suie, où les voyageurs, retenus par le mauvais temps, par l'automne, par l'absence de vent ou par la tempête, trouvent refuge pour la nuit. Autour du débarcadère, il y avait beaucoup de barques venant de la rive est et la cabane était pleine à craquer de monde. A vrai dire, cela sentait si mauvais et c'était si sale à l'intérieur que, malgré le froid qui était vif, je refusai d'y entrer pour me reposer. J'allai m'allonger sur un sac à côté d'un maigre feu de bois, je fis chauffer du thé dans une casserole, je puisai dans mes provisions de route et, un peu réconforté, je m'endormis sans m'en apercevoir ; je fus réveillé par des sons étranges : jusque-là, j'avais beaucoup entendu de cantiques populaires, mais jamais je n'avais ouï un tel refrain. Vivant, capricieux et joyeux, tantôt il devenait plus rapide, tantôt il s'interrompait et, par son rythme, me rappelait quelque chose de très ancien, quelque chose que notre génération a oublié. Pendant longtemps, je restai ainsi, sans vouloir me réveiller, à écouter les mots de la chanson, si grand était le plaisir que j'avais de demeurer en proie à cette

impression nouvelle. A travers mon demi-sommeil, je devinaï quelques paysans assis à trois pas de moi et un vieil homme chenu, à la barbe blanche étalée, aux yeux vifs et à l'expression pleine de mansuétude : c'était lui qui chantait. A croupetons près du feu à demi éteint, il se tournait tantôt vers l'un, tantôt vers l'autre, et il chantait sa chanson, en l'interrompant parfois d'une plaisanterie. Lorsqu'il eut fini, il se mit à en chanter une autre : cette fois-ci, je reconnus le chant sur Sadko le riche marchand. Aussitôt, je fus sur pied, je persuadaï le paysan de tout recommencer et je me mis à noter ses paroles... J'ai par la suite entendu beaucoup de chants épiques rares, je me rappelle de remarquables refrains anciens ; ils étaient chantés par des rhapsodes à la voix belle et à la diction sans défaut, mais je dirai en toute franchise que jamais je n'ai éprouvé cette sensation de fraîcheur première que m'ont donnée les mauvaises variantes chantées d'une voix cassée par le vieux Léonce de Chouï Navoloke » (P. N. Rybnikov, Note d'un collecteur, *Chansons recueillies par Rybnikov*, Moscou, 1861).

Cette rencontre d'un collecteur et d'un rhapsode méritait d'être citée en entier, car elle rend bien l'environnement géographique, climatique de ces lieux perdus, ainsi que l'atmosphère psychologique et culturelle de cette société encore primitive. De plus, elle est mémorable car c'est la première rencontre de ce type que l'histoire de la folkloristique russe a retenue.

Les *Chansons recueillies par Rybnikov* firent l'effet d'une bombe dans les milieux spécialisés. Peu de temps après lui et mû par son exemple, Alexandre Hilferding qui était, lui, un slaviste connu, décide de refaire le même voyage. Au cours de l'été 1871, il retourne sur les mêmes lieux et enregistre environ 70 rhapsodes. Il veut poursuivre sa collecte pendant l'été 1872, mais contracte le typhus et meurt. Ses *Chants épiques de l'Onéga* sont publiés *post mortem*, en 1873 (Saint-Pétersbourg).

Les articles introductifs publiés par Rybnikov et par Hilferding donnent une bonne idée de la région et de la façon dont furent collectés les chants épiques. Ainsi, Hilferding trouve que dans la province d'Olonets¹ la nature est hostile à l'homme, à l'exception des bords de lacs ou de fleuves. C'est un pays où ne pousse aucun légume, et où, de toutes les céréales, seule résiste l'avoine. La charrette n'existe pas car la roue est inutilisable en pays fangeux. On lui préfère soit l'animal de bât, soit une sorte de traîneau adapté à l'été (glissant sur les hautes herbes). L'agriculture est une agriculture primitive, avec écobuage,

1. Olonets était le centre administratif de la Carélie russe de l'époque, qui s'appelait « province d'Olonets ». Rappelons qu'il y a eu deux vagues importantes de colonisation russe dans ces régions nordiques. L'une remonte au Moyen Âge novgorodien (XII^e-XV^e siècle) ; l'autre au XVII^e siècle avec les vieux-croyants (voir n. 2, p. 74).

mais le rendement est très faible et l'on compte au moins autant sur la pêche et sur la chasse pour se nourrir. Survivre demande à tous un travail énorme. Ceci n'empêche pas la population d'être accueillante et chaleureuse.

Le maintien dans ces régions de la poésie épique est dû pour Hilferding à plusieurs raisons qui se trouvent ici réunies : l'absence de servage qui donne plus de temps libre et permet au peuple de conserver les idéaux de liberté d'une époque révolue¹ ; l'isolement presque complet par manque de communications ; la fidélité aux traditions (chaque rhapsode est intimement convaincu qu'il répète mot pour mot ce que lui a transmis la génération précédente) ; les longues soirées d'hiver où certains travaux faits en commun (filage, tissage, fabrication de filets de pêche) créent la demande d'un bon conteur ou rhapsode (que l'on décharge souvent de travail) ; l'analphabétisme presque général (sur 70 chanteurs entendus par Hilferding, seuls 5 savaient lire et écrire).

Les chanteurs contactés par Rybnikov et par Hilferding (qui ne sont que partiellement les mêmes) sont quelquefois des aveugles et des mendiants, mais, la plupart du temps, ce sont des paysans, parfois aisés, souvent pêcheurs en même temps. Ils ne sont pas des professionnels dans la mesure où ils n'attendent pas de paiement, mais ils constituent, par leurs dons de mémoire et d'imagination, une sorte d'élite intellectuelle du village. On leur porte en général le plus grand respect.

Les femmes sont conteuses, mais aussi rhapsodes, comme les hommes. Plus au sud, elles se spécialisent dans certains chants satiriques ou dans d'autres, qui mettent en valeur des héroïnes. Il n'y a rien d'étonnant, commente Hilferding, à ce que le nord de la Russie connaisse des héroïnes aussi fortes que leurs homologues masculins. La femme de la Russie du Nord mène une vie aussi rude que l'homme. En plus de ses tâches proprement féminines, elle rame, va à la pêche, déracine les souches pour planter quelques maigres céréales, etc. La force de la femme est nécessaire à la société. D'où le respect qui lui est porté.

Par ailleurs, dit cette fois Rybnikov, ce ne sont pas à proprement parler les milieux de vieux-croyants² qui fournissent le plus de chansons et de contes. Même si les vieux-croyants ont tendance à maintenir le goût de la tradition héritée des ancêtres, ils ne favorisent que les œuvres de caractère religieux et méprisent (comme on le faisait l'Église ortho-

1. L'auteur pense ici à la République de Novgorod qui étendait ses colonies jusque dans ces régions.

2. Les vieux-croyants, taxés d'hérésie parce que refusant la réforme ecclésiastique de Nikone (1654), se réfugient dans le nord de la Russie au XVII^e siècle et y fondent colonies, monastères, etc. Ils se caractérisent par leur attachement à des traditions religieuses archaïques, mais aussi par leur sectarisme et leur intolérance.

doxe au Moyen Age) toute œuvre d'inspiration laïque (en la taxant de « démoniaque »).

Rybnikov cite enfin un autre facteur ayant pu contribuer à favoriser l'épanouissement du chant épique en Carélie russe : c'est la proximité de populations finno-ougriennes (carèles) chantant leurs runots. A la fois par imitation et par réaction nationaliste, la communauté russe est stimulée à maintenir ici mieux qu'ailleurs sa tradition épique¹.

1.3. Les collecteurs au XX^e siècle

Les conditions de la collecte se maintiennent à peu près identiques jusque vers les années trente.

Ontchoukov (Les Contes et les conteurs du Nord, *Les Contes du Nord*, Saint-Pétersbourg, 1908) donne des précisions intéressantes par rapport à ses prédécesseurs. Il dit que les contes étaient très en faveur chez les paysans lorsque ceux-ci se transformaient pour un temps en bûcherons ou en pêcheurs. Dans un cas comme dans l'autre, ils partaient en groupes, quelquefois loin de leur domicile et pour plusieurs jours ou semaines d'affilée. Le soir, dans leurs méchantes cabanes au milieu de la forêt ou sur une île déserte, ils avaient pour grande distraction d'écouter contes et chansons. Le contage était aussi très pratiqué en voyage (sur les bateaux, les traîneaux, par exemple) et permettait d'écourter la durée du déplacement. Cette forme de contage, souvent plus spécifiquement masculine, favorisait particulièrement les échanges de contes d'une région à l'autre.

α) *Les frères Sokolov à la recherche de contes et de chansons.* — Une autre relation demeurée célèbre dans les annales de la folkloristique est celle des frères Sokolov, les jumeaux Boris et Youri, « A la recherche de contes et de chansons ». Elle a été publiée en introduction à leurs *Contes et chansons du lac Blanc*, Moscou, 1915. Le lac Blanc est aussi situé dans le nord de la Russie, mais un peu plus au sud que les régions ci-dessus mentionnées. Les conditions climatiques y sont meilleures et l'agriculture y est moins précaire. La relation décrit non sans humour les tribulations d'un (ou plutôt de deux) collecteurs de folklore verbal dans un milieu de paysans qui ne comprennent pas ce que veulent ces messieurs venus de la capitale.

En général, racontent les frères Sokolov, l'attroupement se fait dès

1. Rybnikov, « Note d'un collecteur... » ; A. F. Hilferding, La Province d'Olonets et ses rhapsodes populaires, *Les Chants épiques de l'Onéga*. Il est à noter que Hilferding, contrairement à Rybnikov, a rencontré des vieux-croyants prêts à chanter des œuvres d'inspiration profane (les deux folkloristes avaient des opinions divergentes sur la question des vieux-croyants et ceci peut avoir influencé leur collecte).

leur arrivée sur la place du village. Les exclamations fusent : « D'où venez-vous ? De Moscou ? Pour quoi faire ? Ils ont pas leurs chansons à Moscou ? Y a quèque chose là-dessous ! » Et comme Moscou, c'est bien loin, un gars s'enquiert : « Et comment ils sont, les potagers à Moscou, plus grands que chez nous ? »

Comme les temps sont peu sûrs, des doutes de nature politique surgissent : « Qu'est-ce qu'on va nous faire avec ces chansons ? Non, non, on ne chante rien sur le tsar ! Est-ce qu'ils sont de la police secrète ? », ou, à l'inverse : « C'est des étudiants, des révolutionnaires, des grévistes. On va brûler le village ! », ou encore : « On va bien se retrouver en prison, avec toute leur politicaille ! » Un ancien soldat émet l'hypothèse que ce sont des espions japonais : « Vous voyez bien, ils ont une carte ! » (ils avaient en effet une carte de la région).

Quand ils arrivent enfin à décider un conteur et que l'on se réunit dans une isba, l'apparition du phonographe déclenche la panique : « Y a quèqu'un là-dedans ! — C'est le diable ! — C'est l'Antéchrist ! » Et, ajoutent les frères, comme les facultés diaboliques du phonographe se répercutent instantanément sur les deux collecteurs, on obtient en un rien de temps trois Antéchrists.

Mais les choses s'arrangent avec les paysans et, dans l'isba bourrée de monde, un conteur commence à parler. Soudain, apparition d'un gendarme. Comme les lois de l'hospitalité peuvent se combiner avec celles de la filature, un des collecteurs est alors convié à « prendre un thé » avec le gendarme. Là, questionnaire en règle : « Montrez vos papiers ! » Le gendarme les recopie entièrement (« Vous comprenez, on peut nous demander de rendre des comptes ! ») Il exige une explication par écrit de tous les mots qu'il ne comprend pas (entre autres : dialectologie, ethnographie, archéologie, etc.). Enfin, il fait se disperser les paysans, et les collecteurs sont reconduits hors du village sous bonne escorte.

Heureusement, la police n'est pas toujours aussi vigilante et des rapports de confiance arrivent à s'instaurer avec les paysans. L'inimitié se fait alors chaude amitié ; on indique les bons conteurs, on va les chercher. Les séances ont généralement lieu dans une isba pleine de monde, car un bon conteur réunit rapidement autour de lui un grand public. L'assistance participe, rit, s'exclame. Et, ajoutent les frères Sokolov, il existe de très bons conteurs, surtout une fois lancés.

β) *La collecte des contes dans l'Oural et dans la région de Viatka.* — L'ethnographe Zélénine effectue pendant l'été 1908 un voyage à la recherche de contes dans la région de Perm (située dans l'Oural) et dans celle de Viatka, sa province natale (Russie orientale). Sa collecte donne lieu à la publication en 1914 et 1915 de deux tomes de *Contes grand-russes* (de la

province de Perm et de celle de Viatka), publiés par la Société russe de géographie.

Pour Zélénine, la région de l'Oural, massif montagneux encore couvert par endroits de forêt primitive, est la plus riche en contes. Ceci est dû à l'absence d'agriculture, à une vie proche de la nature, au milieu montagnard, à la faiblesse numérique de la population qui, vivant au sein d'une nature encore indomptée, continue à croire dans toutes les formes du fantastique. L'économie y reste basée sur la chasse, la pêche, l'exploitation de la forêt et, plus récemment, sur l'extraction de la houille.

Zélénine a surtout recueilli des contes dits par des hommes. Les difficultés d'approche des femmes (en raison de leur timidité, de leur méfiance, etc.) sont grandes pour lui (en tant qu'homme et qu'étranger). Il a cependant entendu parler de quelques conteuses connues et il souligne la tendance partout répandue du contage des grand-mères et nourrices aux enfants. Ce répertoire est limité mais en même temps très présent.

Les conteurs-hommes exercent, eux, les professions suivantes : tailleur ambulant, bûcheron, pêcheur, haleur, soldat. Les haleurs et les soldats contribuent particulièrement aux échanges de contes d'une région à l'autre. On trouve également des mendiants dont certains sont spécialisés dans les contes dits, par exemple, pendant les festins de mariage.

Pour Zélénine (contrairement aux affirmations de Propp), les conteurs croient en la vérité de ce qu'ils content (sauf pour les contes absurdes, ou pour certains détails sur lesquels ils émettent des doutes). Baignant de toutes parts dans une nature encore sauvage, prêtant foi en l'existence de toutes sortes d'êtres surnaturels (génies des bois ou des eaux, diables, saints, etc.), ils ne doutent pas non plus *a priori* de la vraisemblance des contes.

γ) *Anna Astakhova et la disparition progressive du chant épique.* — Anna Astakhova peut être considérée comme le dernier collecteur important de chants épiques. Elle note la disparition progressive du contage de source purement orale et l'influence de plus en plus grande du livre (A. M. Astakhova, *Le Chant épique de la Russie du Nord*, Petrozavodsk, 1948). On trouve désormais, sur les lieux mêmes des collectes, des éditions de Kircha Danilov, de Rybnilov, d'Hilferding. Elles exercent une influence de plus en plus grande.

Cette interférence du livre et du contage s'était, dit Astakhova, déjà produite au XVII^e siècle : il y eut alors édition de contes satiriques de source populaire ; puis ceux-ci retournèrent à la tradition orale. Le phénomène était alors resté limité. A la fin du XIX^e siècle, il prend une toute autre ampleur.

Hilferding notait déjà en 1871 qu'une de ses informatrices, Matriona

Menchikova, lui avait chanté un chant épique serbe en même temps que des chants épiques proprement russes. Après enquête, il s'avéra que ce chant lui avait été lu par son mari ou par son fils, qui savaient lire et se rendaient à Pétersbourg. C'était encore un cas isolé (*Les Chants épiques de l'Onéga*, p. 19).

Cas isolé encore, la séance de bluff organisée par un conteur analphabète et notée par Zélénine : le conteur dit son conte tout en faisant croire qu'il le lit dans le livre qu'il tient à la main. Il stupéfie ainsi son auditoire qui ne remarque pas que le livre est tenu à l'envers ! (« Essai sur les conteurs et les contes de la province de Perm », p. 38). L'anecdote n'est pas seulement amusante, elle montre le prestige tout-puissant du livre, qui va progressivement entraîner la fin de la tradition orale.

En 1926, Astakhova rencontre deux rhapsodes (oncle et neveu), qui lui récitent des chants épiques qu'ils ont appris dans quelques feuillets à demi-déchirés provenant d'une édition de Rybnikov. Ils tiennent à ces feuillets autant qu'à leurs icônes et ne veulent pour rien au monde les céder à la spécialiste, qui leur propose pourtant à la place une édition neuve.

De nombreuses bibliothèques populaires diffusent de plus en plus d'éditions bon marché. Des collecteurs comme Markov et Grigoriév, dit Astakhova, n'y font pas assez attention et Markov enregistre en 1899-1901 des chants épiques de Marfa Krioukova, lesquels remontent tous, comme on s'en est aperçu par la suite, à une anthologie alors répandue dans le Nord, l'anthologie d'Oxionov.

Anna Astakhova, en ce qui la concerne, note l'influence plus ou moins dominante du livre sur pratiquement tous les rhapsodes à qui elle a eu affaire.

D'une façon générale, le milieu du XX^e siècle marque la fin des grands interprètes, ce qui ne signifie pas, bien entendu, que sporadiquement, on ne puisse encore en trouver, mais ce sont alors des conteurs, et plus particulièrement des conteurs de contes pour enfants et de contes anecdotiques, genres qui se maintiennent mieux.

2 / INTERPRÈTES

Passés sous silence dans les recueils d'Afanassiév et de Kiréïévski, ils sont donc mis à l'honneur par la « Note d'un collecteur » de Rybnikov et surtout par le recueil de Hilferding qui est le premier à grouper les textes d'après les rhapsodes (ou conteurs). A partir de ce moment, et jusqu'aux excès de la période stalinienne, l'intérêt ne fera que grandir pour les bardes populaires. Puis il retombera.

Voyons d'abord le rôle de l'interprète.

En principe et comme cela avait déjà été noté par Gogol et par Stasov (voir p. 25-26), dans la campagne russe, chaque homme et chaque femme pouvaient dire un conte, chanter une chanson. Dans le Nord, chacun connaissait au moins quelques fragments de chants épiques et, un peu partout en Russie, chaque femme était susceptible de faire des lamentations. Ceux qu'on appelle des rhapsodes (conteurs, pleureuses) sont des interprètes de talent, doués d'une bonne mémoire et que l'on venait quelquefois écouter de loin ou que l'on appelait au loin (pour les mariages, par exemple). Ontchoukov parle d'eux comme d'une sorte d'intelligentsia du village, bien qu'illettrée. Ces bons interprètes recevaient des cadeaux, étaient déchargés de travail, entourés de respect.

Quel est le degré de professionnalisation de ces interprètes? Pour répondre à cette question, il faut d'abord se demander dans quel but l'œuvre était chantée ou interprétée.

On a décelé des cas où contes et chants épiques avaient valeur magique : les contes, dit Zélénine, étaient dits le soir pour agir favorablement sur les esprits des bois¹; les chants épiques étaient déclamés de préférence au printemps avant le labour, pour se rendre favorable l'aide des aïeux²; dans certains cas, le rhapsode était considéré comme un sorcier (encore en 1930 dans la Carélie russe)³. Ce sont là, pourtant, des survivances. D'une façon générale, au XIX^e siècle, contes et chants épiques avaient pour but principal le divertissement.

Par contre, les lamentations (de mariage ou de deuil) conservaient une valeur rituelle. Les jeunes filles étaient tenues d'apprendre très jeunes les lamentations, car elles devaient lamenter pour leur mariage. Une jeune fille qui, à la veille de son mariage, n'aurait pas pu chanter était aussi mal vue que si elle n'avait pas terminé de broder le nombre voulu de chemises ou de serviettes. Chanter et broder étaient l'école des filles!

Chaque femme en Russie devait donc pouvoir lamenter. Ces lamentations étaient peut-être encore plus courantes que le contage... En outre, on invitait des pleureuses réputées pour seconder la fiancée ou la veuve et pour diriger l'ensemble du rituel.

Les interprètes de talent étaient donc autrefois considérés comme des sorciers. Ils se devaient de connaître à fond l'ordonnance des cérémonies et avaient de ce fait un rôle social et rituel important. Chez les bûche-

1. D. K. Zélénine, La Valeur magico-religieuse des contes folkloriques, *Recueil en l'honneur d'Oldenbourg*, Leningrad, 1934.

2. T. A. Novitchkova, Originalité de la fonction des chants épiques et problème de leur valeur historique, *Littérature russe*, 1983, n° 3.

3. T. I. Senkina, Valeur archaïque du conte russe de Carélie, *La Folkloristique en Carélie*, Petrozavodsk, 1986.

rons, haleurs, pêcheurs, soldats, c'est-à-dire dans les catégories masculines échappant (pour un temps ou saisonnièrement) à la vie du village, leur rôle essentiel devenait un rôle de divertissement et ils étaient gratifiés en conséquence (décharge de travail, cadeaux). Les seuls interprètes vraiment professionnels étaient les pèlerins errants, vivant des aumônes collectées pour chacun de leur chant. On voit donc que la professionnalisation restait accessoire et qu'il serait peut-être plus exact de parler de spécialisation. Rybnikov comme Hilferding parlent d'ailleurs, dans leurs articles introductifs, d'écoles de rhapsodes, ce qui peut confirmer cette dernière hypothèse.

Nous passerons en revue quelques interprètes célèbres¹.

2.1. *La dynastie Riabinine*

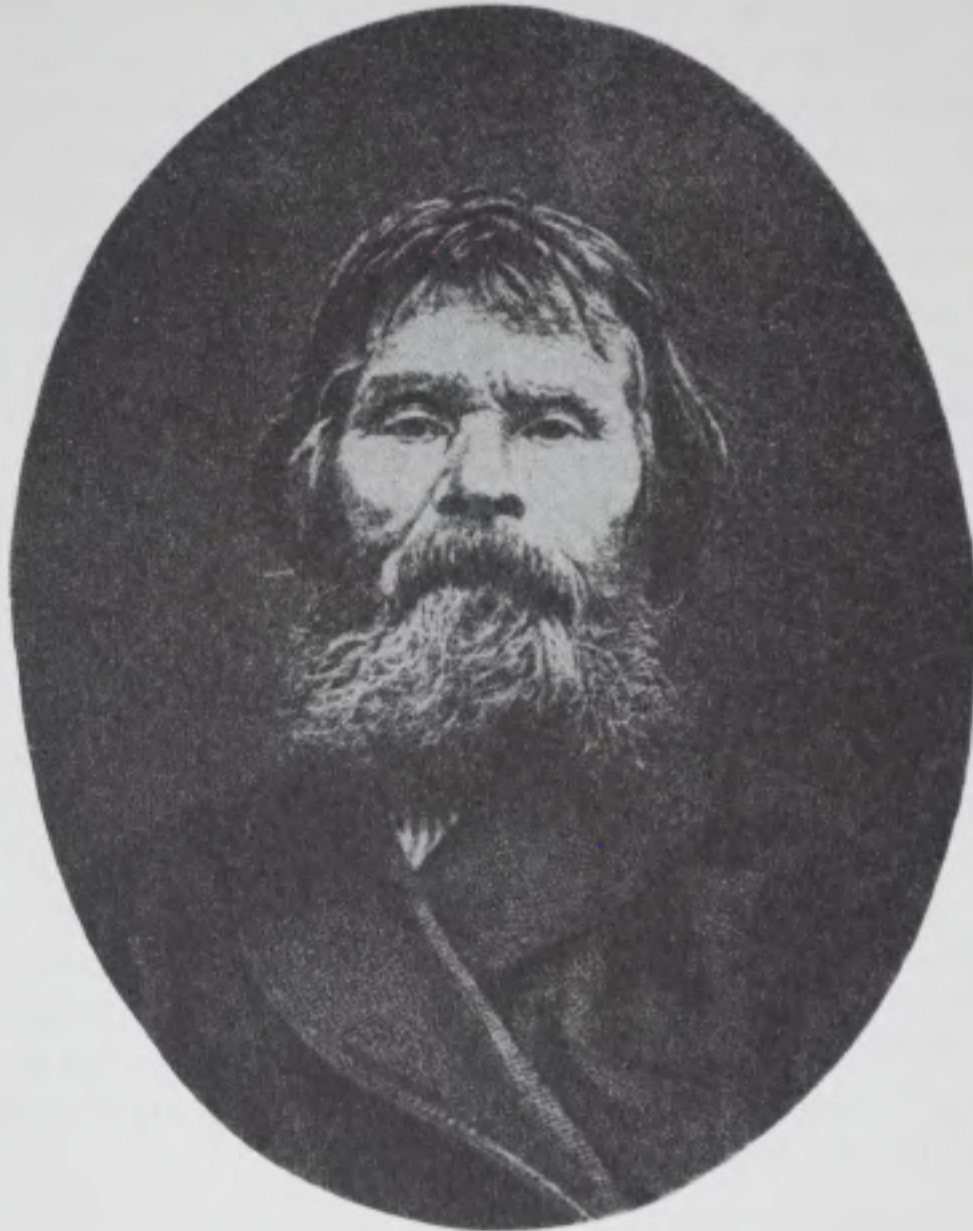
α) *Trofime Riabinine* (mort en 1885) : en mai 1860, Rybnikov accomplit son fameux voyage dans l'outre-Onéga. Il rencontre le vieux Léonce Bogdanov qui lui chante les premiers chants épiques jamais entendus par un folkloriste. Ce même Léonce lui parle de Trofime Riabinine comme du meilleur rhapsode de la région. Il le lui amène : « Un homme âgé de taille moyenne, dit Rybnikov, de constitution solide, avec une barbe grisonnante et des cheveux tirant sur le jaune, passa la porte. La force tranquille et la retenue se lisaient tout de suite dans son regard droit, son maintien, son salut, sa démarche. » Rybnikov recueille de lui une vingtaine de chants épiques dont la plupart sont devenus des classiques (« *Ilia de Mourome et le brigand Rossignol* », « *Ilia de Mourome et sa fille* »...). Voici comment Rybnikov décrit sa façon de dire : « Le refrain du chant épique était assez monotone, la voix de Riabinine, vus ses soixante-cinq ans, n'était pas très sonore ; mais un remarquable art de dire donnait un sens particulier à chaque vers. Plus d'une fois, j'abandonnai la plume pour suivre avec attention le fil du discours, puis demandai à Riabinine de répéter ce qu'il avait chanté et, sans envie, me mis à remplir les blancs. Mais où donc Riabinine avait-il appris une diction aussi magistrale ? Chaque chose recevait dans sa bouche l'éclairage adéquat, chaque mot prenait son sens véritable » (« Note d'un collecteur »).

Né en 1791 non loin de Kiji (île du lac Onéga), Trofime Riabinine était devenu orphelin de bonne heure. Il servit de pastoureau au village, d'ouvrier à son oncle Andréiev, puis entra au service de son futur beau-père, contractant ce que l'on appelle un mariage en gendre (van Genep). Avec le temps, il devint chef de famille. Il était à la fois paysan et

1. Voir, par exemple, T. G. Ivanova, *Les Rhapsodes populaires russes*, Moscou, 1989.

pêcheur et avait un sens aigu de sa dignité : c'est ainsi qu'il fit un cadeau en retour à Rybnikov quand celui-ci voulut le remercier de ses chansons en lui offrant un coupon d'étoffe.

Comme dans son pays natal, tous étaient peu ou prou capables de chanter quelques chants épiques, il n'était pas très sollicité. Par contre, lorsqu'il allait pêcher sur le lac Ladoga où la tradition du chant épique était moins pratiquée, il avait beaucoup de succès : les gens venaient l'écouter et le déchargeaient de son travail.



Le rhapsode T. Riabinine
Gravure de 1871

En 1871, Hilferding le rencontre à nouveau et recueille de lui de nouvelles versions. Il a l'idée de faire inviter Riabinine à Pétersbourg par la Société russe de géographie. Riabinine chante en public en 1871. Parmi les personnalités présentes, on compte le critique Stassov et peut-être Moussorgski, lequel a, on le sait, enregistré les mélodies de deux

chants épiques de Riabinine. Le *Journal russe* commente : « Il ne fait aucun doute qu'écouter un chant épique dit par un rhapsode est un fait rare et fort intéressant, et c'est ce qui a vraisemblablement attiré un aussi large auditoire puisque la majorité des gens était debout. » Cette exhibition de Riabinine fut la première du genre. Cela devint par la suite une tradition que d'inviter dans les grandes villes les meilleurs interprètes de la poésie orale.

β) *Ivan Riabinine* (mort en 1908) est le fils du précédent. Après les premiers enregistrements par Istomine et Dioutch, publiés dans leur recueil *Chansons du peuple russe*, Saint-Petersbourg, 1894, Ivan Riabinine est invité à Pétersbourg et à Moscou pendant les hivers 1893 et 1894. Liatski a laissé de lui cette description : « De petite taille, portant une veste de coupe ancienne..., la parole douce et réfléchie, les gestes peu hâtifs, il donne l'impression d'une personne tranquille et réfléchie. Vieux-croyant, il respecte tous les dogmes de sa foi : il ne boit pas, ne fume pas, observe les jeûnes... et arrive dans la maison où il est invité pour chanter, avec son verre toujours en poche... » (cité par Ivanova, p. 75).

A Moscou, on enregistre sur phonographe des fragments de bylines d'Ivan Riabinine. C'est le premier enregistrement sonore de littérature orale russe. On essaie de bien lui payer ses concerts, mais il déclare bientôt qu'il s'ennuie à la ville et il s'en va.

En 1902, il est à nouveau invité, il exécute ses chants dans les meilleures salles de la capitale et, le 24 mars, il chante dans la salle de malachite du Palais d'Hiver, en audience privée pour Nicolas II et sa famille. Nicolas II veut ainsi montrer son intérêt pour la « narodnost » (voir p. 28).

Il fait ensuite une tournée qui le mène d'abord à Kiev où il est entendu par Chaliapine (la partition de *Boris Godounov* contient plusieurs motifs tirés de Riabinine). Puis il se rendra à Odessa, en Bulgarie, en Serbie, à Vienne, à Prague, à Varsovie. Sa prestation est chaque fois très écoutée. Il rentre enfin chez lui et est oublié. En 1920, on se souvient de lui, mais, quand on l'envoie chercher, on apprend qu'il est mort et on ramène son fils adoptif, *Ivan Riabinine-Andréiev*. Il y aura à nouveau des enregistrements, des tournées, puis l'oubli.

γ) *Piotr Riabinine-Andréiev* (1905-1953) est le fils du précédent. Il fera, lui, une carrière typique de l'ère stalinienne. Il est, dès le départ, entouré de l'attention des savants et de la société. Ses chants épiques sont publiés dans un recueil d'Astakhova. En 1940, un livre est publié sur son œuvre. Il fait de nombreux concerts, reçoit des décorations, est admis à l'Union des Écrivains, compose une *novina* sur Tchapaïév... (p. 85-86).

Sauf pour le dernier de la dynastie, la tradition est très fidèlement respectée : Ivan Riabinine et son beau-fils répètent presque mot pour mot les chants de l'ancêtre Trofime.

2.2. Irina Fédossova (1831-1899)

C'est un des phénomènes de la tradition orale russe. Gorki, Chaliapine ont décrit l'énorme impression qu'avait produite sur eux cette paysanne illettrée de la province d'Olonets. C'est probablement à elle que fait allusion Rybnikov lorsqu'il parle, sans la nommer, d'une pleureuse particulièrement connue de cette région.

Elle a été entendue de Rimski-Korsakov. Nékrassov lui a emprunté des motifs de son roman en vers *Qui vit bien en Russie ?* (« Tombez, mes larmes brûlantes, / Tombez, non pas dans l'eau, non pas sur la terre... »). Mel-



La lamentatrice I. Fédossova
Revue *Niva*, 1895

nikov-Pétcherski lui a emprunté la lamentation sur la mort de Nastia dans son roman *Les Forêts* (« L'oiselle-cygne a pris son essor, / L'hirondelle légère fuit à tire d'aile, / Vers où, vers où voles-tu, oiselle-cygne! / Vers où, vers où voles-tu, hirondelle légère? », voir p. 183).

De son côté, Azadovski, qui a étudié les lamentations populaires (voir p. 50), souligne qu'elle n'était pas du tout une vocératrice ordinaire, que même dans son pays où toutes les femmes étaient susceptibles de lamenter, elle faisait courir les foules. On ne peut la considérer que comme une grande artiste possédant une mémoire prodigieuse et dotée d'un talent poétique hors du commun.

Des livres, des articles nombreux ont été consacrés à cette poétesse populaire (en particulier, deux livres de Tchistov en 1955 et en 1988, un article de Kalouguine en 1983, voir bibliographie).

Elle a raconté sa vie à Barsov qui l'a découverte. Née dans une grande famille paysanne, elle travaille toute petite et est renversée à six ans par un cheval qui lui casse une jambe, d'où la boiterie dont elle a souffert toute sa vie. Très jeune, elle commence à chanter dans les veillées et se fait une réputation d'« organisatrice des mariages ». Elle se marie volontairement à dix-neuf ans avec un veuf de soixante, qui la laisse libre d'aller chanter, c'est-à-dire de s'adonner à sa vocation. A la mort de celui-ci au bout de treize ans, elle se remarie avec Fédossov, un charpentier. Le mariage est, cette fois, malheureux, elle est mal acceptée par la famille de son deuxième mari, lequel a, de plus, le défaut de boire. Elle l'incite à venir habiter Petrozavodsk. C'est là que le professeur de séminaire Barsov la rencontre et recueille d'elle quelque 30 000 vers de lamentations. Ils constitueront l'essentiel (Barsov a eu affaire à quelques autres pleureuses) des trois tomes des *Lamentations de la Russie du Nord*, publiées par Barsov en 1872, 1882, 1885. Cette publication se heurtera longtemps à l'incrédulité des savants. Enfin, des spécialistes comme Maïkov, Vessélovski prennent la chose au sérieux et écrivent des articles sur Fédossova. Celle-ci, pendant ce temps, est presque réduite à la mendicité par la mort de son deuxième mari.

A partir de 1886 et jusqu'à sa mort en 1899, elle fera de nombreuses tournées à Pétersbourg, à Moscou. Elle est entendue par Rimski-Korsakov et enregistrée sur phonographe. A Nijni-Novgorod, elle est entendue par Gorki qui parle de « la force magique de son art ».

En appendice sont donnés quelques exemples de l'art d'Irina Fédossova.

2.3. Philippe Gospodariov (1865-1938)

Biélorusse d'origine, il s'est surtout spécialisé dans le folklore verbal russe. Né paysan et devenu ouvrier, son répertoire a subi l'influence du milieu ouvrier.

Né dans une grande famille paysanne (comptant treize membres), il travaille dans les champs dès son plus jeune âge. A quinze ans, il apprend le métier de forgeron et entre au service d'un châtelain. D'une grande force physique et de caractère emporté, il répond vertement à son maître, participe à des jacqueries, fait plusieurs années de prison (1903-1907), est exilé à Petrozavodsk où il s'installera, deviendra ouvrier et fera venir sa femme. Il est connu dans la région pour ses matches de boxe et son art du conte. Il se spécialise dans les contes anecdotiques et satiriques, souvent dirigés contre les classes possédantes.

En 1937, le folkloriste Novikov recueille de lui 106 contes. En 1938, Gospodariov fait une tournée à Leningrad. Il meurt quelques mois après.

2.4. *Anna Barychnikova (1868-1954)*

Elle est née dans le centre de la Russie (province de Voronège). Son père et son grand-père étaient asservis. La vie difficile qu'ils menaient ne les empêchait pas d'avoir le talent de conteur.

Mariée jeune, Anna Barychnikova a dix enfants dont cinq meurent en bas âge, et elle devient veuve de bonne heure. Elle élève seule ses enfants. N'osant les laisser aller chez les autres tellement ils sont mal vêtus, elle fait venir chez elle les enfants des autres et distrait son auditoire enfantin par ses contes.

Elle est découverte en 1925 par la folkloriste Grinkova. Grinkova note l'art consommé de la conteuse, qui change de voix, de mimique pour chaque personnage. Ses contes sont très rythmés, souvent rimés, quelquefois même chantés.

En 1930, elle devient célèbre. Elle est invitée à Voronège. En 1936, elle fait une tournée à Moscou, en 1939 à Leningrad. Elle a droit à tous les honneurs de l'époque stalinienne.

2.5. *Marfa Krioukova (1876-1954)*

C'est un des produits les plus typiques de l'ère stalinienne. Elle n'est plus aujourd'hui nommée parmi les grands rhapsodes (voir Ivanovna, *op. cit.*).

Elle a cependant fait couler beaucoup d'encre dans les années trente. Ses chants épiques ont été publiés en 1939 (*Les Chants épiques de Marfa Krioukova*, Moscou), accompagnés d'une introduction de Youri Sokolov, devenu académicien. Celui-ci vante son talent créateur, son art de l'improvisation et sa capacité à inventer des *noviny*, chants sur la vie soviétique, modelés dans un style ancien. C'est elle qui invente le mot de *novina* et qui en crée un bon nombre, dont une sur la mort de

Lénine (*novina* citée par Youri Sokolov et publiée dans *L'Œuvre des peuples d'URSS*, Moscou, 1937).

Marfa Krioukova est née dans la province d'Arkhangelsk (village de Zolotitsa) où la tradition épique, découverte plus tard que dans la province d'Olonets, s'est avérée, elle aussi, assez riche.

Marfa Krioukova appartient à une famille de rhapsodes : en particulier, son grand-père paternel Gavriilo et sa mère Agraféna ont été enregistrés en leur temps par Markov et Grigoriév.

Elle sait lire et écrire et, même, elle lit avec passion. Elle a fréquenté l'école où elle était une bonne élève. Elle a une facilité si remarquable que l'on peut dire qu'elle parle en vers. On a enregistré d'elle 80 000 vers. Elle ne se répète jamais : non seulement elle ne répète jamais le même chant épique, mais elle ne répète pas non plus les deux vers qu'elle vient de dire si jamais on lui demande de les reprendre. Quand elle oublie un passage, elle le réinsère facilement sous forme de réflexion, de monologue, etc. Elle passe de la déclamation au chant et *vice-versa*, ce qui est considéré comme une virtuosité.

Cette facilité déconcertante l'amène à modifier parfois fortement la tradition, et à la modifier dans un sens qui est fait pour plaire à son auditoire des années trente. Ainsi, le patriotisme inhérent au chant épique prend chez elle des accents chauvins. Elle fait dire à Ilia de Mourome : « Notre terre glorieuse, c'est la Russie, / La Russie, le premier entre tous les pays... »

De même, elle met au premier plan les classes défavorisées. C'est elle qui donne une place prépondérante à Ilia de Mourome, fils de paysan. Elle va jusqu'à le marier avec une fille du peuple, ce qui est contraire à la tradition épique. Dans ses chants, paysans et manœuvres fréquentent les festins de Vladimir. Elle insiste sur la pauvreté de Sadko, sur le goût d'Ivan le Terrible ou de Pierre I^{er} pour les gens du peuple. La place essentielle donnée à Ilia de Mourome dans toutes les études de l'époque stalinienne et même chez Propp (*Le Chant épique russe*) est vraisemblablement due à son influence. On sait aujourd'hui que ce héros est le plus tardif des héros épiques russes et que parmi ses aventures, en particulier amoureuses, toutes ne sont pas édifiantes.

Plus dangereuse encore au niveau du respect de la tradition est la tendance de Marfa Krioukova à passer du chant épique à l'épopée, c'est-à-dire à faire graviter plusieurs chants épiques autour d'un héros.

Ainsi, elle pousse à l'extrême la cyclisation du chant épique autour de Vladimir : un nombre considérable de héros deviennent dans sa bouche neveux ou nièces de Vladimir ; Ilia de Mourome est même fait cousin de Dobrinia et se retrouve donc apparenté à Vladimir ! Un autre essai de cyclisation la pousse à donner une biographie complète à ses héros (enfance, jeunesse, mariage, etc.), au besoin inventée...



Sur les bords de la Dvina. Russie du Nord
 (*La Peinture populaire de la Dvina du Nord*, Moscou, 1987, p. 12)

En ce qui concerne la forme, sa facilité incontrôlée devient un défaut. Son style souvent relâché laisse passer néologismes et modernisations tout à fait contestables. On a plus chez elle une mauvaise imitation du chant épique populaire qu'une véritable innovation créatrice, comme le proclamaient Sokolov et Lipets (*op. cit.*).

Mais il faut dire à la décharge de ces deux folkloristes qu'ils ne sont pas les seuls à s'y être laissés prendre. Pourtant toujours circonspecte dans ses affirmations, Anna Astakhova se croit (ou se voit?) obligée d'écrire en 1939 un article élogieux sur Marfa Krioukova (Marfa Krioukova, rhapsode de la mer Blanche, *Folklore verbal soviétique*), et ne reviendra sur ses dires qu'en 1948. Mais des auteurs occidentaux s'y sont également trompé : ainsi, Carl Stief, dans son *Russian historical song*, 1953, cite en permanence Marfa Krioukova.

Ceci montre à l'évidence que Marfa Krioukova avait non seulement un talent exceptionnel mais un souffle épique réel. Elle fut malheureusement pervertie par les excès d'une époque et par les honneurs dont on la combla. Car nous ne l'avons citée que pour mieux situer son cas (et celui de nombreux rhapsodes de la même période) : en effet, ni au niveau des sujets, ni au niveau du style, ni au niveau des apports personnels, il ne reste rien aujourd'hui de l'œuvre de Marfa Krioukova.

TRADUCTIONS

Lamentations d'Irina Fédossova

1/ *Lamentation pour le départ d'un conscrit* (La pleureuse tient le rôle de l'épouse) :

« Ecoute-moi, mon époux bien-aimé, / Sache ce qu'il en sera de nous quand tu seras parti / Et que notre maison et notre bien-être seront détruits. / Que ferai-je alors, malheureuse que je suis, / Avec toute la vie pour me lamenter / En élevant nos chers petits enfants ? / Sans toi, notre soutien et notre appui, / Il me faudra incliner ma tête hardie, / Soumettre mon cœur palpitant / Devant tous mes bons voisins honnêtes / Pour qu'ils n'offensent pas mes enfants chéris. / Et quand, le soir, mes pauvres petits / Rentreront à la maison, venant de la rue, / Et qu'ils pleureront, les pauvrets, / D'avoir reçu force coups de pied, / Que leur dirai-je, moi, mère malheureuse : / "Oh, mes enfants orphelins, infortunés ! / Vous venez vous plaindre à moi, / A moi, qui connais la misère autant que vous, / Et dont le cœur se serre. / A vous regarder, mes pauvres petits ! / Quand vous allez dans la rue, mes enfants, / Empruntez les petites ruelles, / La grand-rue n'est pas faite pour les démunis, / Pour ceux qui sont sans père et sans toit ! / Si vous aviez votre père et votre soutien, / Vous n'iriez pas, enfants, par les chemins, / Demander l'aumône de maison en maison, / Et les gens de bien ne vous chasseraient pas, / Et nous aurions du pain en abondance, / Et nous mangerions à notre table de chêne, / Et vous seriez bien habillés et chaussés, / Et, joyeux, nous vous regarderions grandir !" » (citée par Ivanova, p. 199-200).

2/ *Lamentation pour la mort d'un staroste* (délégué des paysans, il avait été injustement mis en prison par l'administration tsariste. Fin de la lamentation) :

« Tombez, mes larmes brûlantes, / Tombez, non pas dans l'eau, non pas sur la terre, / Non pas sur l'église du Bon Dieu, / Tombez, mes larmes brûlantes, / Sur mon ennemi cruel, / Tombez droit sur son cœur mauvais ! / Toi, Seigneur Mon Dieu, fais en sorte / Que ses habits chamarrés pourrissent, / Que sa tête hardie devienne folle, / Et, encore, fais, Seigneur Mon Dieu, / Qu'il aie dans sa maison femme insensée / Mettant au monde enfants pauvres d'esprit, / Entends, Seigneur, mes prières pécheresses, / Accepte, Seigneur, les larmes d'enfants petits ! » (citée par Ivanova, p. 171-172).

3/ *Lamentation pour la mort d'un secrétaire* (s'adressant au défunt, la pleureuse reprend le symbole connu dans la tradition orale du chagrin, et le généralise) :

« Peut-être approcheras-tu du trône du Seigneur, / Raconte-lui alors, à Lui, le Tout-Puissant, / Ce qui se passe en pays orthodoxe. / De par le monde, il y a beaucoup de péchés, / Et plus encore de tristesse et de plaintes. / Lorsque nous nous levons de bon matin, / Nous ne pensons pas aux bonnes actions, / Nous courons à l'assemblée des démons, / Nous fautons lourdement et ne nous repentons pas. / Et le Seigneur a envoyé des marins dans le vaste océan, / Ils ont attrapé un grand poisson inconnu, / Ils ont remonté des clefs souterraines, / Et voilà qu'ils ont lâché le grand Chagrin. / Et le grand Chagrin, le Mal insupportable / Vole par la Russie comme le clair faucon, / Vole au-dessus des paysans comme le noir corbeau. / Sinistre, il vole et se réjouit : / "Je me suis installé dans le monde du Bon Dieu, / J'ai accès à tous ces pauvres paysans, / Les offenses, les leur voilà en nombre, / Et pour les malheurs, ils n'auront pas de répit!" / Submergés par ce grand chagrin, / Les pauvres gens oscillent comme la mer, / Ils sont là, comme des arbres desséchés. / Où est passé tout notre patrimoine, / Où sont tous nos paysages familiers? / Les meules d'antan n'existent plus, / Les granges ne sont pas remplies de grain, / Les chevaux n'ont pas la stalle pleine, / Il n'y a plus l'hiver de traîneaux qui glissent, / Il n'y a plus l'été de blés ondoyant au vent » (citée par Ivanova, p. 173-174; l'ensemble de ces textes est tiré de Barsov, *Les Lamentations de la Russie du Nord, I et II*).

BIBLIOGRAPHIE

- Astakhova A. M., *Le Chant épique de la Russie du Nord*, Petrozavodsk, 1948 (*Byliny severa*).
- Barsov E. V., *Lamentations de la Russie du Nord*, Moscou, 1872, I; 1882, II; 1886, III (*Pričitanija Severnogo kraja*).
- Hilferding A. F., La Province d'Olonets et ses rhapsodes populaires, *Les Chants épiques de l'Onéga, recueillis par Hilferding pendant l'été 1871*, Saint-Petersbourg, 1873 (Gil'ferding, Oloneckaja gubernija i ee narodnye rapsody, *Onežskie byliny, zapisannye Gil'ferdingom letom 1871g.*).
- Ivanova T. G., *Les Rhapsodes populaires russes*, Moscou, 1989 (*Russkie narodnye skaziteli*).
- Kalouguine V., *Les Héros du chant épique russe*, Moscou, 1983 (*Geroi russkogo eposa*).
- Kravtsov N. I., Lazoutine S. G., *L'Œuvre populaire orale russe*, Moscou, 1983.
- La Chronique des temps passés*, Moscou-Leningrad, 1950 (*Povest' vremennykh let*), I-II.
- Les Chansons recueillies par Kirěievski*, 1-10, Moscou, 1860-1874.
- Les Chants épiques de M. S. Krioukova*, *Chroniques du Musée littéraire d'Etat*, Moscou, 1939 (*Byliny M. S. Krjukovoj, Letopisi gos. lit. muzeja*).
- Liatski E., *Le Rhapsode Ivan Riabinine et ses chants épiques*, Moscou, 1895 (E. Ljackij, *Skazitel' I. T. Rjabinin i ego byliny*).
- Novitchkova T. A., Originalité du rôle des chants épiques et problème de leur valeur historique, *La Littérature russe*, 1983, 3 (« Funkcional'noe svoeobrazie bylin i problema ikh istorizma »).
- Ontchoukov N. E., Contes et conteurs du Nord, *Contes du Nord, recueil de N. E. Ontchoukov*, Saint-Petersbourg, 1909 (Ončukov, *Skazki i skazočniki na severe, Severnye skazki, sbornik N. E. Ončukova*).
- Propp V. Ya., *Les Racines historiques du conte merveilleux*, Leningrad, 1946 (*Istoričeskie korni volšebnoj skazki*, trad. franç. chez Gallimard, 1983).
- Propp V. Ya., *Le Conte russe*, Leningrad, 1984 (*Russkaja skazka*).
- Rybakov B. A., *Le Paganisme des anciens Slaves*, Moscou, 1981 (*Jazyčestvo drevnikh slavjan*, trad. franç. partielle chez PUF, 1994).
- Rybnikov P. N., Notes d'un collecteur, *Chansons recueillies par P. N. Rybnikov*, t. 3 (1861-1867), Moscou (*Zapisi sobiratelja, Pesni, sobrannye P. N. Rybnikovym*).

- Senkina T. I., Eléments archaïques dans le rôle joué par le conte russe de Carélie, *Folkloristique de Carélie*, Petrozavodsk, 1986 (« Projavlenie arkhaičeskikh elementov v funkcijakh russoj skazki Karelii »).
- Sokolov B. et You, A la recherche de contes et de chansons, *Contes et chansons de la région du lac Blanc*, Moscou, 1915 (B. i Ju. Sokolovy, Za skazkami i pesnjami, *Skazki i pesni Belozerskogo kraja*).
- Tchistov K. V., *La Poétesse populaire I. A. Fédossova*, Petrozavodsk, 1955 (*Narodnaja poetessa I. A. Fedosova*).
- Tchistov K. V., *Irina Andréievna Fédossova*, Petrozavodsk, 1988 (*Irina Andreevna Fedosova*).
- Vlassova Z. I., Ménestrels et littérature orale, *Le Folklore verbal russe*, 1987 (Vlassova, « Skomorokhi i fol'klor »).
- Vlassova Z. I., P. I. Yakouchkine en 1840-1850, *Recueil des chansons populaires de P. V. Kīrēievski, collecte de Yakouchkine*, Leningrad, 1983 (Vlassova, Jakuškin v 1840-1850 gg., *Sobranie narodnykh pesen P. V. Kīreevskogo, zapisi P. I. Jakuškina*).
- Zélénine D. K., Essai sur les conteurs et les contes de la province de Perm, *Contes grand-russes de la province de Perm, Notes de la Société russe de géographie*, Petrograd, 1914 (Zelénin, Koe-čto o skazočnikakh i skazkakh..., *Velikoruskie skazki permskoj gubernii, ŽIRGO*).
- Zélénine D. K., Essai sur les conteurs et les contes de la province de Viatka, *Contes grand-russes de la province de Viatka, Notes de la Société russe de géographie*, Petrograd, 1915.
- Zélénine D. K., La fonction magico-religieuse des contes folkloriques, *Recueil en l'honneur de S. F. Oldenbourg*, Leningrad, 1934 (Religiozno-magičeskaja funkcija fol'klornykh skazok, *S. F. Ol'denburgu k 50-letiju naučno-obščestvennoj dejatel'nosti*).

1 / INTRODUCTION

Les incantations, ces formules magiques destinées à agir sur la nature et sur l'être humain, nous font pénétrer dans le monde des charmes et des maléfices, mieux, nous plongent au cœur même de ce royaume. Disons d'abord quelques mots de la sorcellerie en Russie.

Le monde à la fois enchanté et pervers de la magie, avec ses cohortes de sorcières et de magiciens, de jeteuses de sorts et d'envoûteurs, est connu de toute l'Europe, du Moyen Age au XVIII^e siècle, et même plus tard. La sorcellerie en Russie a, en gros, un destin semblable à celui qui a été le sien en Europe occidentale, à cette différence notable près : c'est que la chasse aux sorcières y a été moins importante. On y a eu affaire, en effet, plus à des cas isolés de persécution qu'à des répressions massives ou à des procès défrayant les chroniques (voir Afanassiév, *Les Conceptions poétiques...*, III, chap. 27 ; Michelet, *La Sorcière*). L'Eglise orthodoxe semble avoir été, sur ce point, beaucoup plus tolérante que l'Eglise catholique. Et c'est peut-être la raison pour laquelle les formules incantatoires russes, dans des formes à la fois exubérantes de fantaisie et très figées de structure, révèlent beaucoup plus une religion de la Nature que de quelconques cultes sataniques¹.

1. Le fait que les pratiques magiques ont été beaucoup moins fortement poursuivies en Russie qu'en Occident a entraîné : 1 / une moins grande déformation de ces pratiques ; 2 / des traces plus apparentes de religion païenne ; 3 / une division moins nette entre les notions de magie, qui se veut science ou art de diriger le monde, et de sorcellerie, qui est une magie noire, forme perverse qu'a prise la magie, face à une persécution sans pitié (voir Jean Palou, *La Sorcellerie*, « Que sais-je ? », 1957, p. 5, 8). Les cultes sataniques sont (relativement) faibles en terrain russe. D'où la difficulté à séparer les deux notions, ce qui nous fera, à l'instar des auteurs russes, employer les deux termes comme équivalents. Pour des études récentes sur la sorcellerie en Occident, on consultera : C. Ginsburg, *Le Sabbat des sorcières*, trad. chez Gallimard, Paris, 1992, et C. Lison-Tolosana, *Sorcellerie, structures sociales et symbolisme en Galicie*, trad. aux PUF, Paris, 1994.

La magie est, on le sait, considérée comme très antérieure au christianisme (on fait remonter son origine à Babylone et à l'Assyrie, mais bien des auteurs, dont Rybakov, font plonger ses racines dans la Préhistoire)¹. Le christianisme trouve donc philtres, sorcières, amulettes, conjurations, devins, installés. Il cherche, comme partout, d'une part, à récupérer à son profit les vieilles pratiques (ainsi, les médaillons ou croix portés autour du cou seraient, comme le suggère le matériel fourni par Afanassiév (*op. cit.*, III, 429-431), une transformation d'anciennes amulettes païennes), d'autre part, à les réprimer. Les procès de sorcellerie existent en Russie entre les XV^e et XVI^e siècles, mais les paysans aussi brûlaient ou noyaient spontanément de temps à autre une sorcière, soupçonnée d'être responsable de la sécheresse ou de quelque autre calamité. Ceci, d'après Afanassiév (III, 510), avait encore lieu sporadiquement au XIX^e siècle en Russie et en Ukraine.

La répression, quelquefois barbare², que les paysans exerçaient à l'encontre de celle ou de celui qui était accusé(e) de sorcellerie, est en fait la contrepartie presque nécessaire de la croyance que l'on avait en la toute-puissance de l'adepte et du (de la) praticien(ne) de sciences et de pouvoirs occultes. Le mage était censé être capable de diriger pour le bien comme pour le mal les éléments déchaînés, de provoquer tempête, sécheresse, disette, épidémie, etc., ou, au contraire, de susciter guérison, bonheur, prospérité (voir Afanassiév, *op. cit.*, I, 423; Alexandre Blok, *Poésie des incantations et des conjurations*, *passim*). À partir de là, on peut penser que, dans l'esprit du paysan, la punition devait être à la hauteur de cette toute-puissance; mieux, que c'était la Nature elle-même qui exigeait le châtement: en cas de disette ou de sécheresse, la Nature et la Terre-mère offensées réclamaient un(e) coupable³.

D'où vient cette puissance? Le sorcier (le mage) est en communication directe avec la Nature, avec les forces secrètes qui la régissent. Par les pratiques magiques, par la force suggestive des mots, il (elle) peut influencer sur le cours de la Nature dans le bon ou dans le mauvais sens. Son rôle est donc un rôle créateur, presque un rôle divin. La magie est,

1. Boris Rybakov, *Le Paganisme des anciens Slaves*, trad. p. 149-162. Ginsburg, lui, fait remonter la sorcellerie à des cultes chamaniques.

2. Il existe même des cas, assez inconcevables chez nous, où ce sont les gens d'Église qui conseillent aux paysans la modération (Afanassiév, III, 509).

3. Cette explication est suggérée par l'article de Blok cité et par l'étude de Zélenine (*Essais de mythologie russe. Les morts de mort violente et les roussalki*, Petrograd, 1916, p. 84-85), appliquée, il est vrai, davantage aux morts de mort violente (suicidés, noyés, etc.) qu'aux sorciers. La démarche intellectuelle du paysan était la même dans les deux cas: les morts de mort violente étaient accusés d'offenser la Terre-mère qui refusait de les « recevoir en son sein ». En cas de calamité naturelle, ils étaient considérés comme responsables et les paysans allaient les déterrer, malgré l'opposition de l'Église.

on l'a souvent dit, la première forme de religion (Anitchkov). Et, dans cet univers imaginaire d'un totalitarisme absolu, le verbe a puissance créatrice (voir Afanassiév, I, 423; Alexandre Blok, p. 43, 47).

Nous voilà ramenés aux formules incantatoires. Celles-ci existent dans toutes les civilisations et perdurent dans les villages tant qu'existe et que subsiste la croyance en la vertu créatrice du mot. Ce genre de folklore, spécifique, révélateur d'une mentalité que les auteurs russes qualifient de très archaïque, disparaît quand la croyance disparaît. Il se trouve que, si en France¹ il n'en existe que des fragments à valeur plus ethnographique que poétique, on a souvent affaire en Russie à de véritables petites œuvres en prose poétique.

Mais elles n'existent pas seules. Sous leur forme première, elles accompagnent une série d'actions magiques et font elles-mêmes partie intégrante d'un rituel d'ensorcellement. Empreintes d'un pragmatisme très terre à terre (demande de bonne récolte, de guérison, d'amour, etc.), elles n'ont pas pour souci premier la recherche poétique. Cependant, et dans la mesure où le mot se doit de posséder une force suggestive contraignante, rythme et coloration poétique y sont très apparents. Le poète Alexandre Blok, qui fait œuvre d'ethnographe dans l'œuvre que nous avons citée, a justement mis en évidence cette poésie sous-jacente des incantations.

2 / COLLECTE ET ÉTUDE

On possède des textes à partir du XVII^e siècle. Ils proviennent d'actes de procès en sorcellerie. On trouve également des formules magiques dans des cahiers manuscrits, quelquefois écrits à l'aide d'alphabets secrets, dans des herbiers, des livres de recettes ou de sorcellerie.

Les premiers exemples d'une collecte scientifique sont donnés dans le recueil de Sakharov : *Les Légendes du peuple russe*, Saint-Petersbourg, 1841. On trouve un certain nombre d'incantations dans l'ouvrage cité d'Afanassiév.

La première édition, consacrée aux incantations, est le recueil de L. N. Maïkov : *Incantations grand-russes*, Saint-Petersbourg, 1869, qui contient plus de 350 textes et fournit le lieu de la collecte, des détails sur l'exécution, etc.

1. Voir C. Vergnes, *La Médecine venue du fond des âges*, Paris, Robert Laffont, 1979; M. Leproux, *Médecine, magie et sorcellerie*, Paris, PUF, 1956; M. Bouteiller, *Médecine d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1966.



Incantation de préservation du bétail pour la Saint-Georges
1984, Région de Pskov
Musée ethnographique de l'URSS, section russe, Saint-Pétersbourg
(aimable autorisation de Tatiana Bernštam)

Puis viennent des publications dans différentes revues. La plus importante est la collecte de N. N. Vinogradov, Incantations, conjurations, prières salvatrices, etc., *Le Passé vivant*, 1907, 1908, 1909.

Au XX^e siècle, on a peu d'enregistrements. Citons quelques conjurations agricoles dans l'article de Zernova, Matériaux sur la magie agricole de la région de Dimitrovo, *Ethnographie soviétique*, 1932.

Passons à l'étude.



La moissonneuse se roule dans le champ en invoquant la Terre-mère
(début du XX^e siècle)

Musée ethnographique des peuples de l'URSS, section russe, Saint-Petersbourg
(photographie appartenant à la collection de Galina Chapovalova)

Le côté poétique, d'une part, mythologique, de l'autre, des incantations n'échappe pas à Afanassiév. Il voit dans les conjurations des traces d'une pensée mythologique et religieuse archaïque. Il fournit de beaux exemples d'adresse aux forces du ciel ou de la Nature. Pour lui, ce sont des « fragments de prières archaïques païennes » (I, 43) ; en demandant bonheur et protection, « l'homme primitif se place sous la protection sacrée de la Nature » :

« Je vais dans la vaste plaine, sous le soleil resplendissant, sous le clair croissant, sous les étoiles scintillantes, sous les nuages mouvants ; ... Je me ceins de nuages, je me couvre des cieux... » (I, 419).

Les adresses à Notre-Dame et aux saints sont venues recouvrir la couche païenne primitive.

Lazoutine (les Incantations, p. 61, 62) passe en revue les auteurs qui ont étudié les incantations. Selon lui, Potébnia, Vessélovski se sont servis des incantations pour étayer leur thèse suivant laquelle la langue et le style du folklore verbal sont issus d'une pensée poétique archaïque. Potébnia a fini par estimer que ces formules pouvaient être beaucoup plus archaïques encore que les éléments de religion païenne qu'elles contiennent. Pour Anitchkov, « la conjuration est la forme la plus archaïque de la conscience religieuse » (E. V. Anitchkov, *La Poésie rituelle de printemps en Occident et chez les Slaves*, Saint-Petersbourg, 1903, « Du rite à la chanson », p. 38-39).

Poznanski, dans son livre *Les Incantations*, Petrograd, 1917, a cherché à établir le rapport existant entre formules et actes rituels divers.

Astakhova (1964) a étudié les incantations en relation avec les modes archaïques de pensée (voir bibliographie).

De son côté, Boris Rybakov, dans son ouvrage *Le Paganisme des anciens Slaves*, 1981, souligne le caractère très archaïque, largement préhistorique, de la pensée magique et des formules incantatoires. Il rapporte conjurations et maléfices à l'époque mésolithique et attache une grande importance à la division manichéenne entre forces du bien et forces du mal, division qu'il considère comme très antérieure au christianisme et pouvant se rapporter aux premières croyances de l'Européen primitif concernant les vampires et les fées¹.

3 / EXÉCUTION DES FORMULES

Comme on le voit d'après la façon dont on a recueilli les incantations, le genre n'est pas purement oral. A date ancienne, on ne dispose même que de textes écrits. Cependant, l'écriture n'a ici rien à voir avec une élaboration littéraire quelconque. Croyances populaires, superstitions, signes cabalistiques forment la trame de la conjuration. Le rapport entre l'écrit et l'oral est original. Il mérite l'attention.

Vlassova (Pour une étude de la poétique des incantations orales, *Le Folklore verbal russe*, 1972) cherche à distinguer pour la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle les incantations orales des incantations écrites. Les formules orales sont en général (bien que ce ne soit pas toujours le cas) plus courtes que les formules écrites. Les conjurations écrites (qui peuvent parfois tenir sur une page entière et même sur deux) commencent par des adresses-prières assez développées, elles contiennent des énumérations très longues qui se veulent exhaustives. Les incantations orales, plus brèves, sont aussi plus rythmées et peuvent ressembler à des bouts rimés, ce qu'elles deviennent parfois avec la perte de la croyance (certaines ont été utilisées par le poète Khlebnikov).

Par ailleurs, Vlassova, citant l'article d'Anna Astakhova, L'art de l'incantation dans la région de la Pinéga, *L'Art paysan d'URSS*, 2, 1928, note la forme, curieuse pour nous, de la transmission entre l'écrit et l'oral : c'est souvent le guérisseur qui apprend au villageois dans le besoin la formule adéquate. Quelquefois, il la lui écrit, mais le paysan doit l'apprendre et la retenir par cœur (elle n'est efficace que dans son utilisation orale).

1. Rybakov donne quelques beaux exemples d'incantations (voir trad., p. 150-158).

Le rapport entre l'écrit et l'oral nous est encore révélé par l'article introductif que Vinogradov écrit à sa collecte (*Le Passé vivant*, 1907, p. 1-5). Il y traite des difficultés particulières que rencontre le collecteur de formules secrètes. Celui-ci se heurte en effet à la méfiance, aux dénégations des paysans qui, sous l'influence conjuguée de la religion, de l'enseignement et, plus récemment, de la médecine, oublient les vieilles superstitions, ou qui se culpabilisent quand ils continuent à les pratiquer. Mais il se heurte surtout à la conviction, très ancrée, suivant laquelle l'incantation doit être tenue secrète pour avoir de la force. Un(e) sorcier(e) ne divulgue pas aisément son savoir et il est pratiquement impossible d'obtenir de lui le moindre exorcisme. Cependant, le goût qu'il peut avoir du gain l'amène parfois à ruser avec les forces occultes : si le collecteur lui propose de l'argent, l'envoûteur est parfaitement capable de lui faire remettre son cahier de formules par un proche. Il fait ainsi, conclut Vinogradov, d'une pierre deux coups : d'une part, il ne perd rien de sa force magique, d'autre part, il touche l'argent. En dehors de son aspect anecdotique amusant, cette roublardise nous apprend une chose, fondamentale : la formule écrite peut se communiquer, elle n'a pas la vertu de la formule prononcée oralement. La formule écrite n'est pas prioritaire, elle est en quelque sorte un pense-bête, elle est lettre morte, elle n'a pas en elle-même de force. Elle est le contraire d'un texte sacré, ce qui est sacré, c'est non seulement l'exécution orale, mais tout le scénario de l'exécution orale.

Comme nous le voyons, le collecteur n'a pas beaucoup de chance de voir ou plutôt d'entendre prononcer une conjuration à chaud, au moment où le rite s'accomplit. Ni le sorcier lui-même ni le bénéficiaire du rite ne toléreraient la présence d'un spectateur. Il est donc presque impossible de savoir exactement dans quelles circonstances les formules deviennent efficaces. Cependant, des bribes d'information, échappées plus souvent aux villageois qu'au sorcier, ont pu être réunies. Les actes des procès et certains manuscrits fournissent également des détails.

Le texte des incantations lui-même indique un certain nombre d'actes ou de gestes qui devaient être accomplis : ainsi, pour les bonnes incantations, on se levait de grand matin, on sortait de l'isba en passant par la porte, on gagnait la vaste plaine, on se tournait vers l'orient... Pour les incantations néfastes, on sortait de l'isba par la porte de la cave, on se tournait vers l'occident, etc. Les conjurations étaient, suivant Afanassiév, prononcées le matin à jeun, à voix haute, face aux forces de la Nature. Pour les autres collecteurs, elles sont prononcées à voix basse, près d'un carrefour, près de l'eau ou à l'orée d'un bois.

Les actes accompagnant la prononciation des conjurations sont souvent fondés sur une analogie fortuite. Ainsi, pour séparer deux amoureux, on prend une branche fourchue, on la casse en deux au niveau de

la fourche en prononçant la formule adéquate; pour les incantations maléfiques, on se sert d'une figurine de glaise que l'on transperce de trois fois sept flèches (exemples cités par Rybakov). Afanassiév fournit un exemple intéressant : quand une personne s'est cassé un membre, on choisit un arbre jeune (un chêne de préférence), on le fend en deux, on introduit une fois ou deux le membre malade dans la fente, puis on attache les deux parties de l'arbre avec une corde en disant : « Que l'os cassé se ressoude comme l'arbre fendu ! » (Afanassiév, *III*, 139).

Cette analogie, qui nous semble, à nous, fortuite, devait sembler nécessaire au paysan illettré des siècles passés. Elle constituait un premier effort de raisonnement. Dans ce sens, la magie n'est pas seulement la première forme de religion, elle est aussi « la première forme de science ». Ceci a été dit de nombreuses fois (par ex., Kabo, *Les Formes primitives de l'art*, Moscou, 1972, 277).

Mais, souvent aussi, nous ne sommes plus en mesure de discerner les maillons du raisonnement, et les actes nous semblent aussi absurdes que contraignants. Nous sommes en même temps frappés par leur aspect détaillé jusqu'au pédantisme. Rybakov cite des rites de préservation du bétail où une page entière d'actes à accomplir précède la formule proprement dite. Ainsi, il faut faire trois fois le tour du bétail, en tenant dans la main droite une hache qu'on traîne à terre et, dans la gauche, une bougie allumée, un coq (que l'on tient par le cou sans l'étrangler) et un œuf (qu'il n'est pas question de casser, s'entend !). L'on doit en même temps prononcer la formule sans se tromper. Et tout ceci n'est qu'une petite partie du scénario global, que Rybakov appelle à juste titre « une sorte d'office païen original » (Rybakov, *Le Paganisme...*, trad., p. 153).

4 / CONTENU

Il existait des incantations pour tous les cas de la vie. Afanassiév a remarquablement défini le champ d'application des formules magiques : « La puissance de l'incantation est sans limites. Avec l'incantation, on peut diriger les forces de la Nature, provoquer l'orage, la pluie, la grêle ou, au contraire, les retenir, favoriser la récolte ou l'empêcher, multiplier la richesse, faire se reproduire le bétail ou le décimer par une épidémie, donner à l'individu bonheur, santé, succès à la chasse et à la pêche ou provoquer des catastrophes, chasser la maladie ou l'attirer, enflammer d'amour le cœur d'un jeune homme ou d'une jeune fille ou le refroidir, susciter chez les juges ou les supérieurs des sentiments de compassion et de gentillesse ou de cruauté et de vengeance, donner à l'arme la précision du tir et au guerrier l'invulnérabilité, panser les blessures, arrêter les hémorragies, métamorphoser les hommes en animaux,

les arbres en pierres, bref, ces paroles peuvent faire des miracles, soumettant à la volonté du magicien toute la Nature » (Afanassiév, *I*, 423).

Vinogradov (art. cité, p. 5) s'était refusé à diviser les incantations en quelques grands groupes, trouvant l'expérience osée. On peut cependant essayer de le faire, en tenant compte de quelques critères qui, dans la majorité des cas, s'excluent les uns les autres.

Deux grands groupes se détachent aisément : les incantations *bénéfiques*, faites en faveur de quelqu'un, et les incantations *maléfiques*, faites pour nuire à quelqu'un. Les premières, relevant de la magie blanche, font appel à des puissances protectrices ; les autres, relevant de la magie noire, font appel à des forces occultes néfastes. Il se trouve que la très grande majorité des incantations connues sont du premier type, les autres tombant sous le coup de la loi et donc particulièrement difficiles à relever pour un collecteur.

Parmi les incantations bénéfiques, on a à nouveau deux grands groupes : celles qui demandent prospérité, amour, faveur, etc. ; celles qui demandent protection contre quelque chose : forces du mal, maladies, mauvais œil, etc. Ces deux groupes ne s'excluent pas toujours dans la mesure où, par exemple, demander la guérison d'une maladie est-il une incantation appelant la prospérité (ou la santé) ou une incantation contre quelque chose (la maladie) ?

Si, enfin, on fait un rapide décompte d'ordre statistique d'après le thème de la demande, on s'aperçoit que les incantations les plus fréquemment rencontrées sont les incantations amoureuses (pour susciter l'amour¹ de quelqu'un) ; puis, par ordre de fréquence, les incantations demandant une guérison ; celles qui demandent la protection contre le mauvais œil. Toutes les autres incantations représentent des cas plus ou moins isolés : incantations maléfiques (nous savons qu'il y avait censure) ; incantations pour provoquer la fin d'un amour (un seul cas) ; incantations de prospérité économique (les incantations de bonne chasse ou de bonne pêche sont plus fréquentes et plus détaillées que celles demandant une bonne récolte, ce qui pourrait prouver, comme le suggère Rybakov, que les incantations sont bien apparues à l'époque chasseresses plutôt qu'agricoles) ; les incantations pour se protéger des juges, pour se rendre favorables ses supérieurs, ou pour être invulnérable aux balles, sont probablement des incantations tardives. Elles n'en sont pas moins très révélatrices de la mentalité du paysan transplanté à la ville ou à l'armée au XIX^e siècle.

1. Cette fréquence montre bien à quel point la passion amoureuse fait fi (comme dans le cas de Tristan et d'Iseult qui avaient bu le philtre d'amour) des conventions sociales.

5 / COMPOSITION

Soit l'incantation suivante, ayant pour but d'empêcher la sécheresse :

« Je me lèverai, moi serviteur de Dieu (nom, prénom), je me signerai, je me rendrai en priant de l'isba à la porte, de la porte au portail, et j'irai dans le champ, droit vers l'orient, et je dirai : « Salut à toi, chaud soleil, ne dessèche pas et ne brûle pas mes légumes et mes céréales, mais dessèche les mauvaises herbes et l'absinthe ! Que mes paroles soient fortes et qu'elles tiennent ! » (Maïkov, n° 277, p. 109).

On peut la décomposer en trois parties :

- 1 / Description du rite que l'on accomplit (« Je me lèverai... je me signerai... ») ; adresse à une force supérieure d'intercession (« Salut à toi, chaud soleil... »).
- 2 / Formule magique de demande proprement dite : « Ne dessèche pas mes légumes... »
- 3 / Fermeture de l'incantation par une « clé » (« Que mes paroles soient fortes et qu'elles tiennent ! »).

L'incantation choisie est complète. Mais il peut arriver que la première partie, très suggestive dans les incantations relevées à date ancienne, ait tendance à disparaître. La troisième partie se maintient mieux, ne serait-ce que par la formule : « Amen ! » Les incantations, même les plus brèves, contiennent toujours la demande proprement dite (ex. « Champ, champ, rends-moi mes forces pour moissonner l'avoine ! », Maïkov, n° 281, p. 110) sans laquelle il n'y aurait pas d'incantation.

Revenons sur chacune de ces trois parties :

La *première partie* débute parfois par un élément de prière : « Au nom du père... », etc. Puis vient la description du rite accompli. A l'origine, il y a probablement description réaliste (« Je me lèverai à l'aube, je me signerai, je passerai par la porte... »), mais la description peut prendre une tournure hyperbolique difficilement réalisable (« Je m'envelopperai de nuages... »). La magie noire se sert de formules inverses et maudites (« Je me lèverai sans me signer, je passerai par le trou de souris... »).

Puis vient une adresse à des forces supérieures d'intercession ou à des forces occultes néfastes. Les forces invoquées sont soit des forces de la Nature, forces célestes (soleil, croissant, vent, eau, feu, etc.), soit des animaux fantastiques (poisson, baleine, corbeau...), soit des personnages de la religion chrétienne, textes apocryphes compris (Notre-Dame et les saints, le diable et ses démons). Mais on peut également trouver des personnages anonymes (« la belle fille », « le petit vieux »), des personnages de contes (le baba Yaga, Kachtchéï)...

La *deuxième partie* contient la demande, pièce centrale de l'incantation. La demande (plus exactement l'exigence) est souvent introduite par une comparaison fondée sur une analogie (par ex. « de la même façon que le mort n'a pas mal aux dents, fasse que je n'aie pas mal aux dents! »). Cette comparaison peut parfois se développer en une petite scène avec dialogue : on demande à saint Lazare s'il n'a pas mal aux dents. Réponse : « non ». Suit la demande : « Fasse que je n'aie pas mal aux dents! » Cette demande, indispensable, est formulée en termes précis et concrets : « Je préserve le serviteur untel de toutes les coupures! » « Que les lutteurs s'abattent autour de moi! », demande un lutteur avant d'affronter ses adversaires. C'est ici qu'intervient parfois une énumération qui se veut la plus exhaustive possible : on énumère par exemple toutes les parties du corps d'où il faut chasser la maladie, tous les lieux d'où il faut chasser le mauvais œil...

La *troisième partie* « ferme » l'incantation. L'exigence formulée doit être close, scellée. Elle peut l'être par le simple mot : « Amen! » (alors répété trois fois). Elle peut l'être par une formule plus étendue du type : « Que mes paroles soient fortes et solides. Clé. Serrure. Amen! » Afanassiév a donné une analyse de cette formule, qui remonterait à une métaphore populaire ancienne identifiant la langue à une clé. Il existe ainsi un vieux proverbe disant : « Ma tête est la boîte, ma langue la clé. » Il cite quelques jolies formules de fermeture, comme : « Qu'à mes paroles les lèvres et les dents soient la serrure, ma langue la clé ; je ferme avec la clé, je laisse la serrure tomber dans la mer, je jette la clé dans les cieux » (Afanassiév, I, 421).

6 / STYLE

L'emploi de la *comparaison* est spécifique de l'incantation. Nous avons déjà vu que la demande était fondée sur une analogie et donc sur une comparaison. Mais la demande elle-même peut se développer en une série de comparaisons, par exemple : le jeune homme veut que la jeune fille l'aime « comme la mère son enfant, la vache son veau, la chatte ses chatons, la cane ses canetons » (Maïkov, n° 2, p. 8).

Les comparaisons cherchent à être exhaustives.

« Et comme les rivières coulent vers la mer depuis les montagnes, depuis les bois profonds, depuis les jachères et les champs, que mon cher bétail revienne à la maison tout seul! » (Vinogradov, 1907, n° 54).

D'une façon générale, la recherche de l'*énumération exhaustive* est typique des incantations : comme le dit Rybakov, les forces du mal sont partout, comme le dit Blok, chaque brin d'herbe épie l'homme, il faut

donc conjurer l'esprit maléfique en tout lieu, il ne faut pas oublier le moindre détail, car c'est de cet oubli que pourrait venir le mal :

« Toi, serpente Irène, toi, serpente Catherine, toi, serpente des champs, toi, serpente des prairies, toi, serpente des marais, toi, serpente des souches d'arbres... » (Maïkov, n° 176, p. 68).

Un autre procédé employé est celui de la *répétition* d'un adjectif ou déterminant, toujours le même et qui reprend l'idée essentielle de la conjuration. Ainsi, pour détacher deux amoureux, la répétition du déterminant « de glace » est fondamentale :

« Au septentrion est une île de glace, sur l'île est une isba de glace, le plancher est de glace, les murs sont de glace..., le lit est de glace et le tsar de glace lui-même y habite... » (Vinogradov, voir trad., n° 6).

Le rythme, difficile à rendre dans une traduction, est lié à la répétition d'éléments toujours semblables. Ces passages sont quelquefois même rimés. Comme le dit Blok : « L'incantation, par son rythme, hypnotise, suggère, contraint » (*op. cit.*, p. 53).

Il existe des incantations qui ont amusé le poète Khlebnikov, et qui sont faites de mots incompréhensibles (notre Abracadabra). Elles pouvaient servir à repousser les roussalki (ou ondines) ou encore étaient considérées comme la chanson des sorcières partant pour le sabbat. Le rythme, l'allitération y sont tout-puissants (voir Blok, p. 59; chanson citée par Sakharov, p. 95; « Gouts! Alégrémos! Astarot, Béguémot! Aksafat, Sabatane! Ténémos! Gouts! Maïala, na, da, Kagala! Sagana!, etc. »).

7 / INFLUENCES SUR LES INCANTATIONS

Au cours des siècles, les influences exercées sur les incantations par les différentes croyances (païennes, chrétiennes) et par les autres genres folkloriques (contes, chansons) ont été nombreuses. Elles ont porté surtout sur la première partie de l'incantation (adresse-prière). On peut citer :

7.1. L'influence d'une mythologie païenne fondée sur la divinisation des forces de la Nature. Afanassiév en a donné des exemples poétiques, confortant sa théorie « mythologique » : « Chaud Soleil! », « Toi, Ciel, entends, toi, Ciel, vois! », « Vents impétueux, soufflez! » On s'adresse aux rivières rapides, à l'eau, à la flamme, au champ...

7.2. L'influence de la religion chrétienne. Elle se marque d'une part dans le début de prière initial et dans l'amen final (pour les bonnes incantations) ; d'autre part dans l'adresse aux personnages du Nouveau

testament (Notre-Dame, Jésus-Christ et les saints ; Satan et les démons). Ceux-ci se divisent en forces bénéfiques et maléfiques lesquelles, pour Rybakov, sont venues remplacer les fées bienfaitantes d'un côté, les vampires de l'autre.

7.3. L'influence des textes apocryphes et des cantiques populaires : ceux-ci fournissent un arsenal de figures et de personnages important (Mansikka, Vessélovski, Poznanski l'ont noté). Ainsi, les maladies sont personnifiées et deviennent les sept (ou les douze) filles d'Hérode. L'île Bouïane et la pierre Alatyr, qui reviennent souvent, semblent être une figuration du centre du monde : si, pour Afanassiév, la pierre Alatyr est le soleil lui-même, pour Vessélovski le mot vient de « altar », l'autel, et la pierre Alatyr est donc un symbole chrétien (voir p. 105).

7.4. L'influence de la littérature orale. Elle s'exerce de plusieurs façons :

α) D'une part, on la trouve dans les nombreux objets, animaux, personnages anonymes, que l'on rencontre avec une fréquence et des attributions équivalentes à celles des personnages et symboles précédents :

- objets comme le poêle, invoqué dans les incantations pour susciter l'amour ou pour le refroidir. Il arde comme le feu, mais il peut être gelé comme la glace. Il n'a pas de valeur en lui-même, l'idée essentielle étant celle de brûler ou de glacer ;
- animaux fantastiques, comme l'oiseau transportant un message ou une flèche, arrachant les maladies avec son bec ou ses griffes ; comme la reine des abeilles ou des fourmis calmant ses congénères ;
- personnages anonymes, ils peuvent tenir la place de figures mythologiques ou chrétiennes à moins qu'au contraire ces figures ne soient une interprétation du personnage anonyme remplissant la même fonction (ainsi, dans les conjurations contre l'hémorragie, la belle fille recousant les plaies permute facilement avec l'Aurore ou Notre-Dame).

β) D'autre part, on a montré l'influence de genres folkloriques déterminés. Ainsi Eléonskaïa a noté l'influence des contes, Bogatyriov celle des chansons historiques, etc. (voir l'article cité de Vlassova). Vlassova elle-même cite un joli cas d'influence de la chanson lyrique. Elle cite cette formule pour s'attacher l'amour de quelqu'un :

« Envole-toi, ma flèche d'acier trempé, / Plus haut que la sombre forêt, / Plus bas que le nuage mouvant, / Ne va pas t'enfoncer, ma flèche d'acier trempé, / Ni dans la vaste plaine, ni dans la mer profonde, / Va t'en trouver, ma flèche d'acier trempé, / Le serviteur de Dieu untel, / Qu'il chemine sur le sentier, / Qu'il soit assis devisant, / Ou encore banquetant, / Qu'il dorme dans son lit, / Et frappe-le, ma flèche d'acier trempé, / De tous les côtés à la fois! » (p. 197).

Et elle la rapproche de la chanson lyrique suivante, recueillie par Anna Astakhova dans la même région du nord de la Russie :

« Oh, ma flèche d'acier trempé, /... Tu as été envoyée au loin, /Au loin dans la vaste plaine, /Tout en haut des vastes cieux. /Ne va pas tomber, ma flèche d'acier trempé, /Ni sur la montagne, ni dans l'eau, /Mais va tomber sur la haute demeure, /Et atteins au cœur ma promesse! » (p. 198).

En fait, ces influences diverses, pour intéressantes et souvent poétiques qu'elles soient, ne touchent pas à l'essentiel de l'incantation, c'est-à-dire à la demande. On peut se demander si elles n'organisent pas une sorte de fioriture, de garniture (faut-il dire littéraire?) autour de l'exigence, formulée, elle, en termes brefs et précis. Il n'existe pas assez de témoignages, surtout à date ancienne, pour en décider.

Quoi qu'il en soit, les incantations russes, peu perverties par des poursuites répétées de la hiérarchie ecclésiastique, ont pu s'épanouir dans une relative liberté, et leur étude est fondamentale pour qui veut comprendre le tissu de croyances, de superstitions, de mentalité archaïque et de poésie qui forme, loin de toute influence littéraire ou savante, la culture populaire russe authentique.

TRADUCTIONS

1 / INCANTATIONS AMOUREUSES

1.1. *Incantations pour susciter l'amour*

1 / « Je me lèverai, moi serviteur de Dieu, j'irai en me signant, de porte en porte jusqu'au portail, jusqu'à la vaste plaine; je me tiendrai dos à l'occident, visage à l'orient, et je regarderai le ciel clair; dans le ciel clair, une flèche de feu vole; je prierai cette flèche et je lui demanderai : « Vers où voles-tu, flèche de feu? — Vers la sombre forêt, le marais fangeux, les souches humides. — Ô toi, flèche de feu, reviens, et va où je t'envoie : il est en Russie une belle fille (prénom), va te planter dans son cœur palpitant, son foie noir, son sang vermeil, ses lèvres de miel, ses yeux clairs, ses sourcils noirs, afin qu'elle languisse et soupire tout le jour au soleil, et à l'aube, et à la nouvelle lune, au vent mauvais, pendant les jours fastes et les jours néfastes, à présent et pour toujours! » (citée par Blok, p. 61-62).

Souffrances appelées sur celle (celui) qui ne répond pas à l'amour :

2 / « Mortifie, Seigneur, l'âme qui habite le corps d'une telle (prénom) servante de Dieu. Que son cœur souffre, que sa conscience brûle, que son sang vermeil, sa chair ardente, son poumon, son foie, son cerveau souffrent. Que ses os pourrissent; que ses pensées languissent jour et nuit, et à minuit et au zénith, chaque heure, chaque minute, à cause de moi, serviteur de Dieu untel. Mets, Seigneur, l'étincelle brûlante dans son cœur, dans ses pensées, dans son ouïe, son odorat et son toucher, dans ses cheveux, ses bras et ses jambes, mets l'angoisse, le dépérissement et la torture; la pitié, la tristesse et le souci pour moi, serviteur de Dieu untel » (citée par Blok, p. 62-63).

3 / « Sur la mer-océan, sur l'île Bouïane¹, vivent trois Vents qui sont frères : le premier vient du septentrion, le deuxième de l'orient, le troisième de l'occident. Soufflez, Vents, et apportez le chagrin et la tristesse à la servante de Dieu unetelle, pour qu'elle ne puisse sans moi passer ni une journée, ni une heure » (Afanassiév, *I*, p. 418).

4 / « Seigneur, bénis-moi. Au nom du père et du fils et du saint-esprit. Amen. Je me coucherai sans me signer ; je me lèverai sans me signer. Je sortirai de l'isba sans passer par la porte, de la cour sans passer par le portail. Je gagnerai la vaste plaine sans emprunter chemin ni sentier. Je m'arrêterai au bord de l'onde bleue. Dans la vaste plaine, au bord de l'onde bleue, il y a trois poêles qui ardent comme des brasiers : un poêle de faïence, un poêle de fer, un poêle d'acier. Ces trois poêles sont bourrés de bûches de chêne, de bûches de sapin, qui brûlent et se consomment. Que, de la même façon, le cœur palpitant du serviteur de Dieu untel brûle et se consume pour la servante de Dieu unetelle, que le serviteur de Dieu untel ne puisse ni vivre, ni respirer, ni manger, ni boire, ni passer une minute, ni passer la vie sans la servante de Dieu unetelle. Que la servante de Dieu unetelle apparaisse au serviteur de Dieu untel comme plus resplendissante que le soleil, plus claire que la lune. Et que le serviteur de Dieu untel ne puisse ni boire de kvass, ni manger de pain, ni prendre un bain sans la servante de Dieu unetelle. Qu'il se dessèche et dépérisse jour et nuit, et à tout moment, et à toute heure, et en tout lieu. Clé et serrure sur mes paroles, pour les siècles des siècles. Amen trois fois. » Répéter trois fois (Vinogradov, 1907, n° 37, p. 30).

5 / « Je me lèverai en me signant, j'irai dans la vaste plaine en passant par la porte, je me mettrai face à l'orient. A l'orient se lève l'aube lumineuse, apparaît le soleil resplendissant, il fait bon d'y contempler le monde divin. Que ce soit ainsi que me regarde, moi, le serviteur de Dieu Vassili, la servante de Dieu NN, et qu'elle ne puisse se rassasier de ma vue ni le jour à la lumière du soleil ni la nuit à la lumière du croissant, et que je lui semble, à elle, la servante de Dieu NN, plus beau que le soleil resplendissant, plus clair que le clair croissant. Qu'elle ne puisse sans moi ni vivre, ni boire, ni manger, ni passer la nuit, ni passer une heure. Soyez, mes paroles, fermes et solides. Que la clef et la serrure de mes paroles soient dans la mer-océan pour les siècles des siècles. Amen » (Vinogradov, 1909, p. 6).

1.2. Incantation pour détacher deux amoureux

6 / « Je me lèverai, serviteur de Dieu untel, sans me signer, je sortirai de l'isba sans me signer, je sortirai sans passer par la porte, je gagnerai la vaste plaine, l'onde bleue... Je regarderai vers le septentrion. Au septentrion est une île de glace, sur l'île est une maison de glace, le plancher est de glace, les murs sont de glace, le plafond est de glace, la porte est de glace, les fenêtres sont de glace, les vitres sont de glace, le poêle est de glace,

1. La mer-océan, l'île Bouïane, la pierre Alatyr : pour Afanassiév (*Les Conceptions...*, II, 131-151), il s'agit de survivance d'un au-delà archaïque. La mer-océan est une mer mythique qui entoure le monde et où le soleil se couche le soir et réapparaît le matin. L'île Bouïane est une des îles figurant le paradis (pays où les oiseaux se réfugient l'hiver et d'où proviennent toutes les forces occultes). La pierre Alatyr est le soleil lui-même. Il compare l'île Bouïane au Walhalà germanique. Pour Vessélovski, l'influence des textes apocryphes est ici évidente. Il fait remonter *alatyr* à *altar*, c'est-à-dire à autel. Il compare la pierre Alatyr au Saint-Graal (*Recherches dans le cantique populaire*, « Alatyr dans les légendes palestiniennes et les légendes du Graal », Saint-Petersbourg, 1881, p. 25). (Il est à noter que les deux auteurs peuvent avoir raison tous les deux : sur une conception mythologique archaïque, peut s'être greffé un nom d'origine chrétienne. La pierre Alatyr est, comme le dit l'incantation (p. 107), « le nombril du monde »).

la table est de glace, le banc est de glace, le lit est de glace, et le tsar de glace lui-même y habite. Dans cette maison de glace, sur ce poêle de glace, il y a le chat polonais et le chien étranger, ils se tournent le dos. Si ce chat polonais et ce chien étranger se retournent face à face, ils s'égratignent et se mordent jusqu'à ce que les plaies saignent. Qu'ainsi s'égratignent et se mordent le serviteur de Dieu unetel et la servante de Dieu unetelle jusqu'à ce que les plaies saignent. Que le serviteur de Dieu unetel ne puisse voir la servante de Dieu unetelle à aucun moment, aucune heure. Que la servante de Dieu unetelle ne puisse voir le serviteur de Dieu unetel à aucun moment, aucune heure. Ô toi, tsar de glace, ne fais geler ni les rivières, ni les lacs, ni les mers bleues; mais fais geler le cœur de unetel et de unetelle, qu'ils ne puissent ensemble ni manger ni se regarder ni respirer. Que le serviteur de Dieu unetel semble à la servante de Dieu unetelle plus féroce que la bête des bois, plus dangereux que le serpent de la plaine. Et de même la servante de Dieu unetelle pour le serviteur de Dieu unetel. Amen trois fois! » Dire trois fois et cracher (Vinogradov, 1907, n° 32, p. 27-28).

2 / INCANTATIONS DE PRÉSERVATION

2.1. *Incantations contre les forces nuisibles*

7 / « Je conjure et je maudis tous les esprits malins issus d'hommes méchants et de leur maison... Par les esprits des saints, et ils sont légion, nous chassons et nous écartons toute méchanceté et malfaisance, et envie et jalousie, sort noué, maléfice, ensorcellement, mauvais œil, médisance, calomnie, sort jeté, tout ce qui nuit, et les mauvais conseils, et les méchantes paroles diaboliques, et les serments, et les conjurations néfastes au corps et nuisibles à l'âme, et les maladies, et les plaies mortelles, et tous les malheurs de la vie tendant à appauvrir et à réduire la vie... par toutes les sorcelleries des envoûteurs. Que le mal s'éloigne du serviteur de Dieu (prénom) » (Vinogradov, 1909, n° 2, p. 20).

8 / Prière pour écarter le diable : « Mon ange gardien! Garde mon âme, renforce mon cœur, chaque jour, chaque heure, chaque minute. Je me lève au matin, je me lave avec la rosée, je m'essuie avec le linge de l'icône du Saint Sauveur. Arrière, Satan, éloigne-toi de moi de cent lieues, de mille lieues, j'ai sur moi la croix du Seigneur! Sur cette croix, il y a saint Luc et saint Marc et le martyr Nicéphore. Ils souffrent pour l'amour du Christ, ils prient Dieu pour nous. Les serrures très saintes sont fermées par des clefs, à présent et pour toujours et pour les siècles des siècles, amen! » (citée par Blok, p. 58).

9 / Incantation contre les sorts jetés : « Bénis-moi, Seigneur, Christ de Vérité! Au nom du père et du fils et du saint-esprit, amen! De la même façon que le jeteur de sorts, le sorcier, la jeteuse de sorts, la sorcière ne peuvent avaler l'écume blanche de la mer ni mesurer sa profondeur, qu'ils ne puissent me nuire ni m'ensorceler : ni dans ma tête hardie, ni dans mon cœur ardent, ni dans mes poumons, ni dans mon foie, ni dans ma blanche poitrine, ni dans mes reins... Je me ferme, moi, serviteur de Dieu unetel, contre le jeteur de sorts, le sorcier, la jeteuse de sorts, la sorcière, et contre tout envoûteur, avec une serrure solide, une clé de fer, et je laisse tomber, moi, serviteur de Dieu unetel, cette clé dans la mer-océan. Lorsque le jeteur de sorts, le sorcier, la jeteuse de sorts, la sorcière auront avalé l'écume blanche de la mer, qu'ils auront mesuré la profondeur de la mer et la hauteur des cieux, même alors ils ne pourront m'ensorceler, moi, serviteur de Dieu unetel, dans les siècles des siècles » (Vinogradov, 1907, n° 34, p. 29).

10 / Incantation contre les maléfices : « Je me lèverai en me signant, je sortirai de l'isba par la porte, je gagnerai la vaste plaine, la mer bleue. Dans la mer-océan est le

nombril de la mer; sur ce nombril repose la blanche pierre Alatyr; sur cette blanche pierre est posé un oiseau blanc. Cet oiseau a volé par les villes et les faubourgs, par les villages et les bourgs; cet oiseau est venu voir le serviteur de Dieu untel et s'est posé sur sa tête hardie; de son bec de fer, de ses griffes d'acier, il a arraché les maléfices et les sorts jetés. Il a arraché la maladie grave du cerveau, des os, des yeux clairs, de la tête hardie, du blanc visage, des sourcils noirs, du cœur palpitant, des mains blanches, des jambes agiles, des trente veines, du corps entier; et l'oiseau blanc a emporté maléfices et sorts jetés, et toute maladie par-delà la mer bleue, sous la pierre blanche, sous le nombril de la mer. Soyez, mes paroles, fermes et dures. Clé, serrure dans les siècles des siècles. Amen! » Répéter trois fois (Vinogradov, 10907, n° 35, p. 29).

11 / Incantation contre un envoûteur : « Je me lèverai, moi serviteur de Dieu untel, en me signant, je me laverai avec de l'eau de source fraîche, je m'essuierai avec une serviette brodée, blanche et fine. Je me tiendrai devant une image pieuse, je m'inclinerai et je prierai le Christ de Vérité, l'archange Michel : recouvrez-moi, recouvrez-moi, moi, serviteur de Dieu untel, de vos manteaux impérissables, contre tout envoûteur, contre l'Ennemi, contre le sang impur, au nom du père et du fils et du saint-esprit, amen. Dressez autour de moi, serviteur de Dieu untel, une enceinte de fer, aussi haute que profondément enfoncée dans la terre, et telle qu'aucun envoûteur, aucun sang impur ne puissent la franchir ni par le haut ni par le bas... » (Vinogradov, 1909, n° 57, p. 46).

2.2. Incantations contre les maladies

12 / Incantation contre toute maladie : « Je vais dans la vaste plaine, sous le soleil resplendissant, sous le clair croissant, sous les étoiles scintillantes, sous les nuages flottants; je me ceins de nuages, je me couvre des cieux, je mets sur ma tête le soleil resplendissant, je m'enveloppe des aurores claires, je me parsème des étoiles innombrables comme autant de flèches acérées, pour me protéger de toute maladie nuisible » (Afanassiév, *I*, 419).

13 / Incantation contre les coupures : « Sur la mer-océan, sur l'île Bouïane, gît la blanche pierre Alatyr; sur cette pierre est assise une belle fille, experte couturière, elle tient une aiguille d'acier, elle y fait passer un fil de soie rouge feu, elle recoud les plaies sanglantes. Je préserve le serviteur untel contre les coupures. Acier, arrière, et toi, sang, arrête de couler! » (Sakharov, n° 37, p. 63).

14 / Incantation contre une fièvre à éruption : « Je me lèverai, moi, serviteur de Dieu untel, j'irai, en me signant, vers l'onde bleue; au milieu de l'onde bleue, il est une pierre blanche, sur cette pierre se trouve le trône divin, sur ce trône est assise Notre-Dame, elle tient dans ses mains un cygne blanc, elle le plume; comme les plumes blanches qui se détachent et s'envolent, détachez-vous, envollez-vous, fièvre et boutons, de la tête hardie d'untel, de ses yeux clairs, de ses sourcils noirs, de son corps blanc, de son cœur palpitant, de son foie noir, de ses poumons blancs, de ses bras, de ses jambes. Si tu viens avec le vent, repars avec le vent; si tu viens avec l'eau, repars avec l'eau; si tu viens du bois, repars dans le bois, à présent et pour toujours » (citée par Blok, p. 55).

15 / Contre le mal de dents : « Jeune croissant aux cornes d'or, tes cornes s'effaceront, mon mal de dents disparaîtra! » (Afanassiév, *I*, 418).

« Au nom du père et du fils et du saint-esprit, amen! Je me lèverai, moi, serviteur de Dieu untel, en me signant; j'irai dans la vaste plaine, dans les espaces sans fin. Dans la vaste plaine, dans les espaces sans fin, repose la blanche pierre Alatyr. Sous cette blanche pierre gît saint Lazare. Moi, serviteur de Dieu, je demanderai à saint Lazare : "N'as-tu pas mal aux dents, n'as-tu pas les joues gonflées, la mâchoire tuméfiée?" Saint Lazare me répond : "Non, je n'ai pas mal aux dents, je n'ai pas les joues gonflées, la mâchoire tuméfiée." Fasse que moi, serviteur de Dieu, je n'aie pas mal aux dents, je n'aie pas les

joues gonflées, la mâchoire tuméfiée, ni le jour au soleil, ni la nuit au clair de lune, ni à l'aurore, ni au crépuscule, ni jamais, ni à aucun moment. Clé et serrure sur mes paroles. Au nom du père et du fils et du saint-esprit » (citée par Blok, p. 54).

2.3. Incantations de protection diverses

16 / Contre les arquebusiers et les flèches : « Par-delà les lointaines montagnes, se trouve la mer-océan, toute de fer ; sur cette mer est une colonne de cuivre, sur cette colonne se tient un berger de fonte, et la colonne se dresse depuis la terre jusqu'au ciel, elle s'étend depuis l'Orient jusqu'à l'Occident, et le berger de cuivre conjure ses enfants, le fer, la fonte, l'acier, le cuivre, le fil de fer, le plomb, l'étain, l'argent, l'or, les pierres, les arquebuses et les flèches, les combattants et les lutteurs ; il prononce la conjuration que voici : "Lâchez le serviteur de Dieu untel et retournez, vous, le fer et les pierres et le plomb, vers votre mère la terre, et l'arbre vers la rive, et les plumes vers l'oiseau, et l'oiseau vers le ciel, et la glue vers la maison, et le poisson vers la mer, détachez-vous d'untel." Et il enjoint au couteau, à la hache, à l'épieu, au poignard, aux arquebuses, à la flèche, aux combattants d'être calmes et paisibles. Et il ordonne qu'il soit interdit de tirer sur moi à tout arquebusier, et il ordonne que tous les arcs soient démunis de cordes et les flèches fichées dans la terre. Et que mon corps soit plus dur que la pierre, plus solide que l'acier, mes vêtements et mon bonnet plus impénétrables qu'une cuirasse et qu'un casque. Je ferme mes paroles par des clés, je jette les clés sous la blanche pierre Alatyry. Et de même que les serrures ont la fermeture solide, que mes paroles aillent au but ! » (Sakharov, n° 18, p. 55).

17 / Contre l'ivresse : « Toi, ciel, entends, toi, ciel, vois ce que je veux faire sur le corps d'untel... Vous, claires étoiles, descendez dans la coupe nuptiale ; dans ma coupe, il y a de l'eau d'une source de montagne. Beau croissant, descends dans ma pièce ; dans ma pièce, il n'y a pas de toit. Toi, soleil libre, lève-toi dans ma cour ; dans ma cour, il n'y a ni homme ni bête. Etoiles, détournez le serviteur untel de la boisson ; croissant, détourne le serviteur untel de la boisson ; soleil, détourne le serviteur untel de la boisson. Que mes paroles soient fortes ! » (Sakharov, p. 57).

« Au nom du père et du fils et du saint-esprit, amen ! Boisson et ivresse, écartez-vous du serviteur de Dieu untel. Gagnez les sombres forêts, impénétrables tant à l'homme qu'au cheval et à l'oiseau. Au nom du père et du fils et du saint-esprit. Boisson et ivresse, enfourchez les vents tumultueux qui soufflent vers le lointain. Quittez le serviteur de Dieu untel » (Vinogradov, 1909, p. 13).

18 / Contre un voleur : « Sur la mer-océan, sur l'île Bouiane, il y a un coffre de fer, et dans le coffre, des couteaux d'acier. Allez, couteaux d'acier, vers tel voleur, hachez son corps, frappez son cœur, afin qu'il rende ce qu'il a volé à untel... Sois maudit, voleur, par la force de ma conjuration, dans l'Enfer, dans les monts Ararat, dans la poix brûlante, dans les cendres ardentes, dans la vase des marais, dans la digue du moulin, dans la maison sans fond, dans la cruche de l'étuve ; sois accroché à la poutre du plafond par un pieu de tremble, sois desséché plus que l'herbe sèche, gelé plus que la glace, rendu borgne, boiteux, idiot, manchot ; meurs de faim, rampe dans la poussière, vis isolé de tous et meurs avant ton heure » (Sakharov, n° 39, p. 64).

19 / Contre un ennemi : « De la même façon que les vents impétueux éteignent les étoiles, que le cœur et les lèvres de mon ennemi pâlisent ; et comme le mort est sans voix, que mon ennemi soit sans voix et ne puisse dire une parole contre moi ; et comme le mort ne voit pas la lumière, que mon ennemi ne puisse me voir et dire du mal de moi, serviteur de Dieu untel. Amen ! » (Vinogradov, 1907, n° 13, p. 12).

« Fais-moi, Seigneur, une tête de fer, des yeux de cuivre, une langue d'argent, un cœur d'acier, des jambes de loup bondissant ; et fais à mon ennemi des joues ?, une langue de brebis, un esprit de veau, un cœur de lièvre » (citée par Blok, p. 56).

20 / Pour calmer la colère d'une mère : « ... Ma mère chérie s'est mise en colère contre moi, elle m'a porté coups et blessures, m'a piétiné, a bu mon sang. Soleil resplendissant, étoiles claires, ciel pur, onde calme, champs de blé... vous êtes tous là, calmes et paisibles ; faites que ma mère soit calme et paisible chaque jour, chaque heure. Comme l'abeille fait le miel, que ma mère chérie n'ait pour moi, son fils par le sang, que de bonnes paroles. Comme la cire fond à la flamme, que le cœur de ma mère fonde devant moi. Comme le cygne se languit de sa compagne, que ma mère se languisse de moi, son fils. Comme l'eau s'élance chaque jour de la source, que le cœur de ma mère s'élance vers moi, son fils. Comme la porte s'ajuste à son cadre, que mes paroles conviennent à ma mère, chaque jour, chaque heure, de nuit et de jour, à minuit et à midi... » (Sakharov, n° 6, p. 50-51).

21 / Pour que la vache ne donne pas de coups de pied : « Seigneur Dieu, bénis-moi ! De la même façon que la terre repose sur trois énormes baleines¹, que la terre ne bouge pas, fasse que ma vache aimée (la Noiraude, etc.) reste tranquille ; qu'elle ne donne pas de coups de pied, qu'elle ne balance la queue ni ne donne de coups de cornes. Qu'elle reste sans bouger et se laisse traire comme la rivière. Des lacs de crème, des rivières de lait. Clé et serrure sur mes paroles ! »

(Ces paroles sont prononcées au-dessus de l'eau dont on se sert ensuite pour laver le pis de la vache) (Maïkov, n° 275, p. 108).

3 / INCANTATIONS DE PROSPÉRITÉ

3.1. *Incantation de bonne chasse*

22 / « Je me lèverai, moi serviteur de Dieu, en me signant, je me laverai avec de l'eau pure, je m'essuierai avec une serviette brodée, je partirai en prenant congé de mon père, en demandant la bénédiction de ma mère. J'irai de l'isba à la porte, de la porte au vestibule, du vestibule au perron, et je gagnerai la vaste plaine ; j'irai vers l'orient, vers les sombres forêts, sous l'aube rayonnante, sous le soleil resplendissant, sous la lune claire, sous les étoiles scintillantes ! Je me vêtirai de l'aube rayonnante, je me ceindrai du soleil resplendissant, je me parsèmerai des étoiles innombrables ; et j'irai, moi serviteur de Dieu, avec mon piège de fer vers les sombres forêts, du côté de l'orient, dans la vaste plaine ; dans cette plaine repose une blanche pierre brûlante, je me mettrai, moi, serviteur untel, face à l'orient, dos à l'occident, et je m'inclinerai aux quatre coins. Venez-moi en aide, moi serviteur untel, quand je vais à la chasse, pour attraper lièvres blancs et gris, martres et renards, pour piéger loups gris et lynx, pour qu'ils ne s'écartent pas de leurs traces et ne retournent pas en arrière... Dans la mer bleue, il est une pierre bleue, dans la mer noire, il est une pierre noire, dans la mer blanche, il est une pierre blanche. Telle est ma conjuration » (Sakharov, n° 61, p. 74-75).

3.2. *Incantations à but agraire*

23 / Incantation pour que pousse le seigle : « Salut à toi, aurore, et à toi, crépuscule ! Tombez sur mon seigle, afin qu'il pousse aussi haut que la forêt, aussi gros que le chêne ! » (Afanassiév, I, 418).

1. Un des mythes populaires sur la création de la terre veut que celle-ci repose sur des baleines (ou des éléphants) (Afanassiév, II, 162).

24 / Incantation contre la sécheresse : « Je me lèverai, moi serviteur de Dieu (*nom*, prénom), je me signerai, je me rendrai en priant de l'isba à la porte, de la porte au portail, et j'irai dans le champ, droit vers l'orient, et je dirai : « Salut à toi, chaud soleil, ne dessèche pas et ne brûle pas mes légumes et mes céréales, mais dessèche les mauvaises herbes et l'absinthe ! Que mes paroles soient fortes et qu'elles tiennent ! » (Maïkov, n° 277, p. 109).

25 / Incantation des moissonneuses pour récupérer leurs forces : Après la moisson du seigle, les femmes se roulaient par terre dans le champ en répétant : « Champ, champ, donne-moi des forces pour la moisson de l'avoine ! » (Maïkov, n° 281, p. 110).

26 / Incantation pour semer : « Je me lèverai, serviteur de Dieu, en me signant, j'irai dans la vaste plaine. Bénis-moi, Christ de vérité, pour semer. Le Christ de vérité m'a envoyé l'archange Michel avec les anges et les apôtres... Oiseaux du Christ, chiens, je vous donne cette parcelle pour que vous ne piétiniez pas, ne saccagiez pas la mienne, je sème pour vous dans les sombres forêts, dans les vertes prairies, piétinez et saccagez votre parcelle, mais pas la mienne, ne m'envoyez pas le mauvais sort, ni à moi ni à mon bétail, et je ne vous l'enverrai pas à vous, oiseaux du Christ ! » (Vinogradov, 1907, n° 10, p. 5).

3.3. Incantations diverses

27 / Incantation pour que les abeilles restent dans la ruche qui leur a été assignée : « Les abeilles essaient, les abeilles se reproduisent, les abeilles sont calmes. Je vais vers l'orient, tournant le dos au côté sinistre, et j'entends le bourdonnement des abeilles. Je prends l'essaim d'abeilles, je les mets dans la ruche. Ce n'est pas moi qui vous y mets, ce sont les blanches étoiles, le croissant cornu, le soleil resplendissant, ils vous y mettent et vous y maintiennent. Essaimez, abeilles, chez untel... Reine des abeilles, je te ferme tous les chemins avec une clé, une serrure ; ma clé, je la jette dans la mer-océan, sous un buisson vert ; dans le buisson vert se trouve la reine des reines, elle est là et elle tient soixante-dix-sept dards, et elle pique les abeilles indociles. Et si, abeilles, vous ne vous soumettez pas à mes paroles, je vous envoie dans la mer-océan, sous le buisson vert, et là, la reine des reines vous transpercera de ses soixante-dix-sept dards. Que mes paroles soient fortes ! » (Sakharov, n° 8, p. 51, 52).

28 / Incantation d'un fervent de boxe : « Je me lèverai, serviteur de Dieu untel, j'irai... vers la mer-océan ; sur cette mer-océan sacrée, il y a un vieux maître et un chêne humide puissant ; et ce vieux maître abat le chêne de sa hache damasquinée ; comme les copeaux qui volent du chêne, que les lutteurs, de braves garçons, s'abattent autour de moi, chaque jour et chaque heure. Amen, trois fois. Serrure sur mes mots, clef dans la mer, serrure dans le ciel, à partir d'aujourd'hui et pour toujours ! » (citée par Blok, p. 57).

4 / INCANTATION A LA FOIS DE BONNE FORTUNE ET DE PRÉSERVATION

29 / Incantation d'une mère dont le fils part au loin : « Je suis allée par la vaste plaine, j'ai pris une coupe nuptiale, j'ai sorti une bougie et un mouchoir de mariage, j'ai puisé de l'eau à une source de montagne ; je suis allée dans la forêt profonde, j'ai tracé un cercle autour de moi et j'ai prononcé à voix retentissante : Je conjure mon enfant chéri untel au-dessus de la coupe nuptiale, de l'eau fraîche, du mouchoir et de la bougie de mariage. Je lave le pur visage de mon enfant, j'essuie avec le mouchoir de mariage sa bouche de miel, ses yeux clairs, son front pensif, ses joues rouges, j'éclaire avec la bougie de mariage sa veste, ... sa ceinture décorée, ses bottines brodées, ses boucles châtain, son

visage hardi, sa démarche légère. Sois, mon enfant chéri, plus resplendissant que le soleil brillant, plus frais qu'un jour de printemps, plus pur que l'eau de la source, plus blanc que la cire, plus fort que la pierre Alatyr. J'éloigne de toi le diable terrible, le tourbillon violent, l'esprit des bois borgne, l'esprit de la maison hostile, l'ondin méchant, la sorcière de Kiev, sa méchante sœur de Mourome, la roussalka qui grimace, la trois fois maudite baba Yaga, le dragon de feu, le corbeau fatidique, la corneille croassante..., le magicien rusé..., le guérisseur aveugle, la vieille sorcière; et sois, mon enfant, fort grâce à mes paroles, de nuit et de jour, en chemin et sur les sentiers, endormi et éveillé, sois protégé contre l'ennemi, contre les esprits impurs, contre la mort fortuite, contre le chagrin, contre la malheur, sois préservé sur l'eau contre la noyade, sois préservé dans le feu contre les brûlures. Et quand viendra l'heure de ta mort, souviens-toi, mon enfant, de l'amour que nous t'avons porté, tourne-toi vers ton pays natal, fais soixante-dix-sept saluts, dis adieu à tes parents et à ta famille, tombe sur la terre humide et endors-toi d'un sommeil doux et sans retour » (Sakharov, n° 3, p. 48, 49).

5 / INCANTATIONS MALÉFIQUES

30 / « Je me lèverai, serviteur de Dieu untel, sans me signer, je sortirai de l'isba sans passer par la porte, je sortirai de la cour sans passer par le portail; j'irai pas les bas passages, par la poutre de la cave, par le trou de souris, par la cheminée du chien, par le trou sous la porte; j'irai, moi, serviteur de Dieu Vassili, dans la vaste plaine, dans la verte chênaie, sous le soleil resplendissant, sous la lune claire, sous les étoiles scintillantes, sous les vents tumultueux, sous les aurores lumineuses, je me mettrai dos à l'orient, face à l'occident. Ouvre-toi, enfer, écarte-toi, terre-mère humide! Que de la terre surgissent soixante-dix diables! Il est un seul démon, Soltsa. Moi, serviteur de Dieu Vassili, je me soumets et je prie: vous, seul démon Soltsa, écoutez... Je vous servirai dans l'autre monde. Débarrassez mon corps blanc, mes lèvres de miel, mes yeux d'étain, mes soixante-dix articulations, de la langueur et du dessèchement. Cette langueur et ce dessèchement, mettez-les dans un chaudron de cuivre, transportez-les par-delà les rivières de feu, par-delà les lacs de feu, sans en faire tomber. Mettez-les dans le cœur d'Akoulina, dans son corps blanc et pur, dans ses lèvres de miel, dans ses yeux d'étain... afin que la servante de Dieu Akoulina ne puisse sans moi ni vivre, ni respirer, ni de jour au soleil, ni de nuit au clair de lune, sous les étoiles scintillantes, ni sous les vents tumultueux, ni sous les aurores lumineuses, qu'elle ne puisse aller à l'étuve, qu'elle ne puisse voir son père ni sa mère, ni parler aux gens, qu'elle ne puisse ni dormir, ni manger, ni boire. Qu'elle ne puisse, la servante de Dieu Akoulina, s'écarter de moi, le serviteur de Dieu Vassili, non plus qu'un défunt ne s'écarter de sa tombe. clé, serrure sur ces mots. Je jette la clé dans la mer-océan... » (Vinogradov, 1907, n° 55, p. 44).

31 / Incantation démoniaque relevée dans un procès judiciaire du XVIII^e siècle: « Au nom de Satan, je me lèverai, brave gaillard, et j'irai sans suivre route ni sentier, par les traces du lièvre, par la course du chien, et je gagnerai la place maudite, et je regarderai vers la vaste plaine du côté du couchant sous la terre-mère humide... Salut à toi, prince maudit! Envoie-moi de l'aide, à moi, ton serviteur untel, envoie-moi une partie de tes démons et de tes diables, Zesleder, Poréaston, Korjane, Ardoukh, Koupalolak, avec leurs feux ardents... Qu'elle ne puisse sans moi ni vivre ni exister, ni manger, ni boire, qu'elle soit comme le poisson sans eau, comme le cadavre sans âme, comme le nourrisson sans mère... Mes paroles sont pleines de sens comme la mer-océan est pleine d'eau, mes paroles sont fortes et collantes, plus fortes et plus collantes que la colle de poisson, plus fermes et plus dures que l'acier et que la pierre... Je mets la clé et la serrure sous le trône de Satan lui-même, et quand ce trône sera détruit, que ces paroles soient révélées » (citée par Blok, p. 63).

BIBLIOGRAPHIE

- Afanassiév A. A., *Les Conceptions poétiques des Slaves sur la nature*, Moscou, I, 1865; II, 1868; III, 1869 (*Poetičeskie vozzrenija slavjan na prirodu*, Moskva).
- Astakhova A. M., *Images poétiques et fragments de cosmogonie dans les conjurations*, Moscou, 1964 (*Khudožestvennaja obraznost' i mirovozzrenčeskij element v zagovorakh*).
- Blok A. A., *Poésie des incantations et des conjurations*, Moscou, 1909 (*Poezija zagovorov i zaklinanij*) (cité d'après *Œuvres complètes*, Moscou-Leningrad, 1962, t. 5, p. 36-65).
- Lazoutine S. G., *Les Incantations*, *L'Œuvre poétique populaire russe*, 1983 (Lazutin, « Zagovory », *Russkoe narodnoe poetičeskoe tvorčestvo*).
- Maïkov L. N., *Incantations grand-russes*, Saint-Pétersbourg, 1869 (Majkov, *Velikorusskie zaklinanija*) (cité d'après édition de 1992, Saint-Pétersbourg - Paris).
- Mansikka V., *Les Représentants des forces funestes dans les incantations russes*, *Le Passé vivant*, 1909 (« Predstaviteli zlogo načala v russkikh zaklinanijakh »).
- Michelet J., *La Sorcière*, Paris, 1861.
- Rybakov B. A., *Le Paganisme des anciens Slaves*, Moscou, 1981 (*Jazyčestvo drevnikh slavjan*; trad. franç. partielle, PUF, 1994).
- Sakharov I. P., *Légendes du peuple russe*, Saint-Pétersbourg, 1841 (*Skazanija russkogo naroda*) (cité d'après réédition 1989).
- Savouchkina N. I., *Les Incantations*, *L'Œuvre poétique populaire russe*, 1971.
- Vessélovski A. N., *Recherches dans le domaine du cantique populaire russe*, Saint-Pétersbourg, 1879 (*Razyskanija v oblasti russkogo dukhovnogo stikha*).
- Vinogradov N. N., *Incantations, conjurations, prières salvatrices*, *Le Passé vivant*, 1907, 1908, 1909 (« Zagovory, oberegi, spasitel'nye molitvy »).
- Vlassova Z. I., *Pour une poétique des incantations orales*, *Le Folklore verbal russe*, XIII, 1972 (Vlasova, « K izučeniju poetiki russkikh zagovorov »).

1 / INTRODUCTION

Le conte est, et de loin, le genre populaire le plus important, au niveau non seulement russe, mais mondial. Il est aussi le genre le plus vivant, le plus connu, le plus familier à chacun d'entre nous. Qui n'a gardé dans sa mémoire ne serait-ce que quelques bribes de contes entendues dans son enfance ? En un mot, d'où vient la fascination que le conte exerce encore sur nous ?

Cet attrait si tenace est en soi une énigme. Il tient, peut-être, à une alliance tout à fait originale entre une composition stricte (que l'on a cherché à déterminer), et une fantaisie qui transporte dans une autre dimension, un ailleurs, un monde différent où tout est possible et qui est pourtant bien particulier. Car le merveilleux du conte, avec sa machinerie si suggestive d'animaux qui parlent, de métamorphoses, de sorcières et de dragons, de fées et de diabolotins, d'actions incroyables de toutes sortes, s'il séduit et transporte par l'impression qu'il donne d'une émergence de tous les possibles, n'en obéit pas moins à des lois précises. Il faut croire que cette alliance correspond chez beaucoup d'entre nous à un besoin profond.

Et c'est peut-être la raison pour laquelle, dans le monde urbanisé et civilisé moderne, le conte, qui continue à émouvoir les vieux enfants que nous sommes, s'adresse plus particulièrement aux enfants. Le conte, populaire ou élaboré par un écrivain, a en effet un impact considérable sur l'enfant contemporain, par son style imagé, ses formules jolies, sa façon originale de le divertir ou de le faire réfléchir, mais aussi par les grands thèmes psychologiques qu'il aborde et développe (initiation sexuelle, compensation des infériorités, victoire du bon et faible sur le méchant et fort). L'enfant, ce futur adulte, a besoin qu'on lui parle de son avenir et c'est ce que fait le conte, directement, dans un langage accessible et savoureux. Il lui donne l'assurance joyeuse de ses succès futurs.

Mais le monde du conte populaire (qui ne se réduit pas au conte merveilleux, ne l'oublions pas) est aussi multiple que divers. Depuis le conte merveilleux jusqu'à l'anecdote absurde en passant par le conte d'animaux, on ne peut guère vouloir le caractériser de façon précise sans en donner les différentes catégories. Chacune devra être étudiée en elle-même.

Le conte a, bien entendu, d'autres mérites que celui de plaire aux enfants. Notons qu'il n'a, en général, pas été créé pour les enfants. De nombreux auteurs (et, parmi eux, tous les auteurs russes) voient en lui le reste (ou la transformation parvenue jusqu'à nous) de récits très anciens, voire sacrés. Relevé au XIX^e et au XX^e siècles dans des formes très semblables à travers le monde entier, il constitue une vaste énigme historique et culturelle. De quoi peut-il être la trace, pourquoi ses sujets, sa composition, ses procédés, sont-ils partout si proches? A-t-on affaire à des survivances de mythologies disparues, de rites préhistoriques (voire historiques?).

Et, ceci étant la conséquence de tout ce qui précède, le conte est, au niveau mondial, le genre de littérature orale le plus étudié (ceci est vrai surtout pour les contes merveilleux).

Plusieurs domaines de recherche se dessinent donc. Si en Occident et en France en particulier, on s'occupe plus de recherches psychologiques (depuis Bettelheim), d'études structurales (depuis la traduction de la *Morphologie du conte* de Propp; voir Greimas, Courtès...), en Russie et en ex-Union soviétique, on privilégie recherches en poétique, enquêtes typologiques et historiques. Peut-être faudra-t-il se décider à faire se recouper ces différents domaines d'investigation et à procéder à une étude des mentalités (ou des psychés) en fonction de l'histoire (ou de la préhistoire)?

Enfin, comme si cette énumération des mérites du conte n'était pas suffisante, il faut parler de sa fonction importante de divertissement. Ivan le Terrible ne s'endormait jamais sans qu'on lui ait dit un conte « de bonne femme », et un recueil de contes russes du XVIII^e siècle porte ce titre aussi joli que révélateur de « Remède contre l'insomnie ». Ce plaisir que donne le conte est vrai pour les contes du monde entier, mais plus encore peut-être pour leurs homologues russes, où l'art de dire, la puissance évocatrice du verbe, le recours au rythme et à la rime, la poésie et l'humour de l'expression, l'invention inattendue et jolie, la présence de formules, de bouts rimés et de chansonnettes, faits pour égayer le récit ou pour introduire le merveilleux, tout ceci pris ensemble contribue à l'enchantement et à l'amusement de l'auditeur. Ajoutons, et ceci est une particularité de la tradition russe, que le conte devient souvent conte musical ou suite de ballet. Écrivains et musiciens russes s'inspirent largement de la tradition populaire et le conte musical est une des

grandes réussites de la culture russe. La musique et la danse peuvent donner, comme le font plus difficilement les arts plastiques, l'impression de la présence immédiate de l'ailleurs.

Enchantement à plus d'un titre, le conte mérite donc la plus grande attention. Comme confirmation à nos dires, nous commencerons par donner une liste des œuvres littéraires et musicales russes inspirées par le conte populaire.

2 / LE CONTE POPULAIRE DANS LA LITTÉRATURE ET DANS LA MUSIQUE RUSSES

Le conte littéraire et/ou musical est donc très courant en Russie. Beaucoup de contes ont été réécrits et/ou mis en musique sans que le nom de l'auteur ait été retenu. Nous ne citerons que les plus grands noms, les autres restant dans un anonymat qui ne doit pas faire oublier qu'ils sont légion.

Sans donc chercher à donner une liste exhaustive, nous citerons, pour la littérature :

A la fin du XVIII^e siècle et dans la première moitié du XIX^e siècle :

les deux contes de Joukovski, *Le Tsar Bérendeï* et *Ivan-tsariévitch et le loup gris*, dont le premier est une variante du sujet « Le Tsar de l'onde et Vassilissa la Magique » (AT 313) et le deuxième une variante du sujet du même nom (AT 550) ; les deux contes de Pouchkine, *Le Conte sur le pape et son serviteur Balda*, et *Le Tsar Saltane*, bâtis sur des motifs populaires, et très proche de l'original pour le premier (AT 650 A + 1045 + 1130 + 1132 + 1120) ; (AT 707 « Les Enfants merveilleux » pour le deuxième).

Parmi les nouvelles de Gogol appartenant aux recueils *Les Veillées du hameau* et *Mirgorod*, deux contiennent directement des motifs de contes populaires : c'est *Le Viï*, fabriqué à partir du sujet « La Jeune Fille qui se lève du cercueil » (AT 307) ; et *La Nuit de Noël*, qui est un remake des contes sur « Le Diable trompé » (sujets nombreux : AT 1000-1199) et sur « La Belle qui trompe ses prétendants » (AT 1730).

Erchov est un auteur rendu célèbre par une version en vers très remarquée du *Petit Cheval bossu* (AT 531).

Aksakov a, lui, donné une version célèbre du sujet généralement connu en France sous le titre « La Belle et la bête », et ici intitulé : *La Petite Fleur vermeille* (AT 425 C).

Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, il faut citer le montage bien fait d'Ostrovski à partir du motif populaire de « La Naissance merveilleuse » : *Sniégourotchka* (début de AT 780).

Au XX^e siècle :

Alexis Tolstoï a donné des versions littéraires de plusieurs contes dont une de « La Princesse grenouille » (AT 402 + 400). Serguëï Mar-

chak s'est spécialisé dans les contes d'animaux mis en vers : il a en particulier composé une très jolie version de *La Petite Maissonnette* (« La Maison de la mouche », AT 283 B).

Si nous passons à présent aux opéras et aux suites de ballets inspirés par des contes russes, il faut citer, parmi les plus célèbres, au XIX^e siècle, les deux opéras de Rimski-Korsakov : *Le Tsar Saltane* et *Sniégourotchka* ; au XX^e siècle, le ballet *L'Oiseau de feu*, et la musique de scène *L'Histoire du soldat et du diable*, de Stravinski ; le poème symphonique *Le Bouffon*, de Prokofiev. Quant au *Petit Cheval bossu* de Erchov, il a donné lieu à plusieurs adaptations musicales dont la plus célèbre est le ballet de Chtchédrine.

La liste serait évidemment beaucoup plus longue si l'on prenait soit les contes d'écrivains proprement dits, soit les opéras et suites de ballets inspirés par les traditions occidentale et orientale. Et on retrouverait là encore au premier rang Pouchkine avec ses autres contes : *La Princesse morte* qui remonte en grande partie à la tradition occidentale, et *Le Coq d'or*, conte satirique qui a connu une grande fortune¹ ; Rimski-Korsakov avec son opéra *Le Coq d'or*, et la suite symphonique *Shéhérazade* ; Tchaïkovski avec les ballets : *Le Lac des cygnes* et *La Belle au bois dormant* ; Prokofiev avec le ballet *Cendrillon*...

Cette liste non exhaustive suffit à montrer à quel point le conte populaire a été et demeure source d'inspiration toujours renouvelée dans la littérature et la musique russes.

Revenons au conte populaire russe.

3 / LES CARACTÉRISTIQUES DU CONTE RUSSE

Le conte populaire est le genre par excellence de la littérature orale russe, il pénètre toutes les couches de la société, mais il est particulièrement vivant dans le milieu paysan d'où il est issu, et chez les enfants².

Au Moyen Âge russe, les contes étaient tenus par les milieux cléricaux pour diaboliques et donc rejetés de tout texte écrit (le texte écrit est à l'origine, ne l'oublions pas, un texte religieux et, donc, tendancieux). Ils ont fait un retour en force dans l'écriture au XVIII^e et surtout au XIX^e siècle, et ont joué un rôle important dans la prise de conscience de l'identité nationale (voir p. 64).

Le conte populaire est bâti sur un manichéisme simple, opposant le

1. Il faut noter ici la belle réussite d'Alexis Tolstoï : *Bouratino*, adaptée à partir de l'histoire de Collodi *Pinocchio*, elle-même à base de motifs folkloriques.
2. D'après une étude menée par les frères Sokolov qui se sont efforcés de relever de façon exhaustive toute la tradition orale du lac Blanc (*Contes et chansons du lac Blanc*, 1915), le conte occupe à lui seul les deux tiers du folklore relevé ; puis vient la chanson lyrique ; puis les autres genres.

bien et le mal. La fin est presque toujours optimiste, le héros/l'héroïne obtenant généralement ce qu'il désire. Le sujet est, nous l'avons dit, traditionnel, se répétant de génération en génération, mais aussi de peuple à peuple, ce qui pose de façon aiguë la question de son origine et de sa migration. L'action a priorité sur la description et les événements se déroulent souvent de façon précipitée. Le recours au merveilleux dans les contes merveilleux, au fantastique dans les autres contes, est de règle.

Le conte se distingue des autres formes en prose de la littérature orale (légendes et récits) par sa forme (composition, structure) rigoureuse (répétitions obligatoires, construction tripartite, nombre de personnages et d'épisodes limité ; développement et passage d'un sujet à un autre par contamination) ; par la priorité accordée au fantastique, par l'abondance des formules stéréotypées qui prédéterminent le style, enfin par les sujets, traditionnels et en nombre limité.

Les proverbes russes semblent mettre en avant l'idée que le conte n'est pas la réalité mais une fiction, une construction bien faite de l'esprit (*pesnia - byl'*, *skaska - skladka*, c'est-à-dire « la chanson, c'est la réalité, le conte, c'est une fiction bien menée »).

Si le conte français, comme le dit Paul Delarue, insiste sur le côté humain et rationnel (*Le Conte populaire français, I, Introduction*)¹, le conte russe, lui, a pour but de plaire, d'où son aspect esthétique très apparent, d'où son insistance sur le merveilleux ou sur le simple besoin d'étonner (et, dans ce sens, il se rapproche plus de la tradition celtique que française). Il n'est pas dépourvu d'une certaine volonté moralisatrice, ce qui en fait un genre particulièrement adapté aux enfants, mais dans la Russie du XIX^e siècle, le public était tout autant le public adulte des longues veillées d'hiver et les bons conteurs ou conteuses étaient connus et appréciés de tout le village.

4 / COLLECTE ET ÉTUDE

Connus depuis toujours, ils sont donc mentionnés, bien que de façon négative, dès le XII^e siècle : l'Église orthodoxe s'élevait en effet contre les jongleurs (*skomorokhi*), les conteurs, etc., et le prédicateur Cyrille de Tourov comptait au nombre des péchés relevant des tourments de l'Enfer le fait de dire des contes et de jouer des *gousli*². En fait, l'Église ne s'y trompait pas : elle savait quel important reliquat de culture païenne véhiculaient tous ces récits de métamorphoses et de petites maisons montées sur pattes de poules...

1. Et ceci est peut-être un apport postérieur ?

2. *Gousli* : petite harpe populaire que l'on tient sur les genoux, genre de cithare.



« La petite maison sur pattes de poule ». Grange du nord de la Russie
(*La Russie de bois*, Moscou, 1981, p. 47)

C'est pour ces raisons de censure religieuse que l'on ne trouve pas dans la littérature moyenâgeuse de texte folklorique (voir p. 64-65).

Au XVIII^e siècle, la littérature de colportage connaît une certaine vogue, avec ses récits semi-folkloriques au style particulier, parfois d'origine étrangère. Dans la première moitié du XIX^e siècle paraissent les premiers recueils de contes, comme celui de Bronnitsyne (*Contes populaires russes*, Saint-Petersbourg, 1838). Les textes de ces contes, remaniés et quelquefois falsifiés, ne correspondent encore que partiellement à l'authentique tradition populaire (voir p. 66).

Le premier recueil de contes russes authentiquement populaires est celui d'Afanassiév (1855-1863). Il est en même temps le plus important de tous, à la fois par la quantité (près de 600 textes) et par la qualité des contes y figurant. Ils ont été recueillis pour Afanassiév par des correspondants venant de toutes les régions de la Russie (en particulier Dal, auteur d'un célèbre *Dictionnaire* de la langue paysanne : Yakouchkine, voir p. 67). Tous les types de contes sont représentés dans ce recueil. Cependant les circonstances du contage n'ont pas été relevées.

Le premier collecteur de contes au sens moderne du terme est Khou-

diakov, qui publie en 1860 *Les Contes grand-russes* de la région de Riadzane, Moscou.

Les recueils qui suivront répondront généralement aux exigences de collecte les plus modernes (recueils de Sadovnikov, 1884; Ontchoukov, 1908; Zélénine, 1914-1915; des frères Sokolov, 1915, etc., voir chap. 4). Après 1917, les recueils sont encore nombreux, souvent classés par régions ou par conteurs (citons, par exemple, *Les Contes de Kouprianikha, recueillis par Novikova*, Voronège, 1937, etc.).

Pour les conteurs populaires, on se reportera au chapitre sur les interprètes (chap. 4, 2).

C'est à partir de 1850 que l'on commence en Russie à étudier le conte scientifiquement.

L'école mythologique est fondée en Russie surtout par Afanassiév qui publie à Moscou de 1866 à 1869 les trois tomes de son ouvrage théorique *Les Conceptions poétiques des Slaves sur la nature*¹ : les contes sont pour lui des mythes dégénérés qui permettent de remonter à une ancienne religion de la nature et du soleil ; les personnages sont interprétés comme des métaphores du soleil, de l'orage, de la nuit, etc. Cette théorie indo-européaniste subit un échec grave lorsque l'on s'aperçoit que l'on trouve des contes semblables chez d'autres peuples, en particulier chez les peuples sémitiques.

Une autre théorie essaie de rendre compte de cette nouvelle donnée, la théorie des emprunts. Le représentant le plus typique de cette théorie est en Russie Bouslaïév avec son étude *La Migration des nouvelles et des récits*, 1874 : les contes ont pour lui une origine orientale, mais il distingue mal contes et chants épiques.

Une nouvelle théorie devient nécessaire lorsque l'on s'aperçoit que dans le monde entier, y compris chez les peuples dits primitifs, on retrouve les mêmes sujets de contes. Après 1870, la théorie anthropologique anglaise (Lang, d'une façon un peu différente Frazer) se met à exercer une influence prépondérante : les ressemblances à l'échelle mondiale s'expliquent désormais par l'unité du psychisme humain.

Vessélovski dont le rôle est déterminant en Russie à la fin du siècle dernier, met au point une méthode éclectique, appelée système de poétique historique. Par une démarche tout à fait personnelle, il passe de la théorie des emprunts à la théorie anthropologique ; pour lui, « la théorie de l'emprunt donne la main à la théorie de la génération spontanée ». Mais il préfère mettre en avant « les conditions de vie » plutôt que « la psyché » (*La Poétique historique*, Leningrad, 1940).

1. Afanassiév a emprunté le titre de son ouvrage à un disciple de Grimm, Wilhelm Schwartz, *Les Conceptions poétiques sur la nature des Grecs, des Romains et des Germains*, 1864.

Par ailleurs, Vessélovski se livre à des études de poétique. Il considère que la forme et le contenu sont inséparables. Ses vues pénétrantes sur la composition du conte, sur la distinction entre motifs et sujets de contes, entre éléments stables et éléments variables, font de lui un prédécesseur immédiat de Propp.

Entre-temps, les travaux postérieurs à 1917 des Sokolov et d'Azadovski sont surtout centrés sur la créativité de conteurs déterminés; l'approche, descriptive, est dans le goût d'une époque où l'on encense les soi-disant « créateurs populaires ».



Photographie de Vladimir Propp
(*Folklore verbal et réalité*, Moscou, 1976, hors texte)

En 1928, le jeune Propp publie la *Morphologie du conte* (Leningrad), consacrée à la composition du conte merveilleux populaire. Son livre, ainsi que les articles de Nikiforov¹, mettent également l'accent sur les fonctions des personnages. Propp détermine l'existence de personnages et d'épisodes (en nombre précis) qui forment la structure de base du conte merveilleux. Le livre restera incompris pendant près de vingt ans et ne connaîtra le succès qu'avec sa traduction d'abord en anglais puis dans de nombreuses autres langues.

En 1946, après une série d'articles sur le conte, Propp publie *Les Racines historiques du conte merveilleux* (Leningrad), s'attachant cette fois au problème de l'origine des contes dont il a décrit la structure. Appliquant de façon conséquente la méthode diachronique après avoir mené à bien l'étude synchronique, il remonte au rite d'initiation et aux conceptions de la mort dans les sociétés primitives.

Parmi les auteurs qui l'ont inspiré, il faut citer, en plus des théoriciens du marxisme, les plus grands noms de l'ethnographie du moment, Boas, Frobenius et Frazer, le théoricien de la littérature Vessélovski, mais aussi les spécialistes français Bédier et Saintyves. Sa théorie est évolutionniste : à des formes semblables de production matérielle correspondent à travers le monde des formes semblables de vie sociale, d'idéologie et de productions folklorique et littéraire. Ceci est particulièrement vrai pour les sujets de contes.

A la même époque, quelques auteurs mettent au point l'étude dite stadiale, c'est-à-dire l'étude en fonction des stades économiques. Cette approche donne au départ quelques bons résultats, comme les articles de I. I. Tolstoï (publiés entre 1929 et 1939 et réédités par Propp en 1966) et l'étude de Tronski, « Mythe antique et conte contemporain », 1934) sur les rapports existant entre mythologie et épopée grecque, d'une part, et conte contemporain, de l'autre : ils montrent que, dans un nombre de cas non négligeable, c'est le conte contemporain, de stade plus archaïque que l'épopée grecque, qui éclaire cette épopée, et non l'inverse (en particulier, les sujets de Polyphème, de Pénélope, etc.).

Au départ prometteuse, l'analyse stadiale s'enlise malheureusement d'abord dans les considérations nébuleuses inspirées par Marr (recueil *Tristan et Iseult*, Leningrad, 1932, qui a pourtant certains mérites, voir p. 49, 51) ; puis dans le découpage systématique en périodes économiques mis au point par Andréiev après 1935 (voir p. 52).

Les études sur le conte ont mis un certain temps à se remettre de ce traitement de choc...

1. C'est Propp lui-même qui reconnaît que sa découverte sur la composition du conte merveilleux ne lui appartient pas en propre (*Le Conte russe*, p. 101).

En 1958, le disciple de Propp Mélétsinski publie *Le Héros du conte merveilleux* (Moscou), s'attachant à décrire le côté démocratique, voire victime de celui-ci. Le style et la manière sont plus lourds que ceux de Propp. Mais la correction qu'il apporte aux travaux de celui-ci n'est pas négligeable. L'approche demeure historique. Il faut en particulier citer sa très bonne étude du motif répandu « La Marâtre et la belle-fille », motif qu'il explique, sur la base de matériaux nombreux, comme un écho du passage de la famille utérine (où les orphelins de mère sont élevés par le clan maternel) à la lignée paternelle (où le père a le droit de choisir une nouvelle épouse hors du clan de sa première épouse, et où les orphelins sont lésés).

Il faut encore citer les travaux comparativistes de Jirmounski, ceux d'Anikine, de Pomérantséva. Pomérantséva s'efforce d'étudier le conte russe en fonction de l'histoire (*Le Conte russe à travers les siècles*, Moscou, 1965). En 1974, Novikov publie *Les Personnages du conte merveilleux slave oriental*, Leningrad. Il dégage un autre aspect du héros du conte, celui qu'il appelle, à la suite de Gorki, « Le chanceux ironique » (type Ivanouchka l'Idiot). Surtout, il met en évidence les femmes guerrières et les femmes aides-magiques, singulièrement restées hors du schéma de Propp.

On voit qu'on a en Russie plusieurs sortes d'études (descriptives ou synchroniques, portant sur l'origine ou diachroniques). On n'y trouve pas, en revanche, d'études purement psychologiques (et encore moins psychanalytiques), c'est-à-dire détachées de tout contexte historique. Si de nombreux correctifs ont été apportés aux analyses de Propp, l'approche reste la même, ancrée dans l'histoire et commandée en fait par un matériel de contes demeuré très authentique car très proche de l'oralité.

5 / CLASSIFICATION

Afanassiév avait déjà, de façon intuitive mais juste, classé les contes dans sa deuxième édition en trois catégories essentielles : contes d'animaux, contes merveilleux, contes réalistes et anecdotiques.

La classification du savant finlandais Antti Aarne, malgré ses insuffisances (d'une part, les types de contes n'ont pas été définis, d'autre part, les critères de classification ne s'excluent pas réciproquement), a été adoptée par tous les folkloristes, russes y compris : en 1929 Andréiev traduit l'Index de Aarne et l'adapte aux contes russes (c'est l'Index de Aarne-Andréiev, noté A.-A.). En 1984, Barag et Novikov intègrent entièrement l'Index A.-A. à l'Index A.-T. (Aarne-Thompson) (voir bibliographie). Le catalogue a pour intérêt principal d'être une sorte de dictionnaire dont les numéros sont internationalement adoptés.

Dans son livre *Le Conte russe*, qui traite du conte en général et pas seulement du conte merveilleux comme c'était le cas dans ses précédents ouvrages, Propp définit quatre catégories essentielles : les contes merveilleux, les contes novellistiques, les contes cumulatifs, les contes d'animaux. Par rapport à la classification d'Afanassiév, il introduit une catégorie nouvelle, celle des contes cumulatifs, dont il définit la structure particulière ; d'autre part, il modifie l'ordre des catégories, considérant que les contes merveilleux sont les plus archaïques et que ceci justifie qu'ils soient placés en tête. Je suivrai ici son ordre d'exposition et son nombre de catégories. Ils ont l'un et l'autre l'avantage de la simplicité et de la clarté.

6 / CONTES MERVEILLEUX

Ils ont occupé une place très importante dans le répertoire des contes russes (ils forment 60 % de l'ensemble du recueil d'Afanassiév). La proportion s'est inversée au profit des contes anecdotiques au XX^e siècle. Ces contes sont généralement longs, reconnaissables à leur composition, élaborés au plan du rythme et souvent du style, beaucoup plus insistants sur le côté merveilleux que sur les aspects moralisateur ou psychologique lesquels, pour existants, restent secondaires¹. En particulier, l'analyse psychologique n'est pas conséquente. Elle reste subordonnée à la composition.

6.1. Composition

La composition des contes merveilleux est donc typique, elle a été mise en évidence dans la *Morphologie du conte*. Propp, reprenant les études de poétique de Vessélovski et celles sur le fabliau de Bédier, distingue dans le conte les éléments stables des éléments variables. Parmi les élé-

1. Précisons ces deux points. Le héros apparaît souvent comme bon, généreux, désintéressé, et ses frères, par opposition, comme égoïstes et fourbes. Comme le montre Propp (*Le Conte russe*, 263), cette bonté du héros est loin d'être une caractéristique. Si le héros gagne, c'est souvent par ruse, trahison et tromperie. Le héros-tricster est aussi fréquent que le héros généreux. En ce qui concerne la psychologie, prenons le cas des femmes-guerrières. Marie de l'onde, par exemple, est capable de défaire à elle seule des armées entières. Elle ne s'en retrouve pas moins dans la deuxième partie du conte du même nom (*Af. II*, n° 70) être une pauvre femme enlevée qui attend qu'on la délivre. En fait, le conte fait foin du caractère psychologique des personnages. Ceux-ci doivent tenir un rôle et Marie de l'onde doit dans la deuxième partie du conte tenir le rôle de l'épouse disparue. L'analyse psychologique cède le pas à la conformité au plan d'ensemble ou, comme le veut Propp, à la composition.



Vignette pour le conte populaire russe *Vasilissa la belle*, 1900
 par Ivan Bilibine, Saint-Petersbourg
 (musée du Goznak, Moscou)
 (Ivan Bilibine, Leningrad, *Avrora*, n° 6)

ments stables figurent les fonctions (c'est-à-dire les actions faisant progresser le sujet)¹ des personnages. A partir de là, on peut déterminer sept personnages fondamentaux : le héros, le mandataire, le donateur, l'aide magique, l'adversaire, la princesse, le faux-héros².

Les épisodes sont, eux aussi, en nombre limité. On peut en énumérer trente et un. Parmi eux, citons : le malheur, l'éloignement, l'interdiction, l'agression, l'information, le départ du héros, l'intervention du donateur, la réception de l'aide magique, le déplacement entre les deux royaumes, le combat, la victoire, la tâche difficile, le mariage, la

1. Comme il le précise dans son article « Approche structurale et approche historique du conte merveilleux », 1963, réédité dans *Folklore verbal et réalité*, Moscou, 1976, p. 136, 142.
2. Il aurait été vraisemblablement plus juste de traduire le mot employé par Propp *dejstvujščee lico* par rôle plutôt que par personnage. Ceci aurait évité des confusions. Greimas a employé à juste titre le terme d'actant (A. J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, p. 105 ; « Les Actants du conte populaire russe », p. 174).

fuite, etc. Enfin, entrent en ligne de compte les séquences ou suites d'épisodes. Par ailleurs, contes ou parties de contes peuvent se greffer les uns sur les autres par contamination.

Donnons un exemple à cette suite d'épisodes. Une princesse a disparu. Son père annonce publiquement cette disparition. Un héros se présente et il se met en quête. Il parvient dans l'*isba* de la forêt où la baba Yaga (ou autre cannibale) lui fait don, après l'avoir mis à l'épreuve, de l'aide ou auxiliaire magique (par exemple un cheval ou un faucon). Grâce à l'auxiliaire magique, le héros parvient dans l'autre monde, il combat l'adversaire (alias le dragon), retrouve la princesse, la ramène, l'épouse. Mais l'histoire peut se compliquer : la princesse (ou son père) peuvent poser des tâches difficiles mettant en danger la vie du héros ; de faux-héros peuvent surgir (généralement les deux frères), s'efforcer de voler sa victoire au héros et de lui nuire. Bien sûr, ils n'y parviendront pas, le conte, en général, se termine « bien », le héros épouse la princesse et obtient le royaume.

Cette découverte de Propp a eu beaucoup de succès. On s'est en particulier aperçu que ce schéma pouvait s'appliquer à nombre de structures narratives¹. En même temps le livre a souffert d'un trop grand engouement, qui a entraîné un rejet postérieur. On a mal compris que la démarche de Propp concernait avant tout et, comme il le dit lui-même, professionnellement, le conte merveilleux populaire (*Approche structurale et approche historique du conte merveilleux, Folklore verbal et réalité*, p. 136).

Il n'en reste pas moins que parmi les contes merveilleux relevant de cette structure, Propp a privilégié les contes de quête à sujet héroïque. Ceci est particulièrement sensible dans son livre *Les Racines historiques...*

6.2. Style

Les contes merveilleux sont composés dans le style imagé propre à toute la littérature orale russe. Le rythme est insistant, les répétitions obligatoires. Ceci tient aux circonstances du contage, aux limites et aux contraintes de la mémoire orale. Il existe une tradition immuable qui se perpétue non seulement dans le sujet, mais dans nombre de lieux communs, de clichés, de formules, que les écoutants rappelleraient au conteur si celui-ci les oubliait. On pourrait appeler ces formules ou pas-

1. Une de ces structures narratives particulièrement à la mode de nos jours est le roman policier (avec disparition, victime, agresseur, policier, recherche, etc.), toute allusion à un quelconque merveilleux étant absente, naturellement.

sages obligatoires des « marqueurs de merveilleux ». Donnons quelques exemples :

— Les formules de début, de fin de conte (qui existent à peu près semblables dans la tradition populaire de tous les pays), ont en fait pour but de souligner l'indétermination :

« Il était une fois... », « En un certain pays, en un certain royaume... »

« J'y étais, du miel et de la vodka j'ai voulu goûter, sur ma moustache / sur mes lèvres ils ont coulé, dans ma bouche rien n'est tombé. »

Cette dernière formule signe le détachement du conteur vis-à-vis de tout ce qui a été raconté et, donc, le retour à la vie réelle. Cette formule est souvent remplacée par un : « J'ai soif, donnez-moi à boire ! » dont le prosaïsme a en fait la même valeur.

— Les formules marquant l'entrée en scène de la baba Yaga sont, elles aussi, très figées, hautes en couleur et parfaitement reconnaissables :

« Pouah, pouah, pouah, jusqu'au jour d'aujourd'hui, je n'avais jamais senti, jamais flairé d'être russe ! Mais voici qu'au jour d'aujourd'hui, il en est un pour paraître à ma vue, pour se jeter dans ma gueule ! » (la formule est plus imagée, mais sémantiquement très proche du « Cela sent la chair fraîche ! » du conte français).

— La première réplique adressée par la baba Yaga au héros est, elle aussi, canonique :

« Eh bien, vaillant gaillard, l'épreuve, tu la cherches ou tu la fuis ? »

— La formule qui définit la beauté de la princesse recherchée est-elle, comme le veut Propp, un refus de décrire celle-ci ou, plus sûrement, une expression l'équivalant à un astre (voir notre « belle comme un astre ») :

« Si belle que la bouche se refuse à la conter, la plume à la décrire ! »

Mais on peut trouver ici des formules aussi originales qu'imprévisibles :

« Elle a la peau si fine, si fine, que l'on peut voir sa moelle à travers ses os » (*Af. I*, 186)¹.

D'une façon générale, à côté de formules toutes faites et bien reconnaissables, on en a d'autres qui varient davantage et qui dépendent de l'art du conteur, lequel semble broder à l'infini sur un canevas toujours semblable.

1. Les citations sont données d'après ma traduction des contes chez Maisonneuve & Larose (3 tomes, 1988, 1990, 1992) ou, pour les contes qui n'y figurent pas, d'après l'édition russe de 1957 des *Contes d'Afanassiév*. Dans le premier cas, elles sont suivies de la référence (*Af...*), dans le deuxième cas, de la référence (*Afanassiév...*).

Ainsi, cet énoncé plein de poésie de la tâche magique :

« Veille à ce que demain à l'aube, au large, à sept lieues sur l'onde, apparaisse le royaume d'or ; que de là à notre palais surgisse un pont en or, recouvert de riche velours, avec, de chaque côté, des balustrades, ainsi que des arbres merveilleux où nichent des volées d'oiseaux chanteurs ! » (*Af. I*, 136).

La présence de l'ennemi (ici du Corbeau) peut être ainsi annoncée :

« Ta mère est chez mon père, Corbeau du Corbeau. Il est aussi savant que rusé ; il n'est montagne ni vallée, il n'est caverne ni nuée où il n'ait passé et repassé. Prends garde, tsariévitch, il te tuera ! » (*Af. I*, 138).

Il faut aussi prendre en compte l'aspect inattendu de certaines descriptions ou dialogues : ainsi, le vieux rival d'Ivan Taurillon (*Af. I*, 164) a des sourcils et des cils si épais que, pour voir, il doit ordonner à douze serviteurs :

« Prenez des fourches de fer pour soulever mes sourcils et mes cils, afin que je voie quel genre d'oiseau a tué mes fils ! »

Les combats, eux, contrairement à ceux du chant épique, sont traités plus souvent sur le mode humoristique que sur le mode tragique (on sait, de toute façon, qui gagnera). Les formules de menaces avant le combat sont particulièrement savoureuses :

« Que je te mette dans une paume, que je te frappe de l'autre, et il ne restera de toi qu'une petite flaque » (ou encore : « qu'une crêpe d'avoine ! ») (nombreux contes, par exemple : *Af. I*, p. 160).

Voir aussi cet échange d'injures désopilant entre le dragon à huit têtes et le héros :

« Que fais-tu là, puce à chemise ? — Et toi donc, punaise de lit ? Tu manges le peuple chrétien et n'es jamais rassasié ! — Attends un peu que je t'avale, toi aussi ! — Viens donc te frotter à mes larges épaules, si tu l'oses ! » (*Af. II*, 67).

Notons enfin cette exagération comique du triomphe du héros : sa massue « frappa si bien que non seulement elle déchiqueta le dragon en menus morceaux, mais qu'elle s'enfonça dans la terre où elle traversa deux royaumes avant d'aller atterrir dans le troisième » (*Af. I*, 157).

Le style du conte merveilleux russe, qui fait sa place à l'humour, mériterait à coup sûr une étude à part. Si les premières formules, toutes faites, et d'un archaïsme respectable, sont des marqueurs de merveilleux, les secondes sont des trouvailles de conteur qui font le charme du conte. Gratuites (elles ne changent rien à la trame du récit, elles n'entrent pas dans la composition), elles sont faites pour le plaisir et l'amusement de l'auditoire, et constituent, telles des variations musicales, un embellissement particulier du style du conte. Elles forment le côté ludique, ou si l'on veut, festif, du conte.

L'ensemble de tous ces procédés correspond aussi au goût pour un certain cérémonial : dire un conte est un art que tout le monde ne possède pas mais que chacun apprécie.

6.3. *Le merveilleux — l'autre monde*

Les premières formules (ou formules canoniques) que nous avons rencontrées, suffisent à prouver que le merveilleux du conte n'est pas une simple fantasmagorie de l'esprit mais correspond à quelque chose de bien précis et qu'il faut à présent déterminer.

En fait, personnages, objets, épisodes, style, temps, espace (ces deux derniers marqués par la formule d'indétermination consacrée : « Le temps passa-t-il vite ou non, le chemin fut-il bref ou long, toujours est-il que... ») participent du merveilleux. Mais tout dans le conte n'est pas merveilleux. Le merveilleux est en lui-même une marque, celle de la présence de l'autre monde. C'est cette présence qui distingue le conte merveilleux de tout autre conte populaire (réaliste ou d'animaux), ainsi que de tout récit d'aventures qui relèverait de la même composition. Comme le montre Propp dans *Les Racines historiques...*, le conte merveilleux est bâti sur une *opposition entre deux mondes* : ce monde-ci, réel, où vivent le tsar, les généraux, les artisans, le héros lui-même, et l'autre monde, monde du merveilleux d'où proviennent tous les objets magiques, où vivent les êtres surnaturels (dont fait parfois partie la princesse) : ceux-ci font des incursions dans ce monde-ci, telle l'oiselle de feu qui vient voler les pommes d'or dans le jardin du tsar. L'autre monde est aussi le monde de l'au-delà, c'est-à-dire le monde de la mort (ou plutôt d'après la mort). Il correspond au paradis et à l'enfer des conceptions chrétiennes. Pour Propp, qui a mené une vaste enquête, historique, culturelle et ethnographique, le conte merveilleux est un condensé de toutes les conceptions de l'au-delà à travers les âges. Il s'agit de conceptions religieuses en tant que la religion est une cosmogonie (c'est-à-dire une interprétation du monde). Les pérégrinations du héros à la recherche de la princesse disparue sont alors, en partie, semblables au voyage du chamane à travers les mondes à la recherche de l'âme du malade. La baba Yaga, le dragon sont interprétés comme les gardiens du royaume de la mort dans lequel doit pénétrer le héros et d'où il doit revenir. Le héros dans ce sens appartient lui aussi au monde merveilleux, il est un surhomme puisqu'il revient du pays de la mort. Il est d'ailleurs souvent prédestiné par une naissance merveilleuse.

Par ailleurs, certaines séquences du conte merveilleux sont à mettre en rapport avec un rite des sociétés dites primitives (australiennes, par exemple), le rite d'initiation des jeunes gens. A l'âge de la puberté, les jeunes gens étaient soustraits à leurs parents, emmenés dans la forêt où ils subissaient différents sévices. Ce rite qui a été décrit par différents ethnographes (Boas, Frobenius, Frazer) était considéré comme une mort fictive suivie de re-naissance, et comme un rite de passage, marquant l'entrée des garçons dans la classe des hommes pouvant se marier. Ce

rite était lui aussi en rapport avec des conceptions de l'au-delà. Les sévices que subit le héros dans « la forêt mystérieuse » (on l'ampute d'un doigt, on lui découpe une lanière dans le dos) seraient en rapport avec ce rite archaïque des sociétés chasseresses.

Quant aux métamorphoses innombrables, qui font partie de l'arsenal de tout conte merveilleux, elles auraient pour origine le totémisme ou culte des animaux : les époux ou épouses magiques sont toujours des époux ou épouses-animaux (Finiste est un faucon, la princesse une grenouille ou une oiselle, etc.), l'aide magique est souvent un aide animal (le loup gris, le cheval bossu), l'autre royaume peut lui aussi avoir un aspect zoomorphe (royaume des souris, royaume des lions, etc.).

Enfin, Propp décèle dans l'autre monde des survivances importantes de « relations matriarcales du passé » (*Les Racines historiques*, trad. p. 138, 140). La baba Yaga (ou son équivalente) est maîtresse de l'Univers, elle commande à toutes les bêtes (« Toutes les créatures du monde lui sont soumises », *Af. II*, 9). L'autre royaume est gouverné par une Fille-Roi, belle et martiale (*Af. II*, 57), le héros ne peut l'épouser qu'après l'avoir combattue ou avoir accompli ses tâches périlleuses (*Af. I*, 165), et il ne peut accéder au trône que par son mariage avec elle (ou d'une façon générale avec la fille du tsar). Il n'y a pas dans le conte de succession de père à fils, mais de beau-père à gendre (Propp développe ce point dans « Œdipe à la lumière du folklore verbal », Leningrad, 1944).

Le monde merveilleux du conte serait donc un écho très lointain d'un état de société primitif et très largement préhistorique. Les contes eux-mêmes seraient l'ossature figée de mythes anciens (tel le mythe de Jason, parti à la recherche de la toison d'or), auxquels personne ne croit plus et qui se sont transformés en simple divertissement.

Cette conception historico-ethnographique est généralement adoptée en Russie. Boris Rybakov, par exemple, dans *Le Paganisme des anciens Slaves*, se fondant sur les travaux de Propp et sur ceux de Novikov, cherche à dater dans la préhistoire européenne l'apparition de certains sujets comme celui de « Jean de l'Ours » / « Ivachko-Ourseau » (traduction p. 115).

Cette conception est moins acceptée en France où en dehors d'études structurales, prévaut une explication psychologique, incapable, notons-le, d'expliquer et même d'aborder la question du merveilleux. L'explication psychologique/psychanalytique du conte met, par contre, en évidence, sur ses propres critères, l'importance du thème de l'initiation sexuelle. Cette convergence, révélatrice, de deux recherches si éloignées l'une de l'autre (puisque l'une plonge dans l'histoire, tandis que l'autre refuse celle-ci) doit faire réfléchir : elle ne peut être due au hasard.

En Russie, néanmoins, bien que restant dans la même optique historique, des auteurs ont apporté des compléments importants aux résultats

de Propp. Ainsi, nous l'avons vu, Mélétienski, étudiant le héros du conte merveilleux, fait remarquer que celui-ci doit aussi être envisagé comme une victime (il est le dernier des trois frères, privé d'héritage ; ou encore la belle-fille, c'est-à-dire l'orpheline de mère, chassée par sa marâtre, c'est-à-dire par la nouvelle épouse de son père). D'une façon générale, le cas de l'orphelin(e) est très récurrent dans les contes. Or il se trouve que les forces surnaturelles prennent la défense de la victime et sont donc contre le nouvel état des choses. Le conte devient alors une réaction de compensation pour les lésés d'un certain ordre social : un des poncifs du conte est bien en effet la victoire du faible mais bon sur le fort mais méchant (voir *Blanche-Neige*, l'idiote du conte). Le monde surnaturel qui soutient le héros frustré, rétablit une certaine justice, sociale et morale à la fois, en faisant appel à un ordre antérieur (ordre où les lois d'héritage, par exemple, étaient plus égalitaires, où les orphelins n'existaient pas, puisqu'ils étaient élevés par le clan de leur mère...).

6.4. *Les sujets les plus connus de la tradition russe*

Parmi les contes les plus répandus dans la tradition russe, si l'on en juge au nombre des variantes, on peut citer :

« Les Trois Royaumes » (de cuivre, d'argent, d'or) : le héros et ses frères partent à la recherche de leur mère disparue. Seul, le benjamin parvient dans les trois royaumes gouvernés par trois princesses, puis dans le royaume de sa mère. Il combat le dragon (l'Ouragan, le Corbeau). Il délivre et ramène les princesses et sa mère. Ses frères lui coupent traîtreusement la route. Il revient quand même, épouse la princesse du royaume d'or après avoir résolu ses tâches difficiles (AT 301) (*Af. I*, n° 55, 56).

« Ivachko-Ourseau » : le héros à la naissance merveilleuse rencontre trois géants (spécialistes) qu'il emmène avec lui et qui joueront le rôle des faux-héros. Ils parviennent dans une isba de la forêt. Les géants se font rosser par la baba Yaga. Le héros, lui, rosse celle-ci. Elle s'enfuit. A sa suite, le héros descend sous terre, y trouve une (trois) princesse(s) qu'il délivre (puis contamination avec « Les Trois Royaumes ») (AT 301) (*Af. I*, n° 61).

« Les Pommes (ou L'Eau) de jeunesse » : trois frères partent quérir les pommes (ou l'eau) de jeunesse pour leur père vieux et malade. Seul, le benjamin y parviendra. Il combat la princesse guerrière qui les détient et il l'épousera, après avoir déjoué les ruses de ses frères. Il part souvent vivre dans son royaume à elle (AT 551) (*Af. II*, n° 77-79).

« Le Tsar de l'onde et Vassilissa la Magique » : le héros parvient chez le tsar de l'onde. Celui-ci le marie à sa fille, lui pose des tâches difficiles. Il ne peut les résoudre que sur intervention de celle-ci. Tous deux s'enfuient, le tsar de l'onde les poursuit, ne peut les rattraper (AT 313) (*Af. II*, n° 98, 99).

« Sivko-Bourko » : le plus jeune de trois frères, idiot, reçoit de son père mort un cheval magique. Le tsar annonce qu'il donnera sa fille à celui qui, d'un bond de son cheval, l'embrassera alors qu'elle se tient à un balcon élevé. L'idiote y parvient, épouse la princesse (AT 530) (*Af. II*, n° 80, 81).

« Le Petit Cheval bossu » aide le héros à accomplir les tâches difficiles du tsar, puis de la princesse. Le héros se baigne dans une cuve de lait bouillant, ressort beau et val-

- géants ou spécialistes : Tourne-Chêne, la Moustache, Mange-sans-faim... ;
- morts reconnaissants : le père du héros dans « Sivko-Bourko »... ;
- fiancée ou épouse du héros : Vassilissa la Magique, l'épouse magique... (rajoutées par Novikov et « oubliées » par Propp). Elles sont aussi épouses-animales.

Ils sont là pour aider le héros à résoudre ses tâches. Comme le constate Propp, c'est souvent eux qui ont le véritable rôle actif. Tous sont liés à l'autre monde (monde animal, monde des morts, autre royaume, royaume de l'adversaire).

γ) *La personne / l'objet de la quête*

Princesse, époux(se) disparu(e), tous ont pour signe distinctif l'or (cheveux d'or, plumes de l'oiselle de feu, etc.). L'or est le signe de l'appartenance à l'autre royaume (Propp, *Les Racines historiques...*, trad. p. 371 et s.).

Les objets simplement merveilleux n'ont d'autre fonction que celle de pousser le héros à une quête toujours plus lointaine. Ils sont le signe de la princesse cherchée ou de son royaume.

La princesse cherchée est loin d'être toujours passive. Elle peut être une guerrière redoutable, elle peut encore révéler des traits de déesse de la terre (voir Propp, « Le Rire rituel dans le folklore verbal », *Lenin-grad*, 1939). Par ailleurs, ses tâches difficiles sont périlleuses pour le héros. Personnage ambigu et contradictoire, elle se transforme brusquement de pauvre femme enlevée en puissante détentrice d'un royaume, et réciproquement.

L'époux disparu est, lui aussi, un époux animal (Finiste Clair Faucon).

δ) *Les adversaires* sont des êtres surnaturels. Les plus typiques sont :

- La baba Yaga à la jambe d'os, cannibale et sorcière. Elle vit dans le fin fond des bois, dans une petite isba montée sur pattes de poule qui tourne sur elle-même. Elle ravit les enfants et veut les faire rôtir, mais elle remplit aussi le rôle positif de la donatrice. D'après l'analyse de Propp, elle est une morte. Sous une forme affaiblie, on a une vieille ou une sorcière.

Plusieurs études ont été consacrées à ce personnage truculent et ont montré qu'on avait là affaire aux restes d'un culte très archaïque de la femme envisagée comme source unique de la fécondité, une sorte de Proto-Cybèle¹.

1. Voir Propp, *Les Transformations du conte merveilleux*, trad. au Seuil, 1970, p. 178-179 ; *Les Racines historiques...*, trad. chez Gallimard, p. 63-143 ; Rybakov, *Le Paganisme des anciens Slaves*, trad. aux PUF, p. 143, 147).

variantes beaucoup moins belles que celles de Perrault, mais plus proches de l'oralité (AT 510 A, 510 B) (*Afanassiév II*, n^{os} 290-294).

Enfin, « La Belle au bois dormant », « Le Chat botté », « Blanche-Neige », « Le Petit Poucet » existent, dans des variantes qui divergent quelquefois fortement de la tradition occidentale (AT 883 A + 709 ; 545 B ; 327 B ; *Af. II*, n^{os} 73, 94 ; *Af. I*, n^o 48).

6.5. *Les principaux personnages*

Ils seront envisagés ici non du point de vue de leur rôle (suivant le schéma de Propp), mais du point de vue de leur caractère, ce qui correspond mieux à l'acception française du terme et est plus en accord avec l'étude de Novikov (*Les personnages du conte merveilleux slave oriental*).

Ils révèlent tous, d'une façon ou d'une autre, une appartenance ou un lien plus ou moins direct avec l'autre monde.

α) *Les héros*

• Masculins, les plus nombreux :

- le héros à la naissance merveilleuse (Roule-Petit-Pois, Ivan-fils de vache, etc. ;
- le troisième des trois frères (Ivan-tsariévitch) ;
- le faux-idiot (ou « le chanceux ironique ») (Je-ne-sais-pas, Ivan-cendron, Emélia l'Idiot) ;
- l'orphelin (le démuné, l'infortuné). Souvent sans prénom.

• Féminins, moins nombreux, mais aux sujets très enracinés :

- la victime, belle-fille maltraitée et chassée par sa marâtre ; sœur chassée par son frère... ;
- la plus jeune des trois sœurs, souvent sans nom, quelquefois idiote...

On a deux sortes de héros : ceux qui sont héros dès le départ, leur naissance les prédestinant ; ceux qui sont marqués par des circonstances malheureuses et qui ne révèlent qu'à l'épreuve leurs qualités exceptionnelles. On peut voir dans ce retournement de situation soit un goût pour le contraste cher au conte (Propp, *Les Racines historiques...*, trad. p. 222), soit une réaction de compensation pour les frustrés d'un certain ordre social (Mélétinski, *Le Héros du conte merveilleux*, *passim*).

β) *Les aides magiques* sont très divers :

- animaux reconnaissants : Sivko-Bourko, le loup gris... ;
- esprits : Chmat-Razoum ;
- objets magiques : le tapis volant, la chapka magique... ;

- géants ou spécialistes : Tourne-Chêne, la Moustache, Mange-sans-faim... ;
- morts reconnaissants : le père du héros dans « Sivko-Bourko »... ;
- fiancée ou épouse du héros : Vassilissa la Magique, l'épouse magique... (rajoutées par Novikov et « oubliées » par Propp). Elles sont aussi épouses-animales.

Ils sont là pour aider le héros à résoudre ses tâches. Comme le constate Propp, c'est souvent eux qui ont le véritable rôle actif. Tous sont liés à l'autre monde (monde animal, monde des morts, autre royaume, royaume de l'adversaire).

γ) *La personne / l'objet de la quête*

Princesse, époux(se) disparu(e), tous ont pour signe distinctif l'or (cheveux d'or, plumes de l'oiselle de feu, etc.). L'or est le signe de l'appartenance à l'autre royaume (Propp, *Les Racines historiques...*, trad. p. 371 et s.).

Les objets simplement merveilleux n'ont d'autre fonction que celle de pousser le héros à une quête toujours plus lointaine. Ils sont le signe de la princesse cherchée ou de son royaume.

La princesse cherchée est loin d'être toujours passive. Elle peut être une guerrière redoutable, elle peut encore révéler des traits de déesse de la terre (voir Propp, « Le Rire rituel dans le folklore verbal », *Lenin-grad*, 1939). Par ailleurs, ses tâches difficiles sont périlleuses pour le héros. Personnage ambigu et contradictoire, elle se transforme brusquement de pauvre femme enlevée en puissante détentrice d'un royaume, et réciproquement.

L'époux disparu est, lui aussi, un époux animal (Finiste Clair Faucon).

δ) *Les adversaires* sont des êtres surnaturels. Les plus typiques sont :

- La baba Yaga à la jambe d'os, cannibale et sorcière. Elle vit dans le fin fond des bois, dans une petite isba montée sur pattes de poule qui tourne sur elle-même. Elle ravit les enfants et veut les faire rôtir, mais elle remplit aussi le rôle positif de la donatrice. D'après l'analyse de Propp, elle est une morte. Sous une forme affaiblie, on a une vieille ou une sorcière.

Plusieurs études ont été consacrées à ce personnage truculent et ont montré qu'on avait là affaire aux restes d'un culte très archaïque de la femme envisagée comme source unique de la fécondité, une sorte de Proto-Cybèle¹.

1. Voir Propp, *Les Transformations du conte merveilleux*, trad. au Seuil, 1970, p. 178-179; *Les Racines historiques...*, trad. chez Gallimard, p. 63-143; Rybakov, *Le Paganisme des anciens Slaves*, trad. aux PUF, p. 143, 147).

- Le dragon à trois, neuf ou douze têtes, ravit les femmes, dévaste les contrées. Le héros se bat avec lui, lui tranche les têtes.

La dragonne ouvre une gueule grande depuis la terre jusqu'au ciel et veut avaler le héros.

Le dragon (la bête) se trouve dans de nombreux mythes, contes et légendes, y compris dans des légendes chrétiennes (saint Georges). D'après l'étude de Propp, le dragon a dans les sociétés antéhistoriques, un rôle tantôt positif tantôt négatif. Le combat avec le dragon marque le passage à une société étatisée (« Près de la rivière de feu »).

- Kachtchéï l'Immortel ravit les femmes. Sa mort est dans un œuf. Ce n'est qu'en se procurant l'œuf et en l'écrasant que l'on peut avoir raison de lui.

Le problème de la mort extérieure est un problème qui ne peut être résolu que dans une optique ethnographique (comme le suggère Propp, *Les Racines historiques...*, trad. p. 328). On peut voir à ce simple examen à quel point le schéma de Propp (*Morphologie du conte*) est bien un simple plan compositionnel qui reste très sommaire dans l'analyse des personnages proprement dits.

Ceci est particulièrement visible en ce qui concerne les caractères féminins et a été en partie corrigé par Novikov, lequel a mis en évidence les femmes-aides magiques, d'une part, les guerrières et les reines, de l'autre. Magiciennes, guerrières ou reines (Vassilissa ou Hélène la Magique, Marie de l'onde, la Fille-Roi..., *Af. I, II*), elles sont tantôt aides magiques, tantôt femmes quêtées, tantôt adversaires du héros. Leur rôle est parfois si important qu'elles peuvent devenir héroïnes à part entière (Vassilissa la Magique). Si l'on tient compte de plus de l'existence d'héroïnes-victimes d'une part et d'adversaires féminins comme la baba Yaga d'autre part, on voit que le tableau général est très divers et qu'on ne trouve que dans relativement peu de cas le modèle qu'essaie d'en dégager Greimas opposant masculin = actif à féminin = passif¹.

7 / CONTES RÉALISTES, NOVELLISTIQUES, ANECDOTIQUES

7.1. Caractéristiques

Ces contes sont dits *réalistes* parce que le merveilleux n'y existe plus, ils sont entièrement plongés dans un seul monde, le nôtre. Ils sont dits *novellistiques* parce qu'ils constituent des récits attrayants qui confinent à

1. Dans *Sémantique structurale*, p. 177, simplifiant encore le schéma déjà réducteur de Propp, il tire imprudemment comme conclusion que, dans le conte russe, Lui = sujet s'oppose à Elle = objet (!).

la nouvelle. Enfin, ils s'appellent aussi *anecdotiques* parce que, pour un nombre non négligeable d'entre eux, le rire est un moteur essentiel et qu'il les apparente à l'anecdote¹.

Revenons sur ces trois points.

Le *réalisme* de ces contes tient d'abord à ce que l'autre monde avec ses métamorphoses et ses êtres surnaturels a disparu. Ou plutôt, si l'on rencontre encore, çà et là, quelques êtres surnaturels, ils ont perdu ce statut. Le diable n'est plus qu'un pauvre hère qu'il n'est pas difficile de tromper (la série, assez longue, des sujets de contes appartenant au cycle intitulé « Le Diable trompé » est significative à cet égard (AT 1000-1199) (*Af. I*, n° 11, 64-67 ; *Af. III*, n°s 134, 171.).

Ces contes n'ont en fait qu'une dimension, celle du vécu quotidien. Ils font des allusions permanentes à l'environnement de tous les jours, même si leur but avéré n'est pas de décrire celui-ci. Ils fournissent en particulier de précieux renseignements sur les us et le langage paysans des XIX^e et XX^e siècles.

Il est justifié d'appeler un groupe donné de ces contes *novellistiques* dans la mesure où, ayant perdu toute référence au merveilleux, ils gardent tout ou partie du plan compositionnel mis en évidence par Propp, et constituent des sortes de nouvelles ou de récits avec aventures, rebondissements, disparitions, recherches, épreuves, etc.

Mais la composition du conte merveilleux peut aussi être abandonnée. L'intrigue se réduit alors à un antagonisme entre un héros et un anti-héros ou à une opposition entre deux camps. Dans ce cas, les personnages appartiennent la plupart du temps à une catégorie sociale et sont même définis par cette appartenance : le valet, le soldat, le paysan, face au noble, au propriétaire, au pape... Le conte exprime cette fois un antagonisme de classe, mais il peut aussi exprimer un antagonisme sexuel (le mari face à une mégère ou à une femme volage ; une jeune fille opposée à une troupe de brigands..., *Af. III*, n° 149 ; n°s 171-173).

La composition épouse alors l'intrigue, elle est simple et brève, le récit va droit au but, le recours au dialogue est très fréquent et ces contes sont un important témoignage sur la langue parlée paysanne. Le conte réaliste est, comme tous les contes, optimiste. Le héros gagne toujours, et ce, non pas grâce à une aide magique, mais par son esprit d'à-propos, sa ruse, sa volonté (ou quelquefois, par le plus grand des hasards...).

Et pourtant, ces contes ne peuvent être que très superficiellement appelés réalistes. Ce qui fait le charme, ou, si l'on préfère, le sel de ces contes, c'est qu'ils font rire. Or, ce rire est basé sur un décalage : d'un

1. Ces trois appellations concurrentes sont fournies par la majorité des *Index* de contes, ainsi que par l'ensemble des manuels de littérature orale russe, et par le livre de Propp *Le Conte russe*.

côté, les personnages, l'environnement, le langage, tout est familier et ordinaire, de l'autre, les actions réalisées, décrites comme plausibles, sont absolument irréalisables dans la vie courante : c'est cette absence de correspondance qui provoque le rire et qui fait tourner le conte à l'anecdote. Tout est en effet subordonné à la recherche de la surprise et donc de l'effet comique. Les formes de comique sont diverses : à côté de l'humour fantaisiste des histoires absurdes (histoire de celui qui, pour boire, enlève son crâne et s'en sert comme d'un puits, *Af. III*, n° 169), on trouve la satire sociale (le pope ou le propriétaire sont assommés par les claques de leur valet, *Af. I*, n° 65) ou sexuelle (la femme volage se fait rosser par son mari, *Af. III*, n° 172) ; et surtout le dénigrement et la remise en cause du bon sens le plus généralement admis (l'idiot dit à la noce qui passe : « Mes condoléances ! », *Af. III*, n° 164) ; il a tué le sacristain et montre comme pièce à conviction à ceux qui viennent l'arrêter, une tête de bouc, *Af. III*, n° 163)¹.

7.2. Origine

Les contes réalistes ont été beaucoup moins étudiés que les contes merveilleux et même que les contes d'animaux. Deux auteurs se sont pourtant posé la question de leur origine.

Propp, dans *Le Conte russe*, estime que le conte réaliste ne remonte pas aux sociétés chasseresses primitives (on n'en trouve pas d'exemple), mais aux sociétés à agriculture primitive (on le trouve en Afrique, en Égypte ancienne, dans l'Antiquité gréco-romaine).

Youdine, dans une série d'articles (voir bibliographie), s'est également posé la question non de l'origine des contes réalistes eux-mêmes, mais de certains de leurs motifs. En étudiant les contes sur l'habile larron, sur les querelles conjugales, sur la joute entre patron et valet, il démontre de façon très convaincante que nombre d'actions décrites (voir *Af. III*, n° 179, AT 1383, « Conte sur la femme paresseuse »), remontent en fait au cycle du rite d'initiation. Mais les motifs, déformés, en partie gommés, ne peuvent être décryptés qu'à la suite d'une étude attentive.

Le conte réaliste n'est donc pas historiquement le produit de la réalité vécue paysanne du XIX^e siècle, ses parallèles internationaux suffiraient d'ailleurs à le prouver. Il est, pour l'auteur, le reste, devenu méconnaissable, d'une tradition archaïque où ce qui était primitivement sacré est devenu incompris et tourné en ridicule.

1. Respectivement : AT 1886 ; AT 650 A ; AT 1360 C ; AT 1696 ; AT 1600.

7.3. *Liste des sujets*

(à partir de la liste donnée par Propp,
Le Conte russe, 256-284)

1 / *Contes intermédiaires entre contes merveilleux et contes réalistes*. — Le prétendant doit trouver les marques de la princesse ou résoudre les énigmes de celle-ci. Mais les tâches n'ont rien de magique. La composition reste celle des contes merveilleux (*Afanassiév II*, n° 238; AT 850).

2 / *Contes sur les jeunes filles avisées*. — Des tâches difficiles (surtout sous forme d'énigmes) sont posées à des jeunes filles par leur futur mari (ou beau-père). Les jeunes filles les résolvent par leur intelligence ou leur esprit d'à-propos (ainsi dans *Af. III*, n° 146, le tsar demande à une fillette de sept ans de venir le trouver « ni à pied ni à cheval, ni vêtue ni dévêtue », AT 875).

3 / *Contes sur les épreuves subies par des épouses*. — Épouses (ou sœurs) se tirent brillamment d'épreuves qui leur sont posées par leur époux (ou frère), ou encore par les circonstances (« La tsarine-joueur de gousli », AT 888, *Af. III*, n° 148; AT 882 A, *Af. III*, n° 147).

4 / *Contes sur les habiles devineurs d'énigmes*. — Les énigmes posées sont résolues soit par ruse et esprit d'à-propos, soit par pur hasard (« La Voyante », AT 1641, *Af. III*, n° 157).

5 / *Contes sur les habiles larrons*. — Ils sont très appréciés car le voleur rétablit la justice en détroussant les possédants, mais le larron est avant tout un artiste en son art. Il vole moins pour le profit que pour le plaisir. Il vole le pope en l'enfermant dans un sac; il vole la châtelaine en se faisant passer pour un pendu; il vole de la toile à une paysanne en lui racontant que son fils mort en a besoin dans l'autre monde, etc. (*Af. III*, n° 158, 159; AT 1525 A, 1525 P, 1540, 1540 A*). Il existe des contes où c'est Ivan le Terrible qui, en posant des tâches, pousse le héros au vol, et c'est un boïar qui est dépossédé (ceci confirme l'opinion positive du peuple sur Ivan le Terrible (*Af. III*, n° 143, AT 921 E*).

6 / *Contes sur les brigands*. — Les brigands habitent dans la forêt, dans une atmosphère qui rappelle le rite d'initiation. Ils attirent chez eux des jeunes filles à qui ils font subir des supplices jusqu'au jour où l'une d'elles arrive non seulement à leur échapper mais à les faire prendre (« Alionouchka et les brigands », *Af. III*, n° 149, AT 956 B). Ce conte est proche de « Ali Baba et les quarante voleurs ». Mais il n'y a pas filiation directe et les variantes sont bien enracinées en terrain russe.

7 / *Contes sur le patron et le valet*. — Contes assez célèbres (nombre important de variantes). Le patron emploie un valet pour « une claque par an » et se réjouit de l'aubaine, quand il s'aperçoit que, d'une claque, le

valet abat un taureau furieux. Le patron envoie le valet chez les diables, etc., pour se débarrasser de lui. Le valet triomphe partout, revient, assomme le patron (*Af. I*, n° 65; AT 650 A + 1045 + 1130 + 1132 + 1120). Le conte a été utilisé par Pouchkine (« Conte sur le pape et son valet Balda », longtemps censuré).

8 / *Contes sur les papes*. — Mettent à jour l'avidité des papes (« Le Trésor », *Af. III*, n° 114; AT 831), leurs aventures amoureuses, leur ignardise (« Le Pape Pakhome », *Af. III*, n° 178; AT 1826).

9 / *Contes sur les idiots*. — Ivanouchka l'Idiot (comme notre Jean Bête) fait tout à contresens, mais il a bon cœur (*Af. III*, n° 164; AT 1696).

Il existe aussi des contes sur les habitants de certaines provinces qui se distinguent soi-disant par leurs réactions peu futées.

10 / *Contes sur les méchantes femmes*. — Ces contes relèvent d'une tradition misogyne répandue à travers toute l'Europe. Le mari, brave et naïf, triomphe non sans mal d'une femme singulièrement entêtée dans son vice (« La Mégère apprivoisée », *Af. III*, n° 180, AT 901); « La Femme têtue » (*Afanassiév III*, n°s 438-440; AT 1365); « La Femme infidèle » (*Af. III*, n°s 172, 173; AT 1360 C, 1535); « La Femme paresseuse » (*Af. III*, n° 179; AT 1383).

11 / *Contes sur les bouffons*. — Ils jouent des tours pendables à tous ceux qu'ils rencontrent. Leurs actes sont une remise en cause du bon sens généralement admis (*Af. III*, n°s 160, 161; AT 1537; 1539 + 1542 II + 1538*). Le bouffon raconte à ses adversaires qu'il a vendu un mort et montre l'argent soi-disant gagné; ceux-ci, le prenant au mot, tuent leurs femmes et s'efforcent de vendre les corps, en criant : « Morts à vendre! Morts à vendre! » Ils sont arrêtés et envoyés en Sibérie.

8 / CONTES CUMULATIFS

On les appelle en français « randonnées », en anglais *cumulative stories*, en russe « contes cumulatifs ».

Ils sont particulièrement nombreux dans le répertoire des contes russes.

La composition de ces contes se détache si nettement que Propp par deux fois (dans son article « Le Conte cumulatif » (1976) et dans son cours *Le Conte russe* (1984) en fait un groupe à part. Les caractéristiques en sont les suivantes :

On a une série répétitive croissante d'actions toujours semblables jusqu'à un point de rupture : la série est alors interrompue ou repart en progression décroissante. On peut donner comme exemple la construction des contes « Le Navet » ou « La Haute Demeure » (*Afanassiév I*, n° 89; *Af. I*, n° 36).

« Le Navet » : Un vieux a planté un navet. Le navet devient magnifique // Le vieux ne parvient pas à l'arracher seul. Il appelle la vieille, elle s'accroche à lui, ils ne peuvent arracher le navet. Ils appellent leur petite-fille, elle s'accroche à eux, ils ne peuvent arracher le navet (puis le chien, puis le chat, puis la souris) // Ils arrachent le navet.

« La Haute Demeure » : Une mouche entre dans une jarre vide // Puis viennent y habiter (un moustique, une grenouille, un coq, un lièvre, la renarde, le loup) // Puis arrive l'ours qui s'assied sur la jarre et les écrase tous.

On a dans tous les cas le schéma tripartite suivant : [situation initiale // chaîne // dénouement] (Propp, *Le Conte cumulatif, Folklore verbal et réalité*, 1976, p. 250 et s.).

Nombre de contes classés par Afanassiév dans les contes d'animaux, sont en fait des randonnées. Citons : « La Petite Galette ronde », « Le Coq et la poule », « La Haute Demeure », « Les Champignons », « Le Loup », « Les Bêtes dans le fossé » (*Af. I*, n^{os} 16, 30, 36, 38, 21, 14).

Bien des contes russes dits d'animaux sont donc en fait des randonnées. Leur composition est même si typique que des auteurs, et non des moindres, la donnent comme spécifique des contes d'animaux (ainsi Boris Sokolov dans *Le Folklore verbal russe*, 1930).

Mais, parmi les randonnées, il existe aussi des contes dits réalistes (ex. L'Échange, *Af. III*, n^o 166), ou encore des dialogues comiques sans fin, fondés sur des réponses du type : « Ça va bien, mais ça va mal... » (*Afanassiév III*, n^{os} 412-417). Certains contes merveilleux peuvent contenir des éléments d'accumulation (voir « La Princesse qui ne riait jamais » (*Af. III*, n^o 130).

On trouve, dans le répertoire des contes russes, une vingtaine de types de randonnées. Celles-ci, d'après leurs personnages ou leur style, ont été classées dans les trois catégories dominantes, le plus souvent, il est vrai, parmi les contes d'animaux.

Faut-il cependant entièrement séparer les randonnées des contes d'animaux ? En fait, il y a interférence entre les deux groupes, puisque les contes cumulatifs d'animaux sont cumulatifs d'après la composition, d'animaux d'après les personnages. Les critères ici ne s'excluent pas réciproquement (ce qui est normal puisqu'ils ne sont pas du même ordre). Et l'on voit que le critère de la composition n'est pas un critère de classification absolue. Il est dommage que ce soit Propp lui-même qui fasse cette erreur et qui classe « Le Loup idiot » tantôt dans les randonnées (« *Le Conte cumulatif* », p. 150) et tantôt dans les contes d'animaux (*Le Conte russe*, p. 301).

Il n'en est pas moins vrai que la composition des randonnées doit être analysée en elle-même. Revenons sur ce point :

L'accumulation fait l'intérêt essentiel de ces contes. La situation initiale est en général insignifiante : un navet a été planté, un œuf s'est cassé, etc., et il y a un contraste comique avec l'accumulation qui s'en-

suit et qui peut mener à une catastrophe finale (un œuf s'est cassé → tout le village a brûlé, *Afanassiév I*, n^{os} 70, 71).

On distingue parmi ces randonnées les contes avec formule (type « La Haute Demeure », formule : « Qui, mais qui donc vit dans cette haute demeure ? ») et les contes sans formule (type « L'Échange »).

Les principes de croissance de la chaîne sont très divers : on peut avoir une *série d'envois* (« La Mort du coq », « La Chèvre ») ; une *série d'avalements* non réalisés jusqu'à l'avalement final (« La Petite Galette ronde ») ; une *série d'échanges* (« L'Échange »), etc. (voir *Le Conte russe*, p. 294).

Ces contes sont très appréciés des enfants et ils se maintiennent dans le répertoire vraisemblablement en raison du public enfantin. Ils sont quelquefois proches des chansons enfantines¹ et existent aussi sous cette forme, comme pour « Les Champignons » (*Af. I*, n^o 38). Mettant les enfants dans une situation empirique de comptage, ils leur apprennent celui-ci de façon amusante et pittoresque.

Pour Propp, cet empirisme est la marque d'une pensée primitive. Celle-ci, en effet, est incapable d'abstraction, du moins en ce qui concerne la distance et le comptage ; elle éprouve la nécessité de fournir tous les maillons de la chaîne (ce qui nous lasse, nous autres, adultes modernes). Pensée enfantine et pensée dite primitive sont ici en correspondance. Qu'il puisse y avoir des points communs entre ces deux formes de pensée n'a rien pour nous surprendre, au contraire, et une telle conclusion est parfaitement plausible.

9 / CONTES D'ANIMAUX

Les contes d'animaux russes ont été beaucoup moins étudiés que les contes merveilleux correspondants. Certaines études sont aujourd'hui vieilles (comme celle de Kolmatchévski qui sacrifie entièrement à la théorie des emprunts et ne voit dans les contes russes qu'un emprunt à la tradition occidentale)².

La plupart des analyses faites dans les manuels russes sont superficielles et/ou bêtifiantes : Kravtsov, Anikine... se croient obligés de répéter la thèse de l'origine totémique des contes d'animaux, ou d'affirmer de vieux pon-

1. Faut-il ranger ces randonnées parmi les contes ? Dans le matériel folklorique français, la randonnée a plus souvent la forme d'une chanson. Il se trouve que dans le matériel russe, la randonnée épouse souvent la forme d'un conte et particulièrement d'un conte d'animaux. Ceci est vraisemblablement une particularité du matériel russe et l'on doit, bien sûr, en tenir compte.

2. L. Z. Kolmatchévski, *Le Roman animal en Occident et chez les Slaves*, Kazane, 1882 (*Животный эпос на западе и у славян*).

cifs sur les leçons de morale qui se dégagent soi-disant de ces contes. Krouk, qui s'intéresse au conte slave de l'Est (russe, biélorusse et ukrainien), s'adonne surtout à la périphrase (voir bibliographie).

Dans ce (relatif) désert, l'analyse donnée par Propp (*Le Conte russe*, chap. « Les Contes d'animaux »), bien qu'incomplète et sur certains points contradictoire, pose des jalons importants pour une analyse ultérieure. Nous la suivrons, tout en la critiquant parfois. L'étude de M. L. Tenèze (*Le Conte populaire français III*) donne également des points de repère précieux et permet la comparaison.

9.1. Délimitation de l'étude

Parmi les contes d'animaux fournis par Afanassiév (90 numéros qui forment un ensemble très représentatif pour le matériel russe), on doit considérer qu'un nombre important d'entre eux ne sont pas des contes d'animaux. Ils sont de quatre sortes :

α) Les randonnées dont les personnages sont des animaux (voir p. 139). Propp y rajoute ici « Le Loup idiot » (ce qui reste à démontrer).

β) Des contes où les personnages sont des animaux, mais dont la composition est celle du conte merveilleux. Exemple : « Le Loup et la chèvre » (*Af. I*, n° 22). Certains de ces contes sont simplement le produit d'une permutation de personnages, des animaux remplaçant les personnages merveilleux : ainsi « Le Chat, le coq et la renarde » (*Af. I*, n°s 17 et 18) a le même sujet que le conte « La Baba Yaga et Gringalet » (*Afanassiév I*, n°s 106, 107). D'autres contes peuvent se retrouver sous forme de contes novellistiques : le conte sur le partage de la récolte (« Le Paysan, l'ours et la renarde », *Af. I*, n° 11) peut être raconté à propos d'un diable et non d'un ours, etc.

Ces deux premiers cas sont des cas limites, inclassables ni dans une catégorie, ni dans une autre.

γ) Certains contes proviennent de fables, lesquelles ont pour caractéristique d'accorder un rôle égal aux gens et aux animaux (voir « Rien ne s'oublie aussi vite qu'un service rendu », *Af. I*, n° 12).

δ) Certains contes enfin sont des contes satiriques d'origine livresque, qui se sont folklorisés : ainsi « La Renarde-confesseur », *Af. I*, n° 7) est un conte anticlérical écrit au XVII^e siècle ; « Grémillon-fils de la Brosse » (*Af. I*, n° 35) est un pamphlet contre les mœurs juridiques, datant du même siècle.

9.2. Répertoire

Si l'on fait abstraction de tous ces cas, il reste néanmoins une catégorie non négligeable de contes que l'on est en droit d'appeler contes d'animaux. La tradition russe des contes d'animaux n'est pas très riche (elle fait à peine 10 % du répertoire général des contes russes), ni très répandue (il existe peu de variantes pour chaque conte). On ne peut rien en déduire au niveau des contes d'animaux slaves en général, la tradition ukrainienne étant, de son côté, beaucoup plus riche. Par ailleurs, l'ensemble des sujets est suffisamment original : il y a à peu près 50 % de sujets originaux (ce qui suffit à démentir la thèse de Kolmatchévski).

9.3. Caractères généraux

Il n'existe pas, de l'avis de Propp, de critère compositionnel applicable à tous ces contes, même si quelques tendances générales se dégagent.

Le seul critère que l'on puisse utiliser est que *les principaux personnages sont des animaux*. Ce critère, le seul retenu par Propp, n'est pas un critère compositionnel et ceci provoque des interférences et des contradictions. On peut alors essayer de fournir des précisions : ainsi, s'il y a des humains, ceux-ci ont un rôle secondaire par rapport aux animaux. Par ailleurs, le rôle principal n'est pas donné aux animaux domestiques, mais aux animaux sauvages.

Comme le note encore Propp, la description du monde animal est fantaisiste (les zoologistes modernes soulignent par exemple que le loup est un animal particulièrement rusé). Les actions des bêtes, même si quelques traits sont véridiques, relèvent plus de l'imagination que d'une observation fidèle de la réalité.

9.4. Sources et influences diverses

L'influence de la fable antique (Esopé et Phèdre) est incontestable sur un certain nombre de sujets (par exemple : « La Renarde et la cigogne », *Afanassiév I*, n° 33 ; « Le Loup idiot », *Af. I*, n° 23, 24 ; « La Renarde et l'écrevisse », *Afanassiév I*, n° 35).

Mais, pour Propp, ni Esopé ni Phèdre (non plus qu'Homère pour les chants épiques) n'ont inventé leurs sujets. Ils les ont eux-mêmes puisés dans la tradition populaire déjà existante. Les fabulistes antiques ont cependant exercé une influence secondaire non négligeable (par le biais des traductions ou même des textes originaux) sur les milieux lettrés. Ceci n'a pu qu'indirectement influencer la tradition orale des campagnes.

On doit aussi parler de l'influence des romans moyenâgeux occidentaux (français, hollandais, allemand). Elle est possible, mais non cer-

taine. Certains sujets sont communs à ces romans et à la tradition orale (russe ou française d'ailleurs) (en particulier le motif du vol de poisson, celui du « loup qui perd sa queue au trou d'eau », etc.

Cependant, la littérature médiévale russe ne fait pas du tout état de ces romans. Malgré Kolmatchévski, la question reste entière, les sujets pouvaient exister dans la tradition populaire indépendamment de la tradition écrite.

9.5. Tendances compositionnelles

Pour Propp, il existe deux sortes de contes d'animaux, dont l'une est susceptible de former des assemblages, et l'autre, non.

α) Pour une majorité de contes, on s'aperçoit qu'ils sont basés sur la rencontre entre deux protagonistes et sur une filouterie (la(e) faible mais maligne (malin) triomphant systématiquement du fort mais bête (on reviendra plus bas sur la question du sexe du renard). Mais si le(a) renard(e) a affaire à des animaux plus faibles (le lièvre), c'est lui qui est berné (« La Renarde, le lièvre et le coq », *Af. I*, n° 6). Particulièrement dans les contes du loup et du renard, chaque histoire de filouterie forme comme une « cellule de base » et ces cellules de base ont tendance à s'assembler. M. Louise Tenèze¹ qui emploie le terme de « cellule de base », dit qu'elles ont tendance à former des chaînes, elle parle même des chaînes du renard et du loup. Ces chaînes qui ne sont pas à confondre avec celles du conte cumulatif correspondent aux assemblages de Propp. Ce qui permet ces assemblages, c'est que non seulement les protagonistes se retrouvent avec les mêmes rôles (perfidie/berné), mais avec les mêmes caractères (malin/idiot). Ceci permet la fabrication de romans ou, plus simplement, d'histoires plus ou moins longues (qui peuvent s'assembler ne serait-ce que par un banal « Un autre jour... »)².

Une des originalités des contes russes (et même slaves de l'Est) est que le renard est de genre et de sexe féminins (« lissa »). Ceci donne beaucoup de sel à certaines histoires célèbres, comme celle du « Mariage du chat et de la renarde » (*Af. I*, n° 19) ; celle de « La Renarde sage-femme » (*Af. I*, n° 4), qui semble beaucoup plus naturelle sous cette forme que l'histoire du « Renard parrain » de la tradition française (*Le Conte populaire français III*, 106, 108). Quant à l'histoire du « Loup qui perd sa queue au trou d'eau », elle devient

1. *Le Conte populaire français III*, 54, 57. Notons que M. L. Tenèze tente une analyse « prop-pienne » des contes d'animaux, ce que Propp lui-même n'a pas tenté.

2. Michel Zink parle de « récits sériels » (*La Littérature française au Moyen Âge*, p. 224).

carrément grivoise. Bien sûr, cette féminité n'existe absolument pas dans les romans moyenâgeux, mais notons que la tradition populaire française connaît sporadiquement cette féminité (*Le Conte populaire français III*, 159, 187...). Il est difficile de tirer des conclusions sans une étude plus approfondie de la question, mais en Russie les filouteries de la renarde ont plus facilement une résonance de guerre des sexes que de guerre des classes.

Le cas du « Loup idiot » est un peu à part. Est-ce une randonnée, comme le veut Propp, ou est-ce un conte de la dernière catégorie, c'est-à-dire y a-t-il chaîne ou assemblage ? On a probablement affaire à un cas intermédiaire¹.

β) La deuxième catégorie de contes d'animaux n'est pas susceptible d'assemblage. Ces contes forment un tout en eux-mêmes avec début, développement et fin (ex. : « Le Héron et la cigogne », *Af. I*, n° 33).

Parmi ces contes, il en est un qui attire l'attention et qui est d'une grande originalité. C'est le conte « L'Ours » (*Af. I*, n° 25). Anikine (*Le Conte populaire russe*, Moscou, 1977, p. 48), Rybakov (*Le Paganisme des anciens Slaves*, trad., p. 113) s'y sont intéressés et ont montré qu'il remontait à des croyances relevant de tabous de chasse. Comme le montre Vassiliév, cité par Rybakov, il y avait des parties de l'ours tué que l'on n'avait pas le droit de consommer (la tête et les pattes). le vieux du conte a coupé la patte de l'ours, la vieille l'a mise à cuire, ils ont l'un et l'autre enfreint le vieux tabou et ils doivent périr.

Ce conte, s'il est bien l'écho direct de vieilles croyances chasseresses, nous permet de passer à la question de l'origine des contes d'animaux.

9.6. Origine

La plupart des auteurs ou ne posent pas la question ou parlent mécaniquement de totémisme (Kravstsov, Anikine, Krouk...).

Comme le fait remarquer avec pertinence Propp, le totémisme (croyance à une parenté entre être humain et animal) n'est prouvé que pour les motifs animaux des contes merveilleux (époux(se) animal(e), métamorphoses, aides-animaux). Or, aucun de ces motifs n'existe dans les contes d'animaux.

La thèse de Propp est la suivante : il faut partir des deux points fondamentaux suivants : dans les contes proprement d'animaux, la place première revient aux bêtes de la forêt, et le thème de la filouterie est primordial. A partir de là, on peut penser que l'origine des contes remonte

1. Même s'il y a accumulation, chaque chaînon est trop long pour qu'on puisse parler de randonnée.

à une société chasseresse. Les contes d'animaux auraient pour point de départ les récits magiques que l'on disait avant la chasse pour rendre celle-ci fructueuse. La filouterie d'un animal de taille relativement petite, est essentielle dans tous ces récits (chez les Amérindiens, c'était le coyote; chez les Tchouktchi, le corbeau, voir Mélétski). Le renard aurait eu, au fond, dans l'Europe primitive chasseresse, le même rôle d'aide magique à la chasse que le coyote en Amérique ou le corbeau en Sibérie.

Bien entendu, cette explication ne peut concerner que le noyau de départ des contes d'animaux, beaucoup d'autres ayant été créés ou empruntés ultérieurement.

(Aucun conte n'est donné en traduction, vu l'existence de la traduction en français d'une partie importante des *Contes populaires russes* d'Afanassiév. Ceci permet de gagner des pages pour les traductions inédites des autres genres.)

BIBLIOGRAPHIE

Textes

- Afanassiév A. N., *Les Contes populaires russes*, 3 tomes, Moscou, 1957 (*Russkie narodnye skazki*).
- Afanassiév A. N., *Les Contes populaires russes*, 3 tomes, 1988, 1990, 1992, Paris, Maisonneuve & Larose, trad. franç.
- Khoudiakov I. A., *Les Contes grand-russes*, Moscou, 1860 (*Velikorusskie skazki v zapisjakh Khudjakova*).

Etudes

- Andréiev N. P., *Index des sujets de contes d'après le système d'Aarne*, Leningrad, 1929 (*Ukazatel' skazočnykh sjužetov*).
- Anikine V. P., *Le Conte populaire russe*, Moscou, 1977.
- Barag L. G., Novikov N. V., *Index comparatif des sujets de contes*, Leningrad, 1979 (*Sravnitel'nyj ukazatel' sjužetov : vostočnoslavjanskaja skazka*).
- Delarue P., *Le Conte populaire français I*, Paris, 1976.
- Kravtsov N. I., Les Contes, dans Kravtsov et Lazoutine, *L'Œuvre poétique populaire russe*, Moscou, 1983.
- Krouk I. I., *Les Contes slaves orientaux sur les animaux*, Minsk, 1989 (*Kruk, Vostočnoslavjanskije skazki o životnykh*).
- Mélétski E. M., *Le Héros du conte merveilleux*, Leningrad, 1958 (*Geroj volšebnoj skazki*).
- Novikov N. V., *Les Personnages du conte merveilleux slave de l'Est*, Leningrad, 1974 (*Obrazy vostočnoslavjanskoi volšebnoj skazki*).
- Pomérantséva E. V., *Le Conte russe à travers les siècles*, Moscou, 1965 (*Sud'by russkoj skazki*).
- Propp V. Ya., *Morphologie du conte*, Leningrad, 1929 (trad. franç. au Seuil, 1970 et chez Gallimard, 1970).
- Propp V. Ya., *Folklore verbal et réalité*, Leningrad, 1976 (*Fol'klor i dejstvitel'nost'*) (recueil d'articles de Propp).

- Propp, V. Ya., *Les Racines historiques du conte merveilleux*, Leningrad, 1946 (trad. franç. chez Gallimard, 1983).
- Propp V. Ya., *Le Conte russe*, Leningrad, 1983.
- Tenèze M. L., *Le Conte populaire français III*, Paris, 1976.
- Youdine You. I., Sur l'histoire du conte réaliste, *Le Folklore verbal russe XV* (Iz istorii bytovoj skazki), 1975.
- Youdine You. I., Histoire et préhistoire dans le conte réaliste russe sur les époux, *Le Folklore verbal russe XX*, 1981 (« Istoričeskoe i doistoričeskoe v russkikh bytovykh skazkakh o suprugakh »).
- Youdine You. I., Le rôle et la place des conceptions mythologiques dans le conte réaliste russe sur le patron et le valet, *Mythe, folklore verbal et littérature*, Leningrad, 1978 (« Rol' i mesto mifologičeskikh predstavlenij v russkoj bytovoj skazke o khozjajne i rabotnike »).

Les chansons rituelles

1 / INTRODUCTION, COLLECTE, PUBLICATION

Comme leur nom l'indique, ces chansons sont liées à un rite. En principe, elles ne se chantent pas en dehors de l'exécution du rite, il y a même quelquefois une interdiction à ce niveau. Ceci est vrai pour l'ensemble des chansons du cycle calendaire (chansons de quête, par exemple) et pour les chansons liées à un rite familial (mariage ou deuil). Elles ne peuvent donc être étudiées indépendamment du rite.

Le rite a pour but de favoriser la récolte dans les chansons du premier type, de marquer le passage d'un état à un autre, dans celles du deuxième type. Il est en lui-même contraignant et il est toujours vécu comme actuel (il existe toujours au présent).

Les rites n'en sont pas moins considérés le plus souvent comme une des formes les plus anciennes de la culture populaire. Pour l'ensemble des auteurs russes, ils relèvent d'une religion agraire datant du néolithique.

Ils contiennent cependant des éléments de religion chrétienne orthodoxe. La religion orthodoxe (qui s'impose à partir du X^e siècle) s'est efforcée d'une part d'effacer les vieilles divinités, d'autre part d'adapter les vieux rites et lieux de culte à ses propres fins. Ce mélange des deux fois est devenu ce que l'on appelle communément la double foi.

Krouglov (*Les Chansons rituelles russes*, p. 5-20) est parvenu à ramener l'ensemble des chansons rituelles à quelques groupes distincts : les chansons rituelles proprement dites, annonçant ou décrivant le rite ; les chansons incantatoires, proches des conjurations ; les chansons laudatives, louant tel ou tel personnage réel ou figuré ; les chansons de dérision, dénigrant ce même personnage ; les chansons lyriques rituelles.

Il faut ajouter à cette énumération les lamentations proprement dites, qui ne sont pas chantées mais déclamées avec une intonation spéciale.

Il y a un lien entre les chansons du cycle calendaire et les chansons familiales. Le mariage est lié au cycle calendaire (le mariage a lieu à des saisons précises ; des chansons de mariage sont intégrées dans le cycle

calendaire, par exemple pour le cycle des douze jours). Une partie des lamentations commémoratives entre dans le cycle calendaire (fête des morts au printemps et en automne) ; il existe par ailleurs des lamentations proprement calendaires.

Nombre de ces chansons ont pour but de faire pleurer ou rire, et ces manifestations de tristesse ou de joie sont intimement liées au rite lui-même, qui favorise la re-naissance (renouveau printanier, résurrection d'un fantoche sous forme végétale), ou le passage d'un état à un autre. Pleurs et rires sont en grande partie rituels.

Disons quelques mots de la collecte et de la publication.

On possède dès le Moyen Age des témoignages sur les chansons rituelles. *La Chronique des temps passés* (Chronique hypatienne, début du XII^e siècle), contient une description de rites nuptiaux, de rites funéraires (funérailles du prince Mstislav Rostislavitch, avec lamentations fournies).

On a des témoignages sur les rites calendaires et familiaux dans différents documents historiques et œuvres littéraires du XIII^e au XVII^e siècle.

Les recueils de Tchoulkov et de Lvov-Pratch au XVIII^e siècle contiennent quelques chansons rituelles. En 1790 Radichtchev donne le premier exemple de lamentation pour une recrue dans son *Voyage de Pétersbourg à Moscou*.

A partir des années trente-quarante du XIX^e siècle, on a les collectes conséquentes de Sakharov, Snéguiriov, Kiréievski. Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, les deux recueils les plus importants sont celui de Barsov et celui de Chéïne (voir bibliographie).

Il y a encore des relevés importants à l'époque soviétique : Zemtsovski, *La Poésie des fêtes paysannes*, 1970 ; Kolpakova, *Le Mariage russe dans ses chansons*, 1973...

2 / LES CHANSONS CALENDAIRES

Les chansons calendaires sont par définition chantées uniquement pendant l'accomplissement d'un rite calendaire. Elles l'accompagnent, l'explicitent, sont parfois le rite lui-même.

Les rites calendaires russes correspondent assez souvent aux nôtres (voir, par exemple, Arnold van Gennep, *Manuel du folklore français contemporain*, Paris, 1943). Une relation a depuis longtemps été établie par les auteurs russes entre les rites calendaires de l'Europe entière (citons : E. V. Anitchkov, *La Chanson rituelle de printemps en Occident et chez les Slaves*, Saint-Petersbourg, 1903, 1907 ; V. Miller, *La Maslénitsa russe et*

le carnaval de l'Europe de l'Ouest, Moscou, 1884; plus récemment, l'ouvrage collectif : *Les Habitudes et les rites calendaires dans les pays d'Europe autres que la Russie*, Moscou, 1973, 1977, 1978). Pour les auteurs russes, ces rites ont une origine commune qui précède de loin l'introduction du christianisme.

Les rites calendaires ont été récupérés, assimilés, intégrés à date historique par le christianisme (orthodoxe, catholique). Ceci ne doit pas faire illusion : les vieux rites russes sentent leur paganisme bien autant que les saints bretons ou les vierges noires du Cantal.

Les rites calendaires russes correspondent à une religion agraire (voir V. Propp, *Les Fêtes agraires russes*, Leningrad, 1963), dans laquelle les motifs d'enterrement et de re-naissance, et les manifestations de lamentation et de rire jouent un rôle essentiel.

Les rites calendaires ont été relevés en Russie dès le début du XIX^e siècle (Sakharov, Snéguiriov, voir bibliographie). Les mythologues comme Afanassiév ont cherché à reconstituer une mythologie archaïque quelque peu artificielle. Par la suite, Anitchkov et Miller se sont préoccupés des ressemblances avec les autres pays européens (voir *supra*).

A l'époque soviétique, trois ouvrages sont à signaler : celui de Tchitchérov : *La Période hivernale du calendrier agricole russe*, Moscou, 1957 ; celui de Propp : *Les Fêtes agraires russes*¹ ; celui de V. Sokolova, *Les Rites calendaires de printemps chez les Russes, les Ukrainiens et les Biélorusses*, Moscou, 1979. Ces trois livres, qui examinent de près la réalité des faits, dégagent le côté à la fois pratique (souci de s'assurer avant tout une bonne récolte) et ritualiste des fêtes. Les livres de Tchitchérov et de Sokolova sont plus descriptifs, celui de Propp cherche davantage à dégager une théorie. Son analyse historico-ethnographique s'accompagne souvent d'une analyse des chansons.

On ne peut parler des chansons sans parler des rites, il n'est cependant pas question d'analyser ici les rites de façon exhaustive. On s'efforcera de parler des rites en fonction des chansons, c'est-à-dire d'insister sur ceux des rites qui donnent lieu à des chansons.

2.1. *Le cycle des douze jours (les sviatki)*

Il s'agit des douze jours séparant la Noël de la nuit des Rois. La période est la même que dans le reste de l'Europe, mais elle se trouve reculée de treize jours en raison du maintien du calendrier julien. Ces

1. Le livre de Vladimir Propp est paru en traduction française chez Maisonneuve & Larose, Paris, 1987.

jours, qui séparaient en fait la vieille année de la nouvelle, étaient réputés dangereux, comme l'est en général toute période de passage. Malgré l'Eglise orthodoxe, le vieux rituel païen est resté très présent en Russie, et certains de ces soirs où se manifestaient diables et sorcières (voir Gogol, *La Nuit de Noël*) étaient appelés maudits (*strašnye*), par opposition à ceux qui étaient dits sacrés (*svjatye*). Des veillées avaient lieu chaque



Masques de Nouvel An
(fin XIX^e - début XX^e siècle)
Musée ethno. des peuples de l'URSS,
section russe, Saint-Petersbourg
(photographie appartenant à la collection de Galina Chapovalova)

soir. Elles donnaient lieu à des amusements divers : on se livrait à des mascarades, on jouait au « jeu du mort », on enfilait le « masque du diable », ou différents masques d'animaux. Nombre de jeux étaient empreints d'érotisme rituel ; le tout s'achevait par une baignade purificatrice le 6 janvier (voir Propp, *op. cit.*). On a, comme dans la plupart des pays européens, deux repas importants, celui de Noël, qui est, à l'origine, un repas de commémoration des défunts de la famille (Propp), et celui du Nouvel An qui, par le désir qu'on y affiche de trop manger, relève de la magie du premier jour.

Parmi les chansons, on distingue les chansons de quête (qui existaient aussi ailleurs qu'en Russie), et les chansons à la soucoupe, qui sont originales.

α) *Chansons de quête*. — Existant donc dans toute l'Europe, elles sont appelées en Russie *koliadki*, *ovsen'*, *vinogradie*.

A partir du soir de Noël, les jeunes du village se réunissaient en bandes sous la conduite d'un chef (ou d'une cheftaine), ils faisaient le tour des isbas en chantant de courtes chansons sous les fenêtres de telle ou telle maison. La chanson comportait trois parties :

1 / Une partie laudative consistant dans la description emphatique de la demeure près de laquelle on s'était arrêté, et de ses habitants : ainsi, le maître et la maîtresse de maisons étaient comparés au croissant et au soleil¹, leurs enfants aux étoiles (chez Chéïne, par exemple, cité par Propp, p. 53). On a cependant peu d'exemples de cette partie laudative, qui se trouve donc souvent omise.

2 / Une demande de cadeau faite en termes précis et directs :

« Du saucisson et du jambon, / Envoie-les sur la pelle à four, / Par le vasistas du haut ! » (Chéïne, *Le Grand-Russe*, n° 1040).

3 / Après la réception du cadeau, venait l'expression d'un souhait, partie incantatoire de la chanson : les souhaits étaient des souhaits de bonheur et de prospérité si les jeunes étaient contents du cadeau, des souhaits de malheur dans le cas contraire. Ces souhaits étaient, eux aussi, parfaitement réalistes :

« Que le Seigneur vous donne / Le bien-être, l'aisance, / Et même la richesse, / Et qu'il vous apporte / Encore mille fois mieux ! » (Chéïne, *Le Grand-Russe*, n° 1032).

« Pour l'année nouvelle, / Un cercueil de tremble, / Un pieu et une tombe, / Une rosse écorchée ! » (Zavoïko, p. 145, cité par Propp, p. 58).

« Si vous ne donnez pas de blini, / Nous bottons le maître du logis ! » (Liadov, n° 3, cité par Propp, p. 58).

β) *Chansons à la soucoupe*. — Elles font partie des prédictions de Nouvel An. Le rite est pratiqué exclusivement par les jeunes filles. Réunies autour d'une table, celles-ci posent au milieu une soucoupe remplie d'eau. Chacune y met un objet lui appartenant (généralement un anneau), et l'on recouvre le tout d'un foulard. Passant la main sous le foulard, une des jeunes filles tire les anneaux les uns après les autres, tandis que le chœur des jeunes filles chante une chanson prédisant mariage, bonne ou mauvaise fortune, etc. Celle dont l'anneau est tiré doit connaître le sort prédit par la chanson à ce moment-là.

1. Comme presque toujours dans la littérature orale russe, le soleil est identifié à des personnages féminins, le croissant à des personnages masculins.

Les chansons sont courtes, elles comportent quatre à dix vers. Le contenu de la chanson est donné sous forme d'un symbole ou d'une métaphore. Ainsi, l'anneau symbolise le mariage, la crêpe annonce la mort :

« La poulette picorait sur le talus, /Elle a déterré un anneau d'argent, /Lado, Ladou, /Nous chantons! » (Zemtsovski, 189, cité par Lazoutine, p. 37).

« La mort passe dans la rue, /Portant une crêpe sur un plat » (Chéine, cité par Krouglov, p. 189).

La première chanson prédit le mariage, la deuxième, la mort.

Le sens de ces chansons est assez facile à deviner : les chansons qui parlent de blé ou de seigle, de champs, de gerbes... présagent une bonne récolte, les chansons qui mettent en scène une vieille en haillons prédisent la pauvreté ; un corbeau annonce la mort, etc.

Ces chansons avaient valeur de prédiction, et non de conjuration (comme les chansons de quête), mais on croyait fermement à ces prédictions. D'où la formule finale :

« A celle dont l'anneau sortira, /Cela arrivera, arrivera sans faute! »

Au niveau du style, il y a mélange d'un ton emphatique promettant richesse, beauté, bonheur, et des détails les plus réalistes. Ainsi : si le jeune homme et la jeune fille sont « le vaillant gaillard et la belle fille », ils sont aussi « le coq et la poule ».

2.2. *La Maslénitsa (le Carnaval)*

L'ensemble des auteurs russes suppose qu'à l'origine la Maslénitsa était une fête de printemps qui a été repoussée en hiver par la religion chrétienne afin d'observer les sept semaines de jeûne avant Pâques (Lazoutine, p. 39).

La fête est réputée comme particulièrement joyeuse et débridée. Elle l'est pourtant moins que notre Carnaval puisque les moments les plus « chauds » des fêtes russes avaient lieu plutôt pour le cycle des douze jours (masques) et pour les fêtes de printemps (érotisme rituel). Au moment de la Maslénitsa, c'étaient surtout les jeunes mariés (mariés en janvier-février) qui étaient au centre de l'attention générale. S'il y avait débordements, ils concernaient surtout les ripailles et beuveries des mercredi et jeudi de la Semaine Grasse (le mot Maslénitsa vient de *maslo*, mot générique pour signifier tout corps gras). Les jeux de compétition (boules de neige, patinoire et luge, combats de boxe, course de chevaux, etc.) étaient à l'honneur et pouvaient entraîner également des excès.

Les chansons spécifiques à la fête sont peu nombreuses. Elles sont liées soit à l'accueil du fantoche de la Maslénitsa, soit à l'adieu à ce même fantoche. Le lundi de la Semaine Grasse, on confectionnait un fantoche, souvent revêtu d'habits féminins, on le transportait triompha-

lement au sommet des pistes à luge, en riant, en se livrant à toutes sortes de contorsions, et en chantant des chansons d'accueil :

« Notre chère invitée Maslénitsa, /Dounia au teint blanc et vermeil, /A la longue tresse d'un mètre, /Au ruban pourpre acheté deux roubles, /Au fichu blanc à la mode, /Aux sourcils bien tracés... » (Zernova, p. 18).

Cette description laudative, qui devait ne correspondre que de très loin à l'aspect réel du fantoche, était faite pour provoquer le rire.

Le dernier jour de la fête, avaient lieu les adieux à Maslénitsa : on organisait une procession funèbre et on détruisait le fantoche en le brûlant, en le noyant ou en le dépeçant. Ceci avait lieu de préférence dans un champ ensemencé (voir Propp, p. 90). Ce faisant, on chantait une chanson de dérision à l'égard de Maslénitsa, laquelle était, soi-disant, morte de ses débauches :

« Notre chère invitée Maslénitsa, /Avdotia Izotiévna, /A dépensé tout son bien /A boire, à faire la noce ! » (Zernova, p. 19).

2.3. Chansons d'accueil du printemps

Le rite d'invocation ou d'appel du printemps était devenu un jeu enfantin au moment où il a été relevé. Le paysan, suivant les termes de Propp (p. 43-44), n'excluait pas que le printemps ne revienne pas. Il fallait donc provoquer sa venue. On confectionnait des galettes en forme d'oiseaux et on les distribuait aux enfants. Ceux-ci allaient les poser sur les toits des granges et autres lieux élevés, ou encore ils les attachaient par une ficelle à une gaule, et les faisaient tourner. Ce faisant, ils chantaient de courtes chansons qui, toutes, demandaient aux oiseaux (alouettes, courlis, hirondelles) de ramener avec eux le « joli printemps, le bel été, l'été aux blonds épis ». Il y aurait là, au départ, rite de conjuration :

« Alouettes, alouettes, /Donnez-moi le bel été, /Et prenez le dur hiver, /Il n'y a plus à manger ! » (Chérévétieva, p. 40, citée par Propp, p. 45).

Par leur style, ces chansons tiennent à la fois des chansons laudatives (« joli printemps, été florissant, blé abondant », etc.) et de l'incantation (le mode impératif est de rigueur : « Venez, arrivez », etc. ; le motif des clés : « Apportez les clés du printemps », est courant dans le genre des incantations, voir chap. 5).

2.4. Chanson du Sémik et de la Trinité

La septième semaine après Pâques (d'où le mot *sémik*, venant de *sem'* = sept) correspond à un complexe important de fêtes agraires à prédominance féminine.

En Russie, l'essentiel du labour a lieu traditionnellement au printemps, d'où l'importance de ces rites printaniers.

Le Sémik commence par un rituel de commémoration des défunts et, en particulier des morts de mort violente. La fête des bouleaux vient ensuite. Les jeunes filles se rendent dans la forêt. Elles tressent des couronnes, choisissent un bouleau qu'elles « frisent », c'est-à-dire dont elles ploient les branches flexibles et les fixent au tronc, formant ainsi des couronnes qui semblent pousser du tronc. Puis l'arbre est coupé, porté en procession dans les champs. Enfin, il est « défrisé », piétiné, brûlé ou jeté dans la rivière. Ce faisant, l'on chante :

« Allons, les filles, allons / Dans les vertes prairies / Tresser des couronnes. / Nous tresserons des couronnes / Pour de fastes années, / Pour que poussent le froment épais, / L'orge en épis, / L'avoine folle, / Le sarrasin noir, / Et le chou blanc ! » (Chéine, *Matériaux*, 178).

Et également :

« Là où les filles sont passées, / Secouant leurs sarafanes, / Là le seigle pousse épais, / En longs épis bons à battre ! » (Zavoïko, p. 151, cité par Propp, p. 77).

Une étude plus approfondie de ces chansons ainsi que de l'ensemble des rites (voir Propp) montre qu'il y a là rite de fertilité/fécondité dans lequel les filles jouent un rôle essentiel : sont attestés des pactes d'amitié féminins au cours desquels on chante : « Faisons, ma chère, pacte d'amitié, / Que jamais nous ne nous disputions, / Que toujours amies nous soyons ! » (Snéguiriov, livr. 3, p. 103-104) ; ainsi que des festins orgiaques à initiative féminine.

2.5. Chansons de l'été jusqu'au 24 juin

Pendant cette période où mûrit la moisson, on enterre différents fantoches (Kostroma, Yarilo, Maréna et autres). Les chansons attestées ne sont pas des chansons d'accueil, mais d'enterrement. Il s'agit d'un enterrement pour rire et de lamentations de comédie.

Ainsi, Kostroma est un fantoche féminin représentant une femme morte de ses débauches. On chante :

« Kostroma, Kostroma, / Tu étais bien habillée, / Tu étais des plus gaies, / Mais tu t'es débauchée, / Et, à présent, Kostroma, / Tu es couchée pour ne plus te relever ! » (Chéine, *Matériaux*, n° 1258).

Suivant un scénario à peu près identique, les fantoches sont portés en triomphe, puis jetés à terre, piétinés, noyés ou encore brûlés. Les chansons d'accompagnement de ces rites sont des chansons d'abord laudatives, puis des chansons de dérision, provoquant le rire et des larmes de comédie.

La fête de la saint Jean (Ivan Koupalo), avec ses bûchers rituels, ses

baignades et sa cueillette des simples, ne donne lieu qu'à très peu de chansons. Les jeunes filles jettent des couronnes sur l'eau, et la façon dont vogue la couronne indique le sort sentimental (marital) de celle qui l'a lancée :

« Toutes les couronnes flottent sur l'eau, /Seule la mienne a coulé. /Tous les galants ont envoyé des fleurs à leur belle, /Seul le mien ne l'a pas fait, /Tous les galants sont venus à la fête, /Seul le mien n'est pas venu ! » (Zemtsovski, cité par Lazoutine, p. 46).

2.6. Chansons de la moisson

Après le 24 juin commencent la fenaison et la moisson. C'est le temps des durs travaux des champs, appelé *strada* ; le travail est fait collectivement, suivant un système d'entraide villageoise. Traditionnellement, ce sont les femmes qui moissonnent¹.

Elles prononcent de nombreuses incantations du type de :

« Champ, champ, rends-moi ma force pour moissonner l'avoine ! » (ou « pour que mon dos ne me fasse pas mal ! » (Zernova, p. 33).

Les rites de la première et surtout de la dernière gerbe existaient comme en France. En faisant la dernière gerbe, on chantait :

« Tressons, tressons la barbe /De Vassili dans le champ, /Tressons, tressons la barbe du fils d'Ivan /Dans le vaste champ, /Dans le sillon sans fin ! » (Guippious, cité par Krouglov, p. 181).

La fin de la moisson est marquée par un festin au cours duquel on chante :

« Que le Bon Dieu soit remercié, /Notre blé est moissonné (*bis*) /Les gerbes sont toutes faites /Et les meules sont dressées ! /Voilà les réserves engrangées, /Et les miches prêtes à cuire ! » (Novikova, p. 69).

2.7. Théories explicatives des rites calendaires

Il en existe plusieurs.

Pour certains auteurs (Afanassiév, Anitchkov, mais aussi plus récemment Rybakov, *Le Paganisme des anciens Slaves*), on a affaire aux survivances d'une ancienne religion païenne. Ainsi le culte de Vélés, dieu des animaux, serait responsable des nombreuses mascarades de l'hiver. De même au printemps, on aurait les survivances de cultes de la fécondité (la déesse Lada, que certaines chansons printanières semblent invoquer ; le dieu de l'été Yarilo, semblable à l'Attis phrygien).

1. Non par exploitation du sexe féminin, mais parce que la moisson est considérée comme la parturition de la terre et que ce sont donc les femmes qui doivent assister celle-ci (T. Bernštam, *Les Jeunes dans la vie rituelle de la campagne russe*, Leningrad, 1988).

Une théorie très conséquente est celle de Propp. Reprenant la théorie de Frazer sur le dieu qui meurt et qui ressuscite, il parle, lui, d'un dieu que l'on tue et qui ressuscite sous forme végétale. Lamentations et rires rituels sont faits pour provoquer la re-naissance. Mais, précise Propp, il ne s'agit pas d'un véritable dieu, mais d'une personnification de la fête, qui disparaît avec la fin de fête. La religion agraire des Slaves est restée en deçà du concept de divinité. Quant au rôle des femmes, il est important comme dans tout rite de fécondité/fertilité. En effet, le grain est comme la semence : mis dans la terre (ou dans le ventre), il repousse, il ressuscite (« La mort et le rire »).

Une autre théorie, connue et donc utilisée plus récemment en Russie, est celle du rite de passage de van Gennep. Des ethnologues-femmes (Sokolova) s'en servent pour expliquer des rites purement féminins (passage de l'état de fille à celui de femme dans le rite du koumlénié au printemps, par exemple).

TRADUCTIONS

1 / CYCLE DES DOUZE JOURS

1.1. *Chansons de quête*

« Koliada, Koliada¹, /Donne-nous un pâté, /Une crêpe et une galette /Par la fenêtre de derrière! » (Smirnov, cité par Krouglov, p. 179).

« La Nouvelle Année est arrivée, /Elle a chassé la Vieille, /Venez, braves gens, /Fêter le Soleil, /Chasser le gel! » (Soboliév, 29, cité par Krouglov, p. 179).

« Koliada, Koliada! /Ouvre la porte! /Et toi, méchant Hiver /Ne frappe pas notre avoine! /Frappe tant que tu veux /Notre lin et notre chanvre! » (Sélikanov, cité par Krouglov, p. 185).

« La Koliada est arrivée /A la veille de Noël! /Donnez une vachette à la tête beurée! / Que le Bon Dieu gratifie /Quiconque vit en cette demeure, /Que son seigle soit épais, /Qu'il suffise à son dîner! » (Chéine, *Le Grand-Russe*, n° 1032).

1.2. *Chansons à la soucoupe*

« Par-delà la rivière, les paysans sont riches, /Ils ramassent les perles à la pelle /A celle dont l'anneau sortira, /Cela arrivera, /Arrivera sans faute! » (Chéine, *Le Grand-Russe*, n° 1105).

« La rivière ondoyante coule, /La fille fière est assise, /Elle ne regarde personne, /Elle restera toujours seule » (Vlassova, citée par Krouglov, p. 56).

1. Le mot désigne une personnification de la fête de Noël.

« Le coq va dans le vestibule, /Et la poule avec lui, /Le coq picore du froment, /Et la poule avec lui, /Le coq boit du sirop de miel, /Et la poule avec lui » (Anikine, cité par Krouglov, p. 57).

« Autant d'enfants que d'étoiles dans le ciel, /Autant d'enfants que de champignons dans la forêt! » (citée par Novikova, p. 59).

« Assise dans l'âtre, /Dévidant de longs fils, /Assise dans l'âtre, /Toujours dévidant, toujours filant! » (citée par Novikova, p. 59).

« Un moineau est posé /sur une longue perche. /Il regarde au loin /Vers un pays étranger » (Chéïne, *Le Grand-Russe*, n° 1142).

Ces chansons prédisent (dans l'ordre) : la richesse, le célibat, l'aisance, les enfants nombreux, le célibat, le départ au loin.

1.3. *Chanson de veillée*

« Toutes mes amies sont allées à la fête, /Il n'y a que moi, jeunette, qui suis restée à la maison. /Mon beau-père veut que je fasse sécher le grain dans la grange, /Mais, moi, de colère, j'ai mis le feu à la grange, /Et me voilà partie pour la fête! » (Chéïne, *Le Grand-Russe*, n° 1049).

2 / LA MASLÉNITSA

2.1. *Accueil*

« Notre Maslénitsa de l'année, /Notre chère invitée, /Elle n'est pas venue nous voir à pied, /Elle est venue en grand équipage! » (citée par Novikova, p. 60).

2.2. *Adieux*

« Nous avons raccompagné Maslénitsa, /Oï li, lioli, Maslénitsa! /Nous lui avons creusé une fosse, /Oï li, lioli, creusé une fosse! /Nous avons versé de l'eau et l'avons piétinée! /Oï li, lioli, piétinée! » (Zemtsovski, cité par Krouglov, p. 179).

« Maslénitsa a brûlé tous ses vaisseaux, /Tout le monde l'a assez vue, /Elle nous a trompés, elle nous a trahis, /Elle n'a pas vécu une année, /Et nous a réduits à jeûner! /Elle est arrivée sans crier gare, /Transportant des chaudrons /Remplis de crêpes /A se faire éclater la panse! /Toutes les crêpes, /elle les a bafrées! /Et elle nous a laissé pour jeûner /Deux-trois queues de radis noirs! /Elle a bien ripaillé, /Elle a chanté plus d'un couplet, /Et nous a réduits à mendier! /Allez, brûle, suppôt de Satan! /Adieu, et à l'année prochaine! » (Sobolév, cité par Krouglov, p. 202).

« Maslénitsa à la traîne mouillée! /Va-t-en, quitte les lieux, /Ton temps est passé! /Les ruisseaux se sont mis à couler, /Il est temps de sortir les brancards, /Et de préparer la charrue! » (Ostrovski, cité par Lazoutine, p. 41).

3 / CHANSONS D'ACCUEIL DU PRINTEMPS

« Alouettes, alouettes, /Volez jusqu'à nous, /Apportez-nous /Le joli printemps, /Le soleil resplendissant, /Les nids bien douillets! /La vive alouette /Vole par la plaine, /Elle cueille des graines, /Elle appelle le printemps! » (cité par Novikova, p. 63).

« Donne-nous, printemps, de fastes années, / De fastes années aux moissons abondantes! / Fais pousser l'orge drue, / L'orge drue, l'orge aux lourds épis! / Qu'il y ait de quoi brasser la bière, / Brasser la bière, marier nos gars, / Marier nos filles et nos gars! » (Boulbaniouk et Lébédév, cités par Krouglov, p. 185).

« Alouettes, cailles et hirondelles, / Venez, volez jusqu'à nous! / Apportez-nous le joli printemps / Avec l'araire, avec la herse, / Avec la jument moreau, / Avec la quenouille et le rouet! / L'hiver nous ennuie, / Il a mangé tout notre pain, / Il a gelé nos mains et nos pieds, / Il a fait périr notre bétail! » (Glagoliév, cité par Krouglov, p. 185).

4 / SÉMIK ET TRINITÉ

« Bouleau, joli bouleau, / Bouleau plein de sève! / A ton ombre, joli bouleau, / Ce n'est pas le pavot qui fleurit, / Ce n'est pas le feu qui flambe, / Ce sont de belles filles / Qui mènent des rondes, / Et qui chantent des chansons / Sur toi, sur toi, joli bouleau! » (Bogatiriov, *L'Œuvre poétique populaire russe*, Moscou, 1956, p. 232).

« O toi, joli bouleau, / Bouleau chatoyant! / Les jeunes filles sont venues jusqu'à toi, / Elles t'ont apporté / Des pâtés et une omelette! » (Zernova, p. 27).

5 / KOSTROMA

« Belle petite Kostroma, / Grasse comme une caille, / Le teint blanc et vermeil! / Chère petite Kostroma! / Ah, ses crêpes à la crème! / Ah, sa gelée au lait! / Ah, sa bouillie au beurre! / Chère, chère Kostroma! » (Chéïne, *Le Grand-Russe*, n° 1261).

6 / MOISSON

Retour des champs, les moissonneuses chantent au propriétaire du champ sur lequel elles ont moissonné : « Nous avons moissonné, moissonné, / Jeunes moissonneuses / A la faucille d'or! / Pétrouchka, notre hôte! / Vite, gagne le rûcher! / Apporte les rayons de miel, / Fais asseoir tes moissonneuses, / Sors la bière et l'hydromel! / Sers vite à boire, / Et nous te chanterons une chanson! » (Chéïne, *Le Grand-Russe*, n° 1283). Le propriétaire se doit de les régaler.

BIBLIOGRAPHIE

Textes

Chéïne P. V., *Matériaux pour l'étude des us et de la langue de la population russe du nord-ouest*, Saint-Petersbourg, 1887 (Šejn, *Materialy dlja izučenija byta...*).

Chéïne, *Le Grand-Russe dans ses chansons...*, Saint-Petersbourg, 1898 (*Velikorūs v ego pesnjakh...*).

Sakharov I. P., *Les Légendes du peuple russe*, Saint-Petersbourg, 1836-1837 (*Skazanija ruskogo naroda...*).

Snéguiriov I. M., *Les Fêtes populaires russes*, Moscou, 1837-1839 (Snegirev, *Russkie prostonarodnye prazdniki*).

Études

- Anitchkov E. V., *La Chanson rituelle de printemps en Occident et chez les Slaves*, Saint-Petersbourg, 1903, 1007 (Aničkov, *Vesennjaja obrjadovaja poezija na Zapade i u slavjan*).
- Krouglov You. G., *Les Chansons rituelles russes*, Moscou, 1982 (Kruglov, *Russkie obrjadovye pesni*).
- Lazoutine S. G., *La Posée rituelle calendaire*, N. I. Kravtsov et S. G. Lazoutine, *L'Œuvre populaire orale russe*, Moscou, 1977.
- Les Habitudes et les rites calendaires dans les pays d'Europe autres que la Russie*, Moscou, 1973, 1977, 1978 (*Kalendarnye obyčaji i obrjady v stranakh zarubežnoj Evropy*).
- Miller V. F., *La Maslénitsa russe et le carnaval de l'Europe de l'Ouest*, Moscou, 1884 (*Russkaja maslenica i zapodnoevropejskij karnaval*).
- Novikova A. M., *La Poésie calendaire rituelle*, *L'Œuvre populaire orale russe*, Moscou, 1978.
- Propp V. Ya., *Les Fêtes agraires russes*, Leningrad, 1963 (*Russkie agrarnye prazdniki*; trad. Maisonneuve & Larose, Paris, 1987; les citations sont données d'après la traduction).
- Sokolova V. K., *Les Rites calendaires de printemps et d'été chez les Russes, les Ukrainiens et les Biélorusses*, Moscou, 1979 (*Vesenne-letnie kalendarnye obrjady...*).
- Tchitchérov V. I., *La Période hivernale du calendrier agricole paysan du XVI^e au XIX^e siècle*, Moscou, 1957 (Čičerov, *Zimnij period russkogo zemledel'českogo kalendarja...*).
- Van Gennep A., *Manuel de folklore français contemporain*, Paris, 1943.
- Zernova A. B., *Matériaux sur la magie agricole de la région de Dmitrovo*, *Ethnographie soviétique*, 1932, 3 (« Materialy o sel'sko-khozjajstvennoj magii Dmitrovskogo kraja »).

3 / LES CHANSONS DE MARIAGE

3.1. *Introduction*

Les chansons de mariage et d'une façon générale tout le folklore nuptial étaient très développés dans la Russie paysanne du XIX^e au XX^e siècle. Les recueils de chansons de mariage (folklore verbal en grande partie féminin) sont très nombreux. Chaque région, chaque village parfois, avaient ses chansons de mariage, en partie codifiées, en partie improvisées.

On est souvent mieux renseigné sur les chansons que sur l'ethnographie proprement dite du mariage (patrilocalité, matrilocalité, mariages en gendre, âge des mariés, etc.). Il y a peu de statistiques, bien des points restent obscurs. D'une façon générale, le mariage est un contrat entre deux familles par lequel une jeune fille passe dans la famille du fiancé. Mais les entorses à la règle sont nombreuses, elles dépendent des époques, des régions (le Nord est plus favorable aux femmes que le Sud), de la situation financière réciproque des familles impliquées, etc. On peut ainsi citer : les mariages par rapt, organisés quand les familles n'ont pas assez d'argent pour assurer les frais de la noce, voir Dal, *Dictionnaire* ;

les mariages en gendre; les mariages des orphelins, des veufs; les mariages avec grande différence d'âge et où le partenaire le plus âgé peut être la femme, etc.

Dans les chansons de mariage russes, un point est caractéristique, ce sont les *lamentations* de la fiancée. Ces lamentations ont longtemps donné prétexte à une interprétation sommaire, tendant à accréditer la thèse du sort lamentable des jeunes femmes, celle de l'exploitation du sexe féminin, etc. Cette idéologie patriarcalisante a été le fait de spécialistes de littérature orale non ethnographes (Novikova), de théories rétrogrades voulant prouver qu'il y avait là fatalité pour les femmes, de théories « soviétisantes » (voir la plupart des manuels de littérature orale de la première période soviétique), cherchant à démontrer à quel point le régime soviétique avait libéré les femmes.

Si certaines époques historiques (comme la Russie moscovite, particulièrement défavorable aux femmes) ont marqué de quelques survivances le rite nuptial, c'est ailleurs que dans l'oppression d'un sexe par l'autre qu'il faut chercher la raison des lamentations¹. Il a été aujourd'hui démontré (Bernštam, Zemtsovski, Lapine...) qu'il s'agissait en fait d'un rite de passage particulièrement appuyé, et d'une *culture des lamentations* (existant parallèlement à une *culture du rire*, voir Propp, « Le Rite rituel dans le folklore verbal », Leningrad, 1939). Krouglov, lui, insiste sur le côté rituel des chansons de mariage (*Les Chansons rituelles russes*, Moscou, 1982), et il répète à plusieurs reprises que le rôle de la « fiancée éplorée » est un rôle rituel qui ne correspond pas obligatoirement aux sentiments réels d'une fiancée donnée, mais que celle-ci est tenue de remplir.

La noce traditionnelle paysanne durait jusqu'à trois semaines et un mois. Elle avait lieu de préférence en automne ou en janvier-février, s'inscrivant ainsi dans le cycle agraire. Les rites étaient nombreux, le rituel assez complexe. Non seulement les jeunes mariés mais tout leur entourage étaient tenus de s'y conformer. Un rôle était attribué à chacun des membres de la noce (marieur, marieuse, demoiselles d'honneur, garçon d'honneur, président de mariage, etc.). Le mariage revêtait des formes très spectaculaires et l'initiative du jeune couple était en fait assez réduite.

Le côté festif du mariage ne doit en effet pas faire oublier son côté contraignant pour les principaux intéressés. La contrainte était double. Elle venait d'une part des choix parentaux ou familiaux, souvent arbitraires. Elle venait d'autre part de l'opinion publique qui considérait

1. L'oppression, traditionnelle, du sexe féminin est en Russie suffisamment contestée pour que E. Gasparini, qui cite de nombreuses références, ait pu écrire un livre au titre quelque peu dépassé mais au contenu suggestif = *El Matriarcato slavo*, Venise, 1962-1963.

comme socialement déchu tout homme ou femme non mariés au-dessus d'un certain âge¹. D'où la nécessité quasi absolue de se marier, mais aussi les nombreuses protestations dont les contes anecdotiques et les chansons lyriques se font l'écho (voir chap. 11 et chap. 6).

Pour en revenir aux chansons de mariage, celles-ci jouaient un rôle essentiel dans le déroulement des cérémonies et avaient en quelque sorte pour but de les expliciter et de les codifier. Elles étaient chantées exclusivement par la partie féminine avec alternance de chœurs de jeunes filles représentant le parti de la fiancée, et de chœurs de femmes ; en plus de ces chœurs, on avait le solo lamentatif de la fiancée. Le fiancé, lui, se distinguait par son mutisme, il était en fait remplacé dans le rite par le garçon d'honneur, lequel multipliait aphorismes, bouts rimés et plaisanteries².

De façon à situer les chansons de mariage par rapport au titre nuptial, nous donnons une description type du mariage qui ne tient pas compte des nombreux cas particuliers. Cette description suit le schéma proposé par Savouchkina (voir bibliographie), qui a le mérite de s'intéresser de près aux chansons.

Le rite nuptial comporte trois cycles dont seuls les deux premiers donnent lieu à des chansons : *cycle pré-nuptial* (demande en mariage par marieurs(ses), accordailles, paumée, enterrement de la vie de jeune fille, bain) ; *rites du jour de nocces* (coiffure de la mariée et bénédiction de celle-ci par les parents, arrivée du fiancé avec son cortège, « rachat » de la fiancée, mariage à l'église, repas de nocces) ; *rites postnuptiaux* (réveil des mariés, visite des mariés à tous les invités de la noce, rites de la Maslènitsa, voir p. 152).

Accord économique entre deux familles, le mariage a en même temps des implications religieuses et magiques : sont concernés non seulement le pope, mais aussi le sorcier. Nécessaire à toute la communauté, le mariage revêt une forme théâtrale où les éléments symboliques, ludiques et poétiques sont importants. Nous nous occuperons ici surtout de ce dernier aspect. Les chansons de mariage entrent entièrement dans le cadre proposé par Krouglov pour les chansons rituelles : chansons proprement rituelles, chansons laudatives, chansons de dérision, chansons

1. Si le terme de « vieille fille » est peu attesté dans la campagne russe, celui de *kholostoj*, célibataire pour l'homme, signifie en réalité : châtré. Les célibataires ne pouvaient être indépendants économiquement et devenaient les serviteurs de leurs frères et sœurs.
2. Le fait qu'il y a rite de passage aussi pour le fiancé, menacé de se retrouver impuissant, voire de mourir la nuit des nocces, est attesté maintes fois dans les relevés ethnographiques (P. I. Yakouchkine, *Recueil de chansons populaires de P. V. Kiréïévski*, collectées par Yakouchkine, Leningrad, 1983, p. 102 ; T. A. Bernštam, « Les Lamentations de mariage... », p. 37, voir bibliographie) ; mais ceci n'a pas d'impact sur les chansons. On trouve des échos à ces craintes dans des récits (Yakouchkine) ou des contes (*Af., Les Contes, III, n° 152, II, n° 87, 88*). Voir aussi Propp, *Les Racines...*, trad., p. 433 et s.).

lyriques rituelles (Krouglov, *Les Chansons rituelles russes*, p. 5-20). Il faut ajouter à cela les lamentations qui ne sont pas à proprement parler des chansons, et les plaisanteries et aphorismes du garçon d'honneur.

3.2. *Lamentations de mariage. Cycle pré-nuptial*

La période précédant la noce pouvait être plus ou moins longue. Elle comportait plusieurs étapes, lesquelles pouvaient être interrompues pour différentes raisons. En principe, après la paumée (terme français retenu par van Gennep), la jeune fille était promise, elle entrait dans un état de passage (entre deux familles, mais aussi entre deux états, celui de jeune fille et celui de femme), qui devait durer jusqu'au repas de noces. La jeune fille, même si elle se mariait par amour, devait pleurer amèrement son sort, regretter de vive voix sa vie de jeune fille passée heureusement au sein d'une famille chérie et exprimer sa crainte et son peu d'enthousiasme à l'égard du fiancé et de la famille de celui-ci. Cette tradition pouvait être sous-tendue par un sentiment légitime de peur à l'idée de partir vivre dans « une maison étrangère », surtout si la fille était très jeune. Le fait que les jeunes filles menaient souvent une vie plus libre que les jeunes femmes jouait aussi son rôle¹.

La lamentation de mariage classique est une effusion lyrique partiellement improvisée, avec personnages, formules et symboles traditionnels. Elle met en contraste l'heureuse vie de la jeune fille et la vie insupportable de la femme mariée.

La lamentation diffère suivant l'étape du rituel pré-nuptial :

Au moment des accordailles et de la paumée, la jeune fille s'adresse à ses parents, priant qu'on ne la marie pas, qu'on la laisse s'amuser encore un peu :

« Vous, mes chers parents, /Ayez pitié de moi, jeune fille, /N'ai-je pas été bonne ouvrière, /Ne me suis-je pas assez occupée du ménage? /Ai-je trop peu peiné durant l'été? /Ai-je trop couru les bals durant l'hiver? /N'ai-je pas mené les chevaux au pré? /N'ai-je pas respecté les personnes âgées? » (citée par Savouchkina, p. 57).

1. Donnons ici la relation ethnographique de Tatiana Bernštam pour le nord de la Russie, montrant le côté très culturel de la lamentation : la jeune fille promise *doit* avoir une attitude de deuil codifiée : « Dos courbé, tête inclinée, mains ramenées sur le ventre... Elle *doit* se frapper jusqu'à avoir des bleus, simuler l'évanouissement, etc. Sinon, elle est *mal jugée*... Les jeunes filles du village l'encouragent, pleurent avec elle, le fiancé *n'est pas satisfait* si sa promise n'a pas assez pleuré » (les mots soulignés l'ont été par moi, L. G. A.) les lamentations sont à l'origine un cri rituel avec sanglots, continue l'auteur. La jeune fille chante sur une voix de fausset très haute, en modulant : « Ou, ou, ou! ou « A, a, a! » (sans paroles). Les autres jeunes filles reprennent, et l'alternance chœur des jeunes filles /solo de la fiancée est la première annonce faite au village de la noce qui se prépare... Les lamentations parlées ou chantées se seraient développées postérieurement (voir article cité en bibliographie, p. 82-100). Pour Tchistov, les lamentations chantées ne peuvent être antérieures aux XIV^e-XV^e siècles (« Les lamentations... », p. 108).



Fiancée éplorée, région de Kostroma, 1975
 (image tirée du film éducatif de Galina Chapovalova,
Le Mariage russe de la fin du XIX^e siècle - début du XX^e siècle)

Après la décision définitive des parents, la jeune fille se plaint d'avoir été « vendue », ou de ce que l'on a « vendu (ou bu) sa tresse châtain, son ruban vermeil ». La peur qu'elle a de son avenir est donnée par différents mauvais présages :

« J'ai fait un mauvais rêve, /J'ai rêvé que des vents turbulents se levaient, /Venant de tous les points de l'horizon, /Qu'ils emportaient toute ma literie /Vers un lointain pays étranger » (citée par Savouchkina, p. 57).

D'autres rêves symboliques décrivent : un aigle qui tient dans ses griffes un cygne blanc (*alias*, le fiancé et la fiancée) ; un couple d'ours qui marchent dans une forêt envahie de ronces et d'orties (*alias*, les beaux-parents).

Un des épisodes marquants est celui du *bain* dans l'étuve à la veille de la soirée d'enterrement de la vie de jeune fille. C'est le moment de l'adieu à la coiffure des jeunes filles. Les jeunes filles portaient une natte dans le dos et une couronne de fleurs et de rubans sur la tête, laissant à découvert le sommet de la tête et la natte. Cette couronne s'appelle « la beauté », « la beauté de jeune fille » :

« De braves gens me l'avaient dit : / "Ne va pas, fiancée, au bain, / Tu y perdras ta précieuse beauté de jeune fille, / Tu y gagneras une vieille coiffe de femme" / Hélas, j'ai perdu ma beauté de jeune fille ! » (citée par Savouchkina, p. 58).

Les lamentations accomplies pendant les *visites* aux parents et voisins, et pendant la *soirée d'adieux* aux jeunes filles, ont la forme d'un dialogue. La fiancée s'adresse à ses amies en les priant de ne pas l'oublier dans leurs sorties et promenades entre jeunes filles :

« Lorsque vous irez cueillir des fleurs, cueillez-en pour moi, / Lorsque vous irez tresser des couronnes, tressez-en pour moi ! » (citée par Savouchkina, p. 58).

Elle distribue les rubans et les fleurs de sa « beauté de jeune fille » aux autres jeunes filles et elle s'adresse à ses sœurs ou parentes mariées en les interrogeant sur le sort qui l'attend :

« Je te le demande sans détour, / Dis-le moi en toute bonne foi, / Quelle vie m'attend en pays étranger ? » (citée par Savouchkina, p. 58).

Elle s'adresse à son frère, à ses parents, en leur demandant de ne pas l'oublier en « pays étranger », de venir souvent la visiter :

« Ne m'abandonnez pas, pauvre de moi, / Ne me laissez pas seule en pays étranger, / Je ne vous demande pas de cadeau, / Mais de venir souvent me visiter » (citée par Savouchkina, p. 58).

Les parentes mariées dressent un tableau sinistre de la vie « en pays étranger » :

« Tes jambes agiles devront être obéissantes, / Tes bras blancs durs à la peine / Ta tête hardie devra souvent s'incliner, / Et ton cœur palpitant être docile, / Tu devras être complaisante à tous, / Et prompte à la moindre tâche ! » (citée par Savouchkina, p. 58).

C'est au *matin du mariage* proprement dit, avant l'arrivée du cortège du fiancé, que l'émotion est la plus forte. Lorsqu'on lui met sur la tête la coiffe des femmes mariées, la fiancée exprime sa peur devant le malheur qui la guette : « Une noire nuée menace... »

« Un malheur soudain a fondu sur moi ! / Mes jambes agiles se dérobent, / Mes mains blanches restent ballantes, / Ma tête hardie retombe sur ma poitrine ! » (citée par Savouchkina, p. 57).

Le fiancé et son cortège entrent en simulant souvent l'agression. Lorsqu'ils pénètrent dans la pièce où se trouve la fiancée, le frère de celle-ci est assis auprès d'elle. Le garçon d'honneur doit, dans un dialogue traditionnel, « racheter » pour le fiancé la place du frère. La fiancée lamente :

« Frère chéri, ne cède pas /A des paroles suaves, /A des saluts profonds, /A une coupe de vodka, /A de l'or et de l'argent ! » (citée par Savouchkina, p. 58).

Le personnage central des lamentations est celui de « la fiancée éplorée ». Les lamentations sont bâties sur une opposition entre : « gens étrangers », « bandits », « bêtes cruelles », et : « parents chéris », « père, mère nourriciers », « cher frère », « chère sœur », « pays natal, cher à mon cœur », etc. Les procédés poétiques sont ceux du monologue lyrique, avec adresse rhétorique, questions, exclamations, énumérations, etc.

Notons que lamenter est un art qui s'apprend. L'apprentissage des lamentations faisait partie de l'éducation des jeunes filles. Une pleureuse professionnelle pouvait de plus être invitée. L'une comme l'autre étaient rémunérées pour leurs pleurs par les participants du mariage.

Plus figées, plus culturelles et donc plus artificielles que les lamentations funéraires, les lamentations de mariage ont aussi plus rapidement et plus complètement disparu. Mais, d'après mes observations directes, les vieilles femmes des villages de la Russie du Nord peuvent encore chanter à votre demande les lamentations de leur jour de noces.

3.3. *Chansons de mariage. Cycle pré-nuptial et rites du jour de noces*

Après le rite de la coiffure et la cérémonie religieuse, la fiancée est considérée comme femme et elle cesse de lamenter. Elle fait bon visage à son repas de noces et elle ne chante plus. Ce sont à présent les chœurs féminins (filles et femmes) et le garçon d'honneur qui occupent le devant de la scène. Les jeunes filles (ou demoiselles d'honneur) représentent le parti de la fiancée, le garçon d'honneur et les femmes mariées le parti du fiancé. Les chœurs féminins, comme autrefois le chœur antique, ponctuent, expliquent, approuvent tout ce qui se passe.

Les chansons de mariage comprennent : des chansons lyriques rituelles, des chansons laudatives et des chansons de dérision¹.

α) *Chansons lyriques rituelles*. — Elles accompagnent tout le rite nuptial et elles le décrivent. Ainsi, lorsqu'au matin avant l'arrivée du fiancé, on

1. Il existait aussi suivant le schéma de Krouglov, (p. 5-20) quelques chansons rituelles chantées en chœur, mais elles sont très secondaires.

change la coiffure de la fiancée et on lui met la coiffe des femmes mariées qui désormais cachera tous ses cheveux, le chœur chante :

« Ce n'est pas la trompette qui sonne de bonne heure au matin, /C'est Annouchka qui pleure sa natte châtain, /Qui pleure sa beauté de jeune fille : /Ô, ma natte, ma natte châtain, /Hier soir, ma natte, mes amies t'avaient tressée, /En y mêlant des fils d'or et d'argent, /En y mêlant des perles brillantes. /Mais que Dieu juge Nicolas-fils d'Ivan : /C'est lui qui a envoyé une marieuse sans pitié, /Elle s'est mise à défaire ma natte, /A en arracher les fils d'or et d'argent, /A en disperser les perles brillantes! » (Smirnov, cité par Krouglov, p. 185).

Ces chansons sont, en fait, suivant les termes de Krouglov, une sorte de reconnaissance juridique du rite (chansons sur la coiffure, sur le bain, sur les « cadeaux de toile » offerts par la fiancée à sa belle-famille, etc.).

Les chansons chantées par les jeunes filles ont la même tonalité triste que celles chantées par la fiancée. Elles décrivent le fiancé comme « un faucon qui vient dans un vert jardin piétiner la fraise et l'églantier ». Les jeunes filles reprochent à la fiancée de les abandonner :

« Notre chère traîtresse, Anna, fille d'Ivan, /Nous a méchamment trompées, /Elle nous avait dit, /A nous ses bonnes amies, ses chères voisines : /"Je ne me marierai pas cette année, /Ni non plus, je le pense, l'année prochaine!" » (cité par Savouchkina, p. 59).

Quelques accents nostalgiques ont fait mettre ces chansons en parallèle avec les chants de Sapho (I. I. Tolstoï, Sapho et le contenu de ses chants, *Notes savantes de l'Université de Leningrad*, 1939).

Ces chansons reprennent également le thème des lamentations, opposant la famille idéalisée à la belle-famille odieuse. Une chanson connue met en scène une bande de cygnes et une bande d'oies : une jeune oiselle-cygne est contrainte de s'agrèger à la bande d'oies ; l'interprétation est ici double suivant les versions : la bande de cygnes représente la famille et la bande d'oies la belle-famille ; mais la bande de cygnes peut être le groupe de jeunes filles et la bande d'oies le groupe de femmes mariées (voir trad. n° 9). Le rite de passage est de toute façon évident (comme l'est la dévalorisation de la belle-famille).

Ces chansons sont d'une composition plus complexe que les lamentations. Elles sont souvent bâties sur un dialogue (entre fiancée et jeunes filles, entre fiancée et famille ou belle-famille). Le personnage central reste la fiancée, et les jeunes filles parlent parfois en son nom. Le procédé du parallélisme poétique est assez fréquent, comme pour les chansons lyriques non rituelles (voir chap. 11 où il est décrit).

Mais nombre de chansons (peut-être chantées par les femmes et/ou par toute la noce) n'ont pas ce caractère tragique, elles sont au contraire une acceptation joyeuse du nouvel état :

« Par-delà les montagnes, / Les montagnes escarpées, / Le clair croissant s'est levé, / Par-delà la forêt, / La sombre forêt, / Le soleil resplendissant a surgi, / Le clair croissant, c'est Stéphane, fils d'Ivan, / Le soleil resplendissant, c'est Daria, fille de Nicolas! » (Dobrovolski, citée par Krouglov, p. 45).

Ces chansons nous conduisent aux autres types de chansons qui, elles, ont le caractère joyeux inhérent à tout repas de noces.

β) *Chansons laudatives*. — Elles sont adressées par les chœurs féminins au fiancé et à la fiancée (appelés cette fois : « prince » et « princesse »), aux membres de la noce, aux invités. Elles sont chantées par les demoiselles d'honneur pour la soirée d'enterrement de la vie de jeune fille, mais elles sont surtout chantées pendant le repas de noces.

Le but avoué est de prêter aux personnes louées toutes les qualités que doit posséder une personne heureuse et fortunée. Nous verrons plus bas que ces chansons ont à l'origine valeur incantatoire (Krouglov, *Les Chansons de mariage russes*, p. 21).

Ces chansons diffèrent suivant le personnage de la noce à qui elles sont destinées : adressées au fiancé (ou à un jeune homme célibataire), elles tracent le portrait idéalisé d'un beau jeune homme plein d'avenir ; la nature elle-même s'enthousiasme à sa vue :

« Quand il monte à cheval, / Le cheval s'ébroue! / Quand il galope dans la rue, / Toute la rue étincelle! / Quand il s'approche du bois, / Tout le bois se met à bruire! / Quand il s'approche des prairies, / Les prairies verdissent, / Quand il s'approche des jardins, / Les jardins fleurissent, / Les jardins fleurissent, / Les oiseaux gazouillent! » (citée par Savouchkina, p. 61).

Il a toutes les qualités, intelligence, force, adresse. La chance lui sourit. Mais il est aussi affable et courtois. La chanson souligne que toutes ces qualités sont le fruit d'une bonne éducation familiale.

Adressées à la fiancée (ou à une jeune fille), elles donnent soit un portrait idéalisé : « Elle a les sourcils noirs comme la zibeline... » (voir trad. n° 16), soit un portrait plus proche des réalités paysannes (où la belle-mère recherchait la bru en fonction de ses qualités d'endurance) :

« Aprassinia est la plus belle, / Elle n'a pas besoin de talons pour être grande, / Elle n'a pas besoin de cotillons pour être forte, / Elle n'a pas besoin de blanc pour avoir le teint clair, / Elle n'a pas besoin de rouge pour avoir les pommettes vermeilles! » (Chéine, *Matériaux*, 129).

Elle a toutes les qualités et elle les doit, elle aussi, à son père et à sa mère.

Adressées au président du mariage, à la marieuse, au garçon d'honneur, ces chansons expriment le respect : elles décrivent des gens d'âge, de poids, d'expérience, etc.

Toutes ces chansons sont des chansons-portraits, mais il s'agit de portraits types qui, respectant les conventions du mariage et l'autorité

parentale, permettant d'avoir une notion de certains idéaux familiaux paysans (contrairement aux chansons lyriques, beaucoup plus irrespectueuses à cet égard).

γ) *Chansons de dérision*. — Ces chansons parodient les chansons laudatives. Elles donnent aussi un portrait type, mais cette fois caricatural, des personnages de la noce. Ainsi, passant en revue la tenue vestimentaire du garçon d'honneur, la chanson note que : « Il aurait de belles chaussures, mais, hélas, elles n'ont pas de semelles ! » On a malheureusement peu de relevés de ces chansons, elles sont par ailleurs difficiles à traduire car souvent bâties sur des jeux de mots. Ceci est dommage car elles donnent une idée du grotesque tel que l'entend le paysan (voir p. 173). Les défauts dont on se moque sont l'avarice, la saleté, la bêtise...

Il est certain que chansons laudatives et chansons de dérision s'opposent les unes aux autres, formant ensemble une sorte de tout.

Certains auteurs (Krouglov) estiment qu'à l'origine, cet ensemble de chansons correspondait à une opposition entre « sien » et « étranger », les chansons laudatives s'adressant à la fiancée et à sa famille, les chansons de dérision au fiancé et à sa famille (ou à son parti), en tant qu'étrangers : ainsi Krouglov donne cet exemple de chanson adressée à la belle-mère au moment où elle accueille sa bru :

« Sors, belle-mère bossue, /Viens accueillir une fiancée heureuse, /Sors, belle-mère tordue, /Viens accueillir une fiancée merveilleuse ! » (Chéine, *Le Grand-Russe*, n° 1992)¹.

Tout comme dans le rite calendaire, ces deux types de chansons avaient anciennement un but magique, celui de faire advenir dans la réalité ce qui est décrit dans la chanson : beauté, intelligence, ou, au contraire, laideur, saleté, etc. (Krouglov, p. 53). Mais au XIX^e siècle, ces chansons étaient surtout chantées pour obtenir une récompense : la personne louée devait remercier par des pièces de monnaie. Si les jeunes filles s'estimaient insuffisamment gratifiées, elles chantaient une chanson de dérision (voir trad. n° 24).

δ) *Bons mots, sentences et chansons du garçon d'honneur*. — Le garçon d'honneur, représentant et garant du fiancé, joue un rôle important dans la deuxième partie du mariage, à compter du jour des noces. Il a un rôle apotropaïque, consistant à repousser le mauvais œil qui peut toujours assaillir les fiancés. Il a de plus pour attribution d'égayer l'assemblée par des aphorismes, des bons mots, des formules toutes faites,

1. Cette idée mériterait d'être développée. On trouve, noté chez J. Guisenier pour la Roumanie, un rite d'humiliation de la belle-mère (laquelle va cependant se mettre à diriger sa belle-fille (*Le Feu vivant*, p. 260-261)). Il semble bien que certains rites du mariage traditionnel expriment une animosité non déguisée contre la famille du fiancé.

mais aussi des chansons plaisantes. Le rôle est difficile à tenir et le *droujko* est souvent un professionnel : il est une sorte de boute-en-train, de bouffon, mais aussi d'ordonnateur des cérémonies.

Parmi les formules qu'il prononce, il en est qui définissent symboliquement les fiancés : « Nous avons un faucon resplendissant, il a besoin d'une marte, d'une belle fille. »

Certaines de ces formules entrent dans un scénario : ainsi, au moment de l'« achat » de la fiancée, le garçon d'honneur offre à boire aux jeunes filles qui cachent la fiancée et s'adresse ainsi à elles : « Mes belles amies, mes colombes ! Buvez cette vodka et cédez-nous la place, Montrez-nous Catherine, fille de Vassili ! » Les demoiselles d'honneur demandent de l'argent. Le garçon d'honneur met des sous en cuivre dans le verre. On lui dit :

« Beau garçon d'honneur, avec des sous en cuivre, on ne fabrique pas un araire, on ne laboure pas la terre, nous ne sommes pas des pauvresses, nous ne voulons pas de sous en cuivre, il nous en faut des petits, soit, mais en argent ! » (cité par Savouchkina, p. 64).

Parmi les chansons plaisantes du garçon d'honneur, citons :

« Les gens riches boivent bière et vodka, /Et me tapent dessus, pauvre de moi! /— Assez gueulé chez les honnêtes gens, /Braillard, assez ouvert ton bec ! » (Chéïne, *Le Grand-Russe*, n° 686).

Donnons également cette chanson de dérision à l'égard des demoiselles d'honneur :

« Belles filles, /Habiles à faire des gâteaux, /Et à casser des pots! /La crème, elles l'ont volée à leur mère, /Elles ont pétri des galettes, /En ont régalé leurs invités, /Et sont allées les enterrer /Dans le tas de fumier ! » (citée par Savouchkina, p. 63).

TRADUCTIONS

1 / CHANSONS LYRIQUES

1.1. *Accordailles*

1 / « Hier, sur le soir, je suis restée tard dehors. /En rentrant, je me suis effrayée, /Chez nous, il y avait un invité, /Un monsieur étranger, /Un monsieur étranger, un beau-père, qui sait? /Il est venu, venu tard le soir. /Il a apporté, apporté une fiole de vodka, /Il a demandé, demandé à mon père, /Il a prié, prié ainsi ma mère : /“Donne-moi, donne-moi ta fille Annouchka!” /Il a vanté, vanté son pays étranger : /“Il est florissant, florissant, mon pays étranger!” /— Dans la plaine, hélas, le chagrin est semé, /Il est arrosé de larmes amères ! » (Pomérantséva, citée par Krouglov, p. 177).

2 / « Ma mère chérie, /Aie pitié de moi, ma mère, /De ta pitié de naguère, /Je ne suis pas ton aînée, /Je suis la dernière encore au foyer! /Comme je n'ai pas envie, moi

jeunette, /De m'en aller en terre étrangère, /Je compte encore bien peu d'années, /Je ne me suis pas assez amusée /Dans les fêtes, les foires et les bals! /O vous, mes parents chéris, /Vous n'avez pas pitié de moi, moi jeunette! » (recueillie par Krouglov, cité par Krouglov., p. 15).

1.2. Soirée d'adieux aux jeunes filles

3 / « Auprès de la rivière, /Sur la berge escarpée, /Il était un vert jardin. /Dans ce jardin. /Une cage était suspendue. /Dans cette cage, /Il y avait une petite palombe. /D'autres palombes volèrent jusque-là, /En chantant plaintivement : /Petite palombe, ma mie! /Nous ne volerons plus ensemble, /Nous ne picorerons plus ensemble /Le millet et les pois! /

« Auprès de la rivière, /Sur la berge escarpée, /Il était une petite demeure. /Dans cette demeure, /Une belle fille était assise, /Natalia, fille d'Alexis. /Toutes ses amies, toutes ses compagnes /Se tenaient auprès d'elle, /En chantant plaintivement : /"O toi, notre amie, notre compagne! /Nous ne veillerons plus ensemble, /Nous ne penserons plus ensemble, /Nous ne parlerons plus ensemble! /Tu ne penses plus qu'à Grigori, /Tu ne parles plus que du fils de Mathieu!" » (*Chansons recueillies par des écrivains*, p. 461-462; recueillie par Dal).

4 / « Tard le soir, la fiancée donnait /Une soirée d'adieux à ses compagnes. /Un faucon clair prit son vol, /Vint se poser sur la fenêtre. /Dès qu'elle le vit, /La mère de la fiancée dit : /"O toi, mon enfant, mon enfant chéri! /Accueille ce clair faucon, /Ce clair faucon de passage, /Ce vaillant gaillard qui te vient voir! /— Je voudrais bien l'accueillir, /Mais mes jambes lestes vacillent, /Mes bras blancs retombent, /Mes couleurs s'effacent! » (*Chansons recueillies par des écrivains*, p. 204; recueillie par Pouchkine).

5 / « O toi, ma chère petite tante, /Dis-moi, ma colombe, /Dis-moi comment tu as pris congé /De ton père chéri, /De la mère qui t'a nourrie, /De ton frère, le clair faucon, /De ta sœur, la blanche oiselle, /De tes tantes, de tes grand-mères, /De tes amies, les douces colombes, /De toutes tes belles amies, /Et de ta beauté de jeune fille, /De ton ruban vermeil! » (Chéine, *Le Grand-Russe*, n° 1378).

1.3. Rite des cadeaux de toile

6 / « Oies grises, où étiez-vous? /Où avez-vous passé la nuit? /— Nous étions chez la princesse, la nouvelle mariée! /— Que fait donc la princesse? /— Elle joue des gousli, /Elle brode des toiles, /Elle pleure, elle sanglote, /Elle lamente sur ses toiles : /"O vous, toiles, mes toiles, /Fines et blanches! /J'ai passé plus d'une année /A vous tisser, à vous broder. /Le temps est venu /De me séparer de vous, /De faire cadeau à mon beau-père /D'une chemise, d'un pantalon, /D'un gilet, d'un foulard, /A ma belle-mère /D'une chemise, d'une coiffe, /A chacun de mes beaux-frères /D'un foulard brodé, /A chacune de mes belles-sœurs /D'un fichu vermeil!" » (Jaravov, cité par Krouglov., p. 186).

1.4. Arrivée du cortège du fiancé chez la fiancée

7 / « Auprès de la souche, poussent de petites girolles. /Parmi elles, il n'y a pas de jeune cep. /Que le soleil perce, que la pluie tombe et un jeune cep sortira! /Autour de la jeune fille, il y a de belles demoiselles, /Mais il n'y a pas de vaillant gaillard! /Par un beau dimanche, /Un jeune cavalier chevauche, /Accompagné d'un cortège d'invités /Et d'une jeune mariée. /La jeune fille a passé la tête à la fenêtre : /"Mes amies, mes colombes! /Un jeune cavalier chevauche, /Accompagné d'un cortège d'invités /Et d'une

jeune marieuse!" /La jeune fille a frappé de ses clés d'or sur la table : /— Je ne veux pas être l'économe de ma mère, /Je veux être l'économe, la gardienne d'un jeune gaillard! » (Kiréievski, n° 386, cité par Krouglov, p. 198).

1.5. *La fiancée prend place à côté du fiancé*

8 / « Aurore, ma belle aurore (nom de la fiancée) ! /Telle l'aurore, elle a fait le tour de la forteresse, /Telle la nuée d'orage, elle a frappé à la porte. /Elle a lâché la pluie diluvienne dans la cour, /Elle s'est approchée, telle la cane, /Et s'est assise à table, telle le faucon. /De la main, elle a montré la demeure : /— Ecoutez-moi, dignes invités (deux fois) ! /Voyez ce que me donne mon père, une belle demeure, /Voyez ce que me donne ma mère, un fiancé, (nom du fiancé) ! » (N. G., cité par Krouglov, p. 199).

1.6. *Rite d'agrégation au groupe des femmes*

9 / « Venant de la forêt, de la sombre forêt, /Traversant le vert jardin, /Sont apparues une bande de cygnes et une autre d'oies grises! /Une oiselle-cygne est restée en arrière, /Elle a rejoint la bande d'oies grises. /L'oiselle ne savait pas, /Ne savait pas se tenir comme les oies. /Et les oies ne sont mises à la plumer : /— Ne me plumez pas, oies grises, /Ce n'est pas de bon gré que je suis venue jusqu'à vous! /C'est le temps, le temps mauvais d'automne /Qui m'a égarée jusqu'à vous! »

« Venant de la forêt, de la sombre forêt, /Traversant le vert jardin, /Sont apparues une bande de jeunes filles, une autre de jeunes femmes. /La gentille Maria a rejoint la bande de jeunes femmes. /La gentille Maria ne savait pas /Elle ne savait pas porter sa coiffe /Comme il convient, /Et l'on se mit à la railler : /— Ne vous moquez pas, braves femmes! /Ce n'est pas de bon gré que je suis venue jusqu'à vous! /Ce sont les chevaux, les chevaux de Vassili-fils d'Ivan /Qui m'ont menée jusqu'à vous! » (Chéïne, *Le Grand-Russe*, n° 1712).

1.7. *Coup de fouet symbolique du fiancé à la fiancée*

10 / « Toi, fiancée, toi, hirondelle! /O, malheur, malheur! (refrain répété entre chaque vers) /Regarde derrière toi, /Tes amies sont là, /Ecoute ce qu'elles te disent : /"Donne un coup de pied au freluquet, /Et jette-le au bas du lit!" /— Vous autres, oiselles, /Vous autres, mes compagnes! /Je ne peux donner de coup de pied; /Il garde à son chevet /Un bon fouet de soie /Avec huit lanières, /Qui fait très mal, /Et il répète sans arrêt : /— Ne m'appelle pas freluquet, /Appelle-moi vaillant gaillard! » (*Chansons recueillies par des écrivains*, p. 211; recueillie par Pouchkine).

1.8. *Passage dans la maison du fiancé*

11 / « Dis-moi, hirondelle légère, /Pourquoi t'envoles-tu de si bonne heure, /De ton lit bien douillet? /— Je serais contente de ne pas m'envoler, /Mais le clair faucon ne me laisse reposer! /Il a cassé toutes mes ailes, /Il a tirillé toutes mes plumes, /Il m'a arrachée à ma place, /A mon lit bien douillet! /Il me prend par la main droite, /Il me mène à l'église /Pour ceindre la couronne! /De là, il me mène chez des gens étrangers, /Dans une famille étrangère, /Père, mère étrangers, /Frères, sœurs étrangers! » (Eliassov, p. 146, cité par Krouglov, p. 187).

1.9. Accueil des fiancés

12 / « Par-delà les montagnes, les montagnes escarpées, /Le clair croissant s'est levé, /Par-delà la forêt, la sombre forêt, /Le soleil resplendissant a surgi. /Le clair croissant, c'est Stéphane, fils d'Ivan, /Le soleil resplendissant, c'est Daria, fille de Nicolas! » (Dobrovolski, cité par Krouglov, p. 45).

2 / CHANSONS LAUDATIVES

(Dans ces chansons, le fiancé et la fiancée sont appelés : « prince » et « princesse ».)

2.1. Au fiancé

13 / « Tel le clair croissant aux cornes d'or, /Notre beau prince /A des boucles châtain /Sur ses puissantes épaules! /Princes et boïars se sont rassemblés /Pour admirer ses belles boucles, /Ses belles boucles châtain! /N'est-ce pas l'aurore qui l'a mis au monde? /N'est-ce pas le clair croissant qui l'a nourri et abreuvé? /Et les étoiles scintillantes qui l'ont bercé? /— O vous, princes et boïars stupides, /L'aurore peut-elle mettre au monde un beau garçon, /Et le clair croissant le nourrir? /C'est sa mère qui l'a mis au monde, /C'est son père qui l'a nourri et abreuvé, /C'est sa sœur qui l'a bercé et cajolé! » (Vasnétsov, n° 178, cité par Krouglov, p. 130).

14 / « Là-haut, là-haut, dans la forteresse, /Étincelant comme l'or, /Vivait un prince jeune et beau (*bis*) /Les yeux clairs, clairs comme le faucon, /Les sourcils noirs comme la zibeline, /Entends-tu, jeune prince, *bis* /Tu vas nous faire des cadeaux /Car bien nous te louons, /Si tu ne nous en fais pas, /Jamais plus ne te louerons! » (Néoustou-pov, n° 1, cité par Krouglov, p. 130).

2.2. A la fiancée

15 / « Là où est assise notre princesse, /Il n'est nul besoin de lumière, /Elle étincelle comme l'or! /Sa maman l'a mise au monde dans un vert jardin, /Sous un pommier en fleurs! /Sa maman l'a nourrie de petits pains au lait, /Et lui a fait boire du sirop de miel! » (Kopaniévitch, cité par Krouglov, p. 132).

2.3. Aux fiancés

13 / « O toi, belle grappe de raisin, brave gaillard! /Tu as le visage blanc, /Blanc comme la neige! /Tu as les sourcils noirs, /noirs comme la zibeline! /Tu as les yeux clairs, /Clairs comme le faucon! /Tu as les joues rouges, /Rouge comme le pavot! /... Et tu as près de toi /Une belle fiancée, /Elle a le visage blanc, /Blanc comme la neige /(*etc.*, mêmes comparaisons) /Elle a les yeux clairs, /Clairs comme le cygne blanc, /Elle a une démarche de paon, /Et un babil de colombe! » (Zirianov, cité par Krouglov, p. 133).

2.4. Au garçon d'honneur

17 / « O toi, gentil garçon d'honneur! /Tu as une barbe de soie, /Et des lèvres de miel! /Les belles filles chantent tes louanges, /Elles te demandent des cadeaux, /De beaux cadeaux de prix! » (Voronov, cité par Krouglov, p. 138).

2.5. *A la marieuse*

18 / « Notre marieuse a une belle pelisse neuve, /Avec, sur la droite, des oiseaux de paradis, /Et, sur la gauche, la lune claire! /Chantez, chantez, oiseaux de paradis, /Egayez notre bonne marieuse! » (Chéïne, *Le Grand-Russe*, n° 1999).

2.6. *A un jeune homme célibataire*

19 / « Là-haut sur la montagne, /Il y avait trois chênes verts. /Sur ces chênes, des pigeons étaient perchés. /Entre eux ils roucoulaient, /Parlant d'un jeune et beau gaillard : /"Comme tu es beau, vaillant gaillard! /Tu es le fils chéri de ton digne père, /Et de ton honorable mère. /Tu aimes payer pour les chansons, /Rien que des coupures neuves, /De vingt-cinq roubles au moins!" » (Zirianov, cité par Krouglov., p. 148).

2.7. *A une jeune fille*

20 / « Rouge comme la fraise, /Belle comme la framboise, /Oï, liouli, qu'elle est belle, /Belle comme la framboise! /Dans la pinède humide /Poussaient de belles framboises /Qui mûrissaient au soleil /— A qui ressembles-tu, fille d'Ivan? /— Je ressemble à ma mère (*bis*) /Et plus encore à mon père (*bis*) / » (Mourine, cité par Krouglov., p. 148-149).

21 / « O toi, belle grappe de raisin, /Pomme bien vermeille, /Douce Alexandra, fille d'Ivan, /Tu as le visage blanc, /Plus blanc que la neige, /Tu as les joues rouges, /Plus rouges que le pavot, /Tu as les yeux clairs, /Plus clairs que le faucon, /Tu as les sourcils noirs, /Plus noirs que la zibeline! /Qui t'a peignée? Qui t'a peignée? /Qui a tressé ta natte? /— C'est ma mère chérie qui m'a peignée, /C'est ma sœur chérie qui a tressé ma natte, /En disant les mots que voici : /"Grandis, petite sœur, /Réjouis les braves gens, /Rends jaloux les méchants, /Que le brave gaillard /Dimitri, fils d'Ivan /N'aie d'yeux que pour toi!" » (*Chansons recueillies par des écrivains*, p. 481 ; recueillie par Dal).

3 / CHANSONS DE DÉRISION

3.1. *A l'adresse du fiancé*

22 / « Prends garde, fiancée, /Devant qui te tiens-tu? /Qui regardes-tu? /Il n'est pas fait pour toi, /Il pue l'étable! /Il a picoré avec les poules, /Il a mangé la pâtée avec les porceaux! » (*Chansons recueillies par des écrivains*, p. 206 ; recueillie par Pouchkine).

3.2. *A l'adresse d'un membre de la noce*

23 / « On a dit qu'Ivanouchka était beau, /Mais il n'est pas beau du tout! /Il est comme une perche, /Il a la tête comme un pilon, /Les oreilles comme des ciseaux, /Les mains comme un rateau, /Les jambes comme une fourche, /Les yeux comme des trous. /Ses yeux de chouette /Furentent çà et là. /Ils cherchent de la bouillie, /Mais la bouillie, on l'a faite hier, /Et on l'a toute finie! /Il a le cou qui tire sur le bleu /Comme s'il l'avait passé dans un nœud! /Il a le nez violet, /C'est le fils de la marieuse! » (*Chansons recueillies par des écrivains*, p. 205-206 ; recueillie par Pouchkine).

3.3. *A l'adresse du marieur*

24 / « Nous avons fini de chanter, /Nous avons la gorge sèche, /Notre marieur aux cheveux roux /Se précipite vers la rivière, /Il préfère s'étrangler, /Il préfère se noyer /Que de faire un cadeau aux belles filles, aux belles oiselles! /Fais un cadeau aux belles filles, aux belles oiselles! /Si tu ne le fais pas, nous ne te lâcherons pas! /Marieur, sois malin, /Sorts ta bourse, /Dedans tintent des pièces, /Qui ne demandent qu'à sortir! » (*Chansons recueillies par des écrivains*, p. 207 ; recueillie par Pouchkine).

3.4. *A l'adresse de la marieuse*

25 / « Notre marieuse est riche, elle est riche, /Elle a trois chemises, trois chemises! /La première est en chêne, elle est en chêne, /La deuxième est en résine, est en résine, /La troisième est faite d'orties, faite d'orties! /Sa chemise de chêne lui bat les mollets, bat les mollets, /Sa chemise de résine lui colle au corps, colle au corps, /Sa chemise d'orties lui brûle la peau, brûle la peau! » (Savouchkina, citée par Krouvlog, p. 208).

3.5. *A l'adresse du garçon d'honneur*

26 / « Ne te plie pas en deux, garçon d'honneur, /Tiens, voilà le banc, assieds-toi, /Tiens, voilà l'eau de vaisselle, lave-toi, /Tiens, voilà l'écouvillon, essuie-toi, /Tiens, voilà l'écran du poêle, fais ta prière! » (Chéine, *Le Grand-Russe*, n° 2109).

27 / « Le garçon d'honneur passe le seuil, /Il louche vers le poêle, /Il veut savoir si le chou est gras /Et le pot de crème rempli. /Entre, entre, garçon d'honneur, /Nous sommes là qui t'attendons. /Tiens, voilà le banc, assieds-toi. /Si tu as trop faim, /Prends ce croûton, qu'il t'étouffe! » (Slavianina, citée par Krouglov, p. 63).

BIBLIOGRAPHIE

Les chansons de mariage sont souvent étudiées en même temps que les lamentations (formant un chapitre intitulé « Poésie familiale »). Elles comportent du reste des lamentations. Pour cette raison, la bibliographie n'est souvent pas séparée pour ces deux espèces de chansons. Nous nous conformons ici à cet usage et reportons la bibliographie des chansons de mariage avec celle des lamentations.

4 / LES LAMENTATIONS

Le livre en trois tomes de Barsov (*Les Lamentations de la Russie du Nord*, Moscou, 1872-1886), qui réunit plus de trente mille vers de lamentations, a révélé au public russe lettré l'existence du genre. Mais, composé pour l'essentiel des vers de la paysanne Irina Fédossova, il a en même temps servi d'écran. Comme le montre Azadovski (*Les Lamentations de la Léna*, Tchita, 1922), on n'a de longtemps connu le genre qu'à travers ce recueil et, donc, en fait, à travers l'œuvre d'Irina Fédossova. D'une façon générale, les lamentations recueillies dans les autres parties de la

3.3. *A l'adresse du marieur*

24 / « Nous avons fini de chanter, / Nous avons la gorge sèche, / Notre marieur aux cheveux roux / Se précipite vers la rivière, / Il préfère s'étrangler, / Il préfère se noyer / Que de faire un cadeau aux belles filles, aux belles oiselles! / Fais un cadeau aux belles filles, aux belles oiselles! / Si tu ne le fais pas, nous ne te lâcherons pas! / Marieur, sois malin, / Sorts ta bourse, / Dedans tintent des pièces, / Qui ne demandent qu'à sortir! » (*Chansons recueillies par des écrivains*, p. 207; recueillie par Pouchkine).

3.4. *A l'adresse de la marieuse*

25 / « Notre marieuse est riche, elle est riche, / Elle a trois chemises, trois chemises! / La première est en chêne, elle est en chêne, / La deuxième est en résine, est en résine, / La troisième est faite d'orties, faite d'orties! / Sa chemise de chêne lui bat les mollets, bat les mollets, / Sa chemise de résine lui colle au corps, colle au corps, / Sa chemise d'orties lui brûle la peau, brûle la peau! » (Savouchkina, citée par Krouvlog, p. 208).

3.5. *A l'adresse du garçon d'honneur*

26 / « Ne te plie pas en deux, garçon d'honneur, / Tiens, voilà le banc, assieds-toi, / Tiens, voilà l'eau de vaisselle, lave-toi, / Tiens, voilà l'écouvillon, essuie-toi, / Tiens, voilà l'écran du poêle, fais ta prière! » (Chéine, *Le Grand-Russe*, n° 2109).

27 / « Le garçon d'honneur passe le seuil, / Il louche vers le poêle, / Il veut savoir si le chou est gras / Et le pot de crème rempli. / Entre, entre, garçon d'honneur, / Nous sommes là qui t'attendons. / Tiens, voilà le banc, assieds-toi. / Si tu as trop faim, / Prends ce croûton, qu'il t'étouffe! » (Slavianina, citée par Krouglov, p. 63).

BIBLIOGRAPHIE

Les chansons de mariage sont souvent étudiées en même temps que les lamentations (formant un chapitre intitulé « Poésie familiale »). Elles comportent du reste des lamentations. Pour cette raison, la bibliographie n'est souvent pas séparée pour ces deux espèces de chansons. Nous nous conformons ici à cet usage et reportons la bibliographie des chansons de mariage avec celle des lamentations.

4 / LES LAMENTATIONS

Le livre en trois tomes de Barsov (*Les Lamentations de la Russie du Nord*, Moscou, 1872-1886), qui réunit plus de trente mille vers de lamentations, a révélé au public russe lettré l'existence du genre. Mais, composé pour l'essentiel des vers de la paysanne Irina Fédossova, il a en même temps servi d'écran. Comme le montre Azadovski (*Les Lamentations de la Léna*, Tchita, 1922), on n'a de longtemps connu le genre qu'à travers ce recueil et, donc, en fait, à travers l'œuvre d'Irina Fédossova. D'une façon générale, les lamentations recueillies dans les autres parties de la

Russie, en Ukraine, en Biélorussie et parmi la population russe de Sibérie, n'ont pas une facture aussi élaborée que celles du Nord.

Tchistov s'est particulièrement intéressé au cas de cette paysanne que l'on doit considérer comme une poétesse à part entière (il lui a consacré deux livres, 1955 et 1988, voir bibliographie, p. 90). Il a aussi écrit de nombreux articles sur les lamentations ; pour lui également, les lamentations du nord de la Russie sont très développées par rapport à celles des autres régions et ne peuvent donc servir d'exemple général.

La pratique des lamentations funéraires est restée vivante presque jusqu'à nos jours, comme le montre Vassiliév dans un article (*Le Folklore verbal russe, XII*, 1971) consacré à des lamentations recueillies entre 1964 et 1968 dans la région de Novgorod. Le genre, qui a fortement reculé, s'est trouvé réactivé à chaque grande catastrophe, calamité ou hécatombe¹.

Les lamentations proprement dites sont de trois types : les lamentations funéraires, les lamentations de mariage et les lamentations pour les recrues.

Les lamentations de mariage et les lamentations pour les recrues ont pu être datées (XV^e siècle pour les premières, voir Tchistov ; XVIII^e siècle pour les secondes). Les lamentations funéraires sont nettement plus anciennes puisqu'on en a des traces écrites dès le XI^e siècle. A ces trois types, il faut ajouter les lamentations commémoratives, les lamentations liées aux grandes calamités, qui sont les unes et les autres du même type que les lamentations funéraires ; enfin, il ne faut pas oublier les lamentations calendaires, qui ancrent le genre dans le cycle agraire, avec son alternance typique pleurs/rire (voir p. 142, 154) et peuvent être très archaïques.

4.1. *Lamentations funéraires*

Les lamentations funéraires sont, et de loin, le type le plus répandu de lamentations. On en retrouve dans de nombreux autres pays².

Pour la Russie, on a donc des témoignages écrits à partir du XI^e siècle. On en rencontre fragmentairement dans les chroniques. Don-

1. J'ai pu rencontrer, au cours d'une expédition dans la région de Petrozavodsk (juillet 1993), une vieille femme de quatre-vingts ans qui avait fait l'année précédente une lamentation très remarquable pour la mort de son fils. Il ne m'a cependant pas été possible d'obtenir d'elle plus de deux/trois vers de lamentations. On comprend que, pour ce genre, la mise en situation est fondamentale et ne peut être artificiellement provoquée. Les témoignages du voisinage étaient, eux, formels.
2. Une étude très récente à ce sujet est contenue dans le livre de Jean Cuisenier, *Le Feu vivant*, Paris, PUF, « Ethnologies », 1994 (sur le matériel roumain).

nons, par exemple, la lamentation de la princesse Eudoxie pour la mort de son mari Dmitri Donskoï :

« O, pourquoi es-tu mort, ma chère âme, et m'as-tu laissée veuve ? / Pourquoi ne me parles-tu pas / Mon beau fleuron, pourquoi t'es-tu si vite fané ? / ... Veuves âgées, consolez-moi, / Veuves encore jeunes, pleurez avec moi, / Le veuvage est le pire des malheurs » (XV^e siècle, citée par Novikova, p. 94).

Il est à noter qu'au Moyen Age, les hommes aussi pouvaient lamenter (lamentation de Yaropolk pour la mort de son père), ce qui devient rare au XIX^e siècle.

Malgré leur monotonie apparente, les lamentations ont des composantes diverses : α) elles s'ancrent dans des superstitions et des rituels magico-religieux très archaïques ; β) elles sont l'expression poétique d'une douleur ; γ) elles s'inscrivent dans un contexte historique et/ou de protestation sociale ; δ) elles sont un des modes d'expression du rite agraire. Il faut envisager ces différents aspects.

α) Les lamentations s'ancrent dans des *superstitions et des rituels magico-religieux* qui précèdent, et de loin, le christianisme. L'Eglise orthodoxe s'est d'ailleurs efforcée d'interdire la pratique des lamentations (voir Savouchkina, « La Poésie rituelle », p. 64)¹.

V. I. Yériomina (voir bibliographie) s'est donné pour tâche de relever ces influences païennes primitives. Elle a en particulier noté les différentes formes que prennent dans les lamentations aussi bien le défunt que la mort elle-même. Les métamorphoses de l'un et de l'autre peuvent être multiples :

« Reviendras-tu cheval parmi les chevaux, / Repousseras-tu sous forme d'herbe, / T'épanouiras-tu au beau milieu des fleurs, / Apparaîtras-tu dans la rivière rapide, / Ou encore dans le lac profond ? » (*Deuxième recueil d'ethnographie*, Kostroma, cité par Yériomina, p. 20).

« Voilà que la mort rapide est arrivée sans crier gare, / Elle est entrée dans notre bonne demeure, / Elle a volé sur le chemin tel le noir corbeau, / Elle a passé le perron tel le petit oiseau, / Elle est entrée par la fenêtre tel le pigeon bleu » (Barsov, I, p. 167).

La mort a un aspect souvent anthropomorphe (vieille femme...), et l'on s'efforce de la tromper ou de l'amadouer :

« Ah, si j'avais donné à la brave petite mort / Ma bonne vache laitière, / Mon cheval de trait, / Mes robes de couleur, / Mes colliers de perles ! » (*Lamentations russes de Carélie*, citées par Yériomina, p. 81).

D'une façon générale, on décèle là des échos à la conception très archaïque de transmigration des âmes : mourir, c'est en effet, à un cer-

1. Il est à noter que Pierre I^{er} a lui aussi voulu interdire les lamentations en 1715 comme pratique superstitieuse indigne d'un Etat moderne : ceci ne lui a guère réussi puisque l'on a composé plusieurs lamentations sur sa mort ! Le régime soviétique n'appréciait pas non plus le genre.

tain stade d'évolution de la pensée, passer dans un autre état et renaître à une nouvelle forme de vie¹.

Parmi ces formes archaïques de pensée religieuse, on doit encore citer : la fréquence de l'invocation à la Terre-mère humide, liée au culte agraire des ancêtres ; l'existence d'un pays lointain, pays étranger vers lequel est parti le mort et forme préchrétienne de l'au-delà :

« Voilà que nous t'accompagnons, cher père, /Pour une longue route, /Pour un chemin inconnu et difficile, /Tu vas dans notre mère la terre humide, /Tu es parti pour l'autre monde /Où tu retrouveras /Tes parents bien-aimés » (*Deuxième recueil d'ethnographie*, cité par Yériomina, p. 25).

Dans le rite funéraire comme dans la lamentation, on décèle deux sentiments et/ou superstitions contraires : culte du défunt et crainte du défunt. Ceci est surtout notable dans le rite, mais certaines interdictions sont observées dans la lamentation même. Ainsi, on ne s'adresse jamais au mort qu'en l'appelant : « Chéri, cher, aimé, soleil resplendissant », et en ne disant que du bien de lui².

Enfin, on trouve, intégrées dans les lamentations, certaines conjurations : le mot *y a*, comme on le sait, valeur initialement magique. Avec le temps, cependant, ces conjurations prennent une simple valeur déclamatoire :

« Soufflez, vents turbulents, /Dissipez les sables jaunes, /Dispersez notre mère la terre humide /A tous les points de l'horizon! /Descellez la planche du cercueil /... Lève-toi, éveille-toi, fils chéri, /Reprends ton souffle, /Agite tes bras blancs, /Remue tes jambes agiles! » (*Poésie de la vie quotidienne russe*, p. 441, citée par Yériomina, p. 69).

β) Mais, au XIX^e et au XX^e siècle, les lamentations sont avant tout *un épanchement lyrique*. Elles ont la forme d'un monologue. L'expression du chagrin y est essentielle : plus une lamentation est réussie, plus elle fait pleurer, et *vice versa*, plus elle fait pleurer, plus elle est considérée comme réussie (Fédossova se vantait de pouvoir « faire pleurer les pierres »). Dans ce sens, la lamentation est non seulement l'art de pleurer, mais l'art de faire pleurer et son impact psychologique est fort.

Les lamentations sont chantées presque exclusivement par les femmes.

1. Il s'agit là moins à l'origine d'une conception poétique que d'une croyance réelle. L'ethnographie russe donne de ceci un exemple qui ne peut laisser de doute : il s'agit de l'*opakhiavanié*, rite magique pratiqué par les femmes en cas d'épidémie : les femmes font alors avec une charrue un sillon autour du village « pour chasser la "mort" » ; très excitées, dans un état extatique, elles se jettent sur tout être vivant rencontré en chemin (chat ou chien, mais l'animal peut être plus gros) et le dépècent, le prenant pour « la mort » (les hommes se gardent prudemment de sortir). Elles prennent donc réellement l'être rencontré pour un avatar de la mort (Afanassiév, *Les Conceptions poétiques...*, I, 565).
2. D'après Tchistov, il s'agit là d'un tabou des mots : on ne peut dire en présence d'un défunt : « mort, défunt », etc. (« La Lamentation russe », p. 12-13).

Celles-ci sont ou ne sont pas des professionnelles. En fait, toute femme doit pouvoir lamenter pour la mort d'un proche. Il est considéré comme mal-séant, voire honteux, de ne pouvoir le faire. Comme le signale Azadovski (art. cité, p. 133), dans les villages, on s'assemble pour écouter et apprécier les vocératrices, et les plus douées sont vite repérées et distinguées.

Les vers des lamentations sont libres, il s'agit souvent de l'expression rythmée d'un sentiment. Il y a plus déclamation que chant. Cette déclamation est accompagnée de sanglots, de trémolos, de cris, de saluts en terre, etc. On a affaire à un monologue avec gesticulation appropriée. Ce monologue peut devenir dialogue si une autre femme répond : on peut avoir ainsi un duo entre une professionnelle et une proche parente du défunt.

L'aspect lyrique de la lamentation n'est cependant pas seul à entrer en ligne de compte. La lamentation se fait en public, elle est acte public. Il y a annonce du malheur, protestation, effort pour susciter la prise de conscience ou la colère du public (si la mort est due à un événement extérieur ou si la lamentation fait suite à une calamité) ; il y a aussi mise en garde, prévention, appel à la générosité de l'assistance (surtout s'il y a des orphelins). La pleureuse professionnelle joue ainsi, comme le faisait Fédossova, le rôle d'une pythie. Elle dénonce le criminel, elle signale la victime.

γ) C'est la raison pour laquelle les lamentations s'inscrivent aussi dans un *contexte historique et/ou de protestation sociale*.

Bazanov (voir bibliographie) s'est intéressé à l'aspect historique des lamentations populaires. En fait, comme il le constate, on n'a pas de relevé de lamentations véritablement populaires avant Radichtchev et le XIX^e siècle. Les fragments contenus dans les chroniques sont des œuvres plus semi-hagiographiques que populaires, elles prouvent cependant l'existence du genre. On a par ailleurs à partir du XVIII^e siècle des lamentations de soldats (pour la mort d'Ivan IV et de Pierre I^{er}, et lors de quelques révoltes). De même, il existe quelques lamentations de brigands. L'ensemble de ces lamentations se divisent en lamentations à la gloire de héros aimés du peuple et en lamentations de protestation. Ces lamentations sont en principe masculines. Mais il est impossible de savoir, en particulier pour les soldats, si ce sont eux qui ont composé ces lamentations ou si ce sont des pleureuses professionnelles qui, comme le faisait Fédossova, les ont composées sur la base de leurs récits. D'une façon ou d'une autre, ces lamentations prouvent que le genre a existé tout au long de l'histoire russe et qu'il a toujours eu une certaine dimension historique et même politique (en tant que protestation spontanée, souvent peu appréciée des autorités politiques et/ou religieuses, on l'a vu).

Les lamentations se sont maintenues presque jusqu'à nos jours. Les lamentations pendant et après la guerre ont été nombreuses, mais on a

aussi des lamentations sur des morts accidentelles (accidents de la route ou autres), des catastrophes, etc.

Les lamentations se pratiquaient aussi pour les fêtes commémoratives. Vassiliév (*op. cit.*), dit que ces lamentations étaient souvent plus belles, mieux construites que les lamentations pour la mort même, le moment de la mort provoquant, au moins chez les non-professionnelles, une inhibition par excès d'émotion.

δ) Les lamentations sont aussi *un des modes d'expression du rituel agraire* (voir Propp, *Les Fêtes agraires*) : il y avait deux ou trois grandes fêtes calendaires où l'on pleurait les morts, particulièrement au printemps. Ces lamentations étaient suivies d'un rapide passage au rire : ainsi, pour la Radounitsa¹, « les gens se rassemblent au cimetière, pleurent leurs morts, puis font la fête » (Sémivski, cité par Azadovski, p. 116). Il faut compter également les rites calendaires avec lamentations de comédie (voir p. 154). Si la sincérité des pleureuses n'est pas, dans le cas général, à mettre en doute, il n'en demeure pas moins que l'expression à voix haute du chagrin est liée à l'inhumation dans le sein de « la Terre-mère humide » et à une société de type essentiellement agraire avec religion et rites correspondants. La pratique, psychologiquement et socialement salubre, de la lamentation est due moins à un besoin psychologique ou protestataire spontané qu'au maintien des formes d'une religion agraire.

ε) *Originalité du genre. Tradition et nouveauté.* — La relation entre la tradition et l'improvisation est tout à fait originale dans les lamentations. En effet, si la mort provoque toujours le même sentiment de manque insupportable chez le survivant, les circonstances de la mort, qui doivent être décrites, sont toujours différentes. Par conséquent, il ne peut y avoir de texte figé, la liberté d'improvisation est grande, et beaucoup dépend du talent de la vocératrice. C'est probablement une des raisons pour lesquelles ce genre voit fleurir les professionnelles. Cette improvisation est cependant dirigée. Les passages obligés, les formules toutes faites, les personnifications toujours semblables, les procédés de langue particuliers sont tout un arsenal que la pleureuse a à sa disposition.

Tchistov (*La Lamentation russe, Les Lamentations*, Leningrad, 1960, 38-39) donne comme structure type la structure suivante :

- 1 / Lamentation tout de suite après la mort : la vocératrice s'adresse au mort, lui demandant de ne pas quitter sa famille, d'ouvrir les yeux, de se lever, de parler, de pardonner les offenses, etc.
- 2 / Lamentation — annonce publique au moment où arrivent famille, amis, voisins : c'est le récit douloureux de la façon dont la mort est

1. La Radounitsa est la principale fête des morts printanière.

- survenue. Et on commence à lamenter sur le triste sort de ceux qui restent.
- 3 / Lamentation pour l'introduction du cercueil : remerciements à ceux qui ont fait le cercueil, comparaison de la tombe à une isba sans fenêtres, sans porte, etc.
 - 4 / Lamentation pour la levée du corps : série de questions sans réponses : « Pour quel pays es-tu parti ? / Pour qui nous as-tu abandonnés ? »
 - 5 / Lamentation sur le chemin du cimetière : « Tu t'en vas vers notre mère la terre humide. »
 - 6 / Lamentation au moment de l'inhumation : promesse de visiter la tombe, de l'entretenir, invitation faite au mort de venir visiter sa famille...
 - 7 / Lamentation sur le chemin du retour : on fait semblant de rechercher le mort dans la maison qu'il a quittée.

Donnons un exemple la lamentation de Maria Vassiliévna :

« Ouvrez-vous, chers yeux clairs, / Remue, tête adorée, / Reste encore, reste un peu avec moi, pauvre esseulée ! / Ne vous hâtez pas, mes bons voisins, / D'emporter mon ami adoré, / Il va peut-être tressaillir, / Il va peut-être me parler, malheureuse que je suis, / Ne serait-ce qu'une dernière parole, / Ne serait-ce qu'un mot d'adieu ! » (citée par Vassiliév, p. 95).

On reconnaît : l'adresse au mort, l'appel « à rester encore un peu, à prononcer ne serait-ce qu'une parole ».

Azadovski pour la population russe de Sibérie avant la guerre, Vassiliév pour la région de Novgorod après la guerre, donnent des structures légèrement différentes, mais qui toutes se conforment au rite de l'inhumation.

Chez une bonne pleureuse, ceci doit se mêler harmonieusement à l'introduction de nouveautés, généralement, liées au récit précis des circonstances de la mort et à celui de la triste vie du (ou des) héros. Ainsi V. Afanassiév (un pleureur, cette fois) en lamentant sur la mort de sa femme, rappelle qu'ils ont perdu leurs enfants à la guerre.

« Nous avons perdu nos enfants chéris, / Nous ne les avons pas recouverts de terre humide, / Nous ne les avons pas conduits à leur dernière demeure, / C'est une balle cruelle qui les a emportés, / C'est une terre recouverte de sang qui les a reçus ! » (cité par Vassiliév, p. 93).

Dans un autre cas, lors de l'enterrement de sa belle-mère, la bru condamne publiquement un mari volage :

« Ne me jugez pas, pauvre de moi, / De n'avoir pas chaque jour lavé, peigné, / Ma belle-mère chérie, / Mais condamnez, braves gens, / Mon mari, le traître, / Son fils par le sang ! / Il a abandonné ses enfants petits / Et la mère qui l'avait élevé ! »

L'exemple est cité par Vassiliév (p. 94) qui, ayant assisté à l'enterrement, parle de la forte émotion provoquée par ces paroles sur le mari qui était présent.

Quant à certains accents de Fédossova (voir p. 88), ils sont parfois ceux d'une dénonciation véhémence.

Dans le cas de mort naturelle (et cependant toujours choquante), le chagrin se fait réflexion philosophique, la frontière entre la vie et la mort ou plutôt entre celui qui vit et celui qui est mort, a du mal à se faire. On a alors des séries de questions sans réponses :

« Dis-moi, frère chéri, /Avais-tu conscience de ta fin prochaine? /Lorsque la mort rapide s'est approchée de toi, /Ton cœur fougueux l'a-t-il pressentie? » (cité par Vassiliév, p. 97).

ζ) *Forme. Langue.* — La lamentation a la forme d'un monologue lyrique centré sur le destin d'un individu. Le personnage essentiel est la pleureuse. Le défunt est un personnage passif dont les actes et les paroles relèvent du passé et de l'hypothèse. Puis viennent les parents, en particulier les orphelins. Les voisins, eux, forment le public.

Le style, déclamatoire, est souvent exclamatif et interrogatif d'une façon appuyée : « Pour où es-tu partie, blanche oiselle? », et ceci correspond à l'expression du sentiment. On a de nombreuses comparaisons, hyperboles et métaphores. Le mort est : « Le soleil qui décline, l'étoile qui tombe, la bougie qui s'éteint », etc.

La langue des lamentations se caractérise par ses nombreux épithètes et diminutifs. Les épithètes servent moins à définir le personnage qu'à exprimer l'émotion (ainsi, les enfants sont « chers, chéris, orphelins, pauvres, petits, malheureux, désemparés », etc.). Les diminutifs, très nombreux et formés non seulement sur les substantifs et les adjectifs, mais sur les verbes, adverbes et même pronoms, renforcent également l'expression de la tendresse.

4.2. *Lamentations de mariage*

De facture plus figée que les lamentations funéraires, elles ne supportent pas l'introduction de nouveautés (voir *Les Chansons de mariage*, p. 162) et disparaissent au début du siècle.

4.3. *Lamentations pour le départ d'une recrue*

Ces lamentations ne sont pas très anciennes. Elles correspondent à un phénomène historique précis.

En 1699 Pierre I^{er} instaure un service militaire à vie par tirage au sort. En 1793, celui-ci est ramené à vingt-cinq ans et, en 1834, à vingt ans. Autant dire qu'un soldat ne rentrait pas chez lui ; dans le meilleur

des cas, il rentrait vieux et/ou infirme. On pleurait un conscrit comme on pleure un mort.

Le premier à avoir recueilli une lamentation de ce type est Radichtchev dans son *Voyage de Pétersbourg à Moscou*, 1790 (voir p. 34).

Les femmes (surtout la mère, mais aussi l'épouse et la sœur) lamentaient, tandis que le conscrit faisait la tournée d'adieu (arrosée) de ses amis et connaissances.

Yériomina (*op. cit.*), a montré que, dans ces lamentations, il n'est jamais question du retour du soldat. On lui dit comme on dit à un défunt :

« Quand tu viendras nous voir, mon enfant chéri, / Passe par la vaste plaine tel le clair faucon, / Passe par la sombre forêt tel le pigeon bleu, / Traverse le lac tel la cane grise! » (Barsov, *I*, p. 174, cité dans Yériomina, p. 27).

Le soldat est supposé revenir métamorphosé en oiseau, exactement comme le mort, c'est-à-dire que seule sa mort est envisagée.

Deux thèmes sont essentiels dans ces lamentations : 1 / la vie de la famille de la recrue après son départ ; 2 / la description de la vie du soldat.

Le premier thème est identique à ce qu'il est dans les lamentations funéraires. Il décrit en particulier la vie lamentable de la femme du soldat et de ses enfants :

« Et que ferai-je de mes pauvres petits enfants? / Les envoyer travailler? / Ils sont encore trop petits, / Leur faire garder les bêtes? / Ils sont encore trop faibles, / Il vaut mieux que j'incline ma pauvre tête hardie / Devant mes frères donnés par la fortune, / Que je soumette mon cœur passionné / Devant mes belles-sœurs accueillantes, / Afin qu'ils n'abandonnent pas dans le malheur, / Qu'ils ne laissent pas mes pauvres petits enfants / S'en aller de par le vaste monde, / Demander l'aumône sous les fenêtres! » (Barsov, *II*, p. 160).

Le deuxième thème met en scène la dure vie militaire (dans Barsov, par exemple). Cette description est tirée des récits faits par les soldats à leurs mères. Il y est question du froid et de la faim endurés, de la dureté des combats et des punitions (coups de verges) :

« On ne vous donne pas cent coups, mais mille chaque fois, / Et l'on fait de votre corps de la charpie, / Et votre sang coule en abondance » (Barsov, *II*, 39).

On peut citer à ce sujet les imprécations de Fédossova :

« Que soit maudit dans tout le monde du Bon Dieu / Cet immense malheur / Qu'est le terrible service du tsar! » (Barsov, cité par Savouchkina, p. 69).

C'est à propos de ces lamentations qu'il faut citer les paroles de Lénine : « C'est un appel à la lutte, à travers les larmes des mères, des épouses, des sœurs » (Paroles rapportées par Bontch-Brouiévitich et datées de 1918).

Ces lamentations ont disparu avec la fin de ce type de recrutement.

Parmi les écrivains qui ont introduit avec bonheur les lamentations dans leur œuvre, il faut citer Nicolas Nékrassov dans son poème *Qui vit*

bien en Russie ? (1869), où il utilise presque directement les vers de Fédosova donnés p. 84; Melnikov-Pétcherski dans son roman *Les Forêts* (1881); plus récemment, Valentin Raspoutine (1970).

Donnons en exemple le début de la lamentation pour la mort de Nastia (Melnikov-Pétcherski) :

« L'oiselle-cygne a pris son essor, /L'hirondelle légère fuit à tire d'aile, /Vers où, vers où voles-tu, oiselle-cygne, /Vers où, vers où voles-tu, hirondelle légère? /Ah, dis-moi, mon enfant chéri, et ne me cache rien, /Par quel chemin t'en es-tu donc allée, /Par quel long chemin sans retour, /Chez quels hôtes es-tu donc partie, /Quels hôtes inconnus, hôtes malveillants? (*Les Forêts*, chap. XI).

TRADUCTIONS

1 / LAMENTATIONS FUNÉRAIRES

1.1. *Les lamentations recueillies par Azadovski*, liées à différents motifs ou moments du rite funéraire :

— *Motif de la colère sans cause du défunt :*

« Je ne pensais pas, je ne croyais pas /Qu'un tel changement se produirait /Que mon enfant me trahirait! /Il s'est fâché contre nous, /Il n'a pas eu pitié de nous, /Il a abandonné ses parents, /Il nous a abandonnés dans notre vieillesse, /Notre vieillesse, notre impuissance! » (p. 154).

— *Triste sort de l'orphelin :*

« Père chéri, tu me laisses /Etre orpheline et malheureuse, /Etre dans la gêne et le malheur, /Verser des larmes amères, /Aller nu-pieds et demi-vêtue! /Tu nous a laissés, pauvres oisillons, /A pleurer, à nous chagriner, à manquer de tout! » (p. 155).

— *Même motif, développé en contraste avec celui du renouveau printanier :*

« Le joli printemps reviendra, /Le joli printemps, le chaud été! /Les fleurs s'épanouiront dans la plaine! /Elles sont toutes vermeilles, toutes belles, /J'irai par la plaine, moi, belle fille, /Avec mes amies, les douces colombes. /Toutes, elles ont leur père, /Elles ont leur père et leur mère! /Mais moi, belle fille, /Je n'ai plus ni père ni mère, /Toutes cueilleront une fleur, /Mais moi, pauvre orpheline, /Ma fleur s'est fanée, s'est desséchée! » (p. 156, pleureuse Khabardina).

« Le joli printemps reviendra, /Le chaud été sera là, /Les neiges blanches disparaîtront, /Les rivières rapides gronderont, /Les fleurs vermeilles s'épanouiront, /Mais la nôtre est fanée, fanée à jamais! » (p. 163, pleureuse Chtchapova).

— *Motif de l'attente :*

« D'aucun pays lointain nous ne le verrons revenir, /Jamais nous ne le reverrons, ni ne l'entendrons! /Les traces de ses pas sont couvertes de neige blanche, /Elles sont effacées par le vent turbulent » (p. 164, pleureuse Sokolova).

— *Motif du mort-oiseau :*

« Nous avancerons sur le beau perron, / Nous regarderons de tous côtés, / Ne voyez-vous pas des pigeons bleus qui volent ? / Et, parmi eux, n'est-ce pas mon père chéri / Qui vient se poser sur la croisée ? / N'est-ce pas lui qui roucoule plaintivement ? / Qui veut nous consoler, pauvres orphelins, / Qui nous dit un mot, rien qu'un mot, / Pour réjouir notre cœur esseulé ? » (p. 167, pleureuse Sokolova).

— *Motifs rituels :**Appel à se lever :*

« Réveille-toi, dresse-toi / Sur tes jambes agiles, / Desserre tes lèvres de miel / Dis-moi ne serait-ce qu'un mot, / Dis-moi, ami cher à mon cœur, / Comment faire pour vivre encor / Pour vivre dans la peine, dans l'affliction ? » (p. 171, pleureuse Nétchaïéva).

Levée du corps :

« Oh, secouez mon enfant ! / Oh, faites-le revenir ! / Oh, rappelez-le à lui ! / Je ne peux y parvenir ! » (p. 171, pleureuse Khabardina).

Inhumation :

« On descend ma mère chérie / Dans notre mère la terre humide, / On recouvre ma mère chérie / De notre mère la terre humide ! / Ne la recouvrez pas de trop / Ayez la main légère, / Si jamais elle revenait à elle, / Si jamais elle se réveillait ? » (p. 172, pleureuse Bélousova).

1.2. *Lamentation citée par Vassiliév (p. 99, pleureuse Zakharova)*— *Récit de l'annonce de la mort :*

« Je travaillais dans la vaste plaine, / Je travaillais au kolkhoze, / Soudain une nuée noire s'est levée, / Elle a recouvert le ciel radieux, / Mon cœur palpitant s'est serré, / Je gagne le large chemin, / J'avance vers le village, / Mes bons voisins arrivent, / M'annoncent l'affreuse nouvelle, / Me disent que tu es mort, mon enfant chéri ! / Lors, mes jambes agiles se sont pliées, / Et j'ai poussé un grand cri, / Hélas, mon enfant chéri s'est envolé tel le pigeon bleu, / S'est envolé loin de moi, pauvre malheureuse ! »

2 / LAMENTATIONS POUR LE DÉPART D'UNE RECRUE

— *Lamentation recueillie par Radichtchev (Voyage de Pétersbourg à Moscou, Moscou, p. 290-291, chap. « Gorodnia ») :*

« Dans la foule une vieille d'environ cinquante ans, lamentait en tenant un jeune gars de vingt ans par la tête :

« Mon enfant chéri, / Pour qui m'abandonnes-tu ? / A qui laisses-tu la maison familiale ? / Nos champs seront envahis d'herbe, / Notre chaumière sera envahie de mousse, / Moi, ta pauvre mère âgée, / Je devrai mendier mon pain ! / Qui préservera ma vieillesse du grand froid ? / Qui la protégera de la canicule ? / ... Qui fermera mes yeux à ma mort ? / Qui recevra ma bénédiction maternelle ? / Qui livrera mon corps à notre mère à tous, la terre humide ? »

— *Lamentation de la mère d'une recrue :*

« Est-ce bien toi, mon enfant, mon enfant chéri, /A qui je dois faire mes adieux /Sur ta route, ta route lointaine, /Qui se perd par-delà les rivières rapides, /Par-delà les sombres forêts, /Par-delà les mers immenses? /Est-ce bien toi, mon enfant, /A qui je dois faire mes adieux /Sur ta route vers le bout du monde? » (citée par Novikova, p. 97).

3 / LAMENTATIONS DE SOLDATS

« Nous passons le jour en plein champ, /En plein champ, sous les vastes cieux, /Nous passons la nuit dans la sombre forêt, /La sombre forêt, la pinède humide, /Notre lit, c'est notre mère la terre humide, /Notre oreiller, c'est une souche pourrie, /Pour nous laver, nous avons la pluie fine et drue, /Et pour nous essuyer, l'herbe tendre et soyeuse » (Kiréievski, 8, p. 120).

« Et l'on nous bat, pauvres de nous, sans raison, /On nous bat jusqu'au sang /Et l'on nous frappe maintes fois à mort! » (Barsov, 2, 220).

« Nos pauvres épaules de soldats souffrent, /Et nos os cassés n'en peuvent plus » (Barsov, cité par Bazanov, p. 91).

BIBLIOGRAPHIE

Textes

- Barsov E. V., *Les Lamentations de la Russie du Nord*, Moscou, 1872, 1882, 1886 (*Pričitanija severnogo kraja*).
- Chansons recueillies par des écrivains (archives de P. V. Kiréievski)*, Moscou, 1968 (*Pesni, sobrannye pisateljami*).
- Chéine P. V., *Le Grand-Russe dans ses chansons, rites...*, Saint-Petersbourg, 1900.
- Kolpakova N. P., *La Poésie du mariage russe*, Leningrad, 1973 (*Lirika russkoj svad'by*).
- Les Chansons, recueillies par P. V. Kiréievski, I*, Moscou, 1911.

Etudes

- Azadovski M. K., *Les Lamentations de la Léna*, Tchita, 1922 (*Lenskie pričitanija*) (réédité dans *Articles sur la littérature et le folklore verbal*, Moscou, 1950).
- Bazanov V. G., Sur la valeur esthétique de la protestation sociale dans les lamentations, *La Littérature russe*, 1964, 4 (« O social'no-estetičeskoj prirode pričitanij »).
- Bernštam T. A., La lamentation de mariage dans la culture rituelle des Slaves orientaux (XIX^e - début XX^e s.), *Le Nord russe*, Leningrad, 1986 (Bernštam, *Svadebnyj plač v obrjadovoj kul'ture vostočnykh slavjan...*, *Russkij Sever*).
- Krouglov You. G., *Les Chansons de mariage russes*, Moscou, 1978 (*Russkie svadebnye pesni*) (= Krouglov).
- Krouglov You. G., *Les Chansons rituelles russes*, Moscou, 1982 (*Russkie obrjadovye pesni*) (= Krouglov).
- Lazoutine S. G., La Poésie rituelle concernant la famille et la vie quotidienne, in N. I. Kravtsov et S. G. Lazoutine, *L'Œuvre poétique populaire russe*, Moscou, 1983 (Semejno-bytovaja obrjadovaja poezija, *RNPT*).
- Novikova A. M., *L'Œuvre poétique populaire russe*, « Les Lamentations », « Le Rite et la poésie du mariage », « La Poésie rituelle calendaire », Moscou, 1978.
- Savouchkina N. I., La Poésie rituelle, in N. I. Kravtsov, *L'Œuvre poétique populaire russe*, Moscou, 1971, Savuškina, « Obrjadovaja poezija »).

- Tchistov K. V., Les Lamentations chez les Slaves et les Finno-Ougriens, *Rites et folklore verbal rituel*, Moscou, 1982 (Čistov, Pričitanija u slavjanskikh i finno-ugorskikh narodov, *Obrjady i obrjadovyj fol'klor*).
- Tchistov K. V., La Lamentation russe, *Les Lamentations*, Leningrad, 1960 (Russkaja pričet', *Pričitanija*).
- Vassiliév A. G., Les Particularités de composition des lamentations funéraires (d'après les données d'une collecte dans la région de Novgorod), *Le Folklore verbal russe*, XII, 1971 (Vasil'ev, « Kompozicionnye osobennosti pokhoronnykh pričitanij »).
- Yériomina V. I., Les Racines historico-ethnographiques des « passages figés » des lamentations funéraires, *Le Folklore verbal russe*, XXI (« Istoričesko-etnografičeskie istoki "obščikh mest" pokhoronnykh pričitanij »), 1981 (= Yéromina).
- Yériomina V. I., *Rituel et folklore verbal*, Leningrad, 1991 (Eremina, *Ritual i fol'klor*) (= Yériomina).
- Zemtsovski I. I., Sur le problème des relations entre le rite calendaire et le rite nuptial des Slaves, *Folklore verbal et ethnographie*, Leningrad, 1974 (Zemcovskij, « K Probleme vzaimosvjazi kalendarnoj i svadebnoj obrjadnosti slavjan »).

Les chants épiques

1 / INTRODUCTION

En abordant le chant épique (la byline), on aborde le folklore historique. Si l'histoire, c'est d'abord les batailles, la guerre, le folklore historique, c'est la glorification de héros défenseurs du sol et de la foi. Autrement dit, la byline reflète l'émergence sanglante de l'histoire dans la société primitive. C'est un monde essentiellement masculin et masculiniste, les héros sont la plupart du temps des hommes, les diseurs de bylines aussi (bien qu'il y ait quelques héroïnes ainsi que des diseuses de bylines, nous le verrons).

Pour bien situer un chant épique populaire, imaginons que *La Chanson de Roland*, au lieu d'avoir été écrite au XI^e siècle, ait vécu uniquement dans la tradition orale populaire et ait été enregistrée seulement au XIX^e siècle en milieu paysan. Nous aurions l'équivalent exact d'une byline. Les bylines sont en effet les chants épiques populaires russes de tradition orale, relevés au XIX^e siècle (quelques-uns à la fin du XVIII^e siècle) en milieu paysan. Les sujets sont généralement bâtis sur l'exploit d'un héros (appelé bogatyr), sur son combat avec des adversaires, fantastiques ou réels. Le héros est généralement vainqueur. Les événements décrits sont rapportés aux débuts de la formation de l'État russe, époque qui correspond en même temps à la conversion au christianisme et à l'introduction de l'écriture¹.

Les événements sont sentis comme d'une grande importance patriotique et quelquefois religieuse. Cependant, les auteurs ont peut-être trop insisté sur une telle résonance (V. Propp, *Le Chant épique héroïque russe*, Leningrad, 1958). Les adversaires ne sont en effet que dans un nombre de cas relativement limité les ennemis réels de l'État kiévien : si le preux prend effectivement le glaive pour défendre foi et patrie, ses combats

1. Ce qui correspond mieux à la définition de l'histoire, mais une des définitions ne contredit pas forcément l'autre.

peuvent être beaucoup plus ambigus. Une partie seulement des chants épiques met en scène un surhomme invincible, incarnant la force russe et triomphant à lui seul d'armées entières¹. Cette définition ne peut guère s'appliquer aux chants dédiés à Diouk, célèbre par sa richesse, à Stavière, prisonnier libéré par les prouesses de sa femme, ou à Potyk, victime des charmes d'une fille-cygne...

On peut dire en effet que si certaines bylines font incontestablement penser à *La Chanson de Roland*, non seulement par la forme mais par le sujet (lutte patriotique contre les hérétiques), d'autres rappellent plutôt les romans en vers du Moyen Age, les romans de la Table ronde (on y trouve le même rôle de rassembleur des héros, dévolu à Vladimir comme à Arthur ou à Charlemagne, et le même jeu ambigu de la Femme, tantôt séductrice, tantôt adversaire et tenante du Mal) ; d'autres font songer aux romans italiens ou aux chants épiques allemands, truffés de preuses guerrières ; d'autres encore ont des sujets de facture très archaïque, ils sont tirés de motifs de contes ou de mythes et typologiquement apparentés, par exemple, à différents épisodes de *L'Odyssee* (Propp, I. I. Tolstoï). Pour ce qui est des bylines de Novgorod, elles sont spécifiques, elles introduisent les guerres civiles dans le chant épique (Novgorod n'a pas connu les luttes contre les nomades de la steppe mais a été déchiré par des conflits internes).

La difficulté qu'il y a à donner une définition précise tient à ce que les bylines n'ont pas d'unité, ce sont des chants épiques composés à des époques différentes (entre le XI^e et le XVII^e siècle), dans des milieux différents, et plusieurs fois réinterprétés. Les folkloristes russes font, à ce sujet, la différence entre *épos*, le chant épique, et *épopéïa*, l'épopée. Les chants épiques sont divers par l'origine qu'on leur suppose, par le siècle où ils ont été composés, par les héros qu'ils mettent en œuvre. Il n'en existe pas moins un genre qui les rassemble, une composition qui leur donne une unité, ainsi que des lieux, une époque, des héros préférés. Mais ils restent différents de l'épopée proprement dite, qui représente, elle, une synthèse, un assemblage que compose à partir de ces chants désunis un auteur donné (comme Homère, Lönnrot). La byline n'a pas connu son Homère (ni son Lönnrot). Les chants épiques russes sont restés désunis, ils n'en sont que plus intéressants pour comprendre la genèse de *L'Odyssee* ou du *Kalevala* (Propp expose bien la question dans *Le Kalevala* à la lumière du folklore verbal, *Folklore verbal et réalité*, 1976).

1. L'image iconographique classique d'Iliia de Mourome défaisant des armées entières de Tatares ne correspond en fait qu'à une seule byline, et de plus tout à fait tardive. Elle n'en conforte pas moins le patriotisme russe et est, dans ce sens, aussi immortelle que celle de Roland pourfendant les Sarrazins.

Il y a cependant, nous l'avons dit, des tendances générales qui font du chant épique un genre.

Au niveau du fond, un des traits constants demeure qu'on a le plus souvent un combat ou une compétition, gagnés par un surhomme, que les forces adverses représentent : 1 / soit des forces obscures, des monstres, des dragons, des éléments naturels personnifiés ; 2 / soit le destin, la Femme ; et l'on s'aperçoit que toutes ces forces mal dégagées relèvent d'un ordre social antérieur et empreint de paganisme ; 3 / soit des ennemis réels de l'Etat kiévien. La byline est très révélatrice de l'imaginaire collectif primitif au moment du passage à l'Etat. Elle est souvent marquée au sceau du christianisme militant et n'est pas dépourvue d'un certain fanatisme nationaliste et religieux.

En opposant le chant épique aux autres genres narratifs, on peut dégager d'autres caractéristiques :

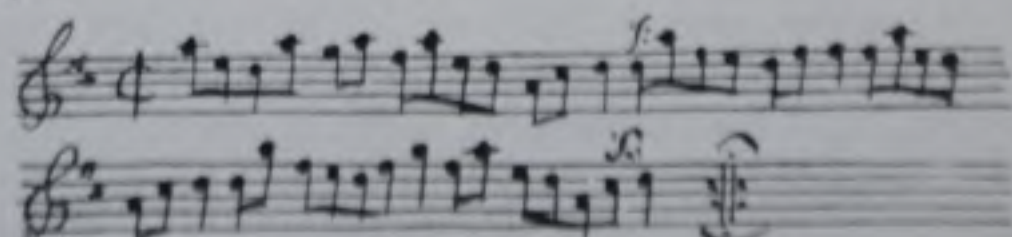
A la différence des contes, les événements sont toujours décrits comme ayant réellement existé et c'est peut-être à cela que tient leur côté « historique ». La byline (comme la chanson historique) représente la mémoire historique du peuple. Par ailleurs, le genre est chanté, il appartient au folklore musical.

A la différence des chansons historiques, les chants épiques se caractérisent par la plus grande ancienneté des sujets dont le noyau remonte à la Russie pré-mongolienne (alors que les chansons historiques datent des débuts de la Russie moscovite).

Enfin, les chants épiques ont une poétique qui les caractérise : ton solennel et lent, répétitions obligatoires, style formulaire, rythme de rhapsodie. Ils ont une forme figée, avec débuts et fins traditionnels, développements et tournures particuliers. Le vers est un vers tonique à trois ou quatre accents principaux. Il existe une diction musicale propre au chant épique et qui apparente celui-ci à la rhapsodie. Au Moyen Age, la récitation du chant épique était accompagnée aux gousli (cithare). Ceci n'était plus vrai au XIX^e siècle, mais chaque récitant de byline connaissait quelques airs simples et répétitifs sur lesquels il psalmodiait son chant¹.

Encombrées par une structure lente, lourde et répétitive, desservies par le besoin d'un environnement particulier et surtout d'une atmos-

1. Ainsi cet air donné dans le recueil de Kircha Danilov pour le chant sur Stavière et Vassilissa (p. 262) :



3 / RÉPARTITION GÉOGRAPHIQUE

La grande majorité des chants épiques provient du nord-ouest de la Russie (provinces d'Olonets et d'Arkhangelsk, voir carte p. 71). Il en existe aussi en Sibérie, chez les Cosaques du Don et du Koubane (où ils se sont transformés en chansons à rythme lent avec chœurs).

Il en existe peu dans les autres régions et, surtout, il n'y en a pas en Ukraine. Ceci mérite l'attention : ce n'est pas en effet dans les campagnes autour de Kiev que s'est chantée l'épopée kiévienne. L'Ukraine a forgé une épopée nouvelle au XV^e siècle, proprement petit-russienne (les *doumi*). Ce paradoxe tient vraisemblablement d'une part, à des raisons historiques (les Russes, c'est-à-dire les Grand-Russes, ont émigré vers le nord devant la poussée des invasions nomades (du XIII^e au XVII^e siècle) et ils ont emporté avec eux leur épopée)¹; d'autre part, à des raisons géographiques (les régions qui ont conservé l'épopée russe sont dans tous les cas des régions périphériques, restées à l'écart de la civilisation urbaine).

4 / AUTEURS

Qui furent les créateurs des chants épiques ? Les opinions sur ce point divergent. On cite : les chanteurs attitrés des princes de Kiev ; les jongleurs et comédiens ambulants ; les pèlerins errants ; enfin, les paysans.

Il fut un temps où les spécialistes du chant épique se livraient à ce sujet à d'âpres querelles, défendant qui l'origine aristocratique, qui l'origine populaire, qui l'origine religieuse des bylines (le livre de A. M. Astakhova, *Les Chants épiques. Questions résolues et non résolues*, Moscou-Leningrad, 1966, explique avec beaucoup de pertinence toutes les divergences d'écoles et les raisons de celles-ci).

Ces débats ont perdu aujourd'hui de leur acuité. On reconnaît que les provenances peuvent être diverses et qu'il n'y en a aucune à exclure. Il est vraisemblable que certains chants à la gloire des princes ont été créés par des chanteurs vivant à la cour². Les jongleurs (ou ménestrels) et les pèlerins errant qui sillonnaient la Russie ont joué un rôle certain dans la transmission de ce type de folklore verbal. Cependant, en tant

1. Ceci est un argument important pour prouver que la Russie kiévienne a été majoritairement composée par l'ethnie grand-russe.

2. On doit cependant exclure les mots de troubadour/trouvère. Personne n'a jamais chanté la *fin' amor* à la cour de Vladimit. Les chroniques ne parlent pas non plus de chanteurs attitrés. Leur existence peut seulement être supposée.

que créateurs, ce rôle est resté limité car leur registre était différent : registre comique pour les ménestrels (rythme rapide de la byline-fabliau) ; registre religieux de source livresque pour les pèlerins errants (chants religieux ou cantiques populaires).

L'importance de l'interprète (re)créateur est aujourd'hui reconnue pour toutes les sociétés à oralité dominante¹. Le rapport entre créateur/interprète/public est totalement différent dans une telle société et une société à littérature constituée. La dyade récitant/écoutants accepte ou n'accepte pas l'œuvre proposée (et, en cas de rejet, l'œuvre sombre dans l'oubli). Par ailleurs, l'interprète recrée (en accord avec son public). Une production orale peut exister sans créateur, elle n'existe pas sans interprète.

On estime aujourd'hui que les principaux interprètes, colporteurs, créateurs/recréateurs (et écoutants) des bylines sont les paysans, comme le suggère l'expérience. C'est en effet essentiellement dans leur milieu qu'on a pu collecter des chants épiques et que le processus de création des bylines s'est poursuivi bien après l'extinction de la principauté de Kiev (jusqu'au XVII^e siècle). La glorification des fils de paysan que sont Ilia et Mikoula est un argument allant en ce sens.

Chez les paysans, les récitants de bylines (*skaziteli*) se divisaient en trois groupes : ceux qui récitaient presque mot pour mot, fidèles à une tradition considérée comme immuable et sacrée ; ceux qui assimilaient le texte et en donnaient leur version ; ceux qui improvisaient plus librement (les meilleurs représentants du premier groupe sont les Riabinine père et fils ; une représentante aujourd'hui rejetée du troisième groupe est Marfa Krioukova, voir chapitre 4, tous les intermédiaires entre ces cas extrêmes existaient).

Les bylines chantées par les femmes (*babji starini*) ont, en général, moins souvent trait à la guerre qu'aux mœurs, au mariage. À noter cependant que dans le chant épique, les relations entre sexes sont souvent houleuses et qu'un mariage peut entraîner une guerre (voir mariage de Vladimir).

5 / LIEU ET ÉPOQUE DE LA CRÉATION. CLASSIFICATION

La classification en cycles dépend du lieu et de l'époque de la création des chants épiques. Le cycle de Novgorod se détache clairement, celui de Kiev qui englobe la majorité des bylines prête beaucoup plus à

1. Parlant des jongleurs, Michel Zink écrit : « Interprètes, mais parfois aussi créateurs, la coupure entre les deux activités n'étant pas aussi nette qu'on l'a dit » (*La Littérature française au Moyen Âge*, p. 21).

discussion ; la confusion règne souvent quant à la date et au lieu de création des chants épiques.

Le cycle kiévien n'est pas monolithique. Il y a eu un processus de « kiévisation » des bylines. L'époque de Vladimir (fin du X^e siècle) qui est l'époque par excellence de la puissance et de l'indépendance russes au Moyen Âge, a été prise comme temps héroïque idéal. Les interprètes ont fait *a posteriori* se rapporter des chants épiques à cette époque : ce sont soit des bylines archaïques, vraisemblablement très antérieures, mais aussi d'autres, parfois très postérieures (jusqu'au XVII^e siècle). D'où des querelles entre chercheurs pour essayer de rétablir une vérité fuyante.

En ce qui concerne les ennemis réels de l'État kiévien, on estime à l'heure actuelle que les luttes reflétées par le chant épique concernent plus les invasions nomades des Pétchénièques et des Polovtsiens (datant des X^e et XI^e siècles) que celles des Tatares (datant du XIV^e siècle). Les chants épiques concernant l'invasion tatare sont tardifs et ont été recréés à partir d'un matériel plus ancien (« Ilia de Mourome et le roi Kaline »).

Bien des auteurs (Propp, par exemple) ont proposé leur classification. Aucune ne fait l'unanimité (et ceci n'a rien d'étonnant vu le manque d'unité qui caractérise l'ensemble des bylines). Plusieurs critères ont été proposés, ils ne sont pas exclusifs :

- l'ancienneté : bylines archaïques ou plus récentes ;
- le lieu géographique : Kiev, Novgorod, la Galicie, etc. ;
- le sujet : mythologiques, guerrières, se rapportant aux mœurs ;
- le milieu d'origine de la composition : jongleurs, pèlerins errants, etc.

La classification la plus récente est celle de Séliванov (1988), prenant pour critère un axe historique reconstruit : les héros archaïques ; les principaux héros du cycle kiévien ; les bylines se rapportant aux mœurs ; les bylines de Novgorod ; les bylines créées par les pèlerins errants et les jongleurs ; les bylines tardives (*Le Chant épique russe*, p. 39-74).

Nous suivrons pour l'essentiel cette classification. Elle a le désavantage de ne pas tenir compte de ces redoutables adversaires que sont les femmes et ceci nous amènera à quelques modifications.

6 / LES CHANTS ÉPIQUES ARCHAÏQUES. LES HÉROS PRIMITIFS

Les chants épiques archaïques sont anté-historiques dans leur noyau initial. Certains sont bâtis sur des motifs de contes (voir Propp, *Le Chant épique...*, 83-171, 247-274) ; d'autres conservent des traces importantes de conceptions mythologiques. Leurs héros sont à peine dégagés du panthéisme primitif. Ils se caractérisent par des formes vagues, une taille gigantesque, ou encore par des facultés merveilleuses, empreintes de sorcellerie.

6.1. *Sviatagor* (le mot signifie montagne sacrée)

Sviatagor est un géant semblable à une montagne, enivré de sa force. Il lance un défi : « S'il y avait un pieu et, dans ce pieu, un anneau, / C'est la terre entière que je retournerai. » Sa force l'encombre, elle lui pèse, il est à charge à la terre-mère : « Il n'a pas le droit de venir en terre russe », dit une variante¹. D'une façon caractéristique, les deux bylines qui lui sont consacrées traitent de sa mort, envoyée par le destin : Sviatagor est un héros condamné.

Dans l'un comme dans l'autre chant, Sviatagor chevauche seul ou avec un compagnon moins fort. Soudain, il heurte un objet dont il ne



D'un bond de son cheval, le preux franchit monts et vallées
 Victor Vasnetsov, 1913
 (Maison-musée de V. A. Vasnetsov, Moscou)
 (Editions Avrora, Leningrad, 1990)

1. L'origine archaïque et non russe de Sviatagor pose une énigme.

pourra venir à bout malgré sa force et qui entraînera sa mort : dans un cas, il s'agit d'une besace posée à terre et contenant « toute la force de la terre » ; seul, son compagnon, l'agriculteur Mikoula, peut la soulever, tandis que lui, le géant titanesque, s'épuise en vain et meurt, enfoncé dans la terre par son effort ; dans l'autre cas, il s'agit d'un cercueil trop grand pour son compagnon Ilia, mais juste à sa taille, à lui, Sviatagor. Par défi, il s'y allonge, et ne peut en ressortir. Le couvercle se referme sur lui et il meurt, après avoir transmis à Ilia une partie de sa force. Dans les deux chants, le compagnon de Sviatagor, moins fort, plus humain que lui se tire de l'épreuve, fatale à celui-ci. La force physique brute, non dégrossie, de Sviatagor le cède à la force dirigée par une volonté authentique, celle du laboureur, celle du défenseur de la patrie : l'ère des titans est révolue (comme le suggère A. Rambaud) (trad. n^{os} 1 et 2).

6.2. *Volkh - fils de Vsiéslav*

La byline est bâtie sur des motifs de contes (naissance merveilleuse, langage des bêtes, métamorphoses).

Le héros Volkh a une naissance totémique. Il est né du commerce de sa mère avec un serpent. Quand il naquit, « la terre humide trembla, l'onde bleue s'agita... », les oiseaux et les bêtes s'enfuirent. On a là la naissance d'un grand chasseur primitif. Il connaît toutes les langues, c'est-à-dire le langage des oiseaux, celui des bêtes fauves et celui des serpents. A l'âge de quinze ans, il réunit une bande de braves et il la nourrit en se transformant en loup pour chasser le gibier de la forêt, en faucon pour fondre sur les oiseaux, etc. C'est un prédateur qui lève des tributs et commet des exactions. Il organise une expédition contre ledit royaume indien. Sa façon de combattre est imprégnée de totémisme : il se transforme, lui et sa troupe, en fourmis pour passer les remparts. C'est, suivant la comparaison d'Alfred Rambaud (p. 33-34), le Protée du chant épique russe (trad. n^o 3).

Le nom de Volkh vient du vieux-russe *volkhv* : le magicien. Ce héros archaïque porte un autre nom, celui de Volga (rien à voir avec le fleuve), et ceci a permis à certains auteurs de l'identifier au prince Oleg qui mena une expédition contre Constantinople en 907. Rybakov, lui, y voit le prince Vsiéslav de Polotsk (XI^e siècle) dont il est dit dans le « Dit de la gent d'Igor »¹ que, de ville en ville, « il bondit comme la bête des bois, il court comme le loup ».

1. Le « Dit de la gent d'Igor », œuvre anonyme célèbre du Moyen Âge russe, a pour sujet la défaite d'Igor - fils de Sviatoslav - devant les Polovtsiens. Il a inspiré le célèbre opéra de Borodine.

6.3. *Volga et Mikoula*

Ce chant épique que Propp (*Le Chant épique...*, p. 356-373) considérait comme tardif (XIV^e-XV^e siècle) est rattaché par Rybakov au X^e siècle (*La Russie ancienne...*, p. 52-58). Le personnage de Volga est le Volkh de la byline précédente. Mais il s'agirait cette fois du prince Oleg - fils de Sviatoslav.

Le sujet essentiel se résume dans l'opposition entre le laboureur Mikoula (Nicolas) et le prince guerrier Volga, opposition menée à l'avantage du laboureur.

Volga chevauche avec sa troupe guerrière (sa *droujina*) et il entend le bruit d'un araire; pendant deux jours, il chevauche en direction du bruit sans parvenir à atteindre, ni même à voir, le laboureur. Il ne l'aperçoit qu'au troisième jour, extirpant les souches, arrachant les rocs. Cette distanciation donne très habilement l'ampleur du travail héroïque qu'accomplit le laboureur. Il y a là glorification du défricheur de terre. Une compétition s'engage alors entre Mikoula et la troupe princière : elle tourne à la confusion de cette dernière (voir trad. n° 4). Mikoula est, à n'en pas douter, l'idéal que se fait du laboureur le chantre paysan : libre, fort, hardi, conscient de sa valeur et, au besoin, meilleur guerrier que Volga et sa troupe. Est-il ou non koulak comme le voulait Boris Sokolov (*Le Folklore verbal russe*, Moscou, 1929, I, p. 35), est-il une incarnation de saint Nicolas, comme le prétendait Mazon (« Mikoula... », p. 163-170), il est beaucoup plus sûrement ce « roi de la terre » dont parle George Sand (*La Mare au Diable*). Certains accents sont ceux d'un hymne au laboureur : (voir traduction n° 4, fin du chant).

7 / CYCLE KIÉVIEN

C'est l'ensemble des chants épiques qui ont pour centre géographique Kiev et pour centre historique l'époque de Vladimir. Les bylines peuvent être guerrières (héroïques), elles peuvent avoir trait aux mœurs.

La classification se fait souvent d'après les principaux héros.

7.1. *Dobrinia - fils de Nikita*

Les chants épiques sur Dobrinia - fils de Nikita sont considérés comme les plus anciens. Une partie d'entre eux est antérieure à la formation de l'État kiévien et met en jeu des protagonistes féminins, incarnation du passé païen de la Russie. Ils ont été postérieurement rattachés au cycle kiévien. Les autres peuvent avoir été composés à la cour de Vladimir. Le prototype historique de Dobrinia serait l'oncle maternel d'ori-

gine plébéienne) de Vladimir. Celui-ci joua un rôle politique important (dans le mariage de Vladimir, dans la christianisation de Novgorod, dans la lutte contre les nomades).

α) *Dobrinia et Marina* : Dobrinia tombe dans les filets d'une sinistre enchanteresse qui, telle Circé ou La Groac'h du conte breton, métamorphose en animaux tous ses amants. Elle transforme Dobrinia en aurochs¹. Grâce à l'intervention de la sœur (ou de la mère) de Dobrinia, elles-mêmes magiciennes, celui-ci retrouve sa forme première et se venge cruellement de Marina puisque dans nombre de cas il l'écartèle. L'écartèlement était la punition des sorcières. S'adonnant à une optique misogynne, la byline oppose en fait magie féminine dirigée contre l'homme (donc magie noire !) à magie féminine au service de l'homme (donc magie blanche !). Les prénoms de Dobrinia et de Marina/Marinka ont été vraisemblablement donnés postérieurement aux héros d'un chant très archaïque. Le sobriquet dépréciatif de Marinka a une résonance historique : il fut attribué au personnage de Marina Mnichek, aventurière polonaise mariée au premier puis au deuxième Faux-Dimitri et traitée par le peuple russe d'hérétique et de sorcière (début XVII^e siècle) (trad. n° 5).

β) *Dobrinia et le(a) serpent(e)* : c'est le combat avec le dragon (la Bête), bien connu du folklore verbal mondial et de l'épopée primitive. Dans les deux tiers des cas, le protagoniste est au féminin, il s'agit donc plus d'une serpente ou d'une vouivre que d'un serpent.

Malgré une mise en garde de sa mère, Dobrinia se baigne dans la rivière Poutchaï, demeure de la serpente. Celle-ci apparaît, incarnation du Mal. Dobrinia la vainc et la laisse aller sous condition. Mais la serpente en profite pour enlever Zabava, nièce de Vladimir. Vladimir donne alors pour mission à Dobrinia de retourner tuer la Bête. Dobrinia s'exécute, délivrant en même temps les nombreux prisonniers détenus dans la grotte de la vouivre.

Dans le deuxième combat avec la vouivre, il y a influence du chant religieux. Vsevolod Miller (*Excursions...*, p. 32-55) a été le premier à y voir un écho de la christianisation de la Russie et, en particulier, de la christianisation de Novgorod menée *manu militari* par le Dobrinia historique. Propp, sans rejeter totalement cette interprétation, voit plus largement dans le(a) serpent(e) une incarnation de l'obscur passé païen (*Le Chant épique*, p. 182-186).

γ) *Dobrinia et Nastassia* : c'est le thème de la forte femme, connu également du conte russe (Afanassiév, *Les Contes*, trad., II, n° 88-89) et de la tradition orale internationale. Nastassia est une *polénitsa* ou guerrière de

1. Les aurochs ont existé dans la plaine russe jusqu'au XVII^e siècle.

la plaine. Chevauchant, Dobrinia aperçoit une hardie cavalière qui ne sent pas les coups qu'il lui assène de sa massue. Enfin, elle se retourne : « Je croyais, dit-elle, que c'étaient des moustiques russes, / Mais non, ce sont des preux russes qui me frappent ! » Elle l'enfourne dans sa poche. Le cheval proteste car cela lui fait deux héros à porter au lieu d'un. Elle le sort, le regarde, il lui plaît, ils s'épousent. Après ce mariage cavalier, Nastassia se range (trad. n° 7).

δ) *Dobrinia et Aliocha* : pendant que Dobrinia est parti guerroyer, le prince et la princesse de Kiev veulent remarier sa femme Nastassia au preux Aliocha. Prévenu par son bon cheval du méfait qui se trame contre lui, Dobrinia franchit les rivières d'un bond de son cheval et arrive en plein banquet de noces. Nastassia se jette à ses pieds, il lui pardonne, mais rosse Aliocha. Dans ce chant, Nastassia apparaît comme une épouse ordinaire, elle a perdu sa force en se mariant. On a, là aussi, un sujet très archaïque. Il remonte au sujet de conte « Le mari au remariage de sa femme » (voir Propp, *Les Racines historiques*, chap. « La Grande Maison »). Ce sujet est célèbre par son utilisation dans *L'Odyssée* (épisode d'Ulysse arrivant au banquet des prétendants)¹ (trad. n° 8).

On voit dans tous ces cas comment, sur un sujet fortement anté-historique, sont venus se greffer des noms de personnages appartenant à des siècles postérieurs. Ceci permet de voir comment le chant épique se forme, partiellement, à partir de sujets de contes.

ε) *Dobrinia - fils de Nikita et Vassili - fils de Casimir* : le prince Vladimir envoie les deux guerriers susnommés porter un tribut au tsar Batoure (le khane Batouï pour Rybakov, *La Russie ancienne*, p. 66) en terre polovt-sienne. Mais les deux héros ont décidé de défier le « chien Batoure » et de renverser la situation. Tandis que Vassili engage des pourparlers avec le tsar, Dobrinia fait une démonstration de sa supériorité au jeu d'échecs, au tir à l'arc, à la lutte. Batoure appelle ses Mongols à la rescousse, mais les deux héros se débarrassent d'eux sans ménagement, et c'est Batoure qui doit payer le tribut.

Ce chant épique est historique, il fait allusion à la dépendance de la Russie à l'égard de la Horde. Faut-il y voir une compensation littéraire à des défaites cuisantes ? Vassili Casimir est un gouverneur du XVI^e siècle (Rybakov). Le thème de la compétition, hautement gagnée par celui qui semble le plus faible, est, lui, un sujet folklorique international. On a donc ici, greffés sur un sujet de folklore, des éléments historiques dont certains datent du XI^e siècle et d'autres, du XVI^e.

1. On retrouve dans la byline comme dans *L'Odyssée* le passage où le mari se rend d'abord chez sa mère (ou chez une servante) pour se déguiser, puis celui où il entre incognito dans la salle du banquet.

gine plébéienne) de Vladimir. Celui-ci joua un rôle politique important (dans le mariage de Vladimir, dans la christianisation de Novgorod, dans la lutte contre les nomades).

α) *Dobrinia et Marina* : Dobrinia tombe dans les filets d'une sinistre enchantresse qui, telle Circé ou La Groac'h du conte breton, métamorphose en animaux tous ses amants. Elle transforme Dobrinia en aurochs¹. Grâce à l'intervention de la sœur (ou de la mère) de Dobrinia, elles-mêmes magiciennes, celui-ci retrouve sa forme première et se venge cruellement de Marina puisque dans nombre de cas il l'écartèle. L'écartèlement était la punition des sorcières. S'adonnant à une optique misogynne, la byline oppose en fait magie féminine dirigée contre l'homme (donc magie noire !) à magie féminine au service de l'homme (donc magie blanche !). Les prénoms de Dobrinia et de Marina/Marinka ont été vraisemblablement donnés postérieurement aux héros d'un chant très archaïque. Le sobriquet dépréciatif de Marinka a une résonance historique : il fut attribué au personnage de Marina Mnichek, aventurière polonaise mariée au premier puis au deuxième Faux-Dimitri et traitée par le peuple russe d'hérétique et de sorcière (début XVII^e siècle) (trad. n° 5).

β) *Dobrinia et le(a) serpent(e)* : c'est le combat avec le dragon (la Bête), bien connu du folklore verbal mondial et de l'épopée primitive. Dans les deux tiers des cas, le protagoniste est au féminin, il s'agit donc plus d'une serpente ou d'une vouivre que d'un serpent.

Malgré une mise en garde de sa mère, Dobrinia se baigne dans la rivière Poutchaï, demeure de la serpente. Celle-ci apparaît, incarnation du Mal. Dobrinia la vainc et la laisse aller sous condition. Mais la serpente en profite pour enlever Zabava, nièce de Vladimir. Vladimir donne alors pour mission à Dobrinia de retourner tuer la Bête. Dobrinia s'exécute, délivrant en même temps les nombreux prisonniers détenus dans la grotte de la vouivre.

Dans le deuxième combat avec la vouivre, il y a influence du chant religieux. Vsevolod Miller (*Excursions...*, p. 32-55) a été le premier à y voir un écho de la christianisation de la Russie et, en particulier, de la christianisation de Novgorod menée *manu militari* par le Dobrinia historique. Propp, sans rejeter totalement cette interprétation, voit plus largement dans le(a) serpent(e) une incarnation de l'obscur passé païen (*Le Chant épique*, p. 182-186).

γ) *Dobrinia et Nastassia* : c'est le thème de la forte femme, connu également du conte russe (Afanassiév, *Les Contes*, trad., II, n° 88-89) et de la tradition orale internationale. Nastassia est une *polénitsa* ou guerrière de

1. Les aurochs ont existé dans la plaine russe jusqu'au XVII^e siècle.

la plaine. Chevauchant, Dobrinia aperçoit une hardie cavalière qui ne sent pas les coups qu'il lui assène de sa massue. Enfin, elle se retourne : « Je croyais, dit-elle, que c'étaient des moustiques russes, / Mais non, ce sont des preux russes qui me frappent ! » Elle l'enfourne dans sa poche. Le cheval proteste car cela lui fait deux héros à porter au lieu d'un. Elle le sort, le regarde, il lui plaît, ils s'épousent. Après ce mariage cavalier, Nastassia se range (trad. n° 7).

δ) *Dobrinia et Aliocha* : pendant que Dobrinia est parti guerroyer, le prince et la princesse de Kiev veulent remarier sa femme Nastassia au preux Aliocha. Prévenu par son bon cheval du méfait qui se trame contre lui, Dobrinia franchit les rivières d'un bond de son cheval et arrive en plein banquet de noces. Nastassia se jette à ses pieds, il lui pardonne, mais rosse Aliocha. Dans ce chant, Nastassia apparaît comme une épouse ordinaire, elle a perdu sa force en se mariant. On a, là aussi, un sujet très archaïque. Il remonte au sujet de conte « Le mari au remariage de sa femme » (voir Propp, *Les Racines historiques*, chap. « La Grande Maison »). Ce sujet est célèbre par son utilisation dans *L'Odyssée* (épisode d'Ulysse arrivant au banquet des prétendants)¹ (trad. n° 8).

On voit dans tous ces cas comment, sur un sujet fortement anté-historique, sont venus se greffer des noms de personnages appartenant à des siècles postérieurs. Ceci permet de voir comment le chant épique se forme, partiellement, à partir de sujets de contes.

ε) *Dobrinia - fils de Nikita et Vassili - fils de Casimir* : le prince Vladimir envoie les deux guerriers susnommés porter un tribut au tsar Batoure (le khane Batouï pour Rybakov, *La Russie ancienne*, p. 66) en terre polovt-sienne. Mais les deux héros ont décidé de défier le « chien Batoure » et de renverser la situation. Tandis que Vassili engage des pourparlers avec le tsar, Dobrinia fait une démonstration de sa supériorité au jeu d'échecs, au tir à l'arc, à la lutte. Batoure appelle ses Mongols à la rescousse, mais les deux héros se débarrassent d'eux sans ménagement, et c'est Batoure qui doit payer le tribut.

Ce chant épique est historique, il fait allusion à la dépendance de la Russie à l'égard de la Horde. Faut-il y voir une compensation littéraire à des défaites cuisantes ? Vassili Casimir est un gouverneur du XVI^e siècle (Rybakov). Le thème de la compétition, hautement gagnée par celui qui semble le plus faible, est, lui, un sujet folklorique international. On a donc ici, greffés sur un sujet de folklore, des éléments historiques dont certains datent du XI^e siècle et d'autres, du XVI^e.

1. On retrouve dans la byline comme dans *L'Odyssée* le passage où le mari se rend d'abord chez sa mère (ou chez une servante) pour se déguiser, puis celui où il entre incognito dans la salle du banquet.

7.2. *Ilia de Mourome (Ilia Mouromets)*

C'est le héros principal et favori des bylines, même s'il est plus récent que Dobrinia. Il est fils de paysan et il incarne la force du peuple russe. Il est invincible car, dit le chant épique, « il ne lui est pas prescrit de mourir au combat ».

Il n'a pas de prototype historique. Le chant épique lui donne pour ville natale Mourome (non loin de la ville de Vladimir). Miller estime que sa ville natale était Morovsk. Ilia provient de toute façon du nord-est de la Russie kiévienne.



Ilia de Mourome et le brigand Rossignol
(*Le Loubok, L'Imagerie populaire russe*, Leningrad, 1984, p. 162)
Image datée de 1876

Ilia est cité dans un poème allemand du XII^e siècle (Ilias von Ruizen). L'Église orthodoxe en a fait un saint figuré sur les icônes. Il incarne le patriotisme russe et la foi orthodoxe à une période où ces deux notions sont synonymes. Et ce n'est pas un hasard si l'époque stalinienne l'a aussi mis en vedette.

Cependant son personnage s'est élaboré lentement. Il est devenu héros de sujets anté-historiques dont il a éliminé les personnages d'origine (voir le combat du père avec le fils /la fille). La cyclisation de l'épopée autour de Kiev et de Vladimir a été en même temps cyclisation autour d'Ilia. Il est

devenu contemporain de héros plus anciens que lui de plusieurs siècles (Sviatagor, Potyk), ainsi que de héros plus tardifs (Ermak).

α) *La guérison d'Ilia* : ce chant est tardif. Les chants sur les enfances sont souvent les plus tardifs. Ils apparaissent au moment où l'on sent le besoin de donner une biographie à un héros déjà célèbre. Vue sa coloration religieuse, cette byline peut avoir été composée (ou recomposée) au XVI^e siècle par des pèlerins errants.

Ilia n'a pas une enfance héroïque. Il reste infirme jusqu'à l'âge de trente ans. Cette longue immobilité, qui permet au héros d'accumuler des forces, est un motif ancien, connu des contes (motif de l'idiot restant sur son poêle)¹, et réutilisé. Ici Ilia reçoit sa force du breuvage de pèlerins errants (dans d'autres versions, il la détient du souffle de Sviatagor mourant). Dans les deux cas, il en refuse une partie car, dit-il, il ne doit pas être « à charge à la terre-mère ». Cette origine explique pourquoi Ilia est toujours un héros « vieux », « aux cheveux grisonnants », qui incarne moins l'enthousiasme juvénile que le choix délibéré.

Le premier exploit d'Ilia, une fois la santé recouvrée, est de défricher la terre de ses parents : il arrache souches et racines, les jette dans l'Oka. La scène d'écobuage peut avoir été empruntée à celle de Mikoula le laboureur. Puis, au grand dam de ses parents, il part guerroyer ou, plus exactement, se mettre au service de Vladimir dans le but de défendre la terre russe et la foi orthodoxe. Ilia, c'est « le libre paysan qui saisit le fer sacré pour la défense du sol » (Alfred Rambaud, p. 48). Il est l'incarnation du patriotisme russe (trad. n° 9).

β) *La capture du brigand Rossignol* : sur son chemin vers Kiev, Ilia va rencontrer deux obstacles qu'il anéantira : il se trouve d'abord devant Tchernigov assiégé par des troupes tatares ; après les avoir défaits et avoir refusé le poste de gouverneur de la ville qu'on lui proposait, il parvient dans les marais de Briansk livrés aux maléfices du brigand Rossignol. Malgré son nom charmeur, le brigand Rossignol est un monstre aussi redoutable et mystérieux que les harpies antiques (Alfred Rambaud, p. 52). Il a installé son nid sur douze chênes et, de là, il barre à tous et à chacun la route de Kiev. Il infeste la contrée de son sifflement : il lui suffit en effet de siffler pour que tous tombent comme morts. Ilia le vainc d'une flèche qu'il a conjurée (et qui est donc infallible !), et il le traîne, honteusement accroché à sa selle, jusqu'au palais de Vladimir. La peur qu'il déclenche là rappelle, comme le souligne Alfred Rambaud (p. 54), la terreur d'Eurysthée quand Hercule lui amène Cerbère. La comparaison est juste. Les exploits

1. Voir V. Ya. Propp, *Le Motif de la naissance merveilleuse (Folklore verbal et réalité, Moscou, 1976, p. 216 et s.)* (« Motiv čudesnogo roždenija ») ; V. Ya. Propp, *Le Chant épique...*, p. 229.

d'Ilia ont effectivement quelque chose des travaux d'Hercule et supposent des réminiscences ou un sujet folklorique semblable. Cependant, réinterprétés dans l'optique moyenâgeuse, aussi bien l'épisode de Tchernigov que celui de la capture du brigand Rossignol symbolisent la lutte d'Ilia de Mourome pour l'union de la patrie autour de Kiev ; ils sont en fait dirigés contre toutes les forces féodales tendant à la désunion et au morcellement (Propp, *Le Chant épique*, p. 238) (trad. n° 10).

γ) *Ilia de Mourome et Idole l'Hérétique* : la byline de départ est probablement ici celle de « Aliocha et Tougarine ». On s'y reportera.

δ) *Ilia de Mourome et son fils Faucon* : c'est le sujet connu du folklore verbal mondial sur le combat du père avec un enfant illégitime inconnu de lui (trad. n° 15). Voir la variante : « Ilia de Mourome et sa fille ».

ε) *Ilia de Mourome et le roi Kaline* : l'adversaire de cette byline n'a plus rien d'un monstre. C'est un roi tatar avec ses troupes innombrables. Rybakov voit dans le roi /le tsar Kaline le nom déformé du khane Kadane qui prit Kozelsk en 1238. Le chant épique aurait été rattaché après coup à l'époque de Vladimir. La situation de départ est la suivante : le roi Kaline attaque Kiev et il n'y a personne pour défendre la ville, Ilia étant au cachot et les autres preux dispersés. Vladimir fait libérer Ilia qui, oubliant ses griefs, s'avance seul contre les ennemis :

« Il se mit à fouler les rangs adverses des sabots de son cheval, /A les fouler, à les percer de sa lance, /Et il se mit à pourfendre la vaste armée, /A la pourfendre, comme le faucheur dans la plaine. »

Acculé par le nombre, il est fait prisonnier et privé de ses armes. Après une fière réponse au roi Kaline, il avance à nouveau contre les Tatares en se servant, si l'on peut dire, des moyens du bord :

« Alors, il prit un Tatar aux jambes. /Le brandissant de droite et de gauche, /Le voilà qui assomme les Tatares à l'aide d'un Tatar ! » (trad. n° 11).

Son courage finit par ébranler les autres preux russes qui arrivent à la rescousse et les Russes remportent la victoire. Ilia de Mourome est ici le champion de l'union, il fait passer le devoir envers la patrie avant son offense personnelle, ce qui n'est pas le cas des autres preux.

ζ) *La dispute d'Ilia de Mourome avec Vladimir* : la révolte contre le prince, qui reste latente dans le chant épique précédent, ressort ici nettement. En reprenant l'étude de Vsevolod Miller¹, on peut dater cette byline du XVII^e siècle, temps fort des jacqueries paysannes. Le prince Vladimir n'a pas invité Ilia à un festin, le traitant de rustre. Ilia se met en colère, de ses

1. Vsevolod Miller, Sur « le vieux cosaque » Ilia de Mourome, *Journal du ministère de l'Éducation publique*, 1912 (К вопросу о возрасте и козацестве Илji Муромства, *ЖМНП*, *passim*).

flèches, il abat les coupoles d'or des églises et va les boire dans un tripot avec tous les gueux qu'il rencontre. Sa révolte met en émoi le prince Vladimir qui envoie Dobrinia pour le calmer par de douces paroles. Ilia met fin à sa révolte et Vladimir commande un festin en son honneur.

Ilia est en quelque sorte le héros des héros. Il se caractérise par son courage mûr et tranquille, son invincibilité, son désintéressement et son patriotisme (il lutte pour la Russie et non pour le prince; lui-même d'origine humble, il défend les pauvres contre les riches). Il enlève souvent le beau rôle à Vladimir. Il est en ce sens un héros authentiquement populaire. Seules, ses aventures amoureuses et familiales cadrent mal avec cet idéal tout fait d'un héros russe sans peur et sans reproche, et l'on a souvent cherché à les éliminer, voir p. 205.

7.3. *Aliocha - fils de pope*

C'est le troisième des principaux héros. Il a moins d'importance que les deux autres et il endosse quelquefois le rôle du faux héros; Aliocha - fils de pope a un prototype historique : il s'agit d'un guerrier de Rostov du XIII^e siècle, fils d'un ecclésiastique.

α) *Aliocha - fils de pope et Tougarine du Dragon* : c'est la seule byline historique qui le concerne. Tougarine a pour prototype le khane polovtsien Tougore; mais, incarnation de l'Ennemi, il participe en même temps d'une nature de dragon. Tougarine a triomphé de Vladimir et il règne en maître dans le palais de celui-ci, mangeant les meilleurs morceaux, caressant la princesse Apraxie. Aliocha le défie et le met à mort. Il se sert autant de la ruse que de la force pour triompher (trad. n° 12).

La ruse est un trait qui le caractérise et qui peut devenir négatif. Dans d'autres bylines en effet (voir « Dobrinia et Aliocha »), il endosse le mauvais rôle. En particulier, ses tentatives amoureuses ne sont généralement pas couronnées de succès.

8 / CHANTS ÉPIQUES SE RAPPORTANT AUX MŒURS

Ils ont tous été plus ou moins rattachés au cycle kiévien. Les héros de ces chants sont généralement héros d'un seul sujet de chant épique.

Trois héros sont célèbres pour leur richesse :

8.1. *Tchourilo - fils de Plionko, Diouk - fils de Stéphane*

Ces deux bylines ont des traits communs. Dans l'une comme dans l'autre, le héros est à la tête d'une fortune qui surpasse celle du prince de Kiev et provoque la stupéfaction puis la colère de celui-ci.

Surpris par la richesse et la beauté de Tchourilo, Vladimir l'invite à sa cour, mais le charme de celui-ci fait tourner la tête aux femmes, y compris à son épouse, la princesse Apraxie. Vladimir finit par le renvoyer. Dans une autre version, Tchourilo meurt, victime de la vengeance d'un mari.

Diouk est originaire de la riche ville de Galitch. Arrivant à Kiev, il est surpris de la pauvreté de cette ville comparée à la sienne (y aurait-il là une allusion à la richesse des principautés occidentales et à la décadence de Kiev?).

Rybakov date ces deux chants épiques du X^e siècle alors que Propp les datait du XVI^e siècle (*La Russie ancienne...*, p. 136-138; *Le Chant épique...*, p. 356-361).

8.2. *Rossignol - fils de Boudimir*

Il est prétendant à la main de Zabava, nièce de Vladimir. Il arrive dans un train de bateaux dont la description fait songer aux drakkars scandinaves. Les événements décrits correspondent à l'accomplissement d'un rituel de mariage. Rybakov (après V. Miller) voit dans cette byline un écho au mariage du prince de Norvège Harald avec la fille de Yaroslav, Elizabeth (1042) (*La Russie ancienne...*, p. 80-81). Le chant est limité à la description statique des richesses du héros et à la demande en mariage.

On voit que ces chants ne portent plus d'épique que le nom, si par épique, on entend lutte exacerbée au nom d'une idéologie patriotique. Ils restent cependant épiques au sens premier, formel, du terme (forme narrative à la troisième personne, style formulaire lourd et répétitif). Par les sujets, ces chants épiques rappellent plutôt les romans en vers du Moyen Âge. Les femmes jouant un rôle important dans certains de ces chants (rôle de l'adversaire ou de l'aide, quelquefois rôle de l'héroïne), il n'est pas inintéressant de continuer la description à partir des personnages féminins, même si cela vient casser une classification qui n'était de toute façon pas entièrement fiable.

9 / LES FEMMES

Du tendre au violent, du fidèle au perfide, les caractères féminins des chants épiques sont très divers. Ils n'obéissent à aucun modèle préétabli. Mais, nous l'avons dit, les femmes sont souvent les adversaires des héros. Leur fort caractère conduit à des luttes ouvertes et à des règlements de comptes assez sauvages.

Les folkloristes-hommes les ont souvent passées sous silence, donnant

la préférence aux héros-hommes. L'étude est pourtant très révélatrice du niveau des mentalités.

9.1. *Les mères* (mère de Dobrinia, de Diouk, de Vassili - fils de Bouslaï) : ce sont des mères-veuves qui exercent une puissance quasi absolue sur leur fils. Elles détiennent la richesse familiale (mère de Diouk), donnent des conseils, une bénédiction sans laquelle il n'est pas possible de partir courir l'aventure ; les fils, quelle que soit leur violence, sont très respectueux (Vassili se laisse conduire par sa mère hors de la mêlée, voir cycle de Novgorod, *infra*). Ceci correspond assez bien aux données juridiques et historico-ethnographiques de la Russie pré-mongolienne. Ces mères ont quelque chose de la stature des matrones antiques.

9.2. *Les sorcières et les enchanteresses*, représentantes d'un ordre social très antérieur, préchrétien, se distinguent par leur perfidie et sont à abattre sans merci. Nous avons déjà parlé de Marina /Marinka, typologiquement parente de la Circé de l'Odyssée. Presque aussi dangereuse, malgré sa douceur apparente, est la fille-cygne rencontrée au cours d'une campagne par Mikhaïl Potyk (dans la byline du même nom) : elle le séduit, met au mariage la condition suivante : si l'un des époux meurt, l'autre le suivra dans la tombe. Les prédictions de la poésie orale étant faites pour s'accomplir, elle meurt peu après le mariage et il ne reste au héros qu'à mettre sa promesse à exécution. On l'enferme dans le caveau avec son épouse. Mais il parvient à tuer le serpent qui la hantait et à lui rendre la vie. Le chant ici finit bien, grâce au sang-froid du héros, mais il dévoile plus une crainte superstitieuse et incontrôlée de la Femme qu'une quelconque idéologie. Propp a raison de voir ici la réinterprétation d'un motif de conte (*Le Chant épique*, p. 105-120).

9.3. *Les géantes et les guerrières* : elles ont été oblitérées par Propp comme élément très tardif et surajouté. Sélivanov reconnaît aujourd'hui l'ancienneté du personnage de la gaillarde (*Le Chant épique russe*, p. 60).

α) *Vassilissa - fille de Mikoula* est la véritable héroïne de la byline, intitulée (non sans goujaterie de la part des folkloristes-hommes) du nom de son époux Stavière (Stavr Godinovitch, personnage très secondaire). Elle est de plus un des seuls personnages féminins entièrement positifs du chant épique. Epouse fidèle, elle sait unir la force à la ruse pour délivrer son mari de prison. Celui-ci s'était vanté de sa richesse dans un banquet et avait provoqué la colère du prince. Quand Vassilissa apprend son emprisonnement, elle se déguise en « terrible messenger de la Horde », se présente en tant que tel à la cour de Vladimir. La princesse Apraxie émet des doutes quant à sa virilité et Vladimir

fait subir à Vassilissa des épreuves (boxe, tir à l'arc, jeu aux échecs) dont elle se tire brillamment. Un banquet est offert en son honneur au cours duquel elle fait venir Stavière pour jouer des gousli, et elle se le fait donner en récompense par Vladimir. Les sujets folkloriques sur « La femme déguisée en homme, sauvant son mari prisonnier » et sur « La femme forte gagnant différentes compétitions » sont connus des contes (voir Afanassiév, *Les Contes...*, trad. III, n° 148; II, n° 88-89) et du chant épique allemand (personnage de Brunehild, *La Chanson des Niebelungs*) (trad. n° 13).

β) *La fille d'Ilia de Mourome* est une guerrière redoutable, adversaire d'Ilia de Mourome dans la byline « Ilia de Mourome et sa fille ». Cette byline est considérée comme une variante de « Ilia de Mourome et son fils Faucon ». Dite par Trofime Riabinine (p. 80) elle est en fait beaucoup plus haute en couleur que cette dernière. L'une comme l'autre correspondent à un sujet connu de la tradition épique mondiale : un héros a eu, d'une rencontre épisodique, un enfant resté inconnu de lui. Quelquefois, la mère est une guerrière lituanienne¹ avec qui il a fait l'amour après avoir fait la guerre. L'enfant, devenu grand, cherche à venger l'honneur de sa mère et le sien propre. Ilia le tuera dans un combat dramatique. L'attitude d'Ilia, défendant moins ici la foi et la patrie qu'un nouvel ordre patriarcal n'est pas dépourvue de fanatisme et de sauvagerie, elle jure assez lourdement avec l'idéal qu'Ilia est censé incarner (et c'est peut-être ce qui gêne les chercheurs?)². Quoi qu'il en soit, la description de la fille vaut en elle-même son pesant d'or : campée comme une meule de foin, sur un cheval qui ressemble à une montagne, elle brandit une massue impressionnante et défie tous les bogatyrs, qui la regardent avec effroi, se cachant les uns derrière les autres. Seul, Ilia de Mourome osera répondre à son défi et, encore, parce qu'il se souvient que « la mort ne lui est pas prescrite au combat »! (trad. n° 14).

γ) *Nastassia, sœur d'Apraxie* est une amazone de vocation. Elle épouse le héros Dounaï qui l'a battue en combat singulier car, dit-elle : « Je dois épouser le premier qui me vaincra dans la vaste plaine » (byline « Dounaï et Nastassia »). Malheureusement, là ne s'arrête pas, comme dans le cas de la première Nastassia et de Dobrinia (p. 197), la fureur

1. Dans le chant épique, la « Lituanie » représente au sens le plus large « la terre ennemie ». Pour les paysans du Nord, porteurs des bylines, les Tatares eux-mêmes habitaient la « Lituanie »!
2. Propp s'efforce de prouver que c'est par patriotisme qu'il tue son enfant; quant à Marfa Krioukova, suivie par tous les éditeurs pour enfants, elle préfère lui réinventer une vie matrimoniale paisible et classique!

combative des deux époux : en effet, après une autre compétition, hautement et publiquement gagnée par Nastassia, la rage et la honte poussent Dounaï à tuer sa femme et à se suicider sur elle lorsqu'il s'aperçoit, trop tard, qu'elle était enceinte. En mourant, les deux époux se transforment en rivière, Dounaï devenant le Danube (comme son nom russe l'indique). Cette Nastassia est, elle aussi, lituanienne et, donc, étrangère et ennemie. Cependant, une condamnation en filigramme de l'époux meurtrier est contenue dans ce chant et elle l'apparente à la ballade (voir chap. 10) (trad. n° 16).

9.4. *Epouses et fiancées dites normales*. C'est, là encore, leur origine russe ou étrangère qui en font des personnages vertueux ou (plus ou moins) pervers.

α) *Apraxie, épouse de Vladimir* : elle a été enlevée par rapt à sa terre natale, la Lituanie (par le preux Dounaï, agissant pour le compte de Vladimir) et son origine hérétique marque fortement ses rapports avec son milieu d'adoption. D'une beauté ravissante, elle trône dans les banquets aux côtés de Vladimir. Cependant, si Vladimir a des traits du roi Arthur, elle en possède, elle, de la reine Guenièvre. Elle se laisse facilement séduire par la beauté masculine. Ainsi, elle se blesse d'émotion à la vue du beau Tchourilo : « Ne vous étonnez pas, ô nobles femmes, si j'ai blessé ma blanche main. Je regardais le beau Tchourilo... » De même, elle s'enflamme pour le chef des quarante pèlerins errants et, devant les refus de celui-ci, elle le punit en le faisant à demi-enterrer. Il s'agit de la byline de coloration très religieuse et misogyne « Les quarante pèlerins errants ». Enfin, elle fait les yeux doux à Tougarine du Dragon, ennemi juré de la terre russe.

β) *L'épouse de Daniel le veneur* (appelée Vassilissa) dans la byline « Daniel le veneur » est au contraire une héroïne positive, fidèle jusqu'à la mort à son mari. Vladimir a perfidement envoyé le mari à la mort pour abuser de la femme. Mais celle-ci se tue sur le corps de son mari, en prononçant ces mots pathétiques : « Allez, dites au prince Vladimir de ne pas laisser mon corps sans sépulture au milieu de la plaine avec celui de mon ami. » La perfidie de Vladimir proviendrait peut-être d'un modèle postérieur et il faudrait voir dans la byline une protestation contre certaines pratiques d'Ivan le Terrible (voir p. 238).

En conclusion, dans l'optique nationaliste et misogyne des chants épiques, les femmes sont souvent traitées comme liées à la force adverse, à l'Ennemi, les caractères féminins sont forts, parfois violents, et la guerre des sexes s'allume souvent. L'homme-héros a généralement le dessus. Cependant, on n'a pas de modèle tout fait, d'où une grande diversité et une fraîcheur primitive dans la description des personnages.

L'imprévu des situations fait le charme de bien des trames de récits. On peut même dire qu'il se dégage un idéal paysan de la femme : elle est russe, naturellement, mariée, fidèle, forte, elle porte même un prénom, Vassilissa, et un patronyme, fille de Mikoula.

10 / LE PRINCE VLADIMIR

Le règne du prince Vladimir - fils de Sviatoslav (978-1015) marqua l'apogée de l'Etat féodal de la Russie kiévienne. Ce prince, qui christianisa la Russie (988) fut idéalisé aussi bien par les chroniqueurs qui l'appellent « le Grand », par les bylines qui le nomment « Soleil resplendissant » que par l'Eglise qui le canonisa. Le prince Vladimir est, nous l'avons vu, à la fois l'empereur Charlemagne et le roi Arthur des bylines russes. La table de Vladimir est le centre de gravité de l'épopée russe. Tout en part, tout y revient, c'est le commun rendez-vous des héros de toute la Russie ; et c'est en même temps le trait de liaison entre des héros divers et entre des aventures qui pourraient autrement sembler disparates.

Le cycle des bylines sur la lutte avec les Tatares a pu lui être rattaché, étant donné qu'à son époque existait déjà le danger d'invasion par les nomades de la steppe. La menace pétchénergue puis polovtsienne a toujours été présente, mais elle est restée sans commune mesure avec le déferlement tataro-mongol qui, deux siècles plus tard, allait balayer de la carte l'Etat kiévien. Un phénomène de compensation de l'orgueil national blessé a ainsi pu trouver sa place dans le chant épique puisque les Tatares y font systématiquement figure de vaincus.

Le Vladimir des chants épiques a subi une évolution historique complexe. Il n'est pas, lui non plus, un personnage un, toujours identique à lui-même à travers les différentes bylines. Il a emprunté également des traits à l'autre Vladimir prince de Kiev, l'éclairé et lettré Vladimir Monomaque, d'où son surnom de « Courtois ». Mais, dans les bylines plus tardives et qu'on peut considérer comme postérieures au joug mongol et donc comme contemporaines de l'Etat moscovite, il développe des traits antipathiques. On l'aborde moins facilement, il devient tyrannique (emprisonnant les héros, comme « le vieux cosaque Ilia de Mourome », cherchant à abuser des femmes). Cette évolution serait à rechercher dans l'influence exercée postérieurement sur la byline par la figure despotique d'Ivan le Terrible (qui est, lui, personnage de chansons historiques, voir chap. 9).

11 / CYCLE DE NOVGOROD

Ce cycle est indépendant de celui de Kiev. Ville du nord de la Russie, Novgorod est un gros centre commercial qui n'a connu d'autres guerres que les guerres civiles. Novgorod n'a pas subi les invasions des nomades des steppes et a subsisté pendant les siècles d'invasion mongole et d'absence d'État centralisé. La richesse et le rayonnement de Novgorod étaient grands : la ville commerçait avec l'Occident et luttait contre lui (voir l'épisode d'Alexandre Nevski repoussant les Teutons) ; profitant de la remontée des Russes vers le nord, la ville étendait des colonies vers le nord-est. Novgorod fut d'abord rivale de Kiev, puis de Moscou, avant d'être réduite à merci par celle-ci (au XV^e siècle, avec la défaite de Marfa Borétskaïa).

11.1. *Sadko le riche marchand*

On est en présence d'un cycle de trois sujets : α) Sadko s'enrichit miraculeusement ; β) Sadko rivalise avec Novgorod ; γ) Sadko chez le roi des mers.

α) Sadko s'enrichit miraculeusement : Sadko est un pauvre joueur de gousli que les riches négociants de Novgorod ont cessé d'inviter à leurs festins. Se sentant injustement exclu de leur société, Sadko se réfugie sur les bords du lac Ilmène. Il calme les flots grâce à son jeu, séduit ainsi le roi de l'onde, qui monte le récompenser en lui permettant de faire fortune.

β) Sadko rivalise avec Novgorod : il rivalise de richesse avec la ville marchande. Dans certaines versions, il subit une défaite ; dans d'autres, la victoire est à lui : « De toutes les marchandises, il ne laissa pas la moindre, / Toutes, il les acheta jusqu'à la dernière. »

γ) Sadko chez le roi des mers : il part commercer en terre lointaine et, à son retour, sa flotte s'arrête en pleine mer, c'est le calme plat. Ceci signifie que le roi des mers exige un sacrifice humain. Après un tirage au sort qui le désigne, Sadko est abandonné dans une barque et les navires repartent. Miraculeusement, Sadko se retrouve au fond de l'eau, dans le palais du roi des mers. Le jeu de Sadko plaît tant au roi des mers qu'il se met à danser et fait sombrer des navires. Puis il veut marier Sadko à une de ses filles. Mais Sadko, déjà marié, parvient, avec l'aide de saint Nicolas, à revenir seul à Novgorod (trad. n° 17).

Les motifs de cette byline sont proches de motifs de contes (Propp montre qu'il y a eu réinterprétation à partir du conte « Le tsar de l'onde

et Vassilissa la Magique », p. 130). Ce chant a fourni le sujet de l'opéra de Rimski-Korsakov, lequel est romancé de façon discutable par rapport à la tradition populaire.

11.2. *Vassili - fils de Bouslaï*

Vassili - fils de Bouslaï est-il l'homme du défi, comme le voulait Gorki (lettre à Fédine, citée par Propp, p. 427), est-il un atamane de bandits de la Volga, comme le suppose Jdanov (*Le Chant épique russe*, Saint-Pétersbourg, 1895, p. 230-234), ou le premier anarchiste russe, on peut se poser la question. Il est, en tous les cas, l'homme de la bravade gratuite.

α) *Vassili - fils de Bouslaï à Novgorod* : d'origine patricienne, élevé par sa mère-veuve, il reçoit la meilleure éducation. Mais, dès l'âge de seize ans, il montre son caractère irascible en défiant tout Novgorod sur le pont du Volkhov et en réunissant la bande de braves qui partout le suivra : sont choisis pour en faire partie les quelques solides gaillards qui résistent au coup d'assommoir qu'il leur porte sur la tête. Puis il court avec eux jusqu'au pont et y décime les citadins. Ceux-ci se hâtent de prévenir sa mère, seule capable de l'arrêter (on voit ici la souveraineté de la mère-veuve). Elle réussit à l'enfermer. Cependant elle doit intervenir à nouveau car il s'échappe. Il finit par se calmer (trad. n° 18).

β) *Vassili - fils de Bouslaï part en pèlerinage* : il entreprend un voyage à Jérusalem soi-disant pour se repentir. Mais il ne reconnaît aucune loi, ni civile, ni religieuse. Il dénigre lieux et rites sacrés. Sur le chemin du retour, il défie la mort : il trouve une pierre funéraire dressée, portant l'inscription suivante :

« Quiconque voudra s'amuser avec cette pierre, /Voudra jouer à sauter par-dessus, /Cassera tout net sa tête hardie, /S'il saute dans le sens de la longueur! » (trad. n° 19).

Bravant le destin, il saute, se brise la tête. On l'enterre sur place. Vassili - fils de Bouslaï, c'est le refus individuel d'obéir aux lois de la société comme à celles du destin. Biéliniski a bien montré le côté pernicieux, mais aussi pathétique, du héros (*Œuvres complètes*, Moscou, 1954, t. 5, p. 414) (trad. n° 19).

Quelle que soit l'âpreté des combats internes, on a dans les chants novgorodiens une atmosphère très différente de celle du cycle kiévien. On n'a plus ici la vaste plaine où s'affrontent les preux, mais le vent du large qui fait claquer les voiles des navires : « Tel le grèbe vif qui plonge, /Un beau navire d'acajou file », p. 228. Ouverte sur l'onde, sur

la mer, et, à travers cela, sur le monde extérieur, on sent que Novgorod est déjà ce que sera plus tard Saint-Petersbourg, une fenêtre ouverte sur la mer, le commerce et l'Europe.

12 / VERSIFICATION. TRADUCTION

De tous les genres envisagés dans ce livre, c'est pour le chant épique que ce double problème se pose avec le plus d'acuité. Nous le traitons donc ici.

Le vers populaire russe n'a pas de rime. Il n'a pas non plus un nombre fixe de syllabes. C'est un vers libre que cimentent l'unité syntaxique et souvent l'unité sémantique : il y a peu de subordinations, seules existent des coordinations très simples en début de vers.

La byline est avant tout récitée. D'où l'importance de la diction et de la scansion. Le vers du chant épique est caractérisé par un nombre fixe d'accents toniques (généralement trois ou quatre) avec accent fixe final tombant obligatoirement sur l'antépénultième. La force de l'accent tonique permet « d'avaler » les syllabes en trop. Il n'y a pas de vers syllabique ou syllabo-tonique au sens où on l'entend en littérature. En quelque sorte, les collecteurs ne se sont pas trouvés en présence d'un texte et encore moins de vers, mais en présence d'une succession orale scandée. La scansion était si forte qu'ils ont mis au point le retour à la ligne deux syllabes après l'accent tonique le plus fort, pour la noter ; ainsi, le vers écrit sur le papier est artificiel, c'est une invention du collecteur ; le récitant, lui (qui est souvent un maître de la diction rythmée), n'en a pas conscience.

Il était impossible de rendre dans une traduction en langue française la scansion accentuelle. Je me suis efforcée d'introduire le procédé le plus naturel à la poésie française, le nombre pair de syllabes. On obtient ainsi un vers libre scandé, conservant la raideur mais aussi la saveur du texte d'origine...

Ces problèmes se posent avec moins d'acuité pour les autres genres. En effet, le conte et l'incantation sont des genres en prose. Cette prose est facilement scandée elle aussi, et c'est une des raisons pour lesquelles les folkloristes l'intègrent dans ce qu'ils appellent en général « la poésie orale russe ». Ceci n'est cependant qu'une tendance qui n'a pas à être rendue par un procédé spécial.

Pour ce qui est du vers de la chanson populaire russe, il comporte une différence essentielle avec celui du chant épique, puisqu'il est chanté et pas seulement récitée. La mélodie intervient, elle est plus importante que l'accent tonique et le nombre des accents est secondaire. C'était donc bien pour le chant épique qu'il fallait faire un effort particulier.

TRADUCTIONS

1 / SVIATAGOR ET LA FORCE DE LA TERRE

Sviatagor est prêt de courir l'aventure, / Il a sellé son bon et fidèle coursier, / Et le voilà parti par la vaste plaine. / Sviatagor n'a personne à qui mesurer sa force, / Or sa force coule dans ses veines / Comme coule la source qui gronde. / Et Sviatagor dit les mots qui suivent : / « Si je pouvais trouver un point d'appui, / C'est toute la terre que je soulèverais ! » / Sviatagor chevauche par la steppe sans fin, / Soudain, surgit une petite besace. / Il prend le lien, tire, la besace ne bouge pas, / Il s'efforce de la pousser, elle ne remue pas, / Du haut de son cheval, il veut la soulever, en vain. / « Voilà des années que je parcours le monde, / Jamais je n'ai trouvé merveille semblable, / Jamais je n'ai rencontré pareil prodige, / Une besace que l'on ne peut ni bouger, ni soulever ! » / Sviatagor est descendu de son bon coursier, / A pleines mains, il a saisi la besace, / Quand à la hauteur du genou, il l'élève, / Il s'enfonce dans la terre d'autant ; / Sur son visage, ce ne sont pas les larmes, / C'est le sang vermeil qui s'est répandu, / Sviatagor s'est enlisé sans pouvoir se relever, / Et c'est ainsi qu'il a rendu l'âme. (Recueil : Rybnikov, I, n° 7 ; rhapsode : Dmitriéva.)

2 / SVIATAGOR ET ILIA DE MOUROME

(Sviatagor chevauche, accompagné d'Ilia de Mourome :)

Et ils chevauchaient vers la montagne / Lorsqu'ils aperçurent un prodige, / Un vrai prodige, une pure merveille, / Un cercueil en chêne qui était dressé là. / Alors, les preux mirent pied à terre, / Et ils se penchèrent sur le cercueil en bois / Et Sviatagor eut les mots qui suivent : / « Qui le destin voue-t-il à reposer en ce cercueil ? / Ecoute-moi donc, mon frère cadet, / Et si tu t'allongeais là en premier / Pour voir s'il ne serait à ta taille ? » / Et Ilia de Mourome écouta son frère aîné, / Et il s'allongea dans le cercueil en chêne. / Mais celui-ci ne convenait pas à Ilia, / Il était trop grand et il était trop large. / Alors Ilia de Mourome se releva, / Et le preux Sviatagor à son tour s'allongea. / Or le cercueil lui convenait à merveille, / Il n'était ni trop grand, ni trop petit. / Et Sviatagor dit à Ilia de Mourome : / « Ecoute, Ilia, mon frère cadet, / Referme sur moi le couvercle de chêne, / Que je voie comment l'on repose en un cercueil » / Lorsque Ilia eut rabattu le couvercle de chêne, / Le preux Sviatagor prononça ces mots : / « O toi, mon cher Ilia de Mourome, / Je me trouve bien mal en ce cercueil, / Je m'y sens oppressé, je m'y sens étouffé, / Ouvre donc le couvercle de chêne, / Que j'aie enfin de l'air à respirer ! » / Et Ilia s'empara de son sabre pointu, / Et il frappa le cercueil en chêne. / Mais à l'endroit même où il a frappé, / Voilà qu'un cercle de fer apparaît. / Et Ilia se met à frapper en tous sens, / Partout apparaissent d'autres cercles. / Et Sviatagor dit les mots qui suivent : / « O, mon frère cadet, Ilia de Mourome, / Je le vois très bien, ma fin est venue, / Enterre-moi donc dans la terre humide, / Et prends avec toi mon coursier fougueux. / Mais penche-toi d'abord au-dessus de moi, / Que je souffle vers ton blanc visage, / Et la force que j'ai deviendra tienne » / Mais alors Ilia prononça ces paroles : / « J'ai déjà les cheveux qui grisonnent, / Et je n'ai nul besoin de ta force / Car j'ai de la mienne en suffisance ; / Si par malheur on m'en rajoutait encore, / La Terre-Mère humide ne pourrait me porter ! » (Recueil : Parilov-Soimonov, n° 4 ; rhapsode : Pachkova ; cité par Séliванov, p. 39-41.)

3 / VOLKH LE MAGICIEN

(Volkh naît du commerce de sa mère avec un serpent :)

Et quand Volkh, le petit-fils de Vsiéslav, / Guerrier redoutable, naquit à Kiev, / Alors dans le ciel, la lune claire pâlit, / La terre humide fut secouée, la mer bleue s'agita, / Les poissons se cachèrent au plus profond des ondes, / Les oiseaux s'envolèrent tout en haut des cieux, / Les aurochs s'enfuirent au fin fond des forêts / ...

Lorsque Volkh entra dans sa douzième année, / Il apprit toutes sortes de sortilèges, / Il apprit l'art de se tourner en faucon blanc, / Il apprit celui de se tourner en loup gris, / Celui de devenir aurochs aux cornes d'or / ...

(A quinze ans, il réunit une troupe guerrière et la nourrit grâce à son art.)

La troupe guerrière dort, mais Volkh est là qui veille, / Il s'est métamorphosé en loup gris, / Il bondit, il se rue dans les sombres forêts, / Voilà qu'il égorge force gibier. /

(Pour guerroyer, il use des mêmes procédés.)

Le jeune Volkh comprit ce qu'il fallait faire : / Il n'eut pas peur de se transformer en fourmi, / De transformer en fourmis ses vaillants guerriers, / Et ils franchirent le mur de pierre blanche. (Recueil : Kircha Danilov, n° 6, p. 32-36.)

4 / VOLGA ET MIKOULA

En compagnie de sa bonne troupe, / Volga¹ chevauchait de par la vaste plaine, / Quand ils entendirent un laboureur au loin. / Menant son araire, le laboureur sifflait, / Et son araire grinçait sans cesse, / Et le soc criait contre les pierres ; / Ils chevauchèrent tout le jour du matin jusqu'au soir, / Et un deuxième jour du matin jusqu'au soir, / Sans pouvoir atteindre le brave laboureur. / Le laboureur sifflait toujours dans la plaine, / Et son araire grinçait sans cesse, / Et le soc criait contre les pierres. / Alors, ils chevauchèrent un troisième jour, / Un troisième jour avant l'heure de midi, / Et dans la plaine, ils aperçurent le laboureur. / Menant son araire, le laboureur sifflait, / Il traçait des sillons dans la vaste plaine, / Il arrachait les racines et les souches, / Il renversait les grandes pierres qui gênaient. / ...

(Stupéfait par la force et le savoir du laboureur, Volga veut l'emmener avec lui :)

« Bonjour à toi, ô le laboureur héroïque ! / Deviens mon compagnon, je te le demande, / Fais désormais partie de ma bonne troupe » / Et le brave laboureur accepta vite, / Il détacha les mancelles de soie, / Dégagea de l'araire sa jument. / Tous montèrent leurs bons chevaux et s'en furent. / Voilà la queue de la jument qui s'étale, / Voilà sa crinière qui flotte au vent. / Quand la jument du laboureur se met au pas, / Le destrier de Volga, lui, galope. / Quant la jument du laboureur se met au trot, / Elle laisse loin derrière le destrier de Volga. / Alors le laboureur dit les mots qui suivent : / « J'ai laissé mon araire dans le gras sillon, / Il n'y est pas pour la joie du passant : / Un homme

1. Le prénom de Volga (*Vol'ga*) n'a rien à voir avec la Volga. Il est de la même racine que Oleg/Olga.

3 / VOLKH LE MAGICIEN

(Volkh naît du commerce de sa mère avec un serpent :)

Et quand Volkh, le petit-fils de Vsiéslav, / Guerrier redoutable, naquit à Kiev, / Alors dans le ciel, la lune claire pâlit, / La terre humide fut secouée, la mer bleue s'agita, / Les poissons se cachèrent au plus profond des ondes, / Les oiseaux s'envolèrent tout en haut des cieux, / Les aurochs s'enfuirent au fin fond des forêts / ...

Lorsque Volkh entra dans sa douzième année, / Il apprit toutes sortes de sortilèges, / Il apprit l'art de se tourner en faucon blanc, / Il apprit celui de se tourner en loup gris, / Celui de devenir aurochs aux cornes d'or / ...

(A quinze ans, il réunit une troupe guerrière et la nourrit grâce à son art.)

La troupe guerrière dort, mais Volkh est là qui veille, / Il s'est métamorphosé en loup gris, / Il bondit, il se rue dans les sombres forêts, / Voilà qu'il égorge force gibier. /

(Pour guerroyer, il use des mêmes procédés.)

Le jeune Volkh comprit ce qu'il fallait faire : / Il n'eut pas peur de se transformer en fourmi, / De transformer en fourmis ses vaillants guerriers, / Et ils franchirent le mur de pierre blanche. (Recueil : Kircha Danilov, n° 6, p. 32-36.)

4 / VOLGA ET MIKOULA

En compagnie de sa bonne troupe, / Volga¹ chevauchait de par la vaste plaine, / Quand ils entendirent un laboureur au loin. / Menant son araire, le laboureur sifflait, / Et son araire grinçait sans cesse, / Et le soc criait contre les pierres ; / Ils chevauchèrent tout le jour du matin jusqu'au soir, / Et un deuxième jour du matin jusqu'au soir, / Sans pouvoir atteindre le brave laboureur. / Le laboureur sifflait toujours dans la plaine, / Et son araire grinçait sans cesse, / Et le soc criait contre les pierres. / Alors, ils chevauchèrent un troisième jour, / Un troisième jour avant l'heure de midi, / Et dans la plaine, ils aperçurent le laboureur. / Menant son araire, le laboureur sifflait, / Il traçait des sillons dans la vaste plaine, / Il arrachait les racines et les souches, / Il renversait les grandes pierres qui gênaient. / ...

(Stupéfait par la force et le savoir du laboureur, Volga veut l'emmener avec lui :)

« Bonjour à toi, ô le laboureur héroïque ! / Deviens mon compagnon, je te le demande, / Fais désormais partie de ma bonne troupe » / Et le brave laboureur accepta vite, / Il détacha les mancelles de soie, / Dégagea de l'araire sa jument. / Tous montèrent leurs bons chevaux et s'en furent. / Voilà la queue de la jument qui s'étale, / Voilà sa crinière qui flotte au vent. / Quand la jument du laboureur se met au pas, / Le destrier de Volga, lui, galope. / Quant la jument du laboureur se met au trot, / Elle laisse loin derrière le destrier de Volga. / Alors le laboureur dit les mots qui suivent : / « J'ai laissé mon araire dans le gras sillon, / Il n'y est pas pour la joie du passant : / Un homme

1. Le prénom de Volga (*Vol'ga*) n'a rien à voir avec la Volga. Il est de la même racine que *Oleg/Olga*.

faible ne peut s'en servir, / Un homme riche n'en a nul besoin, / Il est là pour les paysans de mon village. / Il serait bon d'aller le sortir du sillon, / D'en secouer la terre qui pend au soc, / Et de le jeter derrière le bouquet de saules! » / Alors Volga, le fils de Sviatoslav, / Choisit dans sa troupe valeureuse / Cinq gaillards parmi les plus solides. / Il les envoie sortir l'araire du sillon, / ... / Les voilà qui tirent, les voilà qui poussent, / Mais ils ne peuvent soulever le bon outil, / Mais ils ne peuvent en détacher la terre, / Le jeter derrière le bouquet de saules. /

(Volga envoie dix solides gaillards, puis sa troupe entière. Les efforts restent vains.)

Voilà que le brave, l'héroïque laboureur, / Monté sur sa fidèle jument baie, / S'approche de l'araire de bois d'érable; / Il prend l'araire d'une seule main, / Il l'arrache vaillamment au sillon, / En détache la terre qui pendait au soc, / Le jette derrière le bouquet de saules /

(Impressionné, Volga demande :)

Alors, Volga - fils de Sviatoslav dit ces mots : / « Réponds-moi donc, ô brave laboureur! / Dis-moi comment l'on t'appelle, / Dis-moi quel est le nom de ton père? » / Et le brave laboureur répondit : / « Par ma foi, Volga - fils de Sviatoslav! / Lorsque j'aurai semé l'orge et l'aurai mis en meules, / Lorsque je l'aurai mis en meules et rentré dans la grange, / Que je brasserai la bière pour régaler à la ronde, / Alors les paysans d'une voix m'acclameront : / "Merci à toi, ô jeune Mikoula le laboureur!" » (Recueil : Hilferding, II, n° 156; rhapsode : I. A. Kassianov.)

5 / DOBRINIA ET MARINA

La mère de Dobrinia donne à son fils ce conseil : / « O toi, mon cher Dobrinia - fils de Nikita, / Si tu te promènes dans la ville de Kiev, / Promène-toi donc sans crainte dans toutes les rues, / Dans les moindres passages et ruelles, / Mais ne va surtout pas chez Marina, / Car, sache-le, Marina - fille de Kaïdal, / Est sorcière autant qu'elle est princesse, / Elle a perdu nombre de princes, de fils de princes, / Nombre de rois, de fils de rois, / Sept puissants guerriers et non des moindres, / Et du menu peuple par centaines. / Que tu te rendes, mon cher Dobrinia, / Chez cette Marina, la fille de Kaïdal, / Et jamais tu n'en sortiras vivant! » /

(Naturellement, le destin mène Dobrinia chez Marina :)

Marina la magicienne lui dit ceci : / « O toi, mon cher Dobrinia - fils de Nikita, / Viens, faisons l'amour ensemble! » / Mais Dobrinia - fils de Nikita lui répond : / « O toi, Marina - fille de Kaïdal, / Ne me crois pas preneur de tes charmes! » / Et Dobrinia - fils de Nikita sort de la pièce. / Alors Marina - fille de Kaïdal bondit, / La voilà qui a saisi poignard et couteau, / Et racle les traces de pas de Dobrinia. / Elle les fourre dans le poêle qui flambe, / Elle prononce le maléfice qui suit : / « De la même façon que brûlent les traces de Dobrinia / Dans ce poêle aux carreaux de faïence, / Que son âme brûle pour moi de passion ardente! » /

(Nouvelle proposition de Marina. Nouveau refus de Dobrinia :)

Alors, elle fit du vaillant gaillard / Un beau chevreuil aux cornes d'or. / Et elle le lâcha par la vaste plaine; / Et le gaillard s'en fut par la plaine, / Devenu beau chevreuil aux cornes d'or. / ...

(Il parvient grâce à des animaux à prévenir sa tante Avdotia qui, elle aussi magicienne, menace Marina de la tourner en corneille.)

Alors, Marina se fit elle-même corneille, / Elle s'envola de par la vaste plaine, / Alla se poser sur les cornes du chevreuil, / Prononça les mots qui suivent : « O toi, mon bon chevreuil aux cornes d'or, / O toi, mon cher Dobrinia - fils de Nikita, / Jure-moi de me prendre pour femme, / Et je déferai l'enchantement qui te lie! » /

(Sur une fausse promesse, Dobrinia redevient vaillant gaillard, puis il passe aux reprèsailles :)

Dobrinia s'empara de son sabre pointu, / Alors, il trancha la tête de Marina / Pour la punir de ses nombreux actes impurs. (Recueil : Hilferding, I, n° 5 ; rhapsode : Kalinine.)¹

6 / DOBRINIA ET LA VOUIVRE

La mère de Dobrinia donne à son fils ce conseil : / « O toi, mon cher Dobrinia - fils de Nikita! / Ne gagne pas la montagne sarrazine, / Ne va pas piétiner les petits serpentaux, / Ne va pas délivrer les prisonniers russes, / Ne va pas nager dans la rivière Poutchaï, / Car notre mère la rivière Poutchaï est féroce, / Elle est féroce autant que terrible, / A la première vague, elle envoie un feu qui cingle, / A la deuxième vague, c'est l'étincelle qui jaillit, / A la troisième vague, la fumée s'échappe en colonne, / La fumée s'échappe en colonne et la flamme brille. » /

(Dobrinia va quand même se baigner :)

C'est alors qu'apparaît la vouivre maudite, / La terrible vouivre aux douze trompes : / « O toi, jeune Dobrinia - fils de Nikita, / Si je veux, je te dévorerais tout entier, / Si je veux, je te saisisserai dans mes trompes, / Si je veux, je ferai de toi mon prisonnier. » /

(Pour lui échapper :)

Dobrinia plonge et ressort sur l'autre rive. / Mais Dobrinia n'a pas de bon coursier, / Il n'a pas sur lui le moindre épieu, / Et il n'a pas le plus petit couteau. / Alors Dobrinia est pris de peur et il dit : / « Il faut croire que ma fin est venue! » / Il voit à ses pieds le bonnet de la terre grecque². / Or ce bonnet pèse cent livres, pas moins, / Et il en frappe la bête sur les trompes, / Et les lui blesse toutes à la fois. /

(Dobrinia épargne la vouivre. Il se rend chez Vladimir qui lui donne pour mission de délivrer sa nièce enfermée dans l'ancre de la vouivre. Dobrinia gagne et abat la bête grâce à l'intervention divine. (Recueil : Hilferding, II, n° 148 ; rhapsode : A. E. Tchoukov.)

1. Pour des raisons d'euphonie, Marinka a été remplacée par Marina, et l'aurochs par le chevreuil.
2. Il y a ici une coloration religieuse évidente : d'après les chercheurs (Vsevolod Miller le premier), la vouivre est une incarnation du paganisme, le « bonnet de la terre grecque » le symbole de l'Église orthodoxe.

7 / DOBRINIA ET NASTASSIA

(Le héros Dobrinia chevauche par la plaine :)

Dans la vaste plaine, il aperçoit un preux, / Un preux monté sur son fidèle cheval bai, / Et ce preux est revêtu d'habits féminins, / Et Dobrinia se dit en lui-même : / « Ce n'est pas un preux sur son fidèle coursier, / Mais c'est une vaillante guerrière, / Peut-être est-ce une fille ou même une femme ? » / Et Dobrinia s'avance contre la preuse, / Et il lui porte un coup sur sa tête hardie, / Or la preuse est restée là sans broncher, / Elle n'a même pas jeté un regard derrière. / Sur son coursier, Dobrinia est saisi d'effroi, / Dobrinia recule, il s'écarte, / Il s'éloigne de la vaillante guerrière : / « Dobrinia est aussi courageux qu'autrefois, / Mais il faut croire qu'il a perdu sa force ! » / Or dans la plaine, se dressait un chêne humide, / Un chêne tel qu'un homme pouvait l'entourer de ses bras. / Et Dobrinia s'élançe sur le chêne humide / Pour essayer sa vaillance de preux. / Il vient le frapper à toute volée, / Le chêne se brise en menus copeaux. / Sur son coursier, Dobrinia est saisi d'effroi : / « Dobrinia a la même force qu'autrefois, / Mais il faut croire qu'il a perdu son ardeur ! »

(Dobrinia va frapper la preuse guerrière qui ne bronche toujours pas. Puis, pour se rassurer, il fait voler en éclats un chêne que deux hommes suffisent à entourer de leurs bras, et il retourne une troisième fois frapper la guerrière.)

Cette fois, la guerrière tourne la tête, / Et elle jette un coup d'œil derrière. / Et la preuse dit les mots que voici : / « Je pensais que c'étaient des moustiques russes, / Mais non, ce sont des preux russes qui me frappent ! » / Elle saisit Dobrinia par ses blonds cheveux, / Elle le soulève et l'arrache à sa selle, / Elle l'enfouit dans sa grande poche de cuir. / Son cheval avance par la vaste plaine, / Et il dit les paroles qui suivent : / « Ecoute-moi, vaillante guerrière, / Toi, Nastassia - fille de Mikoula ! / Crois-tu que je puisse porter deux cavaliers ? / Par sa puissance, ce héros te vaut une fois, / Et par son courage, il te vaut bien deux fois ! » / Alors la jeune Nastassia - fille de Mikoula / Sort le vaillant guerrier de sa poche de cuir. / La voilà qui prononce les mots qui suivent : / « Si ce guerrier est âgé, qu'il soit mon père ; / S'il est plus jeune et qu'il a bonne tournure, / Qu'il soit mon ami cher et mon époux ; / Mais si jamais il n'est pas de mon goût, / Je le mets dans ma paume, je le frappe de l'autre, / Et j'en fais une crêpe d'avoine ! » / Et elle regarde Dobrinia - fils de Nikita : / « Bonjour, très cher Dobrinia - fils de Nikita ! / ... / Je suis la fille du roi de Lituanie, / La jeune Nastassia - fille de Mikoula. / Et je suis partie guerroyer par la plaine, / Je suis partie me chercher guerrier à ma mesure. / Si tu me prends pour épouse, cher Dobrinia, / Je te laisse la vie et tu me jures ta foi. / Mais si jamais tu refuses de le faire, / Je te mets dans ma paume, je te frappe de l'autre, / Et je fais de toi une crêpe d'avoine ! » / « O jeune Nastassia - fille de Mikoula ! / Laisse-moi vivre et te jurer ma foi, / Et nous ceindrons la couronne du mariage ! » / Là-dessus, ils se jurèrent leur foi / Et ils s'en furent jusqu'à la ville de Kiev, / Chez le prince Vladimir le Courtois. (Recueil : Hilferding, I, n° 5 ; rhapsode : P. I. Kalinine.)

8 / DOBRINA ET ALIOCHA

(Le héros Dobrinia s'apprête à partir guerroyer...)

La fidèle épouse de Dobrinia, / La jeune Nastassia - fille de Mikoula, / Prononce les mots qui suivent : / « O toi, mon cher Dobrinia - fils de Nikita ! / A quel moment reviendras-tu dans ton foyer, / Quand attendrai-je ton retour de la plaine ? » / Dobrinia lui fait cette réponse : / « Attends-moi sans faillir trois ans durant, / Si dans trois ans je ne suis pas rentré / Attends-moi encor les trois années qui suivent, / Et si dans six ans je ne suis pas de retour, / Alors rends-moi les honneurs funèbres. / A ce moment, tu seras libre, Nastassia, / Vis donc en veuve ou bien remarie-toi, / Prends pour époux un boïar ou un prince, / Ou encore un vaillant guerrier russe, / Mais ne prends pas mon compagnon d'armes, / Le fier combattant Aliocha - fils de pope. » /

(Nastassia attend douze ans. Sur instigation du prince Vladimir, elle accepte alors d'épouser Aliocha - fils de pope. Dobrinia, qui se trouve à ce moment-là à Constantinople, apprend la nouvelle par son cheval :)

« O toi, charogne à loups et toison d'ours ! / Qu'as-tu donc aujourd'hui à trébucher ? » / Et le bon coursier profère à voix humaine : / « O mon maître, Dobrinia - fils de Nikita ! / Sais-tu seulement le malheur qui te guette ? / Ta jeune Nastassia - fille de Mikoula / Epouse le fier Aliocha - fils de pope. / Cela fait trois jours qu'ils festoient, / Et aujourd'hui ils se rendent à l'église / Pour ceindre la couronne des mariés » / Dans l'instant le jeune Dobrinia - fils de Nikita / Se prend à cingler son cheval entre les oreilles, / A le fouetter entre ses jambes agiles, / Et voilà le coursier qui se met à bondir / De mont en mont et de colline en colline, / Qui se met à franchir les fleuves et les lacs, / A laisser filer entre ses jambes les vastes étendues. /

(Arrivé à Kiev, Dobrinia, dédaignant la porte, franchit d'un bond la muraille et se rend droit chez sa mère. Il n'est pas reconnu par celle-ci, se fait passer pour un compagnon d'armes de Dobrinia. Elle l'aide à se déguiser en ménestrel et il débouche en plein banquet. Là, il joue si bien des gousli que Vladimir le remarque :)

« O jeune ménestrel, beau joueur de gousli, / Pour ton jeu si entraînant, si mélodieux, / Je t'invite à t'asseoir à la grande table, / Et à choisir la place qui te conviendra, / La place d'honneur, en face, ou à côté de moi, / Ou encor la place même que tu souhaiteras ! » /

(Dobrinia prend place en face de l'épousée :)

Il a rempli un verre de forte vodka, / Il met dedans son anneau, son anneau d'or fin, / Et il le présente à la nouvelle mariée / En disant les mots qui suivent : / « O jeune Nastassia - fille de Mikoula ! / Prends cette coupe et vide-la d'un trait, / Fais-le et tu verras une bonne chose, / Sinon, tu ne verras et tu ne sauras rien ! » / Elle prit la coupe et la vida d'un trait / Et vit tout au fond son anneau d'or fin, / L'anneau d'or de son mariage avec Dobrinia, / Alors la voilà qui dit les mots qui suivent : / « O vous, écoutez-moi, boïars et princes, / Mon mari n'est pas celui qui est à côté de moi, / Mais celui qui est en face de moi, / Mon mari est assis sur ce petit siège / Et il m'a offert une coupe de vodka » / Alors, vite, elle a sauté de table / Et s'est précipitée aux pieds de Dobrinia, / Elle lui a dit les paroles qui suivent : / « O toi, jeune Dobrinia - fils de Nikita, / Pardonne-moi, pardonne-moi, cher Dobrina, / De n'avoir pas suivi ton conseil avisé, / D'avoir épousé Aliocha - fils de pope ! » /

(Dobrinia lui pardonne car « les femmes ont les cheveux longs, mais l'esprit court », il fait honte à Vladimir et à son épouse, mais il ne pardonne pas à Aliocha :)

« Et il saisit Aliocha par ses blonds cheveux, / Il le fait passer par-dessus la table de chêne, / Et il le jette sur l'estrade de briques, / Et il décroche son fouet de voyage, / Et lui frictionne si bien les côtes, / Que sous le bruit des coups, on n'entend pas les cris. / Voilà comment Aliocha voulut se marier, / Et comment il dort avec son épouse. » (Recueil : Hilferding, II, n° 149 ; rhapsode : A. E. Tchoukov.)

9 / LA GUÉRISON D'ILIA DE MOUROME

Près de la glorieuse ville de Mourome, / Dans le bon village de Karatcharovo, / Ilia de Mourome - fils de paysan, / Vécut infirme jusqu'à l'âge de trente ans. / Un jour qu'ensemble son père et puis sa mère / Étaient partis labourer la vaste plaine, / Voilà que se présentèrent des pèlerins errants. / S'approchant de la croisée, ils dirent ces mots : / « O toi, Ilia de Mourome, fils de paysan ! / Ouvre-nous la porte, que nous puissions entrer ! » / Ilia de Mourome leur dit ceci : / « Soyez bienvenus, pèlerins errants ! / Je ne puis aller ouvrir le portail, / Car je suis infirme depuis trente ans, / Ni mes bras ni mes jambes ne veulent m'obéir » / Alors, les pèlerins errants dirent ces mots : / « Dresse-toi, Ilia, sur tes jambes agiles, / Ouvre donc la porte, que nous puissions entrer ! » / Ilia se dressa sur ses jambes agiles, / Il ouvrit la porte, laissa passer les pèlerins. / Voilà les pèlerins entrés dans le logis, / Ils font le signe de croix comme il est prescrit, / Ils font tous les saluts comme il est d'usage, / Et ils remplissent une coupe d'hydromel, / La tendent bien vite à Ilia de Mourome. / Quand Ilia eut vidé la coupe d'un seul trait, / Il sentit son cœur de preux s'enflammer, / Et il sentit son corps blanc s'échauffer. / Les pèlerins errants dirent ces mots : / « Que ressens-tu donc à présent, Ilia ? » / Ilia s'inclina bien bas devant eux : / « Je ressens en moi une force très grande » / Et les pèlerins lui dirent ceci : / « Sois désormais un preux puissant, Ilia, / La mort ne t'est pas prescrite au combat » /

(La première action d'Ilia de Morome, une fois la santé recouvrée, est de défricher la terre de ses parents, puis il selle son cheval et s'en va par la vaste plaine.) (Recueil : Rybnikov, I, n° 8 ; rhapsode : L. Bogdanov.)

10 / ILIA DE MOUROME ET LE BRIGAND ROSSIGNOL

Ilia chevaucha-t-il longtemps ou non, / Toujours est-il qu'il parvint dans une forêt. / Une fois là, il mit pied à terre. / Menant son coursier de la main gauche, / Le voilà qui déracine les chênes de la droite, / Qui les déracine et qui fraie des passages, / Et qui nettoie les forêts profondes, / Tout en comblant les marais remplis de fange. / C'est ainsi qu'il parvint jusqu'au fleuve Smorodina. / Là, perché sur neuf chênes, il vit Rossignol. / Alors, de tout près, il s'en approcha. / Et Rossignol se mit à siffler comme un rossignol, / Il se mit à chuintier comme un serpent, / Et à rugir comme une bête féroce, / Et à crier comme un preux combattant. / Le coursier d'Ilia en tomba sur les genoux, / Et Ilia frappa son coursier sur la croupe : / « O toi, charogne à loups et sac de foin ! / N'as-tu donc jamais entendu siffler un rossignol, / Chuintier un serpent, rugir une bête féroce, / Ni crier à tue-tête un preux guerrier ? » / Alors, le coursier d'Ilia s'emporte, / Il se détache de la terre-mère humide, / Ilia s'approche encor de Rossignol, / Il enlève de son épaule son arc solide, / Il tend une corde de soie toute neuve, / Et il ajuste sa flèche d'acier trempé, / Et prononce la conjuration que voici : / « Envole-toi, ô ma flèche

d'acier trempé / Plus haut que la forêt immobile / Et plus bas que le nuage mouvant, / Va donc frapper Rossignol à l'œil droit ! » / Sa flèche n'eut garde de lui désobéir, / Elle monta plus haut que la forêt immobile, / Et passa plus bas que le nuage mouvant, / Et elle vint frapper Rossignol à l'œil droit ; / Quand Rossignol tomba de tous ses neuf chênes, / Notre mère la terre en fut secouée, / Dans les lacs profonds, l'eau claire se souleva, / Dans la plaine, l'herbe vint à jaunir, / Ilia s'approcha d'encore plus près, / Il saisit Rossignol par son aile droite, / Et il l'accrocha ferme à l'un de ses étriers. /

(Il parvient à la cour de Vladimir et pénètre en plein banquet. Il s'asseoit et ne parle pas :)

Alors Vladimir lui dit les mots qui suivent : / « Sois le bienvenu, ô vaillant gaillard ! / Pourquoi restes-tu sans manger et sans boire, / Sans toucher à la chair du cygne blanc ? / Pourquoi restes-tu là sans te vanter de rien ? » /

(Ilia lui raconte les exploits qu'il vient d'accomplir :)

« Mais de quoi donc se vante ce hardi compagnon ? » / Alors Ilia prit Vladimir par le bras droit, / Il le conduisit dans la vaste cour, / Voir Rossignol attaché par l'un des étriers. /

(Vladimir demande à Rossignol de siffler, mais celui-ci ne veut obéir qu'aux ordres d'Ilia. Celui-ci lui ordonne à son tour de siffler :)

Et Rossignol siffla comme le rossignol, / Et il se mit à chuintier comme le serpent, / Et à rugir comme la bête féroce, / A crier à tue-tête comme le preux guerrier. / Alors le prince Vladimir tomba sur les genoux, / La salle claire fut toute secouée, / Tous les poêles de faïence s'effritèrent, / Sur les tables, les bouteilles se cassèrent. / Ilia éprouva tout ceci comme une grande injure ; / Alors, il mena Rossignol dans la plaine, / Et sur-le-champ, il le mit en pièces, / Dispersa ses morceaux par la plaine, / Pour que les noirs corbeaux les picorent, / Pour que les loups gris les déchiquètent, / Pour que le bruit en coure chez tous les vaillants gaillards ! (Recueil : Grigoriév, 2, n° 73 ; rhapsode : T. G. Chirokoï.)

II / ILIA DE MOUROME ET LE ROI KALINE

Le prince Vladimir de Kiev la Glorieuse / S'était fâché contre le vieux cosaque¹ Ilia de Mourome, / Il l'avait enfermé dans une cave profonde, / Dans une cave profonde tout autant que glacée, / Pour une durée d'au moins trois années. / ... / C'est en ce temps que le roi Kaline, ce chien, / S'approcha de la glorieuse ville de Kiev, / Suivi de ses troupes innombrables. /

(Croyant Ilia de Mourome mort, Vladimir se désole, puis, apprenant que le preux est en vie, il le fait délivrer. Oubliant l'offense subie, Ilia est prêt à défendre le sol et la foi :)

Ilia de Mourome s'avança par la plaine, / Le vieux cosaque s'approcha des troupes tatares. / Ce n'est pas le faucon clair qui fond sur des oies, sur des cygnes, / Ou sur des bandes de canes grises, / Mais c'est un preux de la sainte Russie / Qui s'élance sus aux

1. L'expression *vieux cosaque* ne peut être antérieure aux XVI^e-XVII^e siècles. Le chant épique a donc été composé (ou recomposé sous sa forme actuelle) à ce moment-là.

troupes hérétiques. / ... / Il se mit à fouler les rangs adverses des sabots de son coursier, / A les fouler, à les percer de sa lance, / Et il se mit à pourfendre la vaste armée, / A la pourfendre, comme le faucheur dans la plaine. /

(Acculé par le nombre, il est fait prisonnier et privé de ses armes. Il dit fièrement au roi Kaline qui veut l'acheter :)

« Je ne m'assiérai pas à la même table que toi, / Je ne mangerai pas tes mets délectables, / Je ne boirai pas tes boissons enivrantes, / Je ne revêtirai pas tes habits précieux, / Je ne puiserai pas dans ton trésor insondable, / En rien je ne te servirai, chien de roi Kaline! / Ce que je défendrai, c'est mon sol et ma foi, / Ce que je défendrai, c'est Kiev la Glorieuse, / Ce que je défendrai, ce sont les églises de Dieu, / C'est le prince Vladimir et c'est la princesse Apraxie! » / Alors le vieux cosaque Ilia de Mourome / Quitta la tente de toile claire / Et s'avança par la vaste plaine. / Les hérétiques se mirent à le presser, / Désirant le priver de liberté. / Le vieux cosaque Ilia de Mourome / N'avait pas sur lui son armure solide, / Il n'avait rien pour résister aux Tatares. / Le vieux cosaque Ilia de Mourome / Vit que le danger était des plus grands. / Alors il prit un Tatar aux jambes. / Le brandissant de droite et de gauche, / Le voilà qui assomme les Tatares à l'aide d'un Tatar. (Recueil : Hilferding, II, n° 75 ; rhapsode : T. Riabinine.)

12 / ALIOCHA - FILS DE POPE ET TOUGARINE DU DRAGON

(Aliocha - fils de pope et son compagnon Ekime arrivent au banquet de Vladimir et se présentent. Aliocha refuse la place d'honneur qui lui est offerte et va s'asseoir derrière le tuyau de poêle :)

L'on passa quelque temps à festoyer / Quand la porte s'ouvrit toute grande / Et laissa entrer ce monstre d'hérétique, / Ce chien de Tougarine du Dragon. / Ce chien ne récita pas sa prière, / Il ne salua pas le prince et la princesse, / Il ne salua pas les seigneurs et les boïars. / Ce chien faisait bien deux toises de haut, / Et il en faisait autant de tour de taille. / D'un œil à l'autre, on comptait une flèche d'écart, / Et d'une oreille à l'autre, la valeur d'un bras. / Il prit place, le chien, à la table d'honneur, / Avec, à sa droite, le prince Vladimir, / Et, à sa gauche, la princesse Apraxie. / Assis derrière le poêle, Aliocha s'exclama : / « O toi, Vladimir de Kiev la Grande! / Vivrais-tu dans la discorde avec Apraxie? / Ce monstre de païen s'est placé entre vous, / Ce chien de Tougarine du Dragon! » / On apporta sur la table un cygne blanc, / Ce chien sortit son poignard damasquiné, / Et il piqua dessus le cygne blanc, / Et l'enfourna, le chien, dans son gosier, / Le faisant passer d'une joue à l'autre. / Le voilà qui recrache les os du cygne. / Assis derrière le poêle, Aliocha s'exclama : / « Mon père, le pope Léonce de Rostov, / Possédait un vieux chien de garde, énorme, / Qui se vautrait sous les tables, / Il s'est étranglé avec un os de cygne, / C'est ce qui l'attend, ce chien de Tougarine, / Et il périra loin dans la vaste plaine. »

(La même scène se reproduit avec un pâté :)

Alors ce chien de Tougarine dit ces mots : / « Quel est ce vilain, là, derrière ton poêle, / Quel est ce vilain, quel est cet intrus? » / Et Vladimir de Kiev la capitale dit : / « Ce n'est pas un vilain, ce n'est pas un intrus, / C'est un vaillant guerrier russe, / On le nomme Aliocha - fils de pope » / Et le chien sortit son poignard damasquiné, / Et il le jeta droit sur le poêle, / Il le jeta sur Aliocha - fils de pope. /

(Ekime pare le coup. Aliocha et Tougarine se donnent rendez-vous dans la plaine. Aliocha est à pied, armé d'un gourdin, Tougarine à cheval :)

Voilà Tougarine qui chevauche par la plaine, / Il ne crie pas, il hurle à tue-tête : / « Veux-tu, Aliocha, que je te piétine de mon coursier ? / Veux-tu, Aliocha, que je te transperce de mon dard ? / Veux-tu, Aliocha, que je t'avale tout cru ? » / Aliocha était souple et il était leste, / Il se cacha sous la longue crinière du coursier. / Ce chien regarde à la ronde par la plaine : / « Cet Aliocha que je viens de piétiner, où est-il ? » / A ce moment-là, Aliocha - fils de pope / Surgit de dessous la crinière abondante, / Il brandit son bâton de pèlerin, / Il en frappe Tougarine sur sa tête hardie. / La tête saute des épaules comme le fait un bouton, / Quant au corps, il s'affaisse sur la terre humide. / Et, vainqueur, Aliocha - fils de pope / S'empare du bon cheval de Tougarine. / Il tient le coursier par la main gauche, / De la droite, il lacère le cadavre, / Il coupe le corps en petits morceaux, / Les morceaux, il les disperse par la plaine. / Puis il lève la tête de Tougarine, / Il la pique sur son épieu pointu, / Il revient à la claire salle des gardes, / Il la présente au prince Vladimir, / Tout en prononçant les mots qui suivent : / « Bonjour à toi, Vladimir de Kiev la Grande, / Voici la tête hardie de Tougarine ! / Si tu n'as pas de coupes assez profondes, / Sors des orbites les yeux de Tougarine, / Si tu n'as pas de plateaux assez grands, / Prends donc les pavillons d'oreille de ce chien ! » (Recueil : Ontchoukov, n° 85 ; rhapsode : P. Markov ; région de Poustozersk.)

13 / LE BOÏAR STAVIÈRE ET VASSILISSA - FILLE DE MIKOULA

Dans Kiev la glorieuse capitale, / Chez le prince Vladimir le Courtois, / Un festin fort joyeux battait son plein. / Ce beau banquet avait lieu en l'honneur / De princes renommés et de boïars nombreux, / De guerriers puissants et de marchands fortunés. / La joie n'était pas encor retombée, / Le jour n'était pas encor à son déclin, / Princes et boïars mangeaient, buvaient leur content. / Eméchés, ils louaient le grand prince. / Seul, l'un d'eux, qui portait nom Stavière, / Restait sans boire et restait sans manger. / Il n'osait se vanter devant les siens, / Mais doucement, il disait à un compagnon : / « Bien fragile est cette forteresse de Kiev, / Bien faible cette puissance du prince Vladimir ! / Mais sais-tu donc que moi, le boïar Stavière, / J'ai un domaine qui vaut sa forteresse, / Un vaste domaine qui s'étend sur trois lieues, / J'ai chez moi des pièces de chêne clair, / Elles sont toutes tapissées de castor gris, / Avec des plafonds de zibeline noire, / Quant aux planchers, ils sont d'argent massif, / Et les chevilles sont toutes d'or incrustées » /

(Des serviteurs zélés s'empressent de rapporter ces paroles à Vladimir qui fait enfermer le boïar Stavière :)

Or la jeune épouse du boïar Stavière / Eut vent de la mauvaise nouvelle, / ... / La voilà qui s'apprête au plus vite, / Elle a caché ses cheveux féminins, / Les recouvrant d'une perruque de boucles noires ; / Elle enfle des bottes de vert maroquin, / Revêt un riche costume de messenger, / Elle prend nom le messenger de la Horde, / Le messenger sans peur Vassili - fils d'Ivan. / Et, accompagnée d'une suite nombreuse, / La voilà chevauchant vers Kiev la Glorieuse. / ... / Le messenger entre dans la cour du palais, / Bien vite il a sauté en bas de son coursier, / Et il pénètre dans la salle des gardes. / La princesse tire à part le prince / Elle lui dit ces mots tout doucement : / « Ne t'afflige pas, courtois souverain. / Ce n'est pas là le messenger Vassili - fils d'Ivan, / Mais Vassilissa, la jeune épouse de Sta-

vière. / Je la reconnais à des traits qui tous sont féminins : / Lorsqu'elle avance dans la cour, / On dirait une cane qui nage, / Lorsqu'elle marche dans la chambre, / Elle le fait à pas menus, / Et ses mains sont blanches, ses doigts sont fins, / Elle n'a pas enlevé toutes ses bagues » / Alors Vladimir, le souverain de Kiev la Grande, / Se mit incontinent à régaler le messenger. / Dans de grandes coupes, on servit boisson sur boisson. / Le messenger s'enivra-t-il ou non, / Toujours est-il que Vladimir se dit / Que si ce messenger était femme, / Il n'oserait pas se battre dans Kiev la Grande / Avec ses combattants redoutables. / « J'ai dans Kiev de bons lutteurs, de rudes gaillards » / Le prince en a choisi sept parmi les meilleurs. / Le messenger Vassili n'a pas froid aux yeux, / Et il est sorti pour les défier dans la cour, / Dans la vaste cour d'honneur du palais, / Et les lutteurs s'avancent pour le combattre. / Or la voilà qui démet l'épaule au premier, / Qui au deuxième casse la jambe, / Qui saisit le troisième par le dos / Et le heurte avec force au milieu de la cour. / Le prince a craché par terre et il est rentré : / « Sotte princesse, dépourvue de sens commun, / Aux cheveux longs, à l'esprit court, / Tu nommes femme un preux redoutable. / Une telle messagère, mais jamais on n'en vit ! » /

(La princesse réitère ses paroles. Vladimir décide de faire subir au messenger l'épreuve du tir à l'arc :)

Et Vladimir de Kiev la Glorieuse / désigna douze preux redoutables. / Ils se mirent à tirer sur un chêne humide / A une bonne demie-lieue de distance. / De leurs flèches, ils atteignirent le chêne, / Et les flèches d'acier trempé / Firent osciller le chêne vénérable / Comme sous la plus violente tempête. / Et le messenger Vassili-fils d'Ivan dit : / « O toi, prince Vladimir le Courtois, / Qu'ai-je besoin de tous ces arcs de preux ? / Il me suffit de mon arc de chanvre / Avec lequel je parcours la vaste plaine » / Aussitôt entrèrent ses preux guerriers. / Or ils étaient cinq à tenir l'arc par un bout, / Et cinq à le tenir par l'autre bout, / Ils étaient trente à tirer le carquois. / Alors, elle dit au prince ces paroles : / « Qu'il n'en soit ainsi que pour te faire plaisir ! » / La voilà qui prend dans sa blanche main, / Qui prend une flèche d'acier trempé, / Qui tend l'arc à la hauteur de son oreille. / Elle vise le vieux chêne humide. / La corde de l'arc tendu résonne, / Vladimir se met à quatre pattes, / Et tous ses preux redoutables / Se sont soudain levés comme échaudés. / En sifflant, la flèche d'acier file, / Elle vient frapper le vieux chêne humide, / Et le fait voler en menus copeaux. / Voilà le messenger qui dit alors ces mots : / « Ce que je plains n'est pas le chêne humide, / Mais ma flèche que nul ne trouvera par la plaine ! » /

(Vladimir organise entre lui et le messenger une compétition de jeu d'échecs. Vassilissa la gagne et demande à Vladimir de lever pour elle un tribut. Vladimir lui propose plutôt de faire un beau banquet en son honneur :)

Lors, chez le prince de Kiev la Grande, / Un festin eut lieu en l'honneur du messenger. / Tous y étaient assis, éméchés et joyeux, / Mais le messenger restait là, songeur, / Le voilà qui dit au prince ces mots : / « Quelqu'un parmi les tiens joue-t-il des gousli ? » / Alors le prince Vladimir se ravisa, / Il envoya chercher le boïar Stavière, / Ordonnant de lui ôter ses lourdes chaînes. / Incontinent, on lui libéra mains et pieds, / Et on le conduisit en plein banquet. / Alors le messenger bondit sur ses pieds agiles, / Et il fit asseoir Stavière en face de lui. / Et le boïar Stavière se mit à jouer. / Il chanta la gloire de Byzance, / Il chanta celle de Jérusalem, / Il glorifia le prince avec la princesse, / Et chanta des cantiques de Judée. / Et le messenger se prit à rêver, / Et il prononça les mots que voici : / « O toi, prince Vladimir de Kiev la Belle, / Ton tribut, mais je n'en ai nul besoin, / Accorde-moi seulement comme compagnon. / Stavière, qui

est fils de Godine » / Le prince Vladimir fut content de cela, / Il lui remit Stavière de ses propres mains. / Suivi du boïar, le messager quitte la ville, / Le prince et la princesse les reconduisent. /

(Profitant d'une halte, Vassilissa reprend ses habits féminins :)

Le messager se défait de son costume, / Il a repris ses habits féminins, / Puis il prononce les mots qui suivent : / « Bonjour à toi, Stavière, joyeux compagnon, / Pourquoi tarder à me reconnaître ? / Il y eut un temps où nous jouions ensemble : / N'avais-tu pas une pointe d'argent, / Quant à moi, j'avais un anneau d'or fin. / Tu lançais ta pointe dans mon anneau, / Moi, je la balançais de ci de là » / Alors, le boïar Stavière, comprenant tout, / Enlève son sombre habit de prisonnier, / Et il revêt le riche costume du messager. / Les voilà qui prennent bientôt congé / Du prince Vladimir et de la princesse, / Et qui regagnent leur terre lointaine¹ (Recueil : Kircha Danilov, n° 15, p. 71-77.)

14 / LE COMBAT D'ILIA DE MOUROME ET DE SA FILLE

Au guet de Moscou, le poste si renommé / Douze preux étaient là et pas un ne manquait. / Au guet de Moscou, le poste si renommé, / Ils ne laissaient passer qui que ce fût, / Pas plus le chemineau que le vif cavalier, / Le noir corbeau que le loup gris. / Seule, une vaillante gaillarde s'aventura, / Sous elle son coursier semblait une montagne, / Elle-même était campée comme une meule de foin. / Sur la tête, elle portait une chapka, / Une chapka de fourrure avec un voile, / Par devant, on ne voyait pas son visage vermeil, / Ni par derrière son cou blanc nacré. / Elle chevauchait en se gaussant, la chienne, / Sans dire aux guerriers : « Que Dieu vous garde ! » / Et la voilà qui s'avance dans la plaine, / Et elle se met à siffler comme le rossignol, / Elle se met à crier à tue-tête, / Elle crie, elle réclame un champion, / Elle exige un adversaire à sa mesure : / « Si le prince Vladimir de Kiev la Grande / Ne m'envoie pas un vrai champion, / Un adversaire qui soit à ma mesure, / C'est lui que je vais faire plier sous mon glaive, / C'est à lui que je vais trancher la tête / Et sans merci je sabrerai tous les vilains, / Et je réduirai en cendres tous les temples ! » /

(Ilia de Mourome se concerte avec ses preux :)

« Qui enverrons-nous de par la vaste plaine / Tâter la force de l'hérétique ? » / « Qu'on envoie le jeune Aliocha - fils de pope ! » / Aliocha s'avance dans la vaste plaine, / Il se cache derrière un chêne humide, / Mais il n'ose approcher la gaillarde. / Et bien vite Aliocha est revenu, / Le voilà qui dit les mots qui suivent : / « Hélas, mes frères par la croix, / Je suis bien allé de par la vaste plaine, / Mais j'ai eu peur d'approcher la preuse, / Je me suis caché derrière un chêne, / Et j'ai craint de tâter sa force maudite ». /

(Même chose pour Dobrinia. Se rappelant alors que « la mort ne lui est pas prescrite au combat », Ilia de Mourome décide d'affronter la guerrière :)

Alors, montés sur leurs chevaux fougueux, / Tous deux prirent du champ dans la vaste plaine, / Et vinrent se heurter de leurs massues d'acier ; / Ils se frappèrent sans ménagement, / Mettant à cela toutes leurs forces de preux, / Cherchant l'un de l'autre la

1. Les chercheurs (Anikine, Rybakov) ont pu déterminer, à un certain nombre d'indices, que le couple triomphant était originaire de Novgorod. On aurait donc là l'expression d'une rivalité pacifique entre Kiev, la capitale, et la riche et féministe Novgorod.

blanche poitrine. / Comme ils avaient des cottes solides, / Les massues se courbèrent dans leurs mains / Et sous l'effort la tête s'en brisa ! / Ils ne parvinrent ni à se blesser / Ni à se faire saigner au moindre endroit. /

(Même chose avec les épieux. Alors, ils descendent de cheval et en viennent au corps à corps :)

Usant d'audace, la cavalière hardie / S'approcha tout près du vaillant guerrier, / Du vieux cosaque Ilia de Mourome. / Et elle le saisit à bras le corps, / Le souleva par-dessus la tête, / Le projeta sur notre mère la terre / Et s'assit sur sa blanche poitrine. / Voilà qu'elle prend son dard fait d'os solide, / Porte la main droite au-dessus de la tête, / Et veut l'abaisser plus bas que la ceinture. / Mais la volonté divine l'empêcha de frapper, / Son bras droit se figea dans l'épaule, / La lumière s'obscurcit dans ses yeux. / Et elle se mit à questionner le guerrier : / « Dis-moi, toi, preux de la sainte Russie, / Quel nom te donner, à toi, le brave ? » / Pour Ilia la mort n'est pas prescrite au combat, / Son cœur valeureux s'enflamme, / Sans faiblir il brandit haut son bras droit, / Culbute la vaillante guerrière. /

(A son tour, il la projette au sol, s'assied sur sa blanche poitrine, veut frapper mais est arrêté par la volonté divine. Il la questionne, mais elle refuse de répondre. La scène se reproduit trois fois. Enfin, elle dit :)

« O toi, brave et vaillant guerrier ! / Je suis d'une terre ennemie, la Lituanie, / Et je suis la fille d'une veuve ; / Or ma mère travaillait au fournil, / Elle faisait cuire des pains blonds, les vendait, / Et c'est ainsi qu'elle m'a élevée, / Que j'ai grandi jusqu'à l'âge adulte. / J'ai une grande force dans mes larges épaules, / Je me suis choisi un fougueux coursier. / Alors ma mère m'a laissée partir / Pour la Russie sainte et grande / Afin de m'enquérir de qui fut mon père » / Alors le vieux cosaque Ilia de Mourome / Sauta bien vite sur ses jambes agiles, / Il la prit par ses blanches mains, / Ses mains recouvertes de bagues d'or, / L'aida à se relever sans tarder, / Il l'embrassa sur ses lèvres de miel / Et lui dit les mots que voici : / « J'ai vécu dans la fière Lituanie, / J'y ai vécu durant trois ans, / J'y levais des tributs pour le prince, / En ce temps, je vivais chez ta mère, / Et je dormais dans son lit de chêne, / Sous une couverture bien moelleuse, / Et elle dormait à ma main droite » / Et il l'appela sa fille chérie. / Ils montèrent alors leurs fidèles coursiers / Et s'en furent par la vaste plaine. / Là, chacun d'eux partit de son côté. /

(Après ce dur combat, Ilia de Mourome s'allonge sous sa tente pour dormir. Cependant sa fille se prend à réfléchir. Comprenant qu'il a traité sa mère de catin et elle de fille de catin, elle décide de retourner le tuer. Elle le frappe alors qu'il dort, mais la croix qu'il porte sur la poitrine le sauve. Ilia se réveille :)

Bien vite Ilia a sauté sur ses jambes agiles, / Il a saisi la guerrière par les cheveux / Et il l'a soulevée plus haut que la tête, / L'a projetée sur la terre humide, criant : / « Je ne suis pas de ton goût, peut-être, / Mais tu ne tueras point Ilia de Mourome ! » / Il a placé le pied sur sa jambe gauche, / Il l'a saisie par la jambe droite, / Il a tiré et l'a ainsi écartelée. / Il a fait des morceaux de la première moitié, / Et il les a jetés en pâture aux loups gris ; / Il a fait des morceaux de la deuxième moitié, / Et les a jetés en pâture aux noirs corbeaux. / Telle fut la fin de la hardie guerrière. (Recueil : Hilferding, II, n° 77 ; rhapsode : Trofime Riabinine.)

15 / ILIA DE MOUROME ET SON FILS FAUCON

(Le chant épique se déroule de la même façon que le n° 14. Le fils Faucon est ainsi appelé parce qu'il a toujours un blanc faucon perché sur son épaule gauche. Faucon raconte :)

« Je suis le fils de la vaillante Zlatigorka¹, / Une guerrière redoutable et terrible, / Et qui est borgne de surcroît ! » / Alors le vieux bondit sur ses jambes agiles, / Et il le serra sur sa blanche poitrine, / Sur sa blanche poitrine, sur son cœur fougueux, / Et l'embrassa sur ses lèvres de miel : / « O toi, mon cher enfant, mon fils chéri ! / Sais-tu qu'à travers la vaste plaine / Nous avons combattu, ta mère et moi ? / En ce temps-là, nos forces étaient égales, / Et nous ne nous sommes ni blessés ni fait mal ; / Alors nous avons fait ensemble l'amour charnel, / L'amour charnel, l'amour de la passion, / Et nous t'avons engendré, mon enfant ! / Va donc à présent chercher ta mère, / Ramène-la dans Kiev la Glorieuse, / Et je ferai de toi le premier de mes preux, / Tu n'auras pas d'ennemi parmi les nôtres ! » /

(Faucon retourne voir sa mère et lui dit ceci :)

« Voilà que je rentre de la vaste plaine, / J'y ai vu un vieux bouc tout décrépité, / Il t'appelle catin et moi fils de catin » / Et la vieille femme lui dit ces mots : / « Le vieux sait de quoi il parle, / Nous nous sommes affrontés de par la plaine, / En ce temps-là, nos forces étaient égales, / Et nous ne nous sommes ni blessés ni fait mal ; / Alors nous avons fait ensemble l'amour charnel, / L'amour charnel, l'amour de la passion, / Et nous t'avons engendré, mon enfant » / A ces mots, Faucon fut pris de dépit, / D'un noir dépit tout plein de colère, / Il attrapa sa mère par ses noirs cheveux, / La souleva plus haut que ses puissantes épaules, / Il la projeta contre le sol en briques, / Et dans le moment, la vieille rendit l'âme. /

(Faucon décide d'en faire autant à son père. Il retourne dans la vaste plaine. Même fin que précédemment.) (Recueil : Ontchoukov, n° 1 ; rhapsode : F. Tchourkina.)

16 / DOUNAÏ ET NASTASSIA

(Dounaï vainc en combat singulier la guerrière Nastassia, sœur d'Apraxie. Nastassia l'implore :)

« Ne frappe pas à mort la fille que je suis. / En quittant mon seigneur et mon père, / J'ai fait serment d'épouser le premier / Qui me vaincrait dans la vaste plaine ! » / Et Dounaï - fils d'Ivan fut content de cela / ... / Alors, désirant s'accorder et se marier, / Ils firent ensemble le tour d'un bouquet de saules. /

(A quelque temps de là, il y a banquet chez le prince Vladimir. Les deux sœurs, Apraxie, épouse de Vladimir, et Nastassia, y figurent en bonne place :)

Chez le prince Vladimir le Courtois, / Un festin des plus gais battait son plein. / Éméché, Dounaï commença de se vanter : / « Je défie quiconque de tirer mieux que moi / Sur une cible avec son arc tendu ! » / Or voici que parla la princesse

1. Zlatigorka veut dire : montagne d'or.

Apraxie : / « Écoute, mon cher beau-frère, Dounaï - fils d'Ivan ! / Sais-tu qu'il n'est meilleure tireuse / Que ma sœur, Nastassia - fille de roi ? » / Dounaï - fils d'Ivan se sentit piqué au vif ; / Et aussitôt on jeta des dés pour savoir / A qui il reviendrait de tirer le premier ; / Ce fut d'abord le tour de Nastassia, / Dounaï dut tenir sur sa tête un anneau d'or, / Et l'on compta un quart de lieue de distance. / Dounaï tient sur sa tête l'anneau d'or, / Nastassia prend une flèche d'acier trempé, / La corde de l'arc se tend, résonne ; / Voilà l'anneau qui tombe, abattu d'un coup. / Boïars et princes courent jusqu'à la flèche, / Trouvent contre les pennes l'anneau d'or. / Dounaï, lui, met son épouse en place, / La princesse Apraxie veut le dissuader : / « O toi, mon cher beau-frère, Dounaï - fils d'Ivan ! / La plaisanterie n'a-t-elle pas assez duré ? » / Sa jeune épouse lui dit les mots qui suivent : / « Remettons ce tir à l'arc à un jour prochain, / J'ai dans le sein un valeureux guerrier, / La première flèche tirée sera courte, / La deuxième flèche passera loin, / La troisième me tuera tout net » / Alors tous les boïars et les princes / Avec les preux redoutables / Dirent à Dounaï de ne rien faire. / Mais Dounaï était échauffé, / Il s'entraînait sans se lasser / A tirer sur un anneau d'or / A un bon quart de lieue de distance. / Il força sa jeune épouse à prendre place. / Alors son épouse s'inclina devant lui, / Elle se mit à l'implorer ainsi : / « O toi, mon très cher Dounaï - fils d'Ivan ! / Remettons ce jeu à trois jours d'ici, / Si ce n'est pour moi, que ce soit pour ton fils à naître ; / Demain je mettrai au monde un guerrier / Qui n'aura pas d'adversaire à sa mesure » / Mais Dounaï ne prêta pas foi à ses dires, / Il fit mettre son épouse en place / Et commanda que l'on tienne ferme / Un anneau d'or sur sa tête hardie. / Et Dounaï se mit à tirer avec son arc / A un bon quart de lieue de distance. / La première flèche fut trop courte, / La deuxième flèche passa trop loin, / La troisième tua net Nastassia. / Dounaï courut à sa jeune épouse, / Il sortit son poignard damasquiné, / Au plus vite, il lui fendit le sein, / Un vaillant gaillard en bondit / Et il dit les mots qui suivent : / « O toi, mon seigneur et mon père par le sang ! / Si tu m'avais donné encore trois heures, / Sache que j'aurais été en ce bas monde / Sept fois plus habile et plus courageux que toi ! » / Alors Dounaï - fils d'Ivan s'affligea, / Il enfonça le poignard dans sa poitrine, / Et se précipita dans la rivière rapide / Que depuis l'on nomme le Danube / Et qui court se jeter dans la mer bleue. (Recueil : Kircha Danilov, n° 11, p. 59-62.)

(Dounaï signifie en russe Danube. Ce chant épique est donc aussi une légende étymologique.)

17 / SADKO LE JOUEUR DE GOUSLI

Dans la ville de Novgorod la célèbre, / Vivait Sadko le marchand fortuné. / Or Sadko n'avait pas toujours été riche, / Il fut un temps où sa fortune était ses seuls gousli, / Ses seuls gousli faits de bois d'érable, / Et Sadko allait en jouer dans les banquets. / Mais un jour on ne l'invita pas au festin, / On ne l'invita pas non plus le deuxième jour, / Et encore moins le troisième jour. / Sadko en éprouva un noir dépit, / Se rendit sur la rive du lac Ilmène, / S'assit sur une pierre qui se trouvait là / Et se mit à jouer pour lui-même, / A jouer ses chants les plus harmonieux. /

(Le refus d'invitation et la retraite de Sadko sur la rive du lac Ilmène se répètent trois fois :)

Alors dans le lac Ilmène, l'eau s'agita, / Et le roi de l'onde apparut, / Il sortit du lac Ilmène aux eaux bleues, / Et il prononça les mots que voici : / « Bonjour à toi, Sadko de Novgorod ! / Je ne sais pas comment te remercier / Pour le plaisir que tu me procures / Par ton jeu, ton jeu si harmonieux : / Veux-tu posséder un trésor insondable ? » /

(Sadko accepte, revient à Novgorod, défie en richesse la ville entière. Puis, il décide de partir voyager :)

Et Sadko fit construire trente navires, / Trente navires en bois d'acajou. /

(Il traverse les mers, revient avec des tonneaux remplis d'or et d'argent :)

Alors il prend le chemin du retour, / Le voilà qui vogue sur la mer bleue. / Sur la mer, le temps mauvais se lève, / Les navires d'acajou s'immobilisent. / Les vagues dansent, les voiles claquent, / Les navires d'acajou frémissent, / Mais ils n'avancent pas d'un cran. /

(On met à l'eau un tonneau rempli d'or. Même calme plat)

Alors Sadko le riche marchand dit ceci : / « Le roi de la mer, bien sûr, désire, / Qu'une victime lui soit offerte ! » /

(Par deux fois, les sorts sont jetés, par deux fois celui de Sadko tombe au fond de la mer :)

Alors Sadko le riche marchand dit ceci : « Oh là, ma troupe vaillante ! / Mais c'est Sadko, Sadko en personne / C'est Sadko que désire le roi de la mer ! » / ... / « Apportez-moi mes gousli de bois d'érable, / Que j'en joue, que j'en joue une dernière fois, / Il ne me sera plus donné de le faire ; / Et si pourtant, je les emmenais avec moi ? » / Il prend alors ses gousli sonores, / Prononce les paroles qui suivent : / « Mettez donc à l'eau une planche de chêne, / Afin que je puisse m'y allonger, / Et j'aurai moins peur que la mort vienne ! » / Et l'on mit à l'eau une planche de chêne, / On fit descendre Sadko avec ses gousli, / Et les navires filèrent sur la mer bleue, / Volant comme de noirs corbeaux ; / Sadko resta seul à danser sur les vagues, / Et finit par s'endormir d'un sommeil profond. / ...

Lorsqu'au matin Sadko se réveilla, / Il était tout au fond de la mer bleue ; / A travers l'eau claire, il aperçut / Le soleil radieux, l'aube, le crépuscule. / Et Sadko vit aussi dans la mer bleue / Un beau palais tout de pierre blanche. / Et il entra dans une vaste salle, / Le roi de la mer était là sur son trône, / Il avait la tête comme une meule de foin. / Le roi de la mer lui dit les mots qui suivent : / « Bonjour à toi, Sadko le marchand fortuné ! / Tu as longtemps vogué sur la mer bleue / Sans songer à me verser de tribut. / Aussi vas-tu me servir d'otage, / On dit que tu excelles dans l'art de chanter, / Tu vas jouer pour moi avec tes gousli d'érable » / Et lorsque Sadko se mit à jouer, / Le roi de la mer se prit à danser, / Et le voilà qui danse de plus en plus fort. / Sadko joua un jour entier, un deuxième, / Il joua encore un troisième jour, / Trois jours durant, le roi ne cessa de danser. / Dans la mer bleue, l'onde se mit à s'agiter, / Les flots se mélangèrent au sable jaune, / Beaucoup de bateaux brisèrent leur mature, / Beaucoup de fortunes disparurent, / Et beaucoup d'hommes justes périrent. / Alors le peuple se mit à prier, / A invoquer le bon saint Nicolas / ... / Soudain Sadko sentit qu'on le touchait à l'épaule : / « Holà, Sadko, Sadko de Novgorod ! / Assez joué avec tes gousli d'érable ! » / Sadko se retourna, devant lui se tenait / Un vieillard aux cheveux d'argent. / Et Sadko de Novgorod dit ces mots : / « Je ne fais pas ce qu'il me plaît dans la mer bleue, / On m'a donné l'ordre de jouer des gousli » / Alors le vieillard prononça ces mots : / « Les cordes, tu n'as qu'à les arracher, / La caisse d'érable, tu n'as qu'à la briser. » / Et dit alors : « Je n'ai plus de cordes, / Vois, la caisse d'érable s'est brisée, / Bon gré mal gré, je ne peux plus jouer, / Mes gousli sonores se sont brisés » / Alors le roi de la mer te dira : / « Ne veux-tu pas te marier dans la mer bleue, / Te marier avec une belle fille ? » / Dis-lui alors ceci pour toute réponse : / « Je ne fais pas ce qu'il me plaît

dans la mer bleue » / Le roi de la mer te dira encor : / « Allons, Sadko, lève-toi de bonne heure au matin. / Et viens choisir une belle jeune fille » / Lorsque l'on te fera choisir, / Laisse passer les trois cents premières filles, / Laisse passer encor les trois cents suivantes, / Et puis aussi les trois cents dernières. / En dernier paraîtra une belle fille, / Une belle fille nommée la Noiraude. / Prends pour épouse cette jeune Noiraude. / Quand tu t'allongeras pour la première nuit, / Ne fais pas avec elle l'amour dans la mer. / Si tu restes seulement couché près d'elle, / Tu te retrouveras, Sadko, à Novgorod, / Muni de tout ton trésor inestimable. / Fais alors bâtir une église pour saint Nicolas. /

(Sadko suit à la lettre les conseils de saint Nicolas, il ne fait pas l'amour avec la Noiraude)

Sadko se réveilla de bon matin à Novgorod / Sur le bord de la rivière Noire. /

(*Happy end* avec une femme novgorodienne apparue *ex-machina*. Les navires accostent, rapportant la fortune de Sadko. Sadko bâtit un temple à saint Nicolas.) (Recueil : Rybnikov, I, n° 64; rhapsode : A. P. Sorokine.)

18 / VASSILI - FILS DE BOUSLAÏ A NOVGOROD

(Le chant débute par un banquet :)

On buvait, on mangeait, on se divertissait, / Quand au milieu du banquet on se disputa : / Vassili - fils de Bouslaï se mit à jurer, / Il se mit à jurer par tous les saints / Qu'il se battrait avec Novgorod tout entier / Juste en face du monastère d'Antone. /

(Sa mère lui fait remarquer qu'il n'a pas de compagnons :)

Alors Vassili, le fils de Bouslaï, / Au milieu de la cour installa une cuve / Munie d'un puits contenant un demi-seau. /

(Il lève alors une troupe de braves :)

Voilà qu'arrive Kostia de Novotorjok, / Kostia s'arrête au milieu de la cour. / Vassili, le fils de Bouslaï, lui dit : / « Peux-tu lever ce puits d'une main, / Vider l'hydromel d'un seul trait, / Et prendre sur la tête un coup puissant ? » / Kostia lève le puits d'une main, / Vide l'hydromel d'un seul trait. / Vassili brandit son orme rouge, / Lui porte un coup sur sa tête hardie ; / Le gaillard reste debout sans broncher, / Sans que frémissent un seul de ses cheveux. /

(Vassili le prend dans sa troupe. Il choisit de la même façon Foma le Gros et Potape le Boiteux. Ensemble, ils marchent sur Novgorod. Le combat s'engage sur la rivière Volkhov :)

Lorsque Vassili frappe devant lui, / Il se forme comme une large rue, / Lorsqu'il frappe derrière lui, / Voilà que s'ajoutent des ruelles. / Voyant leur perte certaine, / Les citadins de Novgorod la grand-ville, / Courent chez la mère de Vassili : / « Bonjour à toi, mère de Vassili, / Veuve honorée, Amalthée - fille de Timothée ! / Viens calmer ton enfant chéri, nous t'en prions, / Que de nous il en laisse ne serait-ce qu'un, / Si petit ou si vieux soit-il ! » / Alors Amalthée, la mère de Vassili, / Se rendit sur le lieu de la lutte, / Elle saisit Vassili par ses blanches mains, / Elle le conduisit à sa couche moelleuse, / Elle lui mit les fers aux pieds et aux mains, / Et Vassili s'endormit d'un profond sommeil. /

(Vassili finit par s'échapper, grâce à une servante. Il retourne au combat après avoir, en chemin, assommé le moine Antone qui s'efforçait de le calmer. Le combat reprend. Les citadins retournent chercher sa mère :)

Elle parvint sur le lieu du combat. / Ne pouvant calmer son enfant chéri, / Elle l'attrape à la jambe droite. / Vassili - fils de Bouslaï dit ces mots : / « Quel est donc ce chiffon qui traîne à ma jambe ? / Quel est donc ce tissu qui s'y est accroché ? » / Alors les citadins de Novgorod dirent : / « Ecoute-nous, Vassili, le fils de Bouslaï ! / Calme donc ton cœur palpitant, veux-tu, / Ce n'est pas un chiffon qui traîne à ta jambe, / Ce n'est pas un tissu qui s'y est accroché, / C'est ta mère chérie qui veut te retenir, / C'est la veuve Amalthée - fille de Timothée » / Alors Vassili - fils de Bouslaï s'attendrit, / Et il prononça les mots que voici : / « Holà, vous autres, citadins de Novgorod ! / Quel est donc le pacte que nous avons passé ? / Ne deviez-vous pas couvrir mon orme rouge, / Le recouvrir tout entier d'or resplendissant ? » (Recueil : Ontchoukov, n° 88 ; rhapsode : P. Markov.)

19 / VASSILI - FILS DE BOUSLAÏ SE REND A JÉRUSALEM

Près de la glorieuse ville de Novgorod, / Sur le tant célèbre lac Ilmène, / Une bande de canards fend l'onde bleue. / Tel le grèbe vif qui plonge, / Un beau navire d'acajou file, / C'est celui de Vassili, le fils de Bouslaï, / De Vassili et de sa troupe vaillante. / Ils sont là trente hardis compagnons : / Kostia, le fils de Nikita, tient la barre, / Foma le Gros est posté à la proue, / Vassili - fils de Bouslaï arpente le pont, / Et il dit les paroles qui suivent : / « Holà, ma chère troupe vaillante, / Vous autres, mes fidèles compagnons ! / Tournez le navire en travers du lac, / Accostons à Novgorod la riche ! » / Et les longues gaffes touchèrent la berge, / On jeta les passerelles sur la rive escarpée. / Voilà Vassili qui s'achemine / Vers son domaine seigneurial, / Derrière lui marche sa troupe fidèle, / Sur le navire seuls sont restés des gardes. / Vassili - fils de Bouslaï pénètre / Dans son domaine seigneurial, / Il se présente à la dame des lieux, / Sa mère, Amalthée - fille de Timothée. / Comme il est d'usage, il se jette à ses pieds, / Implorant la bénédiction maternelle : / « Bonjour à toi, chère dame et mère, / Veuve honorée Amalthée - fille de Timothée ! / Donne-moi ta bénédiction maternelle / Pour me rendre en la ville de Jérusalem, / Avec la troupe valeureuse que voici, / Afin de prier notre Saint Sauveur, / Et de toucher aux reliques sacrées, / Afin de me baigner dans le Jourdain ! » / Sa mère, Amalthée - fille de Timothée, dit ceci : / « Ecoute-moi bien, mon enfant chéri, / Toi, jeune Vassili - fils de Bouslaï ! / Je te donnerai ma bénédiction maternelle / Pour que tu accomplisses de bonnes actions ; / Mais si c'est pour te livrer au brigandage, / Jamais tu n'auras ma bénédiction, / Puisse la Terre-Mère refuser de te porter ! » / Comme la pierre qui s'échauffe à la flamme, / Comme l'acier qui s'amollit à la chaleur, / Le cœur maternel s'attendrit, / Et elle donne à Vassili plomb et poudre, / Des réserves de seigle sans compter, / Ainsi que de longues armes de jet ; / « Prends seulement garde à ta tête, Vassili ! » /

(Vassili et sa troupe partent, ont plusieurs aventures, se défont de pillards. Vassili a cette remarque : « Je ne crois ni à Dieu ni à Diable, / Je ne crois qu'à mon orme rouge solide. » Enfin, ils parviennent à une montagne « sarrazine » :)

Vassili aperçut une montagne élevée, / Il accosta contre la rive escarpée. / Vassili - fils de Bouslaï se mit à grimper / Sur cette montagne sarrazine, / Avec, derrière lui, sa troupe fidèle. / Lorsque Vassili parvint à la mi-pente, / Il aperçut, gisant, une tête vide, / Et c'était un crâne humain. / Vassili l'écarte d'un coup de pied, / Mais voilà que la tête vide

profère : / « Bonjour à toi, Vassili, le fils de Bouslaï ! / Pourquoi donc m'envoies-tu un coup de pied ? / Jeune, j'ai été un gaillard autant que toi. / A présent, me voilà, moi le héros, / Gisant sur cette montagne sarrazine. / A l'endroit où repose ma tête vide, / Ma tête vide de preux compagnon, / Que repose aussi la tête de Vassili ! » / Vassili cracha par terre et il s'éloigna : / « Tête, c'est à coup sûr le diable qui t'envoie, / Ou peut-être encore l'esprit impur ! » / Il monta jusqu'au sommet de la montagne. / Là-haut, une pierre se dressait. / De hauteur, elle faisait bien douze coudes, / De largeur, la valeur d'une hache, / De longueur, quatre coudes et demi. / Elle portait l'inscription que voici : / « Qui-conque voudra s'amuser avec cette pierre, / Voudra jouer à sauter par-dessus, / Cassera tout net sa tête hardie / S'il saute dans le sens de la longueur ! » / Mais le fils de Bouslaï n'a cure de cela, / Il s'approche avec sa valeureuse troupe, / On se met à jouer, à s'amuser, / A sauter en travers de la pierre, / Mais nul n'ose sauter par-dessus en longueur. /

(Ils parviennent à Jérusalem. Malgré les mises en garde, Vassili et sa troupe se baignent dans le Jourdain. Puis, ils prennent le chemin du retour. Ils se retrouvent sur la montagne sarrazine. Vassili écarte à nouveau la tête d'un coup de pied, se retrouve devant la pierre :)

Vassili, le fils de Bouslaï, ne croit à rien, / Il se met avec sa troupe à jouer, à s'amuser, / A sauter en travers de la pierre. / Vassili a envie de sauter en longueur, / Il prend son élan, il bondit, / Manque son pied, se brise la tête. / A l'endroit où repose la tête vide, / C'est là que fut enterré Vassili » (Recueil : Kircha Danilov, n° 19, p. 91-98.)

BIBLIOGRAPHIE

Textes

- Les Vieux Poèmes russes, réunis par Kircha Danilov*, Moscou, 1804 (textes cités d'après l'édition de Moscou de 1977) (*Drevnie rossijskie stikhotvorenija, sobrannye Kiršej Danilovym*).
- Les Chansons, recueillies par P. V. Kiréiéovski*, Moscou, 1860-1874, 1-4 (*Pesni, sobrannye P. V. Kirėevskim*).
- Les Chansons, recueillies par P. N. Rybnikov*, Moscou, 1861-1862 (rééd. Moscou, 1909-1910, 1-3 (*Pesni, sobrannye P. N. Rybnikovym*)).
- Les Chants épiques de l'Onéga*, recueillis par A. F. Hilferding pendant l'été 1871, Saint-Pétersbourg, 1973 (*Onežskie byliny, zapisannye A. F. Gil'ferdingom*).
- Les Chants épiques de la mer Blanche*, recueillis par A. Markov, Moscou, 1901 (*Belomorskie byliny, zapisannye A. Markovym*).
- Ontchoukov N. E., *Les Chants épiques de la Petchora*, Saint-Pétersbourg, 1904 (*Ončukov, Pečorskie byliny*).
- Chants épiques et chansons historiques d'Arkhangelsk*, réunis par A. D. Grigoriév en 1899-1901 (Moscou - Saint-Pétersbourg, 1910) (*Arkhangel'skie byliny i istoričeskie pesni, sobrannye A. D. Grigorjevym*).
- Les Chants épiques de l'Onéga*, recueillis par Boris et Youri Sokolov, Moscou, 1948 (*Onežskie byliny, zapisannye B. i Ju. Sokolovymi*).
- Les Chants épiques du Nord*, recueillis par A. Astakhova (Moscou, 1938, 1951) (*Byliny severa, zapisannye A. Astakhovoj*).
- Les Chants épiques de la Petchora*, recueillis par A. Astakhova (Moscou, 1961) (*Byliny Pečory i zimnego berega, zapisannye A. Astakhovoj*).
- Les Chants épiques en deux tomes*, choisis par V. Propp et B. Poutilov, Moscou, 1958 (*Byliny v 2kh tomakh*).
- Les Chants épiques*, choisis par F. Séliванov, Moscou, 1988.

Études

- Anikine V. P., *Le Chant épique russe*, Moscou, 1964 (Anikin, *Russkij bogatyrskij epos*).
- Astakhova A. M., *Les Chants épiques. Problèmes résolus et non résolus*, Moscou-Leningrad, 1966 (Astakhova, *Byliny, itogi i problemy izučeniya*).
- Bouslaiév F. I., *Essais historiques sur la littérature et l'art populaires russes. La poésie populaire russe*, Saint-Pétersbourg, 1861, t. 1 (Buslaev, *Istoričeskie očerki russkoj narodnoj slovesnosti i iskusstva*).
- Dmitrieva S. I., *Répartition géographique des chants épiques russes*, Moscou, 1975 (Dmitrieva, *Geografičeskoe rasprostranenie russkikh bylin*).
- Miller V. F., *Excursions dans le domaine du chant épique populaire russe*, Moscou, 1892 (*Ekskursy v oblast' russkogo narodnogo eposa*).
- Miller V. F., *Essais de littérature populaire russe*, t. 1-3, Moscou, 1897-1924 (*Očerki russkoj narodnoj slovesnosti*).
- Plissetski N. M., *La Valeur historique des chants épiques russes*, Moscou, 1962 (Pliseckij, *Istorizm russkikh bylin*).
- Propp V. Ya., *Le Chant épique héroïque russe*, Leningrad, 1955, Moscou, 1958 (*Russkij gerojčeskij epos*).
- Rybakov B. A., *La Russie ancienne. Légendes, chants épiques, chroniques*, Moscou, 1963 (Rybakov, *Drevnjaja Rus'. Skazaniya, byliny, letopisi*).
- Sélibanov F. M., *Le Chant épique russe*, Moscou, 1988 (Selivanov, *Russkij epos*).
- Parmi les ouvrages en français, il faut citer :
- Alfred Rambaud, *La Russie épique*, Paris, Maisonneuve, 1876.
- Louis Jousserandot, *Les Bylines russes*, Paris, 1928.

Les chansons historiques

1 / INTRODUCTION

Malgré l'apparente évidence du terme, il y a une certaine difficulté à appréhender et surtout à définir la chanson historique. La chanson historique appartient, cela va sans dire, au folklore historique chanté, mais cette assertion est également vraie pour les chants épiques, les ballades et certaines chansons lyriques¹. Or, justement, il y a quelquefois une certaine difficulté à séparer ces différents genres. Ainsi Yémélianov (« Chanson et réalité historique », 1966) fait remarquer à quel point la chanson historique tient à la fois de ces trois genres. De son côté, Azbéliév (« Les Chansons historiques et les ballades russes », 1986) refuse de séparer les ballades historiques du type de « Avdotia de Riazane » (chap. 10, p. 258) des chansons historiques proprement dites.

D'une façon générale, les folkloristes ont du mal à s'accorder sur la définition de la chanson historique. Si Poutilov et Sokolova estiment que les chansons historiques forment un groupe suffisamment différencié, Propp et Yémélianov sont beaucoup plus réservés à cet égard (voir bibliographie).

Ces différences de points de vue ont, bien entendu, une cause : ces chansons sont en effet extrêmement variées de contenu, mais aussi de forme. Cette grande variabilité tient à la diversité du milieu et de l'époque responsables de leur création. Quoi de commun en effet entre une chanson satirique dirigée contre les Tatares, une lamentation sur la mort de Stenka Razine et une chanson à la gloire du général Souvorov ?

Mais il existe un moyen pour sortir d'une telle impasse. Si la chanson historique est un genre à part, c'est parce qu'elle introduit événements et personnages historiques et qu'elle les place au centre du récit (ceci apparaît clairement dans les trois exemples cités ci-dessus). Et c'est ainsi

1. Il existe en outre un folklore historique en prose, comportant des légendes et des récits. Nous ne l'étudions pas dans ce livre.

que, refusant de tomber dans un paradoxe stérile, Ignatov aussi bien que Sélivanov¹ peuvent donner une définition en gros satisfaisante : les chansons historiques, ce sont des œuvres en vers, narratives et quelquefois lyriques, qui peuvent être datées de la fin du joug tatar à la fin du XIX^e siècle, et qui mettent en scène quelques grandes figures de l'histoire russe. Si l'on accepte cette définition, la ballade historique, qui prend pour héros un personnage anonyme, n'est pas une chanson historique.

La poétique de la chanson historique est beaucoup plus concrète que celle du chant épique. Le récit va droit au but, il est laconique, sans répétitions, sans emphase, sans généralisation excessive des personnages. Ceux-ci ne sont ni des héros épiques ni même des héros types. Ils sont ancrés dans une réalité historique donnée. Leurs contradictions ne sont pas éludées, elles peuvent avoir des motivations psychologiques, mais être aussi sous-tendues d'un jugement politique.

Même si Poutilov s'efforce de retrouver des traces de chansons historiques au XIII^e siècle (*Le Folklore chanté historique russe du XIII^e au XVI^e siècle*, 1960), ceci reste une hypothèse de travail. On peut dire que, d'une façon générale, la chanson historique succède au chant épique en tant qu'appréhension populaire différente de l'histoire. La mythologie et le recours au fantastique ont disparu, les événements rapportés sont des événements ayant réellement eu lieu, la chanson historique est une chronique orale populaire de l'histoire, quelques que soient les déformations qu'y subit l'histoire. On peut reformuler ainsi l'idée émise par Poutilov (*op. cit.*, p. 8) : la chanson historique reflète le mouvement de l'histoire, vu à travers le prisme de la conscience populaire.

Si les chansons historiques sont la mémoire et la conscience historiques du peuple, le terme de peuple doit cependant être précisé.

En effet, les chansons historiques, qui traitent d'événements historiques passés, ont, en général, été créées dans la foulée des événements. Beaucoup ont été composées par des témoins quelquefois directs. L'histoire décrite était pour eux l'histoire contemporaine. Les créateurs des chansons historiques étaient généralement des hommes, appartenant à certaines catégories bien précises : les plus connues sont les soldats et les brigands, mais on trouve aussi les partisans (ou les opposants) de certains tsars, voire des factions données. On a donc plus affaire à des catégories de population qu'au peuple au sens large. Par la suite, entrant dans le cycle oral du contage, l'histoire chantée devient ancienne, elle perd en précision, se déforme, est réinterprétée, etc. En même temps, elle s'étend à une frange plus large de population.

1. V. I. Ignatov, Introduction à *Les Chansons historiques russes, anthologie*, Moscou, 1970, p. 4 ; F. M. Sélivanov, *Les Chansons historiques, L'Œuvre poétique populaire russe*, Moscou, 1971, p. 229.

Par ailleurs, certaines régions sont plus concernées que d'autres (ou de façon différente) par la pratique orale de la chanson historique (Ignatov, Introduction..., p. 5). Si le nord de la Russie retient la plupart des grands événements de l'histoire politique russe, le sud, qui connut les grands brigandages du XVII^e et du XVIII^e siècles, se spécialise dans les chansons de brigands et de cosaques. Tout ceci est conforme à la réalité historique régionale. Là encore, il faut nuancer, cette fois sur le plan géographique, la notion de peuple.

Les héros sont donc choisis parmi les grandes figures de l'histoire russe. Le choix fait permet de juger de la popularité de celles-ci : ainsi, parmi les héros les plus souvent chantés, on trouve deux tsars bâtisseurs mais contestés, Ivan le Terrible et Pierre I^{er}, et deux brigands généreux, Stenka Razine et Pougatchov.

Le héros collectif, souvent désigné par nous (citadins, canonniers, soldats, bandits...) est toujours présent, il agit souvent, mais, même s'il n'agit pas, il donne son avis.

La chanson historique, plus souvent que le chant épique, dévoile, nous l'avons dit, les motivations psychologiques, elle a même un certain goût pour les contradictions des héros aimés. Un des poncifs de l'analyse psychologique telle que la révèlent les chansons historiques pourrait tenir dans la formule : « Sous un aspect bourru, voire tyrannique, se cache un grand cœur. » Mais l'analyse psychologique peut en même temps être sous-tendue par une opinion politique, plus difficile à cerner.

Ces chansons sont donc une sorte de chronique orale. Cette mémoire orale a, bien sûr, des incohérences : comme le montre Propp, ce ne sont pas toujours les événements essentiels qui ont laissé des traces, et les anachronismes sont nombreux (« Folklore verbal et réalité », 1963). La chanson historique a néanmoins le mérite de marquer à travers les siècles la permanence d'une identité et d'une cohésion nationales.

D'après le contenu, on a deux groupes de chansons, l'un patriotique, l'autre protestataire.

2 / COLLECTE, ÉTUDE

La première publication de chansons historiques est une des plus anciennes de littérature orale, puisqu'elle a été faite vers 1619-1620 pour l'Anglais Richard James. Par la suite, et dans la mesure où les chansons historiques n'étaient pas différenciées des autres chansons et particulièrement des chants épiques, elles ont été relevées dans les mêmes recueils (Kircha Danilov, Kiréievski, etc.). La première édition consacrée aux seules chansons historiques est le livre de Vsévolod Miller : *Les Chansons historiques du peuple russe, XVI^e-XVII^e siècles*, 1915.

Dans la période soviétique, les collectes ont été menées par différents instituts (voir p. 47). Lozanova, Poutilov, Listopadov ont consacré des études aux chansons historiques du sud de la Russie (chansons des cosaques du Don, 1948, du Terek, 1948), Astakhova a tenté une reconstitution des chansons historiques du Nord (1947), Lozanova en a tenté une des chansons historiques du Sud (1950). Enfin il existe une édition complète et annotée des chansons historiques en quatre tomes (Académie des Sciences, 1960-1973).

L'étude des chansons historiques a commencé tard puisque le genre est resté longtemps indifférencié. L'étude trop exclusive des chants épiques a ici, comme pour d'autres genres, été un frein.

Les premiers pourtant à remarquer et à apprécier les chants de révolte cosaques furent les décembristes. Gogol, lui aussi, les avait distinguées. Pour lui, déjà, elles étaient la conscience historique du peuple. Et c'est Biéliniski qui introduisit le terme de « chanson historique » (*Œuvres complètes*, Moscou, 1954, t. 5, p. 426).

Ces chansons ont été complètement laissées de côté par l'école mythologique, car elles ne confortaient pas leur théorie. Aussi le premier savant à mener une étude sérieuse est Oreste Miller dans *Les Chansons historiques*, 1869, où il s'efforce de délimiter celles-ci, de les définir, de leur trouver des parallèles, etc.

La période soviétique d'après-guerre est marquée par deux tendances qui s'affrontent quant à l'historicité de la chanson historique. Cette double orientation reproduit celle existante pour l'étude des chants épiques (voir p. 190). Une des tendances continue la tradition de l'école historique, qui voit dans les chansons un écho direct à des événements historiques donnés; elle accorde une importance particulière au thème de la révolte des masses paysannes (Lozanova...). Pour l'autre tendance, le rapport à l'histoire est plus lointain (Poutilov).

L'étude de Véra Sokolova (1960) met en avant la répartition géographique et les différences régionales, les problèmes de classification et de cyclisation.

3 / ORIGINE

Les chansons historiques ne sont donc en gros pas antérieures au joug mongol. La cassure due aux circonstances dramatiques de cette période a provoqué une cristallisation du sentiment patriotique sous une forme autre que celle des chants épiques.

Le peuple russe a traversé deux siècles et demi de joug mongol; Moscou la fortifiée a remplacé Kiev la glorieuse; Ivan le Terrible a remplacé Vladimir le Courtois. Le ton est devenu sinistre. On a affaire à une

régression de toute la société russe qui ne peut émerger de l'étau sanglant qui s'est abattu sur elle qu'en reprenant à son compte les mêmes méthodes barbares.

On peut déceler dans la chanson historique l'influence de récits oraux, de légendes, ainsi que du chant épique qui est de formation antérieure.

4 / CHANSONS HISTORIQUES LES PLUS ANCIENNES

Elles datent du XIII^e-XIV^e siècle.

4.1. *Chanson sur Tcholkane*

(contenue dans le recueil de Kircha Danilov, n° 4, p. 24-27).

Elle a pour origine la révolte de la ville de Tver contre le joug tatar en 1327 : le messenger du khane Tchol-khane, envoyé lever un tribut, y fut tué. La chanson pourrait avoir été composée au début du XV^e siècle. Elle dresse un tableau sinistre des exactions commises par les Tatares.

Le sujet est le suivant : dans le camp tatar, le roi Azviak distribue à sa parenté des villes russes. Il pose à Tcholkane la terrible condition suivante :

« Si tu veux Tver, /Egorge ton fils, /Ton fils préféré, /De son sang, remplis une coupe, /Et ce sang, bois-le! »

Sans frémir, Tcholkane s'exécute et prend possession de Tver. Il y fait régner l'ordre à sa façon :

« A celui qui n'a pas d'argent, /Il lui prend son enfant ; /A celui qui n'a pas d'enfant, /Il lui prend sa femme ; /A celui qui n'a pas de femme, /Il lui prend sa tête! »

La violence engendrant la violence, il est lui-même mis en pièces par des habitants de Tver, les frères Borissovitch :

« Les voilà qui s'emparent de lui : /L'un le saisit aux cheveux, /L'autre le saisit aux jambes, /Et, dans l'instant, ils l'écartèlent. »

Et la chanson finit sur le même ton implacablement sinistre :

« Et la mort le prit /Sans que nul n'y trouve à redire. »

Le dernier vers n'est pas historiquement justifié puisque les Tatares se vengèrent par une expédition punitive. Cette chanson, brève, bien composée et bien rythmée, reproduit certains des procédés de répétition propres à la byline plaisante ou *skomorochina*. La chanson est sinistre par les paroles, gaie par le rythme (ceci n'est pas non plus étranger à certaines chansons populaires françaises).

5 / CHANSONS HISTORIQUES DU XVI^e SIÈCLE

Le XVI^e siècle est une époque clé pour la formation de l'État moscovite et de la nation russe. Il est marqué par la victoire définitive sur les Tatares encore campés à Kazane, par la lutte contre les grands féodaux, par l'écrasement des vieilles républiques de Novgorod et de Pskov. Ivan le Terrible y occupe une place centrale, ce qui montre l'impact, à la fois positif et négatif, du personnage sur les esprits du temps, mais aussi sur les générations postérieures. Ses contradictions, sa cruauté, mais aussi sa perspicacité, sa générosité ressortent assez clairement. Il est cependant difficile de parler d'idéalisation du personnage : si certaines chansons ont été créées dans le groupe des participants aux campagnes militaires d'Ivan IV et de ses partisans, d'autres peuvent provenir de milieux ayant souffert de son activité et contenir des critiques à peine voilées. Les contradictions psychologiques apparentes d'Ivan le Terrible peuvent être sous-tendues d'une appréciation politique qui est loin d'être toujours positive.

Les chansons du XVI^e siècle sont des modèles du genre. Elles ont une composition harmonieuse, avec certains traits hérités du chant épique, mais elles sont plus brèves, plus rapides, plus centrées sur le sujet.

5.1. *Chanson sur Kastriouk* (Kircha Danilov, n° 5, p. 27-32)

En 1561, un an après la mort d'Anastasié - fille de Romane, Ivan IV épouse Maria, fille du prince tcherkesse Témriouk¹. Le peuple russe n'apprécie pas le mariage des rois et des héritiers avec des princesses étrangères, invariablement considérées comme sorcières ou hérétiques. Seules les femmes russes d'Ivan le Terrible (la première, dont nous avons parlé ; la dernière, mère de Dimitri) ont trouvé grâce aux yeux du peuple.

Kastriouk, lui, est le frère aîné de Maria. Il ne vécut que peu de temps à la cour d'Ivan IV alors que le frère cadet Mikhaïl y vécut longtemps et fut supplicié par Ivan IV en 1571. Le sujet de la chanson est donc un amalgame quelque peu fantaisiste de faits réels.

La chanson s'ouvre sur le festin de mariage entre Ivan IV et Maria. Le jeune Kastriouk, éméché, s'y vante de venir à bout de tout combat-

1. La chanson commence dans certaines versions par la scène de la mort d'Anastasié - fille de Romane, la « pieuse tsarine », qui, dans ses dernières paroles, recommande à son terrible époux de ne pas se remarier avec Maria - fille de Témriouk.

tant russe se présentant à lui¹. Il se fait non seulement rosser mais dévêtir entièrement par son (ou ses) adversaire(s) et part sous les risées. Ceci provoque l'échange de paroles suivant entre Maria, vexée :

« Est-ce donc ainsi que tu honores /Ton gentil beau-frère ? »

et le tsar, ravi :

« Sache que je n'honore pas dans mes murs /Les Tatares qui viennent pour s'y battre, /Mais que j'honore dans mes murs /Les Russes qui savent leur répondre ! » (trad. n° 1).

Le texte doit son succès à une coloration patriotique très sensible dans une période où le souvenir des Tatares était encore cuisant.

La chanson est, comme la précédente, composée dans le style joyeux des bylines-fabliaux ou *skomorochini*.

5.2. Chanson sur la prise de Kazane

(Kircha Danilov, n° 30, p. 151-152)

Kazane était au XVI^e siècle la dernière place forte tenue par les Tatares qui, de là, faisaient encore des incursions contre les Russes et leur barraient la route du Sud. La prise de Kazane (1552) et, un peu plus tard, celle d'Astrakhane mettent fin à la menace tatare.

Les chansons sur la prise de Kazane sont courtes, quelquefois fragmentaires. Le héros collectif est ici représenté par les canonnières qui prennent la ville par ruse : ils creusent un tunnel menant sous la forteresse, y installent des barils de poudre auxquels ils mettent le feu et font sauter la ville. Cet événement eut bien lieu dans la réalité (il est rapporté par la chronique), mais les détails en sont autres.

Dans la chanson, un épisode, inventé, reçoit un relief particulier, celui des mèches. Une mèche brûle sous la tente du tsar, une autre sous terre, près des barils. La première mèche achève de brûler sans que se produise la détonation. Ivan s'emporte, il accuse les canonnières de haute trahison et veut les faire pendre. Un jeune canonnière lui explique alors que :

« Dehors, la mèche brûle plus vite, /Sous terre, elle brûle plus lentement. »

Il n'a pas achevé ces mots que les murs explosent, et le tsar, de joie, comble les canonnières de cadeaux².

1. L'épisode du héros qui se vante imprudemment lors d'un banquet est un début fréquent de chant épique.
2. L'épisode est devenu « La chanson des canonnières » dans le film d'Eisenstein, *Ivan IV*, musique de Prokofiev.

5.3. *Chanson sur la colère d'Ivan le Terrible contre son fils*
(Rybnikov, I, 19)

L'accent semble être mis cette fois sur l'étude psychologique. Ivan le Terrible est appréhendé en tant que père, il fait montre de folie sanguinaire mais aussi de prompt repentir.

Cependant, cette chanson a plusieurs variantes et elle donne lieu à plusieurs interprétations. Si la plupart des auteurs y voient une reconstitution populaire du drame familial réel (Ivan IV tua effectivement son fils aîné Ivan dans un accès de colère en 1581, voir le tableau de Répine), Propp (voir bibliographie) fait remarquer que : *a*) la chanson précède dans le temps ce drame ; et que *b*) la colère d'Ivan IV a pour cible le deuxième fils d'Ivan IV (Fiodor), lequel ne mena pas aussi sauvagement que son père l'aurait désiré la répression contre Novgorod et Pskov (expédition punitive de 1570).

La chanson commence (encore) par une vantardise au cours d'un banquet. Le tsar se vante d'avoir vaincu la félonie des boïars, mais son fils le provoque :

« Tu crois avoir vaincu la félonie dans Pskov, /Tu crois l'avoir vaincue dans Moscou la fortifiée, /Mais peut-être que la félonie est là, assise à ta table, /Buvant et festoyant avec toi? »¹

Le tsar s'emporte et fait livrer son fils (dans tous les cas Fiodor) au supplice :

« Holà, vous autres, bourreaux de Moscou! /Suppliez donc le jeune tsariévitch, /Tirez-lui du ventre cœur et entrailles, /Et me les apportez sans tarder! »

Le bourreau Maliouta, homme de main du tsar, s'apprête à exécuter l'ordre. Mais Nikita - fils de Romane, oncle maternel du tsariévitch, substitue à celui-ci un palefrenier qui subit à sa place le supplice. Cœur et entrailles sont apportés au tsar qui, à présent, se lamente :

« O vous, mes serviteurs fidèles, /Pourquoi ne m'avez-vous pas calmé, /Pourquoi m'avez-vous laissé commettre acte impie? »

Apprenant que chez Nikita - fils de Romane, la fête bat son plein, Ivan s'y précipite :

« Es-tu donc content, Nikita - fils de Romane /Du grand malheur qui m'accable? /Te réjouis-tu de la mort de mon fils aimé? »

De colère, il enfonce sa lance dans le pied de Nikita. Puis, apercevant son fils parmi les convives, il laisse éclater sa joie. Le caractère irascible

1. Cette réplique peut venir d'Ivan ou de Fiodor : si elle vient d'Ivan, celui-ci accuse en fait Fiodor de félonie ; si elle vient de Fiodor, il lance une accusation générale. La suite de la chanson met en scène toujours et uniquement Fiodor.

et changeant d'Ivan le Terrible apparaît bien dans cette chanson et correspond à ce qui est connu par les documents historiques.

Mais, si l'hypothèse de Propp est juste, on y trouve aussi une condamnation déguisée des exactions, pas toujours justifiées, d'Ivan IV. (Et ceci n'aurait rien d'étonnant, la chanson ayant été relevée dans le nord de la Russie, ancienne province de Novgorod.)

6 / CHANSONS HISTORIQUES DU XVII^e SIÈCLE

Elles comprennent deux cycles : 1 / Cycle concernant le Temps des Troubles (la mort de Dimitri, les lamentations de Xénie, fille de Boris Godounov, les deux Faux-Dimitri et l'invasion polonaise...); 2 / Cycle, célèbre, sur Stenka Razine.

6.1. Premier cycle

α) *Les chansons sur Gricha Otrépiév*¹ condamnent sévèrement celui-ci, mais plus encore sa femme polonaise Marina Mnichek, qui est appelée avec mépris Marichka ou Marinka (et dont le nom a vraisemblablement déteint sur le chant épique *Dobrinia et Marina*) (voir p. 197).

β) *Les lamentations de Xénie, fille de Boris Godounov*, construites sur le modèle des lamentations populaires, expriment clairement l'angoisse de la jeune fille, condamnée à se retirer dans un couvent après avoir vu périr toute sa famille.

γ) *La chanson sur la mort du jeune commandant Skopine*, neveu du tsar Chouïski qui régna de 1606 à 1610, est la plus réussie du cycle. Skopine, qui avait joué un rôle important dans la libération de Moscou assiégée par les Polonais, mourut à vingt-trois ans au sortir d'un banquet. La rumeur publique accusa les boïars lesquels, jaloux de ses succès, auraient vu en lui un dauphin possible : le drame eut lieu lors d'un baptême où Skopine se trouvait être parrain tandis que la fille de Maliouta était marraine :

« Alors les boïars se sentirent mal à l'aise, /Et aussitôt à l'œuvre ils se mirent ; /Ils prirent un poison sans merci, /Le versèrent dans un verre d'hydromel, /Le donnèrent à la marraine de l'enfant, /Fille de Maliouta Skourlata. /Et la fille de Maliouta, qui rien n'ignorait, /Offrit le verre d'hydromel odorant /Au prince Skopine, à Michel fils de Boris » (Kircha Danilov, n° 29, p. 147).

1. Comme on le sait, la rumeur populaire attribua au moine défroqué Grigori Otrépiév, dit Gricha, le rôle du premier Faux-Dimitri, qui s'enfuit en Pologne et revint à la tête de l'armée polonaise.

L'histoire n'a ni confirmé ni infirmé cette rumeur populaire. Les détails sur le festin de baptême sont exacts, mis à part l'empoisonnement proprement dit. Quoi qu'il en soit, la chanson traduit l'émotion populaire et porte là aussi une condamnation à résonance politique.

6.2. Deuxième cycle. Chansons sur Stenka Razine

Ce sont les plus célèbres des chansons historiques. Ce sont les chansons de la colère populaire. De 1670 à 1677 une sanglante révolte éclata sur le Don et sur la Volga. Elle était dirigée par Stenka Razine. Marche de l'Empire russe, la Russie du Sud, région de steppes, était à cette époque une sorte de *no man's land* où se réfugiaient les paysans refusant l'asservissement à la terre. Semi-soldats semi-bandits, ce sont des aventuriers qui tiennent avant tout à leur « liberté » et vivent plus de rapine que d'agriculture. L'apparition de personnages comme Razine met le feu aux poudres. Atamane sans peur sinon sans reproches, Razine dirige d'abord l'ardeur des cosaques contre la Perse, puis contre Astrakhane et la Russie. Tels les Vikings, les insurgés se déplacent en barque sur les cours d'eau et ils attaquent les forteresses sur leur passage. Ce qui distingue Razine d'un pirate ordinaire, c'est qu'il s'attaque aux riches (boïars, voïévodes ou gouverneurs des villes, etc.)



En descendant notre mère la Volga...
Le Loubok. L'Imagerie populaire russe, p. 158)
 image datée de 1870



Stépane Razine (détail d'une gravure de 1672.
Copie. Musée historique d'État, reproduit dans *Histoire de l'URSS, III*
Moscou, Acad. des Sciences, 1967)

et s'appuie sur les « gueux ». C'est ce qui fait sa popularité et son succès : à son approche, des populations entières, y compris non russes, passent de son côté.

Il ne faut cependant pas voir dans ces chansons une appréhension directe de la réalité historique, mais une réinterprétation avec une certaine idéalisation du personnage.

Les chansons décrivent fréquemment des règlements de comptes sanglants :

« Arrivant en trombe, ils entrèrent chez le gouverneur. /Le gouverneur n'eut pas le temps de sortir, /Que déjà Stenka l'avait mis en prison, /Mieux encore, l'avait pendu haut et court » (Hilferding, *III* (Miller, n° 278), cité par Yémélianov, p. 413-414).

« Stenka Razine courut à la tour d'angle, /A grand fracas il jeta bas le gouverneur, /Tous ses enfants, par les pieds il les pendit » (Kiréievski, 7, p. 148).

Cette cruauté est une réponse à la cruauté des représentants du tsar :

« Car cruel avec nous tu l'as été, gouverneur, /Tu nous as fait périr, tu nous as exilés sans merci, /Nos femmes, nos enfants, au portail tu les as fusillés ! » (Kiréievski, 7, p. 149).

Les « gueux des tripots » sont les fidèles compagnons et conseillers de Stenka Razine :

« Frères, amis, gueux des tripots, /Allons, amis, remontons l'onde bleue. /Nous casserons, amis, les bateaux musulmans, /Nous prendrons, amis, tous les trésors dedans, /Nous irons, amis, à Moscou la fortifiée, /Acheter force pourpoints chamarrés, /Et seulement alors nous en retournerons ! » (Tchoulkov, *I*, 137, cité par Ignatov, p. 143).

Ces chansons ont un caractère héroïque : gueux et cosaques prennent les villes fortes, défont les armées envoyées contre eux, etc. Mais c'est surtout Stenka Razine qui a un aspect de surhomme : sa force et son audace sont insurpassables ; sa voix, semblable au tonnerre, sème l'effroi dans les rangs adverses ; en une nuit, il descend le cours de la Volga ; il est invincible. Lorsque les soldats du tsar veulent tirer sur lui, il les prévient :

« Ménagez votre poudre, rangez vos boulets, / Les balles n'ont pas sur moi de prise, et les boulets moins encore ! » (Kiréievski, 7, p. 148).

Quant aux murs des prisons, ils sont incapables de le retenir et le brigand s'en échappe de façon miraculeuse.

Il existe quelques chansons sur « le fils de Stenka Razine »¹. Sur la place d'Astrakhane, celui-ci s'est vanté imprudemment de son père devant le gouverneur de la ville et il s'est retrouvé en prison. Razine qui, à ce moment-là, navigue sur la Volga, a une prémonition :

« D'où me vient, amis, ce sombre pressentiment ? / Donnez-moi de l'eau que vous puiserez de la main droite » / Et Stenka interrogea l'eau, puis la jeta par-dessus bord : / « Mon fils est enfermé dans la prison de pierre blanche. / Tournez, amis, vers la rive escarpée. / Nous allons défoncer la muraille, démolir le cachot, / Faire prisonnier le gouverneur d'Astrakhane, / Quant à sa femme, nous la coucherons dans notre lit ! » (Hilferding, III, n° 203, cité par Ignatov, p. 152).

Si les chansons de la première période se distinguent par une sorte de romantisme de la révolte, les chansons sur la mort de Stenka Razine sont empreintes d'un lyrisme tragique. Elles sont composées dans le style des lamentations funéraires, avec participation de la nature entière au chagrin populaire : les brouillards recouvrent la plaine, les forêts se sont consumées ou ont été abattues, « le glorieux Don paisible s'est assombri ».

Il existait une telle foi en Razine que, longtemps après son supplice, les gens croyaient encore qu'il reviendrait. Des légendes couraient sur les trésors qu'il aurait pris aux riches et enterrés pour les pauvres en différents endroits (il en existerait des centaines dans la région).

Les chansons sur Razine ont eu une énorme influence non seulement sur la tradition orale russe, mais sur celle d'autres ethnies de la Volga. Nombre de chansons, poétiques et révoltées, ont été inspirées par la légende de Stenka Razine (voir le testament dit de Stenka Razine, une chanson des partisans de Stenka Razine, p. 247-248).

Beaucoup de ces chansons se sont continuées dans la tradition des chansons de cosaques et de brigands. D'autres ont été rattachées, avec quelques modifications, au nom de Pougatchov (voir plus loin).

1. Stenka Razine n'avait pas de fils, du moins reconnu. On appelait ainsi dans ses rangs ses envoyés ou ses protégés.

7 / CHANSONS HISTORIQUES DU XVIII^e SIÈCLE

Reprenant la tradition du XVII^e siècle, ces chansons ont deux héros favoris : un tsar et un bandit. Ce sont cette fois Pierre I^{er} et Pougatchov.

7.1. *Chansons sur Pierre I^{er}*

L'époque de Pierre I^{er}, c'est l'époque des grandes réformes qui font de la Russie un Etat moderne, ouvert sur l'Europe. Il y a formation d'une armée régulière, construction de villes, de canaux. Mais on assiste aussi à un renforcement de l'asservissement des paysans et des cosaques, ce qui conduira à de nouvelles révoltes.

Le héros collectif est à présent le soldat. Il fait preuve de courage, de patriotisme. C'est l'époque de la victoire sur l'armée des Suédois, la meilleure d'Europe, c'est, plus tard, celle des campagnes de Souvorov.

Le soldat accomplit son devoir quelles que soient les difficultés. Mais des plaintes n'en sont pas moins exprimées. Ainsi commence la chanson sur la prise d'Azov :

« Ah, nos pauvres têtes de soldats! /Ni jour ni nuit ne connaissons le repos! /Dès le soir, l'ordre est donné aux soldats, /A minuit, les voilà nettoyant leurs fusils, /Au matin, tous se mettent en rang » (Tchoulkov, 2, p. 430, cité par Ignatov, p. 160).

D'après les chansons, l'initiative des batailles revient quelquefois aux soldats : pendant la prise de la forteresse d'Oréchék, ce sont les soldats qui décident du sort de la bataille en répondant au tsar et aux généraux qui hésitent et veulent battre en retraite :

« Nous ne battons pas en retraite, /La forteresse, à mains nues nous la prendrons! » (Kiréievski, 8, p. 142).

Les assauts donnés sont décrits avec l'emphase et le goût pour les comparaisons rhétoriques propres au chant épique. Ainsi, ce passage consacré à la guerre de Suède :

« Ce ne sont pas des nuées d'orage qui se lèvent dans le ciel, /Ce sont deux grandes armées qui se livrent bataille, /L'armée de Moscou et l'armée de Suède! /Ce n'est pas le tonnerre terrible qui éclate, /Ce n'est pas le canon sonore qui retentit, /C'est le cœur du chef d'armée qui s'emballe. » / (Kiréievski, 8, p. 129).

Mais des traits réalistes percent aussi. Donnons en exemple les lamentations d'une jeune recrue condamnée au service militaire à vie ou du déserteur renvoyé de chez lui :

« Tous les soldats à la guerre s'en vont, /Devant eux marche un jeune sergent, /Il titube, mais ce n'est pas l'ivresse, /Il chancelle dans l'herbe haute, /Il verse des larmes amères, /Faisant ses adieux à ses parents bien aimés » (Chéine, *Chansons populaires russes*, 3, n° 4, cité par Ignatov, p. 168).

« L'idée m'est venue de fuir, à moi pauvre gars, /Je n'ai emprunté ni route ni sentier, /J'ai fui à travers champs, /A travers champs, à travers bois, /Dans les champs, je me suis épuisé, /Dans les bois, je me suis déchiré. /Et je suis arrivé à notre ferme, /Et j'ai frappé à la fenêtre »... [Mais son père et sa mère, de crainte des gendarmes, le renvoient, et il repart en les maudissant] (Chéïné, *Chansons populaires russes*, 3, p. 86, cité par Ignatov, p. 167).

Les nouvelles de la maison sont rares et peu encourageantes :

« En l'an mille sept cent un, /En plein mois de juillet, /Les soldats campaient à la frontière /Sans lettre, sans message de Russie. /En trois années, seule est venue la nouvelle /Que de père et de mère, ils n'en avaient plus, /Que leur jeune femme avait repris mari, /Que leurs enfants mendiaient par les chemins » (Kiréïévski, 8, p. 170-173).

Pour adaptées que soient ces scènes au nouveau genre de vie, elles n'en relèvent pas moins du style traditionnel des lamentations (voir p. 178). On aboutit à une sortie de chronique du soldat, semi-réaliste semi-fantaisiste, mal dégagée des poncifs du style traditionnel. La poétique y est à mi-chemin entre plusieurs genres (genre épique, genre lyrique, genre lamentatif). On a bien affaire à un genre intermédiaire qui, pour composite qu'il soit, n'en est pas moins révélateur d'une époque, d'une situation, d'une mentalité. Le rythme, lui, est souvent le rythme binaire de la marche militaire.

Il est possible d'établir un parallèle entre le personnage de Pierre et celui d'Ivan IV dans les chansons. L'un comme l'autre ont pour eux la confiance et la sympathie populaires. D'après les chansons, légendes et anecdotes, les gens aimaient Pierre pour sa simplicité, les rapports familiers qu'il savait établir avec le peuple, sa force physique et son goût du travail :

Chanson *Pierre I^{er} et le dragon* : le tsar demande à ses soldats : « Lequel d'entre vous osera se battre avec moi ? » (Pierre était très grand et très fort, et puis c'était le tsar). Tous ont peur sauf un jeune dragon de quinze ans, qui se lève. Le tsar lui promet : « Si tu gagnes, tu auras des cadeaux, /Si tu perds, tu seras supplicié. » Le dragon bat le tsar et celui-ci tient parole. Pierre est juste et, comme Ivan, il est emporté, mais non rancunier (Poutilov, p. 253-254).

Deux chansons consacrées à la révolte des *streltsi* prennent le parti de ceux-ci et Pierre I^{er} y fait figure de tyran :

« Salut à vous, pauvres têtes de *streltsi* ! /Le tsar orthodoxe est pour nous généreux /Cadeau il nous fait de portiques, de hauts portiques, /De chêne en sont les traverses /Et de soie les cordes passées ! » (Kiréïévski, 8, p. 18-19)¹.

1. Le corps d'élite des *streltsi* se révolte contre Pierre I^{er} (1696). Ses membres sont massacrés ou exilés.

Lamentation sur la mort de Pierre. Elle est bâtie sur le modèle des lamentations traditionnelles (voir p. 176). C'est un soldat qui pleure la mort de Pierre :

« Soufflez de la montagne, vents turbulents, / Dispersez les flocons tombant du ciel, / Poussez la pierre blanche de la tombe, / Eparpillez de tous côtés / Notre mère la terre humide! / Vents, cassez les planches du cercueil, / Ecartez le brocart d'or, / Déroulez le linceul de toile blanche! / Et toi, éveille-toi, lève-toi, tsar orthodoxe, / Tsar orthodoxe, Pierre-fils d'Alexis! / Soulève ta tête hardie, / Regarde bien ton armée, / Ton armée qui est là, au garde à vous, / Au garde à vous, bien en rang, / Qui apprend l'art militaire, / Qui apprend à faire la guerre! » (Kiréievski, 8, p. 278; pleureuse = Paskhalova).

7.2. Chansons sur Eméliane Pougatchov

Assez semblable à celle de Stenka Razine, la révolte de Pougatchov eut lieu en 1773-1775 (règne de Catherine II). Pougatchov, qui se fait passer pour Pierre III, assiège Orenbourg, Kazane, avant d'être pris et supplicié. Il soulève cosaques, bachkirs, kalmykes, etc. Le folklore chanté sur Pougatchov est souvent repris à celui sur Stenka Razine. Il est moins abondant (ayant longtemps été censuré), il a un caractère plus réaliste : Pougatchov n'y a pas les traits d'un surhomme. On remarque particulièrement le ton fier des réponses de Pougatchov à ses adversaires :

Au gouverneur d'Astrakhane qui lui demande qui il est, tsar ou fils de tsar :

« Je ne suis ni tsar ni fils de tsar, / Je porte nom Eméliane Pougatch'. / J'ai pendu beaucoup de seigneurs et de princes, / Et à travers la Russie, beaucoup de juges mauvais! » (Lozanova, 1935, n° 11, citée par Ignatov, p. 202).

Au comte Panine qui l'arrêta :

« Le comte Panine juge le traître Pougatchov : / — Dis-moi, dis-moi, Eméliane Pougatchov, / Tu as donc pendu beaucoup de seigneurs et de princes? / — Des vôtres, j'en ai pendu sept cent sept mille / Et tu as de la chance, Panine, de m'avoir échappé! / Je t'aurais haussé la taille, redressé le dos, / Passé au col courroie dûment volée, / Pour le service rendu, je t'aurais pendu haut et court! » (Kiréievski, 9, p. 248; recueillie dans la province de Simbirsk).

En fait cette réponse, dont l'exactitude n'a pas été vérifiée, est une compensation populaire pour l'humiliation que subit le chef aimé, mis dans une cage et battu par Panine. (Rappelons que le roman de Pouchkine *La Fille du capitaine* (1836) est consacré à la révolte de Pougatchov.)

1. Le surnom de Pougatchov est formé en russe sur la racine du verbe *pougat'* : effrayer. Son nom est donc : Eméliane la Terreur.

8 / CHANSONS HISTORIQUES DU XIX^e SIÈCLE

Elles sont beaucoup moins originales que les chansons des siècles précédents.

Une des chansons fameuses de la guerre contre Napoléon met en scène le cosaque *Platov* qui se rend déguisé dans le camp de Napoléon et réussit à s'enfuir sans avoir été remarqué.

Il existe encore des chansons sur la guerre de *Crimée*.

TRADUCTIONS

1 / KASTRIOUK

« Au temps jadis, /Au temps du tsar Ivan, /Lorsque celui-ci se remaria, /Il ne prit pas épouse dans Moscou la fortifiée, /Mais dans la Horde d'Or. /Il prit Maria - fille de Temriouk /Sœur de Kastriouk » /...

Le festin bat son plein, /Les tables sont partout dressées, /Princes et boïars, /Preux vaillants /Et invités d'honneur /Partout se pressent. /Cinq cent cosaques du Don /Boivent, mangent, se divertissent. /Tous boivent la forte vodka, /Et rompent la chair du cygne blanc. /Il en est un qui ne boit et qui ne mange, /Et c'est Kastriouk - fils de Temriouk, /Jeune Tcherkesse, invité du tsar /... /Il a traversé sept forteresses, /Il a combattu soixante-dix lutteurs, /N'a pas trouvé adversaire à sa mesure ; /Et il n'a qu'une idée en tête, /Celle d'un combat glorieux dans Moscou la fortifiée, /D'un combat qui plaise au tsar et à la tsarine, /Et qui fasse honte à Moscou, /Au puissant royaume de Moscou /

... Nikita - fils de Romane¹ prévient de son projet le tsar et trouve sur la place du marché deux frères qui se promènent en se vantant d'être les meilleurs lutteurs de Moscou la fortifiée. Ils lui disent :

« Toi, Nikita - fils de Romane /Demande donc au tsar /S'il veut que nous devêtions son beau-frère, /Et s'il veut que nous l'assommions ? »... (Réponse du tsar) :

« O toi, Nikita - fils de Romane /Mène donc ces lutteurs dans la cour du palais, /Ces lutteurs consommés, /Ces fiers gaillards, /Et donne leur l'ordre suivant : /"Qu'ils triomphent de Kastriouk, /Le beau-frère du tsar, /Qu'ils le devêtent entièrement, /Et le laissent aller nu comme un ver !" » /...

Kastriouk se vante : /« O toi, tsar Ivan - fils de Vassili /Où sont-ils donc tes vaillants champions, ces lutteurs consommés, /Ces fiers gaillards ? /Que je les mette dans une paume, /Et je les écrase de l'autre ! » /... (La lutte commence. Premier lutteur :)

« Michka - fils de Boris /D'un coup de pied envoya à terre /Le beau-frère du tsar, /Et le tsar le complimenta : /"Bravo à toi, vaillant gaillard, /Tu t'y connais dans l'art de la savate" » /... (Deuxième lutteur :)

« Potanka s'avance, appuyé sur sa béquille, /Il s'approche de Kastriouk /... /Se

1. Nikita - fils de Romane, frère de la première femme d'Ivan IV, est un héros toujours positif de la chanson historique.

redresse, brandit sa béquille plus haut que la tête, /Et la laisse retomber sur la terre humide. /Voilà Kastriouk qui gît sans connaissance, /Il ne sent pas qu'on le devêt entièrement, /Et le voilà nu comme un ver. /Et il part sous les quolibets, /Marchant à quatre pattes jusqu'à la porte » /... (Maria - fille de Témriouk dit au tsar :)

« O toi, tsar Ivan - fils de Vassili! /Est-ce donc ainsi que tu honores /Ton gentil beau-frère? /Que tu le laisses humilié par un vilain /Qui l'a entièrement dépouillé? » /Le tsar notre souverain lui dit alors ceci : /« O toi, Maria - fille de Témriouk, tsarine de Moscou, /Sache que je n'honore pas dans mes murs /Les Tatares qui viennent pour s'y battre, /Mais que j'honore dans mes murs /Les Russes qui savent leur répondre! » (Kircha Danilov, n° 5, p. 27-32).

2 / CYCLE DE STENKA RAZINE

Début de la révolte

« Dans notre pays, sur le Don paisible, /Sur le Don paisible, dans la ville de Tcherkassé, /Il naquit un vaillant gaillard /Nommé Stépane Razine - fils de Timothée. » /

... Stépane ne fréquente pas les milieux huppés cosaques...

Stépane va souvent dans les tripots, /Il comploté avec les gueux, les va-nu-pieds : /« O vous, mes amis, gueux des tripots! /Allons nous ébattre, amis, sur l'onde bleue, /Nous casserons, amis, les bateaux musulmans, /Nous prendrons, amis, tous les trésors dedans, /Nous irons, amis, à Moscou la fortifiée, /Acheter force pourpoints charmarrés, /Et seulement alors, nous en retournerons! » (Tchoulkov, I, n° 137, cité par Ignatov, p. 143).

Révolte à Astrakhane. Mort du gouverneur

« Quels sont ces points noirs qui grandissent sur notre mère la Volga, /Quelles sont ces taches blanches que l'on aperçoit au loin? /Les points noirs, ce sont des barques venant de Tchernoiarsk, /Et les taches blanches, de fines voiles tendues aux mâts, /Ce n'est pas le corbeau noir qui croasse, c'est Stenka Razine qui se met à parler : /"Holà, vous autres, ma troupe hardie de cosaques libres! /Ramez sans crainte, sans épargner vos forces, /Il nous faut traverser Astrakhane pendant la nuit, /... /Et que nul ne nous voie et que nul ne nous entende!" » /Mais un seul les a vus et un seul les a entendus, /Et c'est le grand boïar, le gouverneur d'Astrakhane. /Il a ordonné de sonner le tocsin, /Pour que les soldats se préparent et les canonnières aussi, /Qu'ils chargent les canons et tirent sur Stenka Razine. /

Voici que Stenka Razine dit au gouverneur de la ville : /« Ménagez votre poudre, rangez vos boulets, /Les balles n'ont pas sur moi de prise et les boulets moins encore! » /Et Stenka Razine s'est élancé vers la tour d'angle, /Il a jeté le gouverneur à bas des remparts, /Et tous ses enfants, par les pieds il les a pendus! » (Kiréiéovski, 7, p. 148).

Chanson des partisans de Razine

« ... Dans la verte chênaie, /De vaillants gaillards passent la nuit, /Ils se sont rassemblés sous un bouleau, /Ils ont prié Dieu face à l'Orient, /Ils se sont inclinés devant le soleil resplendissant : /« Monte, monte, soleil resplendissant, /Monte au-dessus de la verte chênaie, /Au-dessus de l'abri du vaillant gaillard, /De l'abri de Stépane - fils de Timothée, /Appelé Stenka Razine! /Monte, monte, soleil resplendissant, /Réchauffe-nous, pauvres gueux, /Vaillants gaillards, déserteurs sans feu ni lieu! /Voleurs ni bandits

ne sommes, /Mais de Stenka Razine la fidèle escorte, /C'est nous les aides de l'essaoul, /A chaque coup de rame, nous prenons un navire, /A chaque coup de fouet, nous pillons une caravane, /A chaque revers de main, nous tombons une jolie fille! » (Kiréïévski, 7, p. 153-154).

Annonce de la mort de Stenka Razine

« ... Ce n'est pas un faucon qui vole dans les cieux, /Mais un essaoul qui arpente le pont; /Il marche, marche, réveillant les hardis gaillards : /« Levez-vous, hardis gaillards, /Réveillez-vous, cosaques du Don! /... /Le glorieux Don paisible s'est troublé /Depuis sa source jusqu'à la mer Noire... /Nous avons hélas perdu notre atamane! /Stépane - fils de Timothée, /Dit Stenka Razine, n'est plus; /Ils ont pris le héros sans peur, /Ils lui ont lié ses blanches mains, /Ils l'ont conduit à Moscou la fortifiée, /Et sur la célèbre place Rouge, /Ils lui ont tranché la tête! » (Tchoulkov, 1, 134, cité par Ignatov, p. 155).

Testament dit de Stenka Razine

« Enterrez-moi, amis, à la croisée des trois chemins : /Celui de Moscou, celui d'Astrakhane, celui de Kiev la glorieuse. /A mes pieds, plantez mon sabre affilé, /A mon chevet, dressez le saint crucifix. /Quiconque passe devant, à pied ou à cheval, qu'il s'arrête, /Que devant le crucifix, il s'incline pour prier, /Que devant le sabre, il soit pris de crainte, /Car ci-gît Stenka Razine - fils de Timothée, /Bandit, vaillant gaillard, et plein d'audace! » (*Chansons des cosaques d'Orembourg*; relevée en 1904 par Miakoutine, citée par Ignatov, p. 156).

3 / CHANSONS SUR PIERRE I^{er}

Pierre I^{er} et le dragon

« Dans le palais du souverain, /Sur le perron d'honneur, /Le tsar orthodoxe Pierre - fils d'Alexis /Était assis sur une chaise, /Sur une chaise pliante. /Debout devant lui, se tenaient les princes et les boïars. /Le tsar orthodoxe dit alors ces mots : /« Holà, vous autres, princes et boïars! /N'y a-t-il pas parmi vous un amateur /Pour lutter avec son souverain, /Pour lui faire le grand plaisir de le battre? » /Tous les princes et les boïars furent pris de peur, /Les voilà qui se dispersent en grand effroi. /Seul est resté un jeune dragon, /Un jeune dragon de quinze ans, /Et voilà qu'il dit au tsar orthodoxe : /« Salut à toi, tsar orthodoxe, Pierre - fils d'Alexis! /Ne donne pas l'ordre de me supplicier, /Mais donne-moi bien plutôt celui de parler! /... /Je suis prêt à lutter contre toi, tsar, /A te faire le grand plaisir que tu demandes /— Si tu me bats, jeune dragon, je te ferai grâce, /Mais si c'est moi qui triomphe, /Tu seras supplicié! » /Le jeune dragon répondit ces mots : /« Que soient faites ta volonté et celle de Dieu! » /Le tsar orthodoxe se ceignit d'une large bande de soie, /Lui et le jeune dragon s'avancèrent l'un vers l'autre, s'empoignèrent. /... /Du bras gauche, le jeune dragon fit une prise au tsar, /Du bras droit, il le rattrapa, /Ne le laissa pas s'effondrer au sol. /Et le tsar orthodoxe parla ainsi au jeune dragon : /« Bravo à toi, jeune dragon, car tu sais te battre! »... /« Je te remercie, jeune dragon, pour ce beau combat! /Que désires-tu recevoir de moi : /Des villages, des terres, /Ou bien veux-tu puiser dans mon trésor? /— Je n'ai besoin ni de villages ni de terres, /Ni de puiser non plus dans ton trésor, /Laisse-moi faire la fête sans bourse délier /Dans tous les tripots et les tavernes du royaume! » (Poutilov, p. 253-254).

Prise de la forteresse d'Oréchék¹

« O toi, mon ennemi, mon cœur palpitant, / Mon cœur palpitant de brave gail-
lard! / Pourquoi me fais-tu si mal? / Tu m'annonces le malheur, à moi, brave gail-
lard! / Tu me dis que je serai recrue, / Que je serai soldat, / Que je ferai le siège de la
forteresse d'Oréchék » / ... / Bien vite les Suédois se sont repris, / Ils ont battu du tam-
bour. / Et voilà que notre souverain dit ces mots : / « O vous, les généraux, vous, mes
frères fidèles! / Dites-moi ce que vous en pensez, / Vaut-il mieux prendre Oréchék, / Ou
vaut-il mieux battre en retraite? » / Et tous les généraux disent d'une voix : / « O toi,
notre tsar et notre souverain, / Nous aurons encore besoin de toute notre armée, / Il
vaut mieux battre en retraite! » / Et notre souverain le tsar dit ces mots : / « O vous,
mes braves soldats, mes enfants! / Dites-moi ce que vous en pensez, / Ne vaut-il pas
mieux prendre Oréchék? » / Ce ne sont pas les abeilles qui se sont mises à bourdon-
ner, / Ce sont les soldats russes qui ont prononcé : / « O toi, notre souverain et notre
tsar! / Aller par eau jusqu'à la forteresse, nous ne le pouvons pas, / Y aller par voie de
terre, nous ne le pouvons pas non plus, / Mais pour ce qui est de la prendre, nous la
prendrons à mains nues! » / La troupe a avancé jusque sous les murs, / Les tours se sont
effondrées sur la rive, / Les portes auraient bien résisté, / Mais les boulets de canon les
ont trouées, / Ils ont vaincu l'armée de Suède, / Ils se sont emparés de la place forte! »
(Kiréiéovski, 8, p. 142-143).

BIBLIOGRAPHIE

Textes

Chansons historiques du XIII^e au XIX^e siècle, Moscou-Leningrad (1960-1973), 4 tomes.

Les Chansons, recueillies par P. V. Kiréiéovski, 6-10, Moscou, 1864-1874.

Les Vieux Poèmes russes, réunis par Kircha Danilov, Moscou, 1804 (textes cités d'après l'édi-
tion de Moscou, 1977).

Etudes

Anikine V. P., *Les Chansons historiques, L'Œuvre poétique populaire russe*, Moscou, 1987.

Azbéliév S. N., *Les Chansons historiques et les ballades russes, Chansons historiques. Bal-
lades*, Moscou, 1986 (Azbelev).

Ignatov V. I., *Les Chansons historiques russes, anthologie*, Moscou, 1970.

Ignatov V. I., *Les Chansons historiques, L'Œuvre poétique populaire russe*, Moscou, 1978.

Kravtsov N. I., *Les Chansons historiques, L'Œuvre poétique populaire russe*, Moscou, 1983
(Kravcov).

Poutilov V. N., *Le Folklore chanté historique russe du XIII^e au XVI^e siècle*, Moscou-Leningrad,
1960 (*Russkij istoričeskij pesennyj fol'klor*).

Poutilov V. N., *La Poésie populaire russe. La Poésie épique*, Leningrad, 1984.

Propp V. Ya., *La Chanson sur la colère d'Ivan le Terrible contre son fils, Le Messager de
l'Université de Leningrad*, 1958, n° 14 (« Pesnja o gneve Groznogo na syna », *Vestnik
LGU*).

Sélivanov F. M., *Les Chansons historiques, L'Œuvre poétique populaire russe*, Moscou,
1971.

1. Oréchék est le premier nom, russe, d'une forteresse sur le lac Ladoga, qui a plusieurs fois
changé de nom (appelée Nöteborg par les Suédois, elle fut rebaptisée en Schüsselbourg par
Pierre I^{er} ; aujourd'hui = Petrokrepost')

Sokolova V. K., *Les Chansons historiques russes du XVI au XVIII siècle*, Moscou, 1960.

Stief Carl, *Studies in the Russian historical song*, Copenhague, 1953.

Yémélianov A. I., Chanson et réalité historiques, *Le Folklore verbal russe*, X, 1966
(Emel'janov, « Istoričeskaja pesnja i dejstvitel'nost' »).

Yémélianov L. I., Les Chansons historiques, *La Chanson historique russe*, Leningrad, 1987.

Les ballades populaires russes n'ont été étudiées qu'au XX^e siècle. Elles ont été relevées indistinctement en même temps que les autres formes de chansons populaires (on les trouve donc dans les recueils déjà cités de Tchoulkov, Kircha Danilov, Kiréiéovski, Rybnikov, etc.) ; mais, moins typiques, moins hautes en couleurs que les chants épiques, elles n'ont pas attiré l'attention tout d'abord.

La ballade est donc longtemps restée dans l'ombre. Le terme même de ballade est un emprunt au terme occidental équivalent. Au XIX^e siècle, il n'était pas employé en Russie. Soboliévski, qui est le premier à distinguer le genre, parle de « chants épiques mineurs » (1895)¹. Dans le peuple, le terme de ballade est inconnu, les chanteurs les appellent simplement « poésie » ou « chanson » (en Ukraine « chanson longue »).

Le terme de ballade est en lui-même discutable. Il faut voir là l'influence de la ballade écossaise (chanson à contenu historique, à sujet tragique et souvent mystérieux), mais aussi celle de la ballade littéraire de l'époque romantique. La mode de la ballade a fleuri en Angleterre, en Allemagne, mais également en Russie (Burns, Coleridge, Burger, Joukovski...). C'est par ces intermédiaires que la ballade en tant que terme et que genre littéraire était connue en Russie.

Cependant, la ballade populaire russe ne connaît ni la strophe ni le refrain (typiques de la ballade écossaise). Elle est plus proche de la complainte française. Il existe en effet dans la chanson populaire française (J. Tiersot, *Histoire de la chanson populaire en France*, Paris, 1889, p. 16-19) des chansons, très proches par la forme et par le contenu de ladite ballade russe, et auxquelles les folkloristes français réservent le nom de complainte (la complainte du roi Renaud)². Ce terme français a malheureusement échappé à l'attention des folkloristes russes, et c'est le terme de ballade qui a été retenu.

1. *Les Chansons populaires grand-russes*, Saint-Petersbourg, I, 1895. Il faut ici entendre « épique » au sens étymologique, c'est-à-dire au sens de : narratif.

2. Le mot complainte a de plus l'avantage d'éviter la confusion avec le genre de la ballade provençale, qui n'a, bien sûr, rien à faire ici.

1 / DÉFINITION DU GENRE

La ballade russe est une chanson narrative de dimension moyenne. Plus courte qu'un chant épique, elle est plus longue qu'une chanson lyrique. Elle est de facture et de dimension assez proches de la chanson historique dont on a parfois du mal à la distinguer.

La caractéristique essentielle est dans le sujet abordé : la ballade traite de rapports entre individus, généralement dans le cadre d'une famille. Les mobiles sont psychologiques (choix d'un objet d'amour, jalousie, infidélité, etc.). Le conflit est grave et l'issue presque toujours tragique. La crise est menée à son paroxysme avec fin sanglante.

Propp et Poutilov sont les premiers à donner une définition négative de la ballade par rapport au chant épique : elle n'est liée ni à l'histoire événementielle, ni à des exploits héroïques ou d'importance patriotique. Le héros n'est ni un preux ni un surhomme. La complainte, qui ignore les longs développements, traite de la vie privée, intime (*Chants épiques en deux tomes, I, 1958, XLVII*).

Kravtsov, dans son article « La Ballade populaire russe », 1972 (p. 167-169), s'efforce de déterminer les critères du genre : narration à la troisième personne, résonance dramatique, conflit familial ou passionnel, mobiles psychologiques, aspect moralisateur (il y a justification du bon, même si celui-ci périt).

L'analyse de Balachov permet de donner la formulation suivante : la ballade prend pour centre d'intérêt l'individu. Les questions d'ordre général, social, etc., sont vues à travers le prisme d'une destinée (d'après *Histoire de l'évolution du genre de la ballade, p. 10*).

Il est nécessaire d'ajouter à cela que le héros de la complainte est un héros-victime, souvent une héroïne-victime, périssant malgré son bon droit, et c'est là que se situe le drame. Il n'y a jamais punition du méchant, lequel est seulement condamné par le chanteur et l'auditoire. Enfin, autre caractéristique allant de pair avec celle-là : le genre est essentiellement féminin, à la fois par les héroïnes, par les chanteuses, par l'auditoire (bien qu'il y ait çà et là quelques héros et chanteurs masculins). Balachov témoigne du plaisir à pleurer de l'auditoire féminin, des écoutantes (*Histoire de l'évolution, p. 13*).

Lorsque l'histoire russe intervient, c'est le côté sombre, les plaies de l'histoire qui sont mis au jour : le sujet, ce n'est plus le surhomme défaisant à lui seul des armées entières de Tatares, c'est la jeune fille se jetant dans la rivière pour échapper à ceux-ci. Conséquences du joug mongol, despotisme familial et clérical dans la Russie moscovite, tyrannie de classe aux XVII^e et XVIII^e siècles, sort lamentable des victimes du banditisme au XVII^e siècle, misère des femmes, mais aussi protesta-

tion féminine... C'est l'envers de l'épopée patriotique idéalisant héros et faits.

Historiquement, on a pu dater les ballades entre le XIV^e et le XVII^e-XVIII^e siècle, c'est-à-dire à l'époque la plus sombre de l'histoire russe, celle de la Russie moscovite, époque où la Russie, pansant ses plaies, reste plongée dans un Moyen Age attardé.

Cependant, il ne faut pas oublier que la complainte a, comme bien d'autres genres, des parallèles européens. On ne peut donc la replonger entièrement et uniquement dans l'histoire de la Russie.

2 / COLLECTE. ETUDE

Les ballades ont donc été relevées en même temps que les autres formes de la chanson populaire et publiées dans les mêmes recueils. Soboliévski publie en 1895 le premier recueil de ballades, mais il n'y inclut pas les ballades historiques.

En période soviétique, le premier recueil de ballades est dû à Tchernychev, *La Ballade russe*, 1936. Mais il introduit dans son recueil d'autres formes de chansons (lyriques en particulier).

Le recueil de Propp et Poutilov, *Les Chants épiques*, 1958, contient des complaintes sans que les distinctions soient toujours clairement établies.

Le recueil *Les Ballades populaires* composé par Balachov en 1963 est le recueil le plus complet. Il distingue quatre groupes : ballades familiales ; ballades historiques et se rapportant aux mœurs ; ballades satiriques et comiques ; ballades de type nouveau. Cependant, les ballades satiriques et comiques ne sont pas des ballades, et les ballades de type nouveau sont d'origine littéraire.

L'étude des ballades est, nous l'avons vu, très récente.

Le premier article en date est l'article introductif d'Andréiev au recueil de Tchernychev. Il distingue ballades historiques et ballades familiales. La ballade historique est pour lui une forme transitoire entre la chanson historique et la ballade proprement dite, et ceci rend le genre difficile à cerner.

Balachov peut être considéré comme le spécialiste du genre. Il écrit plusieurs articles dont un article introductif au recueil *Les Ballades populaires*, 1963, et un fascicule *Histoire de l'évolution du genre de la ballade russe*, Petrozavodsk, 1966. Il dégage certains traits caractéristiques de la complainte : genre en vers et chanté ; récit conduit à la troisième personne, absence de lyrisme. On a un conflit dramatique centré sur un épisode, crucial ; le recours au dialogue est fréquent ; la répétition des épisodes a pour but de faire monter la tension. Balachov étudie



Paysanne à sa quenouille
Village Véslianka, région de Koungoursk, 1962
(*L'Art de la Kama. Peinture sur bois*, Perm, 1987)

l'histoire de la ballade russe et essaie de donner une datation approximative, en utilisant à cette fin différents critères (répartition des sujets dans le nord de la Russie, comparaison avec les variantes biélorusses et ukrainiennes, avec les parallèles internationaux). La disparition de la complainte est pour lui liée à l'introduction de plus en plus fréquente d'éléments lyriques.

Anikine est le premier à écrire un chapitre sur les ballades dans le manuel *L'Œuvre poétique populaire russe* de 1971. Il s'efforce de distinguer trois périodes historiques : XIV^e-XVI^e siècle ; XVII^e siècle ; XVII^e - début XVIII^e siècle. Il réserve un sort spécial aux ballades anticléricales.

3 / BALLADES SUR LE DESPOTISME FAMILIAL

Les conflits familiaux sont poussés au paroxysme. Les personnages de ces complaintes sont : la femme, le mari, la belle-mère (mère du mari). Elles expriment assez bien la tyrannie exercée sur l'épouse / la bru dans les conditions de la Russie moscovite et du *Domostroi*¹. Elles dénoncent le pouvoir marital et plus encore le pouvoir de la mère du mari (le pouvoir de la mère du héros nous est déjà connu par le chant épique, mais, là, il avait une connotation plutôt positive).

« Le Prince Romane a tué son épouse » : le mari tue son épouse, la dépèce, les enfants (souvent la fille seule) demandent où est passée leur mère. Le père élude les questions, promet d'en trouver « une autre, plus gentille ». Ceci donne la raison du crime. Le ton laconique, la montée de l'intensité dramatique dans le dialogue fille/père, la découverte macabre juste esquissée (main rapportée par un aigle) font de cette complainte où il n'y a pas un détail de trop, un modèle du genre (trad. n° 1).

« Le Prince Michel » : le prince Michel s'est marié sans demander l'autorisation de sa mère (ce qui, à l'époque, constituait un attentat contre l'autorité de celle-ci, car c'était le plus souvent les mères qui organisaient les mariages). Il part à la guerre, confiant imprudemment à sa mère la jeune femme enceinte. La mère fait périr bru et petit-fils. Mû par un pressentiment, le prince Michel de guerre revient et meurt en apercevant les corps. La mère se repent (trad. n° 2).

« Sophie et Vassili » : une mère fait entrer toutes ses filles au couvent. Une seule, Sophie, se choisit un amoureux, Vassili. La mère de Vassili empoisonne les jeunes gens. Sur leurs tombes poussent des

1. En vigueur dans la Russie moscovite jusqu'à Pierre I^{er}, le *Domostroi* est un ensemble de règles domestiques qui prône la soumission de la femme et recommande (au mari, s'entend!) l'usage des châtiments corporels.

arbres qui s'entrelacent. Le thème des arbres qui poussent sur la tombe des amoureux est typiquement médiéval. Il signifie la profonde justification des amoureux séparés par des malveillances ou des jalousies (trad. n° 5)¹.

4 / BALLADES SUR L'AMOUR (*crimes passionnels*)

Si la femme est généralement victime, elle est loin d'être une victime toujours passive, elle est parfois capable de vengeance sanglante.

« Dimitri et Dounia » : la jeune Dounia est promise au prince Dimitri. Elle se moque de lui, le traitant publiquement « de voûté et de bossu aux jambes torses ». Celui-ci se venge en la frappant à mort ou, dans d'autres versions, en l'acculant au suicide (trad. n° 3).

« La Sœur empoisonneuse » (nombreuses variantes) : la sœur empoisonne le frère pour être libre avec son amant (l'emploi du poison était aux XVI^e-XVII^e siècles un délit surtout féminin). Mais l'amant la rejette sur ces mots : « Tu me feras ce que tu as fait à ton frère. » La jeune fille se désole (trad. n° 7).

« La Jeune Fille qui défend son honneur » : une marâtre contraint sa belle-fille à faire les lits pour des jeunes gens de passage (sous-entendu : elle la contraint à coucher avec eux). La belle-fille égorge les hôtes (trad. n° 6).

« Les Menaces de la jeune fille » : une jeune fille séduite, puis abandonnée, menace son séducteur : « De ta chair je ferai des pâtés, / De ta graisse je ferai des bougies, / De ton crâne je ferai une coupe », etc.)

Le crime ou le suicide sont l'issue ordinaire de la plainte. Les raisons ne sont pas toujours explicitées, elles découlent du dialogue qui reste quelquefois chiffré sur le plan causal :

« La Femme a tué son mari » : une femme a égorgé son mari et elle pleure sur son corps. Les beaux-frères arrivent, interrogent. Elle finit par avouer le crime et leur demande de la tuer à son tour. On ne connaît pas la raison de l'acte.

1. Il n'est pas difficile de voir les ressemblances avec la plainte française (innombrables plaintes sur le sujet de Barbe-Bleue, voir C. Velay-Valentin, *Barbe-Bleue, L'Histoire des contes*, Paris, Fayard, 1992 ; plainte du roi Renaud, voir Tiersot ; par ailleurs, thème bien connu de Tristan et d'Iseult). Aucune étude ou mise en parallèle de ces sujets populaires à travers l'Europe n'a été tentée à ma connaissance. Elle serait probablement instructive et permettrait de délimiter la part de réalisme et la part d'imaginaire qu'ils peuvent contenir.



Maison d'Ochévniév, 1876, Kiji, île du lac Onéga
Musée ethnographique de plein air
(*Kiji*, Moscou, 1985)

5 / BALLADES HISTORIQUES

Ce sont des ballades soit sur le joug tatar, soit sur le banditisme.

5.1. *Ballades sur le joug tatar*

Elles ont été composées aux XIV^e-XV^e siècles ; elles ont pour thème les conséquences pour les femmes de la domination tatar. Bâties sur un fond d'événements historiques, elles n'introduisent pas de personnage historique, elles ne décrivent pas de fait historique, mais rendent une atmosphère et, probablement plus que d'autres ballades, apportent un témoignage.

« Avdotia de Riazane » : la ballade est parfois classée avec les chansons historiques¹. Elle a pu être rattachée à la destruction de Riazane par le khane Batyï en 1237. Sous l'influence d'événements postérieurs (datant de l'époque d'Ivan le Terrible), Riazane est devenue Kazane, le khane Batyï s'est transformé en sultan turc Bakhmet. Avdotia est une sorte de sainte Geneviève. Après l'incursion des Tatares qui ont enlevé son frère, son mari et son beau-père, elle part à leur recherche, traversant lacs et forêts. Par sa conduite et ses discours sensés, elle parvient à persuader le sultan turc de la laisser repartir avec les prisonniers de son choix ; elle s'arrange pour les ramener tous avec elle. La dignité du ton, la simplicité de la trame mettent en valeur la participation féminine à la tragédie nationale (trad. n° 10).

« La Prisonnière 1 » : une femme âgée est faite prisonnière et donnée comme servante à une femme jeune, mariée à un Tatar. Cette dernière a été autrefois enlevée par les Tatares, elle berce son enfant, de père tatar. Les deux femmes, en pleurant, se reconnaissent comme mère et fille.

« La Prisonnière 2 » : une jeune fille, pour échapper aux Tatares qui la poursuivent, se jette dans la rivière, après avoir supplié en vain un batelier : celui-ci en voulait à son honneur comme prix de ses services. Ce suicide est, comme dans tous les cas de ce genre, suicide héroïque, il est refus de tout compromis (trad. n° 9).

« Le Salut magique » : pour échapper aux Tatares, Annette se transforme en bois, lac, rivière, etc. (trad. n° 11).

5.2. *Ballades sur le banditisme*

Le banditisme a été particulièrement développé en Russie au XVII^e siècle (voir les chansons historiques sur Stenka Razine, chap. 9), et un certain nombre de plaintes le rappellent :

« Les Frères brigands et leur sœur » (nombreuses variantes) : neuf frères sont devenus brigands après avoir donné leur sœur en mariage. Ils rencontrent de nuit des voyageurs sur la route, tuent l'homme et l'enfant, violent la femme. Suit la reconnaissance : cette femme, bien entendu, est leur sœur.

Mais le banditisme n'était pas affaire purement masculine, et la Russie a connu ses Calamity Jane. En témoigne la ballade sur :

« La Jeune Fille atamane » : elle est prise dans un tripot où elle s'enivrait et conduite au supplice pour avoir égorgé vingt-cinq mille voyageurs « sans compter les petits et les vieux » (trad. n° 12).

1. L'issue de cette ballade est heureuse.

6 / BALLADES DE PROTESTATION SOCIALE

Elles sont assez tardives, Anikine estime qu'elles sont des variantes remaniées aux XVII^e-XVIII^e siècles de ballades plus anciennes. Elles sont de deux types :

6.1. *Ballades mettant en jeu la situation inégale des amants*

« Le Jeune Gaillard et la princesse » : une princesse a une liaison avec un beau garçon, serviteur de son père, roi de Lituanie. L'apprenant, le roi fait supplicier, puis tuer le jeune homme. La princesse se tue à son tour. Le père se repent. Cette ballade remonte aux XIV^e-XV^e siècles et a un rapport avec le chant épique « Dounaï et Nastassia » (voir p. 205 ; V. Propp, *L'Épopée héroïque russe*, Leningrad, 1959, p. 128-147).

« Le Prince Volkonski et l'économe Vania » : c'est une variante tardive de la précédente (XVII^e-XVIII^e siècles). Le prince apprend la liaison de sa femme avec son économe. Il fait supplicier Vania, sa femme se suicide. Les réponses crânes de Vania lui donnent le beau rôle dans la complainte (trad. n° 9).

La ballade défend le droit (surtout pour la femme) de choisir librement son objet d'amour.

6.2. *Ballades accusant l'hypocrisie cléricale*

Ces ballades sont relativement récentes, comme l'a montré Balachov. Elles sont une réinterprétation au XVII^e siècle de ballades plus anciennes.

« L'Épouse calomniée » est, ainsi, une ballade sur le despotisme de la belle-mère, que l'on a pu dater du XIV^e au XVI^e siècle. Le mari, à son retour de voyage, tue sa femme, calomniée par sa mère ; lorsqu'il s'aperçoit de la fourberie de celle-ci, il est trop tard, il ne lui reste plus que les yeux pour pleurer.

Cette ballade a été réinterprétée dans le nord de la Russie au XVII^e siècle. C'est la ballade « Le Prince et les nonnes » où les nonnes tiennent le rôle ingrat de la belle-mère. La motivation, qui n'est pas donnée, se laisse deviner : jalousie pour la belle-mère, frustration pour les nonnes (Balachov, *Ballade sur la mort de l'épouse calomniée...*, *Le Folklore verbal russe*, VIII, 1963).

Cette réinterprétation est probablement à mettre en rapport avec l'arrivée des vieux-croyants dans le nord de la Russie au XVII^e siècle, et la multiplication des monastères qui s'ensuivit.

7 / DÉGÉNÉRESCENCE

A partir du XVIII^e siècle, la ballade dégénère.

— Soit elle devient trop macabre et frise dans ce registre la vulgarité et le mauvais goût : Shakespeare dégénère en Grand Guignol.

« Fiodor et Marfa » : Fiodor a tué (sans raison connue) sa femme Marfa dans l'étuve. Sa mère, qui dans ce cas n'y est pour rien, va voir et revient : « Qu'as-tu donc fait, Fiodor ? / La tête est sur le tuyau du poêle, / Les seins blancs sont sur la fenêtre, / Les bras blancs sur l'étagère, / Les jambes agiles sur le seuil, / Quant au corps, il est sous le banc ! » On est bien loin de la retenue du « Prince Romane » ou de « La Jeune Fille qui défend son honneur ! »

— Soit elle passe dans un genre voisin, celui de la chanson lyrique. C'est cette fois le monologue, l'épanchement ou l'effusion lyrique qui l'emportent. On peut donner en exemple l'évolution de la ballade « Le Prince Romane a tué son épouse » : non seulement dans différentes variantes, le prince Romane est devenu un paysan qui prétend avoir envoyé sa femme traire les vaches, mais dans la variante « Le Cosaque a tué sa femme », le monologue de l'épouse se lamentant et demandant à son mari de différer le crime jusqu'à la nuit noire pour que les enfants n'entendent pas (« Ne me tue pas avant que les enfants ne dorment ») devient le centre d'intérêt de la ballade.

8 / L'ART DE LA BALLADE

8.1 *L'art dramatique de la ballade*

La ballade est une petite tragédie. Les personnages ne sont caractérisés ni par leurs pensées ni par leurs sentiments, mais par leurs actes, souvent exprimés à travers le dialogue. L'unité de temps et de lieu est assez fréquente. L'exposition est laconique. Les actes sont parfois soudains, les motivations (jalousie, calomnie) restent la plupart du temps implicites, quelquefois absentes, d'où un certain mystère qui plane, et un style très bref. Suivant une juste remarque de Balachov (*Histoire de l'évolution*, p. 9), ce dépouillement extrême est voulu et il n'y a pas de raison de rechercher les maillons perdus, comme le voulait en son temps Jdanov (*Le Chant épique russe*, 1895).

Les crimes sont passionnels et le mobile psychologique prime. On a une atmosphère de violence, de despotisme, d'erreurs tragiques, de calomnies, entraînant la mort de victimes innocentes. Les bourreaux ne

sont jamais punis par intervention extérieure. Parfois ils se repentent après coup.

Les caractères sont impulsifs : ceci est vrai non seulement des bourreaux, mais aussi des victimes qui souvent préfèrent la mort au déshonneur, à la privation d'amour, etc. Les uns comme les autres agissent avant de réfléchir. C'est du reste la loi du genre, puisqu'ils sont caractérisés seulement par leurs actes.

Les détails horribles ou macabres ne sont pas épargnés (main de la morte, chemise ensanglantée du frère, bottes pleines de sang de l'amoureux-serviteur, etc.).

Les meilleures ballades confinent à l'art de la tragédie littéraire (dans ce sens « Othello » est un sujet typique de ballade). L'enchaînement logique des événements est implacable. Le début prédétermine le drame : si l'héroïne prépare du poison, c'est pour s'en servir ; si la belle-mère est plus méchante que l'ortie piquante, c'est qu'elle médite la mort de sa bru, etc. L'art du sous-entendu est parfois poussé à son maximum (ainsi dans « La Jeune Fille qui défend son honneur », seuls les yeux gonflés de celle-ci indiquent qu'elle a tué les hôtes importuns. Mais il y a des complaintes où l'on ne peut deviner la motivation. Certains mailons échappent à notre oreille moderne. Pourquoi la mère de Vassili en veut-elle à Sophie, cela n'est pas dit et l'on doit comprendre que, dans ce genre folklorique, la haine de la belle-mère pour la bru est une sorte de présupposé. La ballade populaire se résume souvent à l'épisode final de la crise. On a, en fait, le cinquième acte d'une tragédie et on doit deviner ce qui s'est passé avant.

La véritable ballade ne connaît pas l'épanchement lyrique ; c'est un drame, on agit, on ne se lamente que secondairement. Cependant, la forte émotion provoquée par les sujets choisis conduit à transformer peu à peu la complainte en chanson lyrique.

8.2. *Le réalisme*

Le genre est infiniment plus réaliste que celui du conte ou celui du chant épique : la présence de héros ordinaires, l'environnement quotidien, l'absence d'hyperbolisation épique, celle de formules et de répétitions, la place limitée accordée au fantastique donnent à la complainte une facture réaliste.

Les héros sont ordinaires. En effet, ce n'est pas le héros qui compte mais la situation ou, si l'on préfère, le sujet (le prince Romane peut sans inconvénient, et l'est quelquefois, être remplacé par un paysan, un cosaque, etc.). Le héros est un individu type, donc moyen, il n'a rien d'un surhomme.

Les héros, comme les anti-héros, appartiennent à la vie de tous les jours

(de la Russie moscovite). Ils n'ont rien de fantastique, encore moins de mythologique. Pour féroce qu'elle soit, la belle-mère, même si elle détient des pouvoirs sorciers, n'a en rien la dimension de la baba Yaga.

Il n'y a pas d'idéalisation épique. L'emphase et l'optimisme du chant épique sont absents. La complainte est même, à sa façon, un anti-chant épique. Historiquement, elle est le produit de la cassure qui a lieu au XIV^e siècle en Russie dans la société et dans l'art, et qui met au premier plan l'individu avec ses plaies (voir Likhatchov, *L'Individu dans la littérature de la Russie ancienne*, 1958). On ne peut cependant voir dans la ballade une photographie de la réalité. La situation de crise, de drame poussé à son paroxysme est recherchée en tant que telle. Ce goût pour le tragique, une certaine mode de sensiblerie larmoyante éloignent considérablement la ballade des situations ordinaires où les conflits restent généralement latents. La ballade est néanmoins révélatrice de certaines tensions familiales et sexuelles (conflit belle-mère/bru) et témoigne d'une époque.

8.3. *Le fantastique*

Le fantastique, surtout si on le compare aux merveilleux du conte, n'a plus qu'une place limitée. Si l'on trouve comme le veut Balachov des survivances du totémisme (dans les différentes métamorphoses), on a essentiellement affaire à toutes sortes de présages, songes, pressentiments, croyances. Ils tissent un véritable réseau de signes qui emprisonne le héros et alourdit l'atmosphère. Mais le fantastique joue en même temps un rôle particulier : comme l'a bien vu Toumiliévitch (voir bibliographie, p. 33-37), il sert de moyen pour parvenir au but final, quel que soit celui-ci : crime lui-même (la belle-mère se débarrasse de sa bru en la transformant en bel alisier ; la jeune veuve tue sa rivale en lui jetant un sort...) ; dénonciation du criminel (main de la morte rapportée par l'aigle) ; protestation passive mais totale (Annette se transforme en bois, lac, etc., pour échapper à ses ravisseurs ; les arbres poussent sur la tombe des amoureux). La part de réalité et la part de fantastique conditionnent le fatalisme tragique de la ballade. Le fantastique crée un halo de mystère, mais aussi de terreur (puisque les forces occultes soutiennent souvent le criminel) qui paralyse les victimes innocentes, incapables de se défendre dans un monde où règne le mal. Ceci amène à poser le problème de la morale.

8.4. *La morale*

Dans le monde manichéen qui était celui du conte ou du chant épique, le bon triomphait (presque toujours) du méchant. Ici, le méchant triomphe du bon, souvent à l'aide de forces occultes. Si la vic-

time peut parfois se servir du surnaturel, elle ne peut jamais le faire pour rétablir son bon droit contre son bourreau (la bru transformée en alisier ne peut redevenir femme, non plus qu'Annette devenue bois, lac ou rivière). Or ceci était possible dans le conte qui était optimiste. Le pessimisme est ici de règle.

Aussi est-il difficile de dire, à la suite de Balachov ou de Kravtsov, que la complainte est généralement fidèle au principe de la victoire morale, victoire dans la défaite et même dans la mort. Balachov cite pour exemple le cas des arbres poussant sur la tombe des amoureux. Or, dans cette ballade précise, il faut savoir que, dans la première version, la mère coupe les arbres et, donc, triomphe totalement dans son désir d'anéantir tout souvenir d'amour. Dans nombre de cas, en effet, le pessimisme devient total, la certitude que le monde extérieur soutient le bourreau contre la victime est absolue. On a, comme chez Racine, un monde où le mal règne sans partage et où toute résistance est impossible. La victime est condamnée d'avance, elle n'a aucune chance. Ceci ne va pas sans un brin de morbidité perverse qui est probablement liée à une époque, et qui apparaît plus nettement dans les cas tardifs où la complainte dégénère en farce macabre.

Née dans une époque de régression, de pessimisme, de confinement de la jeune femme, la ballade populaire russe est marquée par une atmosphère de violence et de fatalité sinistre. Dans ses meilleurs exemples, elle confine à l'art de la tragédie classique et l'on peut simplement regretter que ses sujets aient très peu inspiré les écrivains (seul peut-être A. Ostrovski s'est efforcé de rendre l'antagonisme belle-mère/bru dans sa pièce *L'Orage*, Moscou, 1859, et ceci n'a rien d'étonnant puisque Ostrovski décrit essentiellement le milieu moscovite bourgeois, aux mœurs familiales particulièrement rigides, et traditionnellement porteur des règles obscurantistes du *Domostroi*.

TRADUCTIONS

(Tous les textes et toutes les références proviennent du recueil de Balachov, Moscou, 1983.)

1 / LE PRINCE ROMANE

Le prince Romane a tué son épouse, / Il l'a tuée, l'a dépecée, / L'a jetée dans la rivière. / Le voilà qui gagne sa vaste demeure, / Sa fille chérie est venue l'accueillir. / Le prenant par ses blanches mains, / Elle demande au prince Romane : / « O père, seigneur mon père, / Qu'as-tu donc fait de ma mère ? / — Ne pleure pas, ne pleure pas, fille ché-

rie, / Ta mère est montée dans sa chambre haute, / Pour se parer, se maquiller, / Revêtir une parure chatoyante » / La princesse monta dans la chambre haute / Pour chercher sa mère chérie : / Le rouge et le blanc n'avaient pas été touchés, / La parure chatoyante était pendue là. / La jeune princesse revient, tout en larmes : / « O père, seigneur mon père, / Qu'as-tu donc fait de ma mère? / — Ne pleure pas, ne pleure pas, fille chérie, / Ta mère s'en est allée loin dans la plaine, / Cueillir des fleurs, tresser des couronnes » / La princesse monta sur le perron, / Et se mit à crier à voix forte : / « Holà, vous autres, mes serviteurs fidèles! / Attelez donc vite l'équipage, / Conduisez-moi vers ma mère chérie, / Qui cueille des fleurs, qui tresse des couronnes, / Bien loin, bien loin dans la vaste plaine » / Elle se rendit bien loin dans la vaste plaine, / Et vit que nul n'avait cueilli de fleurs, / Que nul n'avait tressé de couronnes. / « Hélas, ma mère chérie n'est pas là! » / La princesse tombe contre la terre humide, / La voilà qui éclate en gros sanglots. / Au-dessus d'elle plane un aigle bleu, / Un aigle bleu-gris, un aigle royal, / Il est descendu se poser tout près d'elle, / Il tient entre ses griffes une main blanche, / Une main blanche, une main droite, / Avec des bagues toutes de diamants. / Voilà que parle l'aigle bleu : / « Ne pleure pas, ne t'afflige pas, princesse, / Ne recherche plus ta mère chérie : / Le prince Romane a tué son épouse, / Il l'a tuée, l'a dépecée, / L'a jetée dans la rivière. / Voici la main droite de ta mère, / Avec ses bagues toutes de diamants! » / La princesse revient dans la chambre haute, / Elle s'affale sur la table de chêne. / Son seigneur et son père l'a entendue, / Il court vite vers la chambre haute : / « Pourquoi pleures-tu, ma fille chérie? / — O père, seigneur mon père, / Pourquoi donc as-tu tué ma mère? / — Ah, ma fille chérie, / Ce n'est pas moi le coupable, / C'est sa mauvaise langue qui l'a perdue. / Mais allons, je te donnerai une mère gentille! » / Mais la princesse rétorque ceci : / « Je ne veux pas de mère gentille, / Ce que je veux, c'est ma mère! » (Tchoulkov, II, 128).

2 / LE PRINCE MICHEL

Le prince Michel partit loin se marier, / Il se maria sans prévenir sa mère. / Or sa mère était coléreuse et méchante. / Lorsque Michel partit guerroyer, / Il demanda ceci à sa mère : / « O, ma chère dame et mère, / Prends bien soin de ma princesse » / ... / Mais sa chère dame et mère / Dès qu'elle le vit parti bien loin, / Fit chauffer l'étuve, la fit chauffer à blanc. / Elle fit alors venir la jeune princesse / Pour y prendre un bain de vapeur. / Elle mit une pierre dans le four, / La posa toute brûlante / Contre le sein de la jeune femme. / Au premier cri, tout le monde sursauta, / Au deuxième cri, le palais en trembla, / Au troisième cri, la terre-mère frémit. / La marâtre brûla l'enfant / Dans le sein de la jeune épousée, / Et elle enveloppa le nouveau-né / Dans une chemise de soie brodée. / Elle déposa la jeune mère avec l'enfant / Dans un tronc creux de chêne clair / Qu'elle ferma de trois cercles de fer, / Et qu'elle fit lancer sur l'onde bleue. / ... / Le cheval du prince Michel a trébuché, / Son sabre affilé s'est cassé, / Des larmes ont jailli de ses yeux clairs. / Et le prince Michel parla ainsi : / « Attendez un peu mes amis, / Je pressens qu'un malheur est arrivé » / ...

(Il rentre chez lui, demande des nouvelles de son épouse. Sa mère répond :)

« Ta jeune épouse, beau prince, / Est trop fière, trop orgueilleuse, / Elle n'a pas daigné sortir de sa chambre, / A passé son temps à la fenêtre ou sur son lit, / N'a voulu ni manger ni boire, / Ni quitter sa chambre haute » /

(Les serviteurs disent la vérité au prince Michel :)

Le prince Michel se rendit sur la berge, / Commanda aux pêcheurs de lancer un filet de soie. / On lança sur l'onde bleue le filet de soie, / On ramena le tronc creux du chêne, / On brisa les cercles de fer. / Et lorsque le prince Michel / Aperçut sa princesse avec l'enfant, / Il s'affala sur le tronc creux, / Dit adieu à la lumière du jour / Et la vie sans tarder l'abandonna. / Contre la rive marche la mère, / Elle se lamente sans répit : « J'ai lourdement pêché. / J'ai fait périr trois âmes pures. / La première n'avait pas encore de nom, / La deuxième était innocente, / La troisième était chère à mon cœur! » (Rybnikov, I, n° 100).

3 / DOUNIA¹ ET DIMITRI

Cela fait trois ans, cela fait trois automnes / Que le prince Dimitri prépare son mariage. / Enfin le mariage est commandé, / Enfin la cérémonie est prête. / Or voilà que le dimanche de l'Ascension / A l'église on sonne la grand-messe. / Le prince Dimitri s'y est rendu de bon matin. / Dounia avait passé la tête à sa croisée : / « N'est-ce pas là le prince Dimitri ? / Que dire de Dimitri, qu'il est beau, qu'il est joli, / Qu'on ne peut trouver mieux sous le soleil ? / Mais il est voûté, il a une bosse par derrière, une par devant, / Il a les jambes torsées, les yeux qui louchent, / Il est peigné comme un croquant, / Et il ne parle pas mieux qu'un Samoyède ! » / Or ces paroles n'échappèrent point à Dimitri, / Il en conçut un noir dépit. / Dimitri rentre de la messe du matin / Et il se rend chez sa sœur Nastassia : / « Bonjour, ma sœur chérie ! / Prépare, veux-tu, une collation de demoiselles, / Invites-y Dounia, la fille de Faléï, / Invite-la à manger le pain et le sel, / Invite-la à boire des boissons de miel. / Dis que le prince Dimitri n'est pas chez lui, / Qu'il est parti chasser la martre, le renard, / Et autre menu gibier, qu'il rapportera demain » /

(Le message est transmis à Dounia et à sa mère :)

La mère de Dounia ne veut pas laisser partir sa fille : / « Ne va pas, Dounia, à cette collation de demoiselles, / J'ai peu dormi cette nuit, j'ai fait un songe : / La sainte croix tombait de ta blanche poitrine, / La bague d'or s'effritait à ta main droite » / Dounia - fille de Faléï n'écoula point sa mère, / Dounia se lava bien soigneusement, / Et revêtit ses parures chatoyantes, / Elle s'en fut chez la princesse Nastassia, / Elle se rendit à la collation de demoiselles. / La voilà qui gagne la salle de pierre blanche, / Elle ouvre grand la porte de chêne, / Elle fait le signe de croix comme il est prescrit, / Elle fait les saluts comme il est d'usage, / Elle s'incline aux quatre coins, / Elle voit Dimitri dans l'angle d'honneur, / Dimitri qui siège à la meilleure place : / « Sois la bienvenue, Dounia - fille de Faléï, / Tu es chez le voûté, chez le bossu, / Il a les jambes torsées, les yeux qui louchent, / Il est peigné comme un croquant / Et il ne parle pas mieux qu'un Samoyède. / Tu es venue pour manger le pain et le sel, / Pour boire des boissons de miel ! / Prends donc place à la table de chêne » / Dounia - fille de Faléï dit ces mots : / « Laisse-moi aller, prince Dimitri, / J'ai oublié la bague d'or pour ma main droite, / La bague qui scelle notre alliance » / Et le prince Dimitri dit alors : / « Va où tu veux, on ne m'échappe point ! » / Et Dounia - fille de Faléï partit, / Elle entra dans une forge, / Se fit forger deux poignards acérés, / Dounia s'en fut par la vaste plaine, / Sur la terre humide, elle pointa les couteaux, / Y enfonça sa blanche poitrine, / En disant les mots qui suivent : / « Jamais mon corps blanc ne sera à toi, / Toi le voûté, toi le bossu ! / Qu'il soit plutôt à notre mère la terre humide ! » (Markov, Bogoslovski, 98).

1. Le prénom de la jeune fille est *Domna*. Je l'ai remplacé par *Dounia*, plus euphonique.

4 / LE BEL ALISIER

On était jour de dimanche, / La belle-mère se rendit à la messe / Et envoya sa bru dans la vaste plaine : / « Vas-y et tourne-toi en un bel alisier, / Et que tes enfants petits forment les branches! » / Vint l'heure où le mari rentrait de son travail, / Il arrive à la maison et se met à questionner : / « J'ai beau avoir maintes fois voyagé, / Jamais je n'ai vu une merveille / Semblable à ce tant bel alisier, / Ses feuilles tremblent même sans brise / Et il s'incline vers la terre-mère humide! / — Ô toi, mon fils, mon fils chéri! / Prends ton sabre aiguisé, / Et abats ce tant bel alisier! » / Au premier coup, l'alisier tressaillit, / Au deuxième coup, le sang rejaillit, / Au troisième coup, on entendit ces mots : / « Ce n'est pas un alisier que tu abats, c'est ta jeune épouse, / Et ses branches sont tes enfants encore petits! » / Le mari rentre à la maison et questionne : / « Où donc est ma jeune épouse? / — Ta jeune épouse est allée se promener. / — Et où sont mes enfants encore petits? / — Elle les a pris avec elle. / — Ce n'est pas une mère que tu es pour moi, / C'est un rapace, un rapace cruel / C'est une vipère, une vipère féroce » (*Œuvres de Yakouchkine*, 1884, p. 570).

5 / SOPHIE ET VASSILI

Dans la glorieuse ville de Kiev / Vivait une veuve très respectée. / Or cette veuve avait trente filles, / Toutes partirent faire leur salut, / Toutes entrèrent au couvent. / Toutes dirent en chœur : « Notre Père » / Seule, Sophie fit une erreur, / Elle voulut dire « Notre Père ». / Mais elle dit : « Vassili, viens près de moi! » / La mère de Vassili entendit. / Elle courut vite jusqu'à Kiev, / Acheta pour un sou de forte vodka, / Pour un autre sou de poison mortel. / La vodka, elle la versa à Vassili, / Le poison mortel, elle le versa à Sophie. / Elle dit alors les mots qui suivent : / « Bois, Vassili, et ne donne rien à Sophie, / Bois, Sophie, et ne donne rien à Vassili! » / Mais Vassili but, et en donna à Sophie. / Et Sophie but et en donna à Vassili. / Vassili dit que la tête lui faisait mal / Et Sophie dit que son cœur palpitait, / Et tous les deux soudain tombèrent sans vie. / L'on enterra Vassili à droite de l'église / Et l'on enterra Sophie à gauche de l'église. / Sur la tombe de Vassili poussa un noir cyprès, / Et sur celle de Sophie, un saule doré. / Les arbres entremêlèrent leurs sommets, / Et leurs feuillages se confondirent. / En passant devant les tombes, / Les gens âgés versaient des pleurs, / Les jeunes gens s'étonnaient fort, / Les beaux gaillards se réjouissaient. / Quand la mère de Vassili sut tout cela, / Elle abattit le noir cyprès, / Elle fit sécher le saule doré (*Hilferding, II, n° 134*).

6 / LA JEUNE FILLE DÉFEND SON HONNEUR

Je n'ai, moi, la belle jeune fille, / Ni père, ni mère, ni famille, / Je n'ai qu'une méchante marâtre, / Qu'une féroce vipère. / Elle m'envoie, ma dame et ma mère, / Faire les lits dans la chambre haute : / « Va, ma chère fille, va donc / Faire les lits dans la chambre haute, / Va battre les oreillers de plume, / Étends la couverture de zibeline » / Mais lorsque la jeune fille s'en fut / Faire les lits dans la chambre haute, / Elle prit sur elle deux poignards affilés / Et une corde de chanvre. / Dehors le soir tombe, / La jeune fille n'est pas encore rentrée, / Dehors il se fait tard, / La jeune fille n'est pas encore rentrée, / Dehors il est nuit close, / La jeune fille n'est pas encore rentrée, / Dehors le jour se lève, / La jeune

filles s'en revient, / Ses cheveux châtain sont épars, / Ses yeux clairs sont gonflés, / Ses mains blanches sont ballantes : / « Madame ma mère, / Va, occupe-toi des hôtes, / J'ai égorgé l'un, / J'ai pendu l'autre ! — Ah, malheureuse, qu'as-tu fait ? / Tu as égorgé un jeune garçon, / Et tu as pendu un homme marié ! » (*Le Parler russe*, I, p. 98, Moscou).

7 / LE FRÈRE, LA SŒUR ET L'AMOUREUX

Dans le vert jardin, sous le pommier florissant, / Un beau jeune homme taillait des copeaux ; / Une jeune fille ramassait les copeaux, / Et les jetait dans la flamme ardente, / Faisait cuire dedans une vipère, / Dispersait la cendre, préparait le poison, / Versait tout cela dans de la forte vodka. / Elle attendait le retour de son frère. / Voilà le frère qui arrive, tel le faucon qui vole, / La sœur l'accueille, tel le serpent qui siffle. / Elle accueille son frère au milieu de la cour. / Tout en maudissant son chagrin amer, / Elle remplit un verre de forte vodka. / Une goutte de poison est tombée / Sur la crinière du cheval. / La crinière du cheval s'enflamme, / Les lèvres du frère écument de sang. / Il a juste le temps de prononcer ces mots : / « Enterre-moi à la croisée des trois chemins, / Répands sur ma tombe des fleurs, / Mets une croix à mon chevet, / A mes pieds, attache mon noir destrier ; / Si un homme âgé vient à passer, il fera une prière, / Si c'est un homme jeune, il enfourchera le destrier, / Si ce sont des jeunes filles, elles s'apitoieront, / Et si c'est ma sœur, elle me pleurera ! » / Sur le soir, mon chéri me vient voir : / « Tu peux venir plus souvent à présent, mon ami, / J'ai tué celui qui nous en voulait, / J'ai tué, sache-le, mon frère par le sang / — Si tu as réussi ton noir dessein, / Tu le réussiras sur moi, le beau gaillard, / Reste donc seule pour toute la vie ! » / Et la jeune fille se mit à pleurer, inconsolable : / « Mon frère par le sang, je l'ai tué, / Et j'ai perdu mon ami cher ! » (Kiréïévski, nouv. Série, n° 1930).

8 / LE PRINCE VOLKONSKI ET L'ÉCONOME VANIA

Sur la haute berge du fleuve rapide / Se dressait un beau palais de pierre blanche ; / Et dans ce beau palais / Vivait le prince Volkonski. / Or ce prince avait des serviteurs zélés, / Et, parmi eux, Vania l'économe, / Fidèle amant de sa jeune épouse. / La princesse et Vania s'aimèrent un an, / La princesse et Vania s'aimèrent deux ans, / Quand on s'en fut tout redire au prince. / Voilà le prince qui monte sur le perron, / Il crie de sa voix la plus forte : / « Holà, vous autres, mes serviteurs zélés ! / Prenez, prenez des pioches solides, / Creusez, creusez deux fosses profondes, / Plantez, plantez deux poteaux équarris / Reliés par une fine poutre. / Pendez, pendez une corde de soie, / Et allez chercher le bandit Vania ! » / Et l'on amène le bandit Vania, / Il a les pieds et les poings attachés, / Sa chemise de soie est déchirée, / Sa tête hardie est brisée, / Ses bottes de cuir sont emplies de sang. / On amène, on amène Vania. / Le prince dit en se gaussant : / « Dis-moi, dis-moi, Vania, / Dis-moi, traître, dis-moi, bandit, / Depuis quand aimes-tu ma princesse ? » / ... / « Cela fait deux ans passés, mon maître, / Que ta princesse et moi, nous nous aimons ! / Nous nous sommes beaucoup roulés / Dans tes couvertures de fin duvet, / Nous nous sommes beaucoup étreints, / Beaucoup enlacés avec flamme, / Nous avons beaucoup médité de toi, Votre Honneur ! » / « Alors, pendez, pendez le vil bandit Vania, / Le fidèle amant de ma princesse ! / Qu'il se balance à la corde, / Que mon épouse aie de quoi s'attrister ! » / Et l'on pendit Vania, le beau Vania, / Il se balance à la corde de soie, / Et la princesse plonge un couteau dans son cœur. / Et le prince Volkonski reste là, souriant (*Archives de la Société de géographie*, 9, n° 65).

9 / LA PRISONNIÈRE

Ce n'est pas un cygne blanc qui vole, / C'est une belle fille qui fuit les hérétiques. / Son bon coursier file comme la flèche rapide, / Queue et crinière flottent au vent ; / La pelisse de la jeune fille gonfle, / Sur sa blanche poitrine les perles sautent, / A sa blanche main, une bague brille comme le feu. / La belle fille gagne la rivière Daria, / Elle s'arrête sur la rive escarpée. / ... / Soudain apparaît un passeur. / Elle lui dit de sa voix la plus douce : / « Fais-moi donc traverser la rivière, / Que je rejoigne mes père et mère, / Tous les miens et ma Russie natale ! / Fais-le et je te donnerai cinq cents roubles, / Si ce n'est pas assez, tu en auras huit cents, / Si c'est encore peu, tu en auras mille ; / Et je te donnerai encor mon bon coursier, / Et aussi ma pelisse de martre, / Et mes perles scintillantes, / Mon anneau d'or resplendissant. / — Dis, m'épouseras-tu, belle fille ? / — Princes et boïars ont demandé ma main, / Irai-je à présent épouser un Tchouvache ? » / Deux envoyés galopaient droit à la belle fille, / Deux envoyés mongols la talonnaient : / La belle fille a rejeté sa pelisse, / La belle fille s'est jetée dans l'eau, / Et elle a coulé au fond comme la pierre (*Recueil d'ethnographie*, 6, p. 92).

10 / AVDOTIA DE RIAZANE

Le roi de Turquie était arrivé / Et il avait pillé la vieille Riazane. / Et il avait fait quatre mille prisonniers, / Et tous, il les avait emmenés dans sa terre. / Or une femme était restée seule à Riazane ; / Elle était désolée, grandement affligée, / Trois hommes de sa famille étaient prisonniers, / Son frère, son mari, son beau-père. / Alors Avdotia se dit en elle-même : / « Je vais aller jusqu'en Turquie / Racheter en serait-ce que l'un d'eux / Contre une belle et bonne rançon » / Le roi de Turquie, en quittant les lieux, / Avait partout laissé fleuves et lacs profonds, / Sur les chemins, il avait partout placé des bandits, / Dans les forêts, il avait partout lâché des bêtes fauves, / Pour empêcher quiconque de passer. / Avdotia prit la route sans crainte. / ... / Elle chemina de nuit dans les plaines arides / Car la nuit les brigands dorment, / Elle passa de jour les forêts profondes / Car de jour les bêtes fauves dorment. / Elle parvint ainsi en terre étrangère, / Jusque chez le roi de Turquie. /

(Le roi de Turquie, frappé par le bon sens d'Avdotia, lui dit :)

« Sois la bienvenue, Avdotia de Riazane ! / Pour tes discours sensés, tes fortes paroles, / Prends tous les prisonniers que tu voudras, / Qu'ils te soient parents, alliés ou amis » / Avdotia se mit à parcourir tout le royaume, / Levant les prisonniers de sa Riazane natale, / Et c'est ainsi qu'elle repeupla sa bonne ville / Comme elle l'était auparavant (*Rybnikov, II, n° 182*).

11 / LE SALUT MAGIQUE

Annette était assise à la haute croisée, / A la haute croisée de sa chambrette, / Son frère Georges se tenait auprès d'elle. / Annette aperçut loin dans la plaine / Des tentes de couleur claire, / Des feux vifs qui brûlaient, / Et des chevaux gris pommelés. / « Mon frère, mon frère Georges, / Où donc me cacher, où donc me cacher, / Comment disparaître à leurs yeux ? / — Je te cacherai, sœurlette, / Dans une vaste salle de pierre, / Je te

mettraï sur une pierre blanche, / Et tu seras au fond de trente salles de pierre, / Fermées de trente portes de chêne / Bouclées par trente serrures dorées. / Et tu auras pour garde, sœurlette, / Trente guerriers tout en armes » / Lorsque le roi de Crimée / Déboucha de la vaste plaine, / Il vint tout droit frapper, / Frapper à la demeure de Georges. / Alors, les trente guerriers en armes / Prirent tous la fuite. / Et les trente serrures dorées / Toutes s'entrouvrirent, / Les trente portes de chêne / Toutes se démolirent, / Les trente salles de pierre / Toutes s'écroulèrent ; / Et Annette apparut seule, / Seule sur sa pierre blanche. / La voilà qui se jette contre la pierre humide. / Là où est retombée Annette, / Une église a surgi, / A l'endroit où ses bras et jambes ont frappé, / Des pins et des sapins se sont dressés, / A l'endroit où est venue cogner sa tête hardie, / Des montagnes élevées ont surgi, / A l'endroit où est retombée sa natte châtain, / De profondes forêts sont apparues, / Là où s'est étalée sa robe vive, / Un vert bosquet a frémi, / Là où son sang s'est répandu, / L'onde bleue s'est mise à couler (*Le Passé vivant*, 1905, 3-4).

12 / LA JEUNE FILLE ATAMANE

« Attendez donc, mes juges, pour me condamner ! / Que désirez-vous encore de moi ? / Je me sou mets à vous, moi la belle fille ; / J'ai été atamane ni plus ni moins de trente six ans, / Je m'en suis donné à cœur joie, / J'ai monté la garde sur la grande route / Avec mon couteau pointu dans la main, / Je n'ai laissé passer ni cavalier ni chemineau. / Des passants, j'en ai fait périr en nombre, / Ni plus ni moins de vingt-cinq mille, / Sans compter les plus petits et les vieux ; / Et j'ai eu envie, moi la belle, de venir / Prendre mes aises dans la ville de Moscou, / De me promener dans les larges rues, / De palper un peu les riches marchands, / De casser les beaux palais de pierre, / D'ouvrir les lourdes serrures de fer ; / Et puis je m'en suis allée faire la noce / Dans le fameux tripot de la rue Pétrovka, / J'ai dépensé mes roubles sans compter, / J'ai bu la vodka sans désespérer, / J'ai ripaillé comme un vrai chef atamane. / C'est là que l'on m'a reconnue, / Que l'on a retrouvé mon nom, celui de mon père, / Que l'on m'a lié les pieds et les poings, / Et menée en criminelle à la police. / Condamnez-moi plus vite, mes juges, / Allumez les feux avec la paille, / Brûlez vif mon corps blanc, / Et puis tranchez-moi la tête. / Menez-moi avec mes amis dans la plaine, / Mettez-nous sur une même rangée, / Et moi, la belle fille, en dernier » / Me voilà en train de pleurer, / En train de plaindre le sort de mes compagnons : / « C'est moi qui suis cause de tout, moi, la belle fille, / Pardonnez-moi, amis, pour la dernière fois » (Tchoulkov, *III*, n° 59).

BIBLIOGRAPHIE

Textes

- Les Chansons populaires grand-russes*, éditées par le P^r A. I. Soboliévski, Saint-Petersbourg, I, 1895) (*Velikorusskie narodnye pesni*, izd. p' A. I. Sobolevskim).
- Les Chants épiques en deux tomes*, Moscou, 1958, t. I (*Byliny v dvukh tomakh*).
- Les Ballades populaires*, Moscou-Leningrad, 1963 (*Narodnye Ballady*).
- Les Ballades populaires russes*, présentées par D. M. Balachov, Moscou, 1963 (*Russkie narodnye ballady*, sost. D. M. Balašov), réédition, 1983.

Etudes

- Anikine V. P., *Les Ballades, L'Œuvre poétique populaire russe*, Moscou, 1971 (Anikin).
- Balachov D. M., *Histoire de l'évolution du genre de la ballade russe*, Petrozavodsk, 1966 (Balašov, *Istorija razvitiija žanra russkoj ballady*).

- Kravtsov N. I., *La Ballade populaire slave, Problèmes posés par le folklore verbal slave*, Moscou, 1972 (Kravcov, Slavjanskaja narodnaja ballada, *Problemy slavjanskogo fol'klora*).
- Poutilov B. N., *La Ballade historique slave*, Moscou-Leningrad, 1965 (Putilov, *Slavjanskaja istoričeskaja ballada*).
- Smirnov You. I., *Les Ballades slaves de l'Est, Essai d'index*, Moscou, 1988 (Smirnov, *Vostočnoslavjanskije ballady, Opyt ukazatelja sjužetov*).
- Tiersot Jean, *Histoire de la chanson populaire en France*, Paris, 1889.
- Toumiliévitch O. F., *La Ballade populaire et le conte*, Saratov, 1972 (Tumilevič, *Narodnaja ballada i skazka*).

Les chansons lyriques

1 / INTRODUCTION

Comme le terme lui-même le suggère, ce qui prime dans la chanson lyrique, c'est l'expression du sentiment. Tout est subordonné à l'effusion. L'état d'âme, l'émotion forment le contenu principal de la chanson. Le héros (souvent l'héroïne) lyrique est là pour transmettre, peut-être pour susciter un sentiment, non pour raconter une histoire, pour décrire une situation.

Contrairement à ce qu'écrivait Pouchkine pour qui ces chansons, expression de l'âme russe, sont invariablement tristes¹, elles connaissent en fait deux registres antinomiques : tristesse et gaieté. Mais le sens de la révolte, celui de l'humour, et même l'insouciance la plus débridée ne leur sont pas étrangers.

Tous ces sentiments, ou tonalité affective, ne sont pas donnés à l'état pur, abstrait de toute contingence ou circonstance, comme cela peut être le cas en littérature. L'effusion lyrique est précédée ou accompagnée d'un petit tableau de la vie quotidienne. Les héros sont ancrés dans leur époque, dans leur société. Ainsi, suivant l'origine du héros, on peut distinguer plusieurs catégories de chansons (chansons de paysan(nes), de soldats, de brigands, etc.). Dans tous les cas, le héros de la chanson populaire est un individu simple, ordinaire.

La mélodie occupe naturellement une place importante. Il peut y avoir accompagnement d'instruments. On a affaire à un art global, c'est-à-dire qu'on ne peut souvent déterminer qui est premier, des paroles et de la mélodie. L'acte créateur est souvent féminin (pour les

1. « Le malheur familial caractérise les mœurs russes. Je me réfère aux chansons russes : leur contenu habituel se résume soit dans les plaintes d'une belle, donnée en mariage contre sa volonté, soit dans les reproches que fait un jeune mari à une femme qu'il déteste » (A. S. Pouchkine, Voyage de Moscou à Pétersbourg, 1833-1834, *Œuvres complètes*, Moscou, 1950, t. 5, p. 220).

chansons paysannes) et collectif. Les chansons sont la plupart du temps chantées en chœur, et le chant est polyphonique. Les plus grands musiciens russes se sont intéressés à la chanson lyrique populaire : Rimski-Korsakov, Balakirev en ont publié des recueils. Comme le montre Propp¹, le processus de création diffère fortement d'une mise en musique d'un texte écrit. Dans la chanson populaire, musique et paroles font corps, elles sont inséparables. Ici, bien sûr, on ne s'occupe que du texte ; ceci mutile l'étude, cependant le texte en lui-même présente un intérêt certain.

Le rapport à la mélodie, la place essentielle accordée au « je » lyrique, l'ancrage dans la vie quotidienne, expliquent vraisemblablement que la chanson lyrique soit restée vivante de nos jours et que, sur ce point, elle ne le cède qu'au conte. Le plaisir immédiat de la chanson lyrique demeure (comme il demeure pour le conte), alors qu'il s'est effacé pour les genres historiquement plus marqués, lesquels demandent de la part du public moderne, un effort pour être ressentis et, tout d'abord, compris.

Les chansons lyriques constituent la grande masse des chansons populaires. Elles se distinguent des ballades, des chansons historiques, par l'accent mis sur l'affectivité. Elles se démarquent des chansons rituelles par le fait qu'elles ne sont pas liées à un rite, à une fête ou à un jeu traditionnel, et peuvent être chantées n'importe quand. Les chansons lyriques, tout en étant anciennes, le sont moins que les autres formes de chansons. D'après l'opinion à la fois des folkloristes et des musicologues, elles ne peuvent remonter plus haut que le XVI^e siècle (date de la formation d'un Etat russe centralisé). Il n'existe pas de données antérieures. La collecte des chansons date d'environ trois cents ans.

En feuilletant un chansonnier, on se rend compte de l'extrême diversité, pour ne pas dire de l'éparpillement, des thèmes. Proches de la vie courante, les chansons reflètent émotions et préoccupations vécues au quotidien. L'histoire intervient dans les chansons de révolte, la tradition dans les chansons d'amour. Cette grande diversité des sujets, des émotions, de l'histoire sous-jacente, rend la chanson lyrique complexe à étudier et d'abord à classer.

Il faut étudier à la fois le contenu des chansons et leur forme (leur poétique).

Si l'on prend pour critère le rythme, il existe deux types de chansons : 1 / les chansons à rythme lent ; 2 / les chansons à rythme rapide. Les premières ont une tonalité plus souvent mélancolique, les secondes une tonalité toujours joyeuse.

1. V. Ya. Propp, « A propos de la chanson lyrique populaire russe », p. 47.

2 / COLLECTE, PUBLICATION, ÉTUDE

On trouve au XVII^e siècle de nombreux recueils manuscrits. Les premiers recueils édités datent de la fin du XVIII^e siècle : recueil de Tchoulkov (1770-1773) qui contient des chansons populaires et des romances littéraires ; éditions de Troutovski (1778), de Lvov et Pratch (1790), données avec les airs (voir bibliographie).

Vers 1830, des écrivains connus entreprennent des collectes. Parmi eux, Pouchkine, Gogol, Koltsov. Ceci est en liaison avec les préoccupations de l'époque sur l'identité nationale (voir p. 24-28).

Nous avons parlé de la collection de Kiréiéovski dans laquelle entre un bon nombre de chansons lyriques. Dans la première moitié du XIX^e siècle, on peut citer les recueils de Kachine (1833), de Sakharov (1838), de Stouditski (1841). La Société russe de géographie est au point de départ de nombreuses collectes. Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, on a les recueils de Yakouchkine (1865), de Lopatine et Prokounine (1889), et, surtout, il faut mentionner le recueil de Chéïne (*Le Grand-Russe dans ses chansons...*, Saint-Pétersbourg, 1900), et les sept tomes du recueil de Soboliévski (*Les Chansons populaires grand-russes*, cinq mille textes, Saint-Pétersbourg, 1895-1902).

Au début du XX^e siècle, les frères Sokolov publient un recueil (1915).

Dans la période soviétique, ce sont les instituts qui organisent les collectes (il existe une mode estudiantine consistant à aller relever des chansons populaires dans les campagnes). Les recueils régionaux sont assez nombreux (*Chansons de l'Oural*, 1936, *Chansons de la Pétchora...*, 1963).

Enfin, il existe un nombre considérable de chansons conservées dans les archives.

L'étude des chansons lyriques commence au début du XIX^e siècle. Un certain nombre d'écrivains parlent avec enthousiasme des chansons. Herzen y voit un condensé de tous les dons poétiques du peuple russe ; Gogol remarque que la chanson russe résonne partout et accompagne chaque Russe du berceau jusqu'à la tombe (voir p. 25).

La question de la classification des chansons a souvent été soulevée. Trois principes se partagent la faveur des recueils : classification musicale (Lvov et Pratch) ; classification ethnographique (Chéïne) ; classification thématique (Soboliévski).

Très tôt, à partir de 1820, les savants étudient la langue de la chanson populaire et s'intéressent particulièrement à son symbolisme (travaux de Kostomarov, Soumtsov, Vessélovski). Potébnia écrit en 1914 *Sur quelques symboles de la poésie populaire slave*, Kharkov.



Chœur d'été

région de la mer Blanche début du XX^e siècle
 (collection personnelle de Tatiana Bernštam,
 directeur du secteur d'ethnographie russe et slave
 Musée d'ethnographie et d'anthropologie de Saint-Pétersbourg)

Le chœur de jeunes filles se tient dans le fond
 Sur les côtés, le public
 (avec l'aimable autorisation de l'auteur)

A la fin du XIX^e siècle, on s'intéresse à la composition des chansons lyriques populaires. Vessélovski publie en 1898 *Le Parallélisme psychologique et ses formes à travers le style poétique* ; il pose la question de la valeur de la poésie populaire pour la poésie littéraire.

Les savants soviétiques ont fait porter leur effort sur les problèmes de classification et de composition (N. P. Kolpakova, *La Chanson populaire russe sur la vie quotidienne*, Moscou-Leningrad, 1962 ; V. Ya. Propp, *Les Genres folkloriques russes*, *La Littérature russe*, 1964 ; V. E. Goussiév, *L'Esthétique du folklore verbal*, Leningrad, 1967 ; Zemtsovski s'est plus particulièrement attaché à l'aspect musical (*La Chanson populaire longue*, Leningrad, 1967)).

Un des thèmes également abordé est l'utilisation des chansons populaires par les écrivains : Elanskaïa s'en est chargée pour Nekrassov (1927) ; Tchitchérov pour Lermontov (1941), etc.

Nous étudierons séparément : les chansons à rythme lent ; les chansons à rythme rapide.

3 / LES CHANSONS A RYTHME LENT

3.1. Contenu

α) *Les chansons paysannes.* — Ce sont des chansons sur l'amour et la vie familiale. Elles sont essentiellement le fait de paysannes (pour huit à neuf dixièmes des chansons).

Ce sont presque toujours les chansons de l'amour contrarié, chansons de la délaissée, du jaloux, de la mal mariée et, dans ce sens, Pouchkine n'avait pas tort d'y voir la plainte comme trait caractéristique. Il y a ou circonstance malheureuse (départ, mort, etc.) ou contrainte familiale, tyrannie parentale. Le mariage est une obligation sociale à laquelle chacun(e) doit se conformer, mais qui s'oppose souvent aux affections réelles. Les situations à trois sont fréquentes. Les chansons de l'amour heureux sont rares (voir en traduction chansons 1 et 2), qui sont probablement à l'origine des chansons de mariage)¹.

Les circonstances adverses provoquent tristesse, mélancolie, mais aussi sentiment de révolte et de dérision.

Voyons de plus près les raisons de la tristesse.

Elles peuvent être d'ordre psychologique : la jeune fille (le jeune homme) délaissé(e) à cause d'un départ, d'une rivale (chansons 4, 7, 10, 12, 13, etc.), se livrent à la mélancolie et vont jusqu'à désirer la mort (« La malheureuse se lamentait, / En rêvant à son noir chagrin », 26). L'orpheline se plaint de sa solitude, le jeune homme, obsédé par une belle, demande à ses compagnons de le jeter « dans notre mère la Volga » (18). L'affliction peut être due à un rendez-vous manqué, à une absence : la jeune fille n'oubliera celui qu'elle aime qu'avec la mort (12). Le veuvage peut être la source du chagrin (voir les lamentations d'une jeune veuve qui énumère les chagrins qui l'accablent, 19).

La tristesse est souvent due à un mariage imposé par les parents (5, 8, 13, 14, 15). Les chansons lyriques reprennent la thématique des chansons de mariage où l'hymen est vécu comme la capture ou la mort de la jeune fille (un pigeon et une pigeonne s'aiment tendrement, mais un faucon tue la pigeonne (17) : ceci signifie que la jeune fille est séparée de son amoureux par un mariage imposé). L'opposition entre famille d'origine, aimée, et belle-famille, haïe, prend quelquefois un tour tragique. Triste est le sort de la jeune femme dans sa nouvelle famille. Une mal mariée ne rêve qu'à sa famille d'origine et revient

1. Les chansons données en traduction sont indiquées par des numéros (allant de 1 à 31).

« dans le vert jardin de son père » sous forme d'oiselle. Elle noie le jardin de ses larmes (20).

Le thème de la mal mariée est un des plus fréquents de la littérature orale de tous les pays¹, et la Russie n'échappe pas à la règle. Les chansons mettent en scène des mœurs familiales rigides et caduques : une jeune femme est battue par son mari et change tellement au bout de trois ans que lorsque sa mère la vient voir, elle ne la reconnaît pas (« Qu'as-tu fait de ton corps blanc, / Qu'as-tu fait de ton teint vermeil ? », 13). La plainte peut avoir, plus rarement, des raisons d'ordre social : une jeune fille, placée comme servante, se plaint à sa mère d'aller, telle Cosette, puiser l'eau en pleine nuit et demi-vêtue, 16).

Mais le ton n'est pas toujours élégiaque. Le chagrin, surtout lorsque la raison est une contrainte extérieure (familiale ou sociale), se transforme vite en révolte ou dérision. La jeune fille trompée rêve de punir son amant volage (23). La tyrannie du père ou de la famille est dénon-



Ne réveillez pas la jeune fille trop tôt le matin...

Le Loubok. L'Imagerie populaire russe, p. 157

image datée de 1871

1. Voir, en France (dans le registre comique, il est vrai), la chanson célèbre : « Mon père m'a donné un mari, / Mon Dieu, quel homme, quel petit homme ! »

cée (la mal mariée reproche à son père d'avoir voulu un mariage d'argent, 14) ; le jeune homme reproche à sa famille de l'avoir marié enfant à une épouse plus âgée et qu'il déteste à présent (15). La différence d'âge est souvent incriminée et, d'une façon générale, le mari (l'épouse) sont dépeints comme des êtres odieux, empêchant l'amour, lui vrai et sincère, pour le (la) bien-aimé(e) (21, 22, 24).

Et comme seul l'amour est considéré comme moral, la dénonciation a vite fait de devenir désir de vengeance et de tourner à l'humour noir : une jeune femme qui n'a pas froid aux yeux, prend à son tour le fouet pour rosser son mari (27 : « On marie une belle »). La jeune femme ayant des galants trompe son vieux barbon de mari pour aller au bal danser. Tantôt elle réussit habilement sa supercherie (21), tantôt elle se fait rosser au retour mais ne perd pas pour autant son envie de danser (33). Ces chansons marquent le passage vers les chansons à tonalité gaie et à rythme rapide.

L'amour heureux tient, nous le voyons, peu de place parmi ces chansons. Il ne concerne que la première phase de l'amour chez des jeunes gens non mariés : le jeune homme se demande qui démêlera ses boucles noires : ce n'est pas une vieille femme ni une jeune veuve, mais une belle fille qui le fera (il est possible que ce soit là à l'origine une chanson de mariage, 2). Un jeune homme courtise une jeune fille et se demande quel cadeau lui offrir (1). Il n'existe pas de chansons sur le bonheur conjugal. Comme le remarque finement Propp (p. 22-28), cela ne signifie pas pour autant que celui-ci n'ait pas existé, mais que, simplement, il ne fait pas recette sur le plan de l'expression poétique. On peut dire les choses autrement : les mariages heureux n'ont pas plus besoin de chansons que les gens heureux n'ont besoin d'histoire.

β) *Les chansons de haleurs, de cochers, de soldats, de brigands, etc.* — Ces chansons sont généralement masculines. Il s'agit dans tous les cas de paysans échappant à la condition de paysan mais restant encore très proches de celle-ci.

Les *haleurs* étaient des travailleurs saisonniers, partant au printemps, revenant en automne. La célèbre chanson des *Bateliers de la Volga* a un refrain intraduisible (« Ekh, ekh, oukhnem ! ») qui est à la fois rythme de l'effort collectif et plainte. Les deux premiers vers de la chanson marquent le rythme, les deux vers suivants varient : « Nous allons nu-pieds et affamés, / Les pieds écorchés par les pierres... » Cette chanson est devenue en 1905 symbole de révolte (Propp, *Les Chansons lyriques populaires*, p. 565).

Les *cochers* menaient une vie pleine de dangers. La chanson connue *La steppe de Mozdok* (30), a pour héros un jeune cocher mourant loin de chez lui ; il demande à ses compagnons de transmettre son salut au pays

natal et à ses parents, sa bénédiction à ses enfants, et de rendre sa liberté à sa jeune femme.

Les *recrues* et les *soldats* se plaignent du sort qui leur est fait : le dernier fils de la famille, choisi par ses parents pour partir au service militaire à la place de ses frères aînés, se plaint à ses parents : « Seigneur mon père, Madame ma mère, /N'ai-je pas été votre fils aussi bien que les autres, /Ne vous ai-je pas, moi aussi, nourris et protégés ? » (Soboliévski, 6, n° 82). Les soldats se plaignent de l'exercice, des coups de verges. Le thème du jeune homme mourant au loin se retrouve ici sous la forme du soldat mourant sur le champ de bataille et adressant à sa famille son dernier salut¹. Mais le soldat sait aussi tourner en dérision le sort qui lui est fait : pour toute maison, les soldats ont les espaces sans fin, pour toute épouse, ils ont leurs fusils chargés, et pour tout cheval, leurs jambes lestes (Kiréievski, 2, 90).

Le *banditisme* était un phénomène fréquent (surtout en Russie du Sud). Paysans, soldats, etc., échappaient à leur condition difficile et s'unissaient en bandes pour détrousser les voyageurs, les marchands, etc. Ils se nommaient eux-mêmes des « gens libres ». Se considéraient-ils comme des artisans de la justice sociale ? Ceci est difficile à dire, en tous les cas, ils refusaient d'être traités de bandits : « On nous appelle voleurs, brigands, /Mais nous ne sommes ni voleurs ni brigands, /Nous sommes de braves gens, /Tous des gars de la Volga ! » (Tchoulkov, 438). Ces chansons ne sont pas tristes, mais gaies et hardies, avec le sens romantique de l'aventure et l'acceptation pleine de défi du destin lorsqu'il s'abat soudain. Ces chansons sont aussi appelées « chansons de bravoure ». Une des plus belles met en scène un brigand captif et promis à l'échafaud, qui répond crânement au tsar sans trahir ses camarades : il s'agit de la chanson « Ne bruie pas, verte chénaie, ma mère... » (28) dont la farouche beauté avait séduit Pouchkine (il l'a utilisée dans *La Fille du Capitaine*).

Les chansons de *prisonniers* et d'*ouvriers*, qui dépeignent le triste sort des uns et des autres, sont déjà influencées par la littérature et donc sortent du domaine purement folklorique.

3.2. L'art de la chanson à rythme lent

α) *Recours aux symboles*. — Le recours aux symboles (ex. : le canard représente le jeune homme, tandis que la cane symbolise la jeune fille) existe dans toute la poésie populaire, y compris les contes, mais il tient

1. Ce thème a été utilisé par Lermontov. Par ailleurs, il a connu un regain de faveur pendant la dernière guerre.

une place particulièrement importante dans la chanson lyrique car il contribue à la montée de l'émotion et à son expression poétique.

Ce recours aux symboles (qui est loin d'être une invention des poètes professionnels), se fonde sur l'idée d'une participation du monde entier à l'émotion individuelle. Cette idée a peut-être pour point de départ une croyance effective dans l'anthropomorphisme de la nature. Toujours est-il que les chansons lyriques sont bâties sur une correspondance permanente et intime entre l'individu et tel ou tel phénomène de la nature : l'eau se trouble si le héros est menacé de malheur, le vent transporte les messages, la terre tremble et se fend à la vue du malheur humain, les arbres bavardent, ils sont tristes ou gais suivant l'humeur du personnage. Les fleurs s'épanouissent ou, au contraire, se fanent pour les mêmes raisons. Les oiseaux sont des messagers comme le vent.

L'héroïne peut se transformer : la jeune fille heureuse se transforme en pommier en fleurs, la jeune femme malheureuse en mariage devient un coucou solitaire.

Les objets personnels peuvent aussi s'altérer : le sabre que le jeune homme a laissé chez lui, rouille quand il périt au loin ; le ruban vermeil de la jeune fille noircit si celle-ci est malheureuse ; le regard de l'homme haï fait faner la couronne de fleurs de la jeune fille.

Comme le remarque justement Kolpakova (*Les Chansons lyriques*, p. 220), un objet (arbre, fleur) n'a pas de valeur symbolique en lui-même. Ainsi le bouleau, la rivière ou l'herbe n'ont pas en eux-mêmes de sens donné. Mais l'arbre en fleurs ou la fleur épanouie en ont un, comme l'arbre ou la fleur en train de faner. On a deux cycles essentiels de symboles : 1 / ceux qui expriment la joie, le bonheur ; 2 / ceux qui expriment le chagrin.

La symbolique du bonheur. — Le bonheur est lié à la jeunesse, à la beauté, au bien-être et, surtout, à l'amour heureux.

La symbolique de l'amour heureux a pour sphère : le feu (incendie, arbre qui brûle, bougie, étincelle, couleur rouge) ; l'eau (eau servant à éteindre le feu, lavage du linge...) ; la floraison (fleurs, branches chargées de fruits que l'on coupe ou casse, croissance de céréales, de légumes) ; toutes les réussites, particulièrement réussite à la chasse ou à la pêche.

La symbolique de l'amour partagé est liée à toutes les formes de rapprochement ou d'union : fleurs jetées par un amoureux à l'autre ; rapprochement et fusion de deux objets, de deux arbres ; absorption commune d'un mets ou d'une boisson.

La beauté conventionnelle des jeunes gens (la belle fille a des joues vermeilles, le jeune homme a les cheveux bouclés, tous deux ont les sourcils noirs comme la zibeline...), le langage des astres (la jeune fille est le

soleil resplendissant et le jeune homme le clair croissant)¹, la beauté non moins traditionnelle et figée du décor, de la maison, tout ceci contribue à donner une atmosphère de fête.

En contraste, on trouve, plus souvent exprimée :

La symbolique du chagrin. — Le chagrin est lié à la malchance en amour, la solitude, l'orphelinat, le deuil.

Les mêmes objets ou images sont employés, mais avec un signe inverse : le feu s'éteint, les fleurs se fanent, le soleil se cache, l'eau est trouble et stagnante ; les montagnes, les rivières, les forêts sont infranchissables, les chemins sont envahis de ronces, les arbres sont morts, les astres éteints ; le froid, la neige, le brouillard envahissent la plaine ; la forêt bruit, les pierres sont lourdes, etc.

Comme on le voit, la grande majorité des symboles sont tirés de la nature, de l'espace, de l'atmosphère, du temps.

β) *Composition.* — Le *monologue* est la forme la plus répandue de la chanson lyrique. C'est la forme la plus naturelle de l'effusion lyrique. Plaintes, souvenirs, etc., relèvent de cette forme d'expression :

« Ami, ami cher à mon cœur ! / Ne reste pas là, ne m'attends plus, ami ! / Ah, comme la vie m'est odieuse, / Comme mon chagrin est amer ! » (Kachine, *Chansons populaires*, 66, citée par Lazoutine, p. 165).

Les chansons-monologues commencent généralement par une adresse : à des proches (mère, père, jeune homme), au pays natal, à la nature (aube, nuit noire, vent turbulent). Cette adresse a pour but d'augmenter l'intensité affective (« Ah, ma mère, noir est mon chagrin ! », « Ma vallée, ma large vallée ! », « Mes vents, mes vents turbulents ! »).

Le *dialogue* est moins fréquent. On le trouve, par exemple, dans la conversation d'une jeune fille avec son amoureux (« Ah, mon âme, vaillant gaillard ! », 11). Dans cette chanson, les paroles des deux personnages sont d'importance égale, mais souvent, elles sont d'importance inégale, le véritable héros lyrique étant celui qui répond aux questions et qui dévoile ainsi son drame. Exemple :

« Pourquoi pleures-tu, Mariette, / Pourquoi verses-tu des larmes ? / — Et comment ne pas pleurer, / Ne pas verser de larmes amères ? / Il était un vert jardin, / Et ce jardin a dépéri, / J'avais un ami cher, / Et cet ami m'a délaissée... » (4).

La chanson peut être faite d'un *récit*. Ce récit, très succinct, évoque une situation permettant d'introduire le contenu lyrique (dans la chanson « Une belle fille marchait dans la forêt » (26), le feuillage qui bruit, le bouleau qui s'incline, le rossignol et le coucou, symbolisent tristesse et peine de cœur).

1. On remarque à nouveau qu'à travers toute la littérature orale russe, la jeune fille est identifiée au soleil, le jeune homme au croissant de lune.

La plupart des chansons commencent par une *partie descriptive* donnant la situation. Puis vient le monologue (ou dialogue). Monologue et dialogue expriment l'émotion du héros.

γ) *Procédés poétiques*. — Mis en évidence par Vessélovski en 1898 (voir bibliographie), le *parallélisme* qu'il appelait *psychologique* et que les auteurs ont ensuite qualifié de *poétique*, dérive de la propension du genre lyrique à faire appel tantôt à la nature, tantôt aux sentiments humains. Un parallélisme est tracé entre les deux. L'adresse à la nature précède toujours son interprétation à l'échelle humaine. Pour Vessélovski (*La Poétique historique*, Leningrad, 1940, p. 141), « il y a mise en parallèle de deux motifs dont le premier annonce le deuxième ou, encore, dont le deuxième explicite le premier ; le plus important est le deuxième, qui exprime l'émotion de la personne ». Exemple :

« Cela suffit, soleil, de te cacher derrière la forêt ; /Cela suffit, la belle, de t'attrister pour un jeune homme ! », Soboliévski, 5, n° 406.

La première partie rend en quelque sorte l'atmosphère affective. Gogol avait déjà noté que la première partie n'était pas indépendante, qu'elle servait à annoncer la charge affective de la deuxième partie. Elle donne en même temps à l'ensemble halo poétique et dimension cosmique.

Voyons quelques exemples : une chanson-dialogue développe le parallélisme suivant :

« Pourquoi es-tu triste, mon pigeon... — Parce que ma compagne a été tuée ! — Pourquoi es-tu triste, beau garçon... — Parce que la fille que j'aimais a été mariée à un autre » (Gourilev, 58, cité par Propp, p. 166).

La première partie de la chanson « Oh toi, mon jardin, mon beau jardin... » décrit un jardin qui s'est flétri trop vite. La deuxième partie dévoile le contenu affectif de la première partie : le jardin est semblable à l'amour conjugal vite fané (cité par Propp, p. 156).

Très souvent le parallélisme ne concerne pas la chanson entière, mais seulement deux vers : l'image concrète, visuelle, vient toujours en tête, elle est suivie du commentaire affectif :

« Pourquoi ton anneau s'est-il terni ? Pourquoi, jeune fille, as-tu pâli ? » (cité par Propp, p. 55).

Le parallélisme peut souvent aussi être employé à la forme négative :

« Ce n'est pas l'aube claire qui est parue à la fenêtre, /C'est mon amie qui est venue me voir » (Soboliévski, 2, 292).

Boris Sokolov (voir bibliographie, p. 39) a mis en évidence un autre procédé de la chanson lyrique, celui qu'il appelle le *rétrécissement progressif des images*, et qu'on pourrait aussi appeler : le rétrécissement progressif du champ. Ce procédé est surtout utilisé dans les chansons commençant par

une description. La description, qui englobe au départ un vaste horizon, se rétrécit peu à peu et finit par se fixer, par se focaliser en quelque sorte, sur un être /un objet, qui devient le centre de la chanson :

« Il était un val /Au milieu de la plaine. /Dans ce val /Etait un vert jardin ; /Dans ce jardin /Un sorbier croissait, /Et sur le sorbier, /Un rossignol chantait. /"Ne chante pas, rossignol, /Ne chante pas dans le vert jardin!" » (Kiréïévski, n° 1331).

(On a la série : plaine, val, jardin, sorbier, rossignol.)

δ) *Versification*. — La versification de la chanson à rythme lent est difficile à cerner. Le vers est libre et la rime non obligatoire. Le rythme n'a pas l'importance décisive qu'il a dans la chanson rapide. Ce qui importe, c'est le dessin mélodique, qui forme, comme dit Propp, « l'âme de la chanson » (*op. cit.*, p. 46). La mélodie l'emporte sur le rythme mais aussi sur les mots. La phrase musicale peut ne pas correspondre à la phrase verbale ; dans ce cas, les mots peuvent être étirés, interrompus par des exclamations, répétés, etc. La notation écrite n'en tient pas toujours compte, non plus qu'elle ne tient compte du caractère souvent polyphonique du chant et de la division des rôles entre le chef de chœur et le chœur lui-même.



Ne me gronde pas, mère, de tant l'aimer...
Le Loubok. L'Imagerie populaire russe, p. 166
 image datée de 1871

4 / LES CHANSONS A RYTHME RAPIDE

4.1. Contenu

Ce sont toutes des chansons paysannes. La tonalité est gaie. Il s'agit de chansons de jeux, de rondes et de danses, qui peuvent être accompagnées de mouvements chorégraphiques, scéniques. Elles sont chantées exclusivement par les jeunes (garçons et filles) pendant les soirées, soit l'hiver à l'intérieur des isbas, soit l'été en plein air.

Le thème principal est l'amour et le mariage. Les sympathies réciproques des jeunes gens se découvraient et se confirmaient pendant ces soirées. Les jeux s'accompagnaient et se terminaient souvent sur des baisers.

Les mouvements des rondes peuvent être divers (d'après Goriélov, « La Chanson non rituelle populaire russe », p. 6-10) : on peut avoir un simple mouvement circulaire (généralement dans le sens du soleil). Mais la danse peut aussi se déployer sous forme de chaîne, de farandole, de huit, de spirale, etc. Les couples de danseurs peuvent se faire vis-à-vis. On peut taper des pieds, frapper dans les mains. Un des joueurs peut se tenir à l'extérieur de la ronde, s'efforcer d'y entrer, etc. Il peut y avoir des chansons d'invite à la danse (groupe de jeunes allant faire le tour du village pour appeler d'autres jeunes à les rejoindre), et des chansons de raccompagnement (dites aussi de baisers)¹.

Soit, par exemple, la chanson *Le Prince et la princesse* : au centre de la ronde, un jeune homme figure le prince (c'est-à-dire le fiancé). Le chœur chante : « Trouveras-tu bientôt, beau prince, / Une belle fille à marier ? » Le jeune homme s'arrête devant une jeune fille et le chœur reprend : « Là où je trouverai une belle fille à marier, / Une belle fille à marier, / Mon anneau je lui donnerai. » Le « prince » embrasse alors la « princesse » (Téréchtchenko, p. 171, citée par Lazoutine, p. 234).

On trouve aussi des chansons probablement très anciennes qui mettent en scène le thème du travail agricole, et particulièrement féminin. L'une, très connue, « Nous avons semé le millet » (41), fait s'affronter deux demi-chœurs qui marchent tour à tour l'un vers l'autre ; citons également « Les filles ont semé le lin... », « Nous avons sarclé les choux ».

Dans la chanson « Apprends-moi, mère... », deux jeunes filles, figurant la mère et la fille, se tiennent au milieu du cercle. La fille demande à la mère de lui apprendre à labourer, à sarcler, etc. ; la mère et le

1. Voir les chansons françaises du type *Entrez dans la ronde... et Embrassez qui vous voudrez!*

chœur font les gestes : « Voilà comment, ma fille, voilà comment l'on fait ! » La chanson se termine par la question de la fille à la mère : « Apprends-moi, mère, /A danser avec un beau garçon ! » ; et, sans attendre la réponse de la mère, la fille fait sortir un garçon de la ronde, danse avec lui et dit : « Voilà comment, ma mère, /Voilà comment l'on fait ! » (Téréchtchenko, 197-200, cité par Lazoutine, p. 236-237).

Nombre de ces chansons sont simplement des rondes (sans mouvement scénique particulier). Le texte est alors plus important. Les thèmes sont les mêmes que dans les chansons à rythme lent, mais, cette fois, ils sont traités avec humour. La même situation qui peut être vécue tragiquement et donner lieu à une élégie, est ici vécue comiquement et devient chanson plaisante (voir Propp, p. 28). L'humour, la gaieté sont une façon de surmonter le drame. Il y a même une certaine tendance à l'exagération comique (« Le vieux, je l'ai pendu à un tremble, /Le jeune ballot, je l'ai noyé, /Et je suis sortie avec mon galant, ohé ! » (Téréchtchenko, 137, cité par Lazoutine, p. 239). L'héroïne tragique jette son bonnet par-dessus les moulins, les moines se défroquent et entrent dans la danse, etc.¹.

4.2. Composition

La composition est proche de celle des chansons à rythme lent et est conditionnée par le même caractère lyrique. On retrouve monologues, dialogues, partie descriptive suivie d'un monologue ou d'un dialogue.

On retrouve les mêmes procédés poétiques.

La forme du dialogue est très usitée. Le dialogue de deux groupes (deux demi-chœurs) en est une forme remarquable (voir « Nous avons semé le millet... » (41)). Il peut y avoir dialogue du chœur avec un soliste. Il peut arriver que le chœur chante tantôt seul, tantôt avec le ou les soliste(s) : ainsi dans la chanson « Apprends-moi, mère... », le chœur chante tantôt avec la mère, tantôt avec la fille.

Beaucoup de chansons de rondes sont pourvues de strophes. Une telle construction est spécifique de la chanson de ronde populaire. La strophe de la chanson populaire se différencie de celle de la chanson littéraire en ce qu'elle reste ouverte : elle ne forme pas un tout au niveau sémantique. Il y a très souvent refrain tous les deux ou trois vers :

« Je m'ennuie, mère, j'ai mal à la tête, /Aï, liouli, liouli, j'ai mal à la tête! /Je me sens mal, je ne suis pas bien, /Aï, liouli, liouli, je ne me sens pas bien... » (33).

Ou encore : « Une colombe bleue voguait, /Oï da liouli-liouli, /Oï da liouli-liouli, /Une colombe bleue voguait » (Goriélov, p. 59, n° 65).

Parmi les refrains usités, on rencontre : « liouli, liouli », « kalina i malina » (« la fraise et la framboise »)...

1. Comparer à la chanson française : *C'est la fille de la meunière...*

Ces refrains soulignent la division en strophes, ils renforcent le rythme et la tonalité majeure de la chanson.

La chanson de ronde a généralement deux ou plusieurs parties.

Lorsqu'il y a deux parties, on a un parallélisme à deux éléments. Ce parallélisme est différent de celui de la chanson lyrique à rythme lent. Les deux termes du parallélisme appartiennent au même plan de la vie quotidienne et marquent une progression de l'action vers un dénouement heureux ou amusant (ex. : la jeune fille s'imagine mariée et faisant le lit pour son mari : si le mari est vieux, le lit sera fait de tremble, de briques et d'orties; si le mari est jeune, il sera fait de chêne, d'édredon et d'oreiller moelleux, Popov, p. 36-37, cité par Lazoutine, p. 240).

Les chansons à plusieurs parties sont bâties sur le même principe. Chaque partie représente une variante possible du thème traité (ex. : une jeune femme danse dans la ronde. Son beau-père l'appelle pour rentrer, elle n'obéit pas. Elle n'obéit non plus ni à sa belle-mère, ni à son beau-frère, ni à sa belle-sœur. Elle ne répond qu'à l'appel de son « mari chéri » (Chéine, n° 455).

Les chansons avec jeux et rondes mélangés peuvent avoir de nombreuses parties (plus de vingt). Ainsi, la chanson *Le Lièvre* collectée par Chéine (citée par Lazoutine, p. 64) : un des joueurs est le lièvre et il se met au centre du cercle. Le cercle chante : « Lièvre gris, avance, avance! / Encore, encore une fois, avance! » Le lièvre fait ce qu'on lui demande (se retourner, danser, taper du pied, et finalement embrasser qui il voudra).

Les chansons de danses sont caractérisées par un rythme plus rapide, mais se distinguent peu des chansons de rondes. Certaines chansons de rondes deviennent, dans une deuxième partie, chansons de danses. Elles sont joyeuses, pleines de vie et d'entrain, d'humour et de bonne humeur (J'ai dansé avec un moustique, il m'a écrasé le pied, j'ai demandé la hache à ma mère pour lui couper la tête... (37)).

Comme pour toute la poésie populaire, le vers est libre et la rime non obligatoire. Cependant, le système syllabo-tonique, qui est de mise en littérature, se retrouve spontanément assez souvent dans les chansons de danses et de rondes. On peut même dire que la chanson de danse a une nette tendance à privilégier le trochée à quatre pieds. L'importance décisive du rythme dans les chansons de danses rendent celles-ci particulièrement difficiles à traduire.

5 / CONCLUSION

En guise de conclusion, il n'est pas inutile de se poser la question de la valeur ethnographique de ces chansons lyriques.

Deux points semblent acquis. D'une part, l'importance du thème du mal et surtout de la mal mariée laisse à penser que dans la société paysanne, mariage et amour étaient deux notions plus souvent antonymes que synonymes. On en déduit sans difficulté que la société tenait peu compte des choix individuels des jeunes et, même, s'y opposait.

D'autre part, la grande majorité des chansons tristes sont des chansons féminines. Faut-il cette fois en déduire un peu rapidement, comme l'ont fait les premiers commentateurs soviétiques, que le sexe féminin était particulièrement opprimé et malheureux ? Il y a, à cela, une objection d'importance : c'est que si les chansons tristes étaient chantées par les filles et les femmes, les chansons gaies l'étaient par les jeunes des deux sexes. Est-ce qu'on n'aurait pas là une fois encore une manifestation de ce brusque passage des pleurs au rire qu'a si souvent noté Propp dans les rites paysans (agraires et funéraires) ? (V. Ya. Propp, *Les Fêtes agraires...*). Dans ces rites, les hommes tenaient traditionnellement le registre comique, les femmes le registre tragique. Le thème de la mal mariée (très fréquent, du reste, aussi en France), pourrait en fait s'inscrire dans ce partage traditionnel des rôles.

A partir de là, il est difficile de considérer le témoignage de ces chansons comme totalement fiable. On doit faire la part de la tradition, et celle de l'émotion réelle, vécue. En l'absence d'autres documents, ceci n'est évidemment pas toujours facile. La valeur de témoignage de ces chansons, s'il est existant, reste donc relatif.

TRADUCTIONS

1 / CHANSONS LYRIQUES A RYTHME LENT

1.1. *Chansons sur l'amour et le mariage*

1 / « Dans le jardin, dans le verger / Une belle se promenait. / Elle était petite de taille, / Elle était ronde de visage. / Un jeune gars suivait la belle, / Un jeune gars aux boucles dorées. / Il la suivait sans dire un mot. / "Oh toi, jeune gars aux boucles dorées, / Pourquoi viens-tu si peu me voir ? / — Oh, je serais content de venir, / De venir plus souvent, / Si je savais quoi t'offrir ! / Je veux t'offrir à toi, la belle, / Je veux t'offrir un riche cadeau, / Perles ou mouchoir précieux ! / — Je ne veux pas de perles, / Je ne veux pas de mouchoir précieux, / Si tu as pour moi un amour sincère, / Alors achète-moi un anneau d'or / Achète-moi un anneau d'or !" » (Soboliévski, 4, 768).

2 / « Ah, sur la rivière, sur la rivière Kazanka, /Un canard bleu voguait. /Ah, sur la rive, sur la rive escarpée, /Un jeune gaillard marchait. /Il peignait ses boucles, ses boucles noires, /Avec un peigne, un peigne fin. /Et il disait à ses boucles, à ses boucles noires : /"Qui donc vous peignera, /Mes boucles, mes boucles noires?" /C'est une vieille femme qui se mit à peigner, /A peigner ses boucles noires. /Mais elle ne savait pas, elle ne pouvait pas /Peigner ses boucles noires! »

(Dans les deux strophes suivantes, seuls changent les quatre derniers vers. Pour la deuxième strophe :)

« C'est une jeune veuve qui se mit à peigner, /A peigner ses boucles noires, /Mais elle ne savait pas, elle ne pouvait pas /Peigner ses boucles noires! »

(Pour la troisième strophe :)

« C'est une jeune fille qui se mit à peigner, /A peigner ses boucles noires, /Et, elle, elle savait, elle, elle pouvait /Peigner ses boucles noires! » (Soboliévski, 4, n° 137; le vers pair est bissé).

3 / « La neige blanche et poudreuse /A envahi toute la plaine. /Elle n'a laissé à découvert /Que mon chagrin, mon noir chagrin. /C'est un petit buisson au milieu de la plaine, /Il est là, solitaire, /Il ne sèche pas, il ne fane pas, /Il ne met pas non plus de feuilles. /Et moi, triste, esseulée, /Je pleure sans cesse mon ami. /Je m'afflige le jour, me désole la nuit, /Mes larmes coulent en silence. /Une larme tombe, /Elle fait fondre la neige, /Et l'herbe pousse à cet endroit » (Linéva, 1, n° 10, citée par Propp, p. 150).

4 / « Pourquoi pleures-tu, Mariette, /Pourquoi verses-tu des larmes? / — Et comment ne pas pleurer, /Ne pas verser de larmes amères? /Il était un vert jardin, /Et ce jardin s'est flétri; /J'avais un ami cher, /Et cet ami m'a quittée! /Je voudrais être oiselle /Pour voler en tout lieu; /Je volerais, je volerais /Vers celui que mon cœur a choisi! » (Soboliévski, 5, n° 586; province de Vologda; le vers pair est bissé).

5 / Il ne faut pas casser la branche d'obier /Avant que les fruits ne soient mûrs; /Il ne faut pas marier les belles filles /Avant qu'elles ne soient en âge! /« Ma belle, ma chérie, /Arrête, arrête-toi! / — Je le voudrais, je le voudrais bien, /Mais les chevaux avancent. / — Ma belle, ma chérie, /Tends-moi vite la main. / — Je le voudrais, je le voudrais bien, /Mais mon fiancé la serre! — Ma belle, ma chérie, /Jette-moi donc un regard! / — Je le voudrais, je le voudrais bien, /Mais mes yeux sont noyés de larmes. / — Ma belle, ma chérie, /Fais-moi donc un signe de tête. / — Je le voudrais, je le voudrais bien, / Mais je porte la couronne des mariées! » (Mints et Savouchkina, p. 159; citée par Propp, p. 171).

6 / « Maman, mère chérie, /Laisse-moi dormir encore, /Laisse-moi me prélasser, /Laisse-moi prendre mes aises /Tant que je suis encore fille! /Lorsqu'on me donnera en pays étranger, /Je n'en aurai plus le loisir, /Mon beau-père, ma belle-mère /Ne cesseront de me gronder, /Mes beaux-frères, mes belles-sœurs /M'ordonneront de travailler : /"Travaille, belle-sœur, /Ne reste pas inactive, /Les yeux tournés vers ton pays natal!" /Dans mon pays, dans mon pays natal, /Sont restés mon père et ma mère, /Sont restés mon frère et ma sœur, /Et aussi un ami, un ami cher à mon cœur! » (Soboliévski, 2, n° 167, province de Perm).

7 / « Ce n'est pas un faucon qui vole dans les cieux, /Ce n'est pas un faucon qui perd ses plumes bleues, /C'est un jeune homme qui galope sur le chemin, /De ses yeux bruns tombent des larmes amères. /Il a dit adieu à son pays natal, /Il a dit adieu à la fille qu'il aimait. /Il lui a laissé en souvenir /Une riche bague de diamants; /En échange, il a pris à la belle /Un anneau d'or, anneau de fiançailles; /Et il a dit les mots, les mots que voici : /"Ne m'oublie pas, ô ma chérie, /Ne m'oublie pas, ma belle amie! /Souvent regarde ta bague, /Et, moi, je baiserais mon anneau, /En le pressant contre mon

cœur, /Et en me souvenant de toi, mon amie! /Si je songe à un nouvel amour, /L'anneau d'or s'effritera, /Si tu en épouses un autre, /La pierre tombera de la bague!" » (Chéine, n° 759; province de Toula).

8 / « Rossignol, mon beau rossignol, /Envole-toi, beau rossignol, /Vers mon pays, mon pays natal! /Demande, demande autour de toi /Qui est libre, libre de s'amuser. /"Les jeunes filles sont libres de s'amuser, /Les jeunes femmes ne le sont pas" /Les jeunes femmes ont trois soucis, /Trois soucis qui les rongent : /Le premier de ces soucis, /C'est de vivre en pays étranger, /Le deuxième de ces soucis, /C'est d'avoir une belle-mère cruelle; /Et le troisième, et non le moindre, /C'est d'avoir un mari à la tête de bois! /Un mari qui ne les laisse pas sortir, /Qui ne les laisse pas aller danser, /Entrer dans la ronde avec les galants, /Il faut rester auprès de lui comme une souche, /Assise à filer, à filer nuit et jour! (bis) » (Soboliévski, 3, n° 130).

9 / « Je me suis promenée par les monts et par les vaux, /Il y avait là toutes les fleurs, toutes les fleurs, /Seule une fleur manquait alentour, /Une fleur vermeille, la fleur la plus belle! /Le chaud soleil l'a-t-il brûlée? /Les sables jaunes l'ont-ils emportée? /Les belles filles l'ont-elles arrachée, /Arrachée et jetée à la rivière? /Ou n'a-t-elle jamais poussé dans la plaine? /Je me suis promenée à travers la maison, /Il y avait là tous les hôtes, tous les hôtes, /Seul un hôte manquait à l'appel, /L'hôte le plus cher, celui que mon cœur a choisi! /Ne l'ai-je pas envoyé chercher? /Personne n'a-t-il été le prévenir? /N'avait-il pas de bons chevaux? /Ne suis-je pas libre en ma demeure? /Ou la malchance me poursuit-elle, /Doit-il partir au service du tsar? » (Soboliévski, 5, n° 73, début XIX^e siècle).

10 / « Ah, ma mère, j'ai la nausée, j'ai mal à la tête, /Ah, ma mère, je suis triste, mon cœur se serre! /J'ai mal à la tête, je ne sais que faire, /Je m'assois sur le banc, je regarde par la fenêtre, /Je regarde par la fenêtre, dehors il pleut, /Dehors il pleut, le brouillard a voilé la plaine, /Le brouillard, le brouillard a voilé la plaine, /Et mon amoureux est devenu tout triste, /Il est devenu tout triste, tout songeur, /Hier soir, hier soir, il est allé au bal danser, /Il est allé au bal danser, il m'a oubliée. /Il a trouvé une fille plus belle que moi, /Mon ami cher m'a oubliée, oubliée à jamais! » (Soboliévski, 5, 1840, chanson relevée par Yakouchkine).

11 / « Ah, mon âme, vaillant gaillard, /A la tête hardie, /Aux doux yeux clairs! /Pour où pars-tu, mon ami, /Vers quelle contrée lointaine, /Vers quel pays inconnu, /A Kazane ou bien à Astrakhane, /A Novgorod ou bien à Pétersbourg, /Ou vers notre mère Moscou la fortifiée? /Prends-moi, prends-moi avec toi, /Dis que je suis ta sœur par le sang, /Dis que je suis ta jeune épouse bien-aimée! /— Oh, toi, jeune fille stupide, /As-tu perdu ton bon sens? /Je serais content de te prendre avec moi, /Mais là-bas, les gens le savent, /Jamais, jamais je n'ai eu de sœur, /Jamais je n'ai eu de jeune épouse, /Je n'ai qu'une vieille mère, /Qu'une vieille, vieille mère! » (Soboliévski, 4, n° 805).

12 / « Le soleil radieux s'est couvert de nuages /Et il s'est caché à la vue! /La belle fille est devenue triste /Et personne ne sait son chagrin, /Ni son père, ni sa mère chérie, /Ni sa sœur, la blanche colombe. /Tu es triste, tu es triste, belle fille, /Tu ne peux lutter contre ton chagrin, /Tu ne peux oublier ton ami cher, /Ni de jour, ni de nuit, /Ni à l'aube, ni au crépuscule! /Dans son chagrin, la belle fille dit ceci : /"J'oublierai mon ami cher, /Lorsque mes jambes lestes vacilleront, /Que mes bras blancs retomberont, /Que mes yeux se recouvriront de sable /Et ma blanche poitrine des planches que l'on clouera!" » (Tchoulkov, 1, n° 178, 2^e moitié du XVIII^e siècle).

13 / « Ma mère m'a donnée en mariage au loin, bien au loin, /Ma mère voulait souvent venir me voir, /Souvent venir me voir. /La première année passe, ma mère n'est pas venue, /La deuxième année passe, ma mère n'est pas venue, /A la fin de la troisième année, voilà ma mère qui vient. /Ma mère ne me reconnaît plus : /"Qui est cette bonne femme, qui est cette vieille? /— Je ne suis pas une bonne femme, je ne suis pas une

vieille, /Je suis, ma mère, ton enfant chéri! /— Qu'as-tu fait de ton beau corps blanc, /Qu'as-tu fait de ton teint vermeil? /— Pour mon corps blanc, demande au fouet de soie, /Pour mon teint vermeil, demande à la poigne du maître : /A chaque coup de fouet, mon corps se tasse, /A chaque coup de poing, mon teint se fane!" » (Tchoukov, I, n° 158, 2^e moitié du XVIII^e siècle).

14 / « Ah, s'il n'y avait pas de gelée sur les fleurs, /L'hiver aussi, les fleurs s'épanouiraient, /Ah, si je n'avais pas de gros chagrin, /Je ne serais pas assise enfermée /A regarder vers la vaste plaine! /Je l'avais dit, je l'avais dit à mon père : /"Ne me donne pas, père, en mariage, /A plus fortuné que nous; /Ne te laisse pas séduire par la richesse, /Par une grande et belle demeure! /Ce n'est pas avec une maison qu'on vit, c'est avec un homme, /Ce n'est pas la richesse qu'il me faut, c'est le bonheur! /Je suis passée par le vestibule tout neuf, /J'ai soulevé ma pelisse de zibeline /Pour qu'elle ne bruise pas, /Pour que les boutons ne teintent pas, /Pour que mon beau-père n'entende pas, /Qu'il n'aille rien dire à son fils, /A son fils, à mon mari!" » (Tchoukov, I, n° 150, 2^e moitié du XVIII^e siècle).

15 / « Je suis né malchanceux : /On m'a marié encore enfant; /Mon épouse était jeune, moi encore nigaud, /Quand je suis devenu grand, mon épouse était vieille. /Une jeune femme m'a plu, /Elle a embrasé mon cœur desséché. /Hier au soir, elle m'a dépité, /Elle m'a nargué, m'a repoussé : /"Va-t-en, a-t-elle dit, retourne chez toi, /Tu as une femme, va l'embrasser!" /Dans la pinède humide, un grand bruit s'élève : /Des haleurs coupent un pin, /Ils le coupent, ils l'abattent, /Ils le traînent vers la prairie, /Ils le font rouler vers la rive escarpée, /Ils le dressent au milieu de leur barque, /Ils y fixent une fine voile de lin blanc, /Et les voilà embarqués pour descendre la Volga : /"Holà, vaillants gaillards, arrêtez, /Délivrez-moi enfin d'une femme que je hais!" » (*L'Héritage littéraire*, p. 195, 1820; recueillie et arrangée par Pouchkine; citée par Goriélov, p. 219).

16 / « Par-delà la sombre forêt, /Derrière le vert jardin, /S'est levée une nuée noire, /Puis une autre, menaçante, /Porteuse de pluie et de gel, /Porteuse de neige profonde. /Une fille a voulu aller voir sa mère, /Elle est partie, mais s'est arrêtée, /S'est arrêtée au milieu du bois, /Sa peine, elle l'a confiée /Au jeune rossignol : /"Rossignol, mon beau rossignol, /Vole donc, rossignol, /Jusqu'à mon pays natal", /Et va dire à ma mère, /Va lui dire en la saluant bien bas : /"Je suis servante, ma mère, /Ma mère et ma maîtresse, /Servante dans une maison seigneuriale! /On m'envoie, moi, jeunette, /Seule à minuit puiser de l'eau, /A peine vêtue, à peine chaussée, /Mourant de froid, mourant de faim. /Pour mon malheur, pour mon dépit, /Des oies grises se sont abattues, /Elles ont troublé l'eau claire, /J'ai dû attendre une heure, /Une heure à sangloter, /Que l'eau redevienne claire, /Que l'eau redevienne pure et claire!" » (Soboliévski, 3, n° 56; recueillie par Yakouchkine dans la province d'Orlov, 1840).

17 / « Tard le soir, il était une pigeonne, /Elle fit le lit pour son compagnon, /Elle se coucha sur l'aile droite, /Et l'entoura tendrement de l'aile gauche : /"Dors, dors, mon beau pigeon, mais ne rate pas mon réveil, /Et me délivre d'une mort prématurée!" /De bonne heure au matin, le pigeon a frémi : /Sa pigeonne n'était plus auprès de lui, couchée sur l'aile droite! /Le pigeon tressaillit, tressaillit et s'envola. /Le pigeon bleu fit le tour de la falaise, /Sur l'autre versant, la pigeonne gisait, /Son duvet répandu sur l'onde claire. /"Je sais, je sais qui l'a tuée, /C'est un gaillard qui a tiré par la fenêtre, /Par la fenêtre, la fenêtre décorée!" » (Ivanitski, n° 55, province de Vologda, fin du XIX^e siècle, cité par Goriélov, p. 191; la mort de la pigeonne symbolise ici un mariage forcé).

18 / « En descendant la Volga depuis Nijni, /Une barque bien équipée vole comme la flèche, /Une barque bien équipée, bien décorée. /Il y a là quarante-deux vaillants rameurs. /Parmi eux, il en est un qui reste là, pensif, /Ce n'est ni à son père, ni à sa mère qu'il rêve, /C'est au blanc visage d'une belle fille, /A ses yeux clairs, à ses sourcils de geai. /Partout il la voit, partout elle le suit : /"Le mieux est d'en finir avec la vie, /De rejoindre la tombe sans tarder. /Holà, vous autres, mes amis, mes camarades, /Rendez-

moi un dernier service, voulez-vous, /Jetez-moi dans notre mère la Volga, /Noyez une bonne fois mon noir chagrin!" » (Soboliévski, 5, n° 106, province de Perm).

19 / « Mes vents, mes vents, mes vents turbulents! /Ne pouvez-vous ébranler les montagnes? /Mes gousli, mes gousli, mes gousli sonores, /Ne pouvez-vous égayer la veuve que je suis? /J'ai quatre chagrins qui m'oppressent, /Et un cinquième qui m'étouffe! /Le premier chagrin, c'est de n'avoir ni bois ni chandelle; /Le deuxième chagrin, c'est de n'avoir ni pain ni sel; /Le troisième chagrin, c'est d'être veuve de bonne heure; /Pour le quatrième, c'est d'avoir beaucoup d'enfants petits; /Quant au cinquième, qui m'étouffe, c'est qu'il n'y a plus de maître au logis! /J'irai semer mon chagrin à travers la vaste plaine, /Lève, mon chagrin, lève, comme l'absinthe amère! » (Soboliévski, 3, n° 214, province d'Olonetsk, 1860).

20 / « Ma mère m'a mariée au loin, /Par-delà trois hautes montagnes, /Par-delà trois villes fortifiées, /Ma mère, ma mère m'a demandé /De ne pas m'attrister, de ne pas pleurer, /De ne pas venir souvent la visiter, /Peut-être seulement dans vingt ans... /Mais moi, pauvre malheureuse, /Au bout de trois semaines je dépéris, /Et me voilà sortie, toute éplorée, /Sur le haut perron, sur le beau perron. /Je m'appuie sur la balustrade, /Je verse des larmes amères, /Je regarde du côté de mon pays natal : /N'est-ce pas une hirondelle à l'aile bleue /Qui arrive de là-bas plus vite que le vent? /Je lui demanderai de me prêter ses ailes, /Je demanderai à la caille ses plumes /Et au coucou sa voix sonore, /Et je volerai vers mon pays natal. /Et je me poserai, pauvre de moi, /Dans le vert jardin de mon père, /Sur le cerisier de ma mère. /Je noierai le jardin de mes larmes, /Je le ferai périr avec mon chagrin. /Voilà mon frère chéri /Qui se promène dans la vaste cour, /Il tend son arc solide, /Il dirige sa flèche d'acier trempé, /Et il conjure ainsi sa flèche : /"Envole-toi, ma flèche d'acier trempé, /Va tuer dans le jardin cette oiselle, /Cette hirondelle à l'aile bleue!" /Mais ma mère, ma mère chérie /A tout vu par la haute fenêtre, /Et elle supplie ainsi son fils : /"O toi, mon enfant, /Ne tire pas sur cette oiselle, /Sur cette hirondelle aux ailes bleues, /Car c'est ma fille bien-aimée /Qui arrive là d'un lointain pays! » (*L'Héritage littéraire*, p. 509-510; recueillie par Vostokov, 1810; citée par Goriélov, p. 237-238).

21 / « Tous les maris des autres sont jeunes, /Moi seule suis mariée à un vieux, /Un vieux à la grande barbe grise! (*bis*) /Mon vieux barbon ne me laisse pas, /Ne me laisse pas aller au bal danser. /Me voilà partie quand même, /J'ai pris ma robe de fête sous mon jupon, /Je me suis changée dans la grange du voisin, /Je me suis lavée avec l'eau de la source, /Toute la soirée, j'ai ri, j'ai dansé, /J'ai dansé avec des galants. /Dans la grange du voisin je me suis dévêtue, /Et vite j'ai couru à la maison. /Et de grimper au perron et de frapper à la porte : /"Toc, toc, laisse-moi entrer, le vieux, /Le vieux à la grande barbe grise! /— Avec qui étais-tu, ma jeune épouse, /Avec qui as-tu donc dansé? /— Je n'étais avec personne, je n'ai dansé avec personne, /Quand je suis allée mettre la génisse à l'étable, /Il m'est arrivé malheur : /Le loquet de la porte s'est coincé /Et je suis restée toute la nuit dehors, /Dehors à trembler de froid! /— Si j'avais su, si j'avais su, j'aurais ouvert, /Je t'aurais laissé entrer te chauffer" /Allons, pour une fois, j'ai bien trompé, /J'ai bien trompé ma grande barbe grise! » (*Folklore verbal de l'Oural*, Sverdlovsk, 1949, n° 52; citée par Goriélov, p. 208).

22 / « Au printemps de belles jeunes filles /Se répandaient dans la rue. /Elles portaient dans leurs mains /Un rossignol qui chantait. /Et le rossignol disait ceci : /"Promenez-vous, mes belles, /Tant que vous ne serez pas mariées, /A un mari insupportable, /Qu'il soit un vieux radoteur, /Qu'il soit un jeune mal élevé, /Qu'il soit un ivrogne invétéré, /Il ne vous laissera plus vous promener!" /... J'ai fait sortir mon vieux barbon, /Je l'ai conduit dans la vaste plaine, /Je l'ai pendu à un tremble, /A la branche la plus haute. /Mon vieux barbon se balance, /Mais la branche se détache, /Mon vieux barbon est tombé, /Il est tombé dans les orties, /Dans les orties qui l'ont brûlé, /Dans les ronces qui l'ont piqué, /Il se précipite dans la rivière, /Il suffoque dans l'eau froide! » (Ivanitski, n° 205, province de Vologda; citée par Goriélov, p. 229).

23 / « Un chêne sec ne met pas de pousses, / Mon bon ami ne me sourit plus. / Toute à mon chagrin, toute à ma tristesse, / J'irai me promener dans la plaine, / De là je gagnerai le vert jardin. / Je cueillerai le houblon grim pant, / Je brassera i la bière qui enivre, / Je préparerai un grand festin. / J'enverrai à ma mère un messager, / J'enverrai à mon père un serviteur fidèle, / Mon bon ami, j'irai moi-même le chercher, / Je le ferai asseoir à la table de chêne, / Et je m'assièrai moi-même à l'autre bout, / J'enivrera i mon galant avec la bière, / Et quand il sera éméché, je le questionnera i : / "Suis-je la seule à être aimée de toi, / La seule que tu fais dépérir d'amour?... / — Il y a sept jeunes filles que je fais dépérir, / La huitième, c'est une jeune veuve, / Et la neuvième, c'est toi, qui es mariée!" / J'enivrera i mon galant avec la bière, / Je l'invitera i à dormir sur la paille / Et j'embrasera i la paille tout d'un coup! » (Soboliévski, 3, n° 197, Novgorod, 1850).

24 / « Sorbier, joli sorbier, / N'en as-tu pas assez / De vivre dans un bois humide / A regarder sans fin un marécage? / Fillette, belle fillette, / N'en as-tu pas assez / De vivre avec un mari trop laid / En regardant de beaux garçons, / En louchant à de fiers galants?... / Je vais brasser la bière, / Je vais distiller la vodka, / Je vais enivrer mon mari, / Et quand il sera ivre-mort, / Je le traînera i au milieu de la cour, / Je l'entourera i de paille, / Je mettra i le feu avec la chandelle, / Je sortira i dans la rue / Et je criera i à tue-tête : / "Holà, braves gens, / Holà, tous mes voisins! / Cette nuit il a fait orage, / Et l'éclair a lui, / Il a brûlé mon mari! / — Oh toi, fille éhontée, / Ce n'est pas le tonnerre qui l'a tué, / Ce n'est pas l'éclair qui l'a brûlé, / C'est toi qui t'en es débarrassée!" » (Kiréievski, n° 2205).

25 / « Toi, mon pigeon bleu et blanc, / Pourquoi quittes-tu si tôt ton lit douillet, / Pourquoi me délaisses-tu, moi, ta pigeonne, / Est-ce que je ne répons pas à tes vœux? / O printemps, joli printemps! / Tu es venu et je suis triste, / Et je suis triste et désolée! / Mon cœur a mal en pensant / A mon jardin, à mon vert jardin. / O, mon jardin, mon vert jardin, / A la vigne toujours grim pante! / Pourquoi t'es-tu desséché, / Pourquoi t'es-tu soudain fané, / Pourquoi l'herbe ne pousse-t-elle plus, / Pourquoi le rossignol ne chante-t-il plus? / Oh, chante, beau rossignol, / Chante ta douce plainte! » (Tchoulkov, I, n° 148).

26 / « Une belle jeune fille marchait dans la forêt, / Marchait dans la sombre forêt, / Sans y voir l'ami qu'elle cherchait, / Voilà qu'il lui sembla soudain / Que le feuillage bruissait, / Que le blanc bouleau / S'inclina i vers la terre humide. / Sur ce blanc bouleau / Deux oiseaux étaient posés, / Deux oiseaux étaient posés, / Le coucou et le rossignol; / Le coucou chantait / En pensant à son nid douillet, / La malheureuse se lamentait / En rêvant à son noir chagrin » (Kiréievski, n° 1929).

27 / « On marie une belle / Par-delà la Néva, / Dans une belle chambre, / Dans une toute petite famille : / Il n'y a là que le beau-père et la belle-mère, / Plus quatre beaux-frères, / Plus deux belles-sœurs, / Et deux tantes aussi. / Lorsqu'on me présente, moi, la belle, / Mon beau-père m'accueille ainsi : / "C'est une tigresse qu'on nous amène!" / Ma belle-mère renchérit : / "C'est une cannibale que voilà!" / Les beaux-frères ne sont pas en reste : / "C'est une gaspilleuse, pour sûr!" / Les belles-sœurs disent à leur tour : / "C'est une souillon, cela se voit!" / Et les tantes de rajouter : / "Elle ne sait ni tisser, ni filer, / Ni coudre, ni blanchir!" / Au bout de six semaines, / Me voilà le droit de répliquer¹ : / "Monsieur mon beau-père, permets-moi / De te dire ceci en réponse : / Les tigresses vivent dans des repaires! / Les cannibales, ma belle-mère, / Vivent dans la sombre forêt! / Quant à vous, mes beaux-frères, / Vos femmes ne valent pas mieux, / Et vous, mes belles-sœurs, / Mes douces colombes, / Vous connaîtrez le même sort / Quand vous serez mariées! / Pour ce qui est de vous, les tantes, / Toujours assises bien au chaud, / Ne donnez pas des ordres, / On se passe de vos conseils!" / Entre-temps ma

1. Dans certaines formes de mariage et particulièrement quand la nouvelle épouse était pauvre, elle était tenue au silence pendant un certain temps.

douce moitié / Est assise dans la soupente / Et me regarde de travers. / "Louche si tu veux, / Tu ne me fais pas peur!" / Il a attrapé le fouet de soie, / Il m'a cinglée en pleine poitrine, / Mais moi, la belle, / Je ne suis pas d'une trempe timide, / J'ai saisi le fouet à pleines mains, / Je lui ai rendu coup pour coup. / J'ai levé la main droite / Et l'ai frappé à la joue gauche, / J'ai levé la main gauche / Et l'ai frappé à la joue droite. / Je l'ai saisi par ses boucles châtain, / Je l'ai courbé jusqu'à la terre humide : / "Allons, l'échine basse, / Apprends à qui parler!" / Si un mari vous menace / Crachez-lui en pleine figure, / Si un mari vous bat, / Rendez-lui coup pour coup!" (Ivanitski, n° 21, fin du XIX^e siècle, province de Vologda ; citée par Goriélov, p. 232).

1.2. Chansons de brigands, de cochers, de prisonniers

28 / « Ne bruié pas, verte chénaie, ma mère! / Ne m'empêche pas, moi le gaillard, de rouler mes pensées! / Car il me faut demain à l'aube comparaitre, / Et mon juge est terrible, il est le tsar lui-même. / Et le tsar mon souverain va me questionner : / "Dis-moi, dis-moi, hardi gaillard, fils de paysan, / Avec qui as-tu volé, avec qui as-tu pillé, / Avais-tu beaucoup de camarades?" — Je te dirai, notre tsar orthodoxe et souverain, / Je te dirai toute la vérité, sans rien te cacher : / Des camarades, j'en ai eu quatre, / Mon premier, ce fut la nuit noire, / Mon deuxième, ce fut mon couteau d'acier, / Quant au troisième, ce fut mon bon cheval, / Et le quatrième, mon arc bien tendu ; / Et comme messagers, j'ai eu mes flèches d'acier trempé!" / Alors notre souverain, le tsar orthodoxe, dira ces mots : / "Bravo à toi, hardi gaillard, fils de paysan, / Tu as su piller, tu as su aussi répondre crânement! / Pour la peine, hardi gaillard, je te fais don / Au milieu de la plaine d'une vaste demeure, / Faite de deux pieux et d'une seule travée!" » (Tchoulkov, I, n° 131, fin du XVIII^e siècle).

29 / « Lève-toi, lève-toi, soleil resplendissant, / Monte, monte au sommet de la falaise, / Monte au-dessus de la verte chénaie. / Réchauffe-nous, nous les gaillards, / Nous les gaillards, tous voleurs et bandits, / Tous pauvres soldats, conscrits en fuite! / Une rivière, une rivière rapide passait par là, / Sur elle voguait une barque pleine, / Une barque pleine de voleurs et de bandits. / L'atamane était assis à la poupe, une rame à la main, / L'essaoul était assis à la proue, tenant un fusil. / Au milieu de la barque se dressait une tente de toile, / Sous la tente se trouvait une table de chêne. / Une belle fille était assise à la table, / Elle était la sœur de l'essaoul, / Elle était l'amie de l'atamane. / Devant elle, ses bijoux brillaient : / "J'ai fait aujourd'hui un mauvais rêve : / De ma main droite est tombé l'anneau d'or, / De mon lobe gauche est tombée la boucle d'oreille. / L'essaoul sera fusillé à coup sûr, / L'atamane sera pendu dans la vaste plaine, / A trois poteaux, à trois poteaux de chêne, / A l'aide de trois nœuds, de trois nœuds de soie!" » (*L'Héritage littéraire*, p. 526-563, province de Toula, 1839 ; citée par Goriélov, p. 259).

30 / « O ma steppe, ma steppe de Mozdok, / Ma steppe de Mozdok! / Tu t'étends au loin, ma steppe, au loin, / Au loin ; / Depuis Saratov jusqu'à la ville de Tsaritsine, / La ville de Tsaritsine ; / De jeunes cochers la parcourent souvent, / La parcourent souvent ; / Ils ont des chevaux isabelle, / Des chevaux isabelle. / Les colliers en sont d'argent, / En sont d'argent. / Les voitures ont toutes des roues cerclées, / Cerclées de fer. / Lorsque soudain un malheur arriva, / Un grand malheur : / Un jeune gars tomba malade, / Un jeune cocher ; / Le voilà qui prie ses camarades, / Ses camarades : / "O vous mes frères, mes frères, / Mes camarades! / N'abandonnez pas, mes frères, mes chevaux noirs, / Mes chevaux noirs! / Lorsque vous rentrerez au pays, / Au pays natal, / Faites à mon père pour moi un salut, / Un salut profond ; / Faites à ma mère pour moi un salut, / Un salut profond ; / Donnez à mes enfants petits ma bénédiction, / Ma bénédiction ; / Rendez à ma jeune épouse sa liberté, / Toute sa liberté!" » (Soboliévski, I, n° 343, province d'Orlov, 1870).

31 / « Ah, pourquoi donc, mon pigeon bleu, / Pourquoi ne viens-tu pas me voir ? / La pluie a-t-elle alourdi tes ailes, / Le vent turbulent t'a-t-il égaré ? / Ah, pourquoi donc, mon ami cher, / Pourquoi ne viens-tu pas me voir ? / Ton père et ta mère ne le veulent-ils pas, / Ta famille t'interdit-elle de m'aimer ? / Mais non, je le sais, mon chéri est en prison, / Il est enfermé dans la tour de la ville. / Je prendrai mes clefs d'or / Et j'irai ouvrir les coffres, / Je prendrai quarante mille roubles / Et j'irai racheter mon ami. / Les juges voudront-ils de l'argent, / Mettront-ils mon ami en liberté ? » (Kachine, I, n° 18; citée par Propp, p. 469).

32 / « Ah, ma jeunesse, ma jeunesse hardie, / Ma liberté, ma liberté sans frein, / Tu t'es flétrie et je ne m'en suis pas aperçu. / Ce n'est ni dans les festins, ni dans les noces, / Ni dans les jeux que tu t'es flétrie, ô ma jeunesse, / C'est sur les routes et les chemins, / C'est dans les larmes et le chagrin » (Léontiév, n° 45, 1936; citée par Propp, p. 471).

2 / CHANSONS A RYTHME RAPIDE

33 / « Je m'ennuie, mère, j'ai mal à la tête, / Aï, liouli, liouli, j'ai mal à la tête ! / Je me sens mal, je ne suis pas bien, / Aï, liouli, liouli, je ne me sens pas bien ! / Je ne me sens pas bien, j'ai envie de sortir, / Aï, liouli, liouli, j'ai envie de sortir ! / Et je sors, et je vais au bal danser », / (entre chaque vers, répétition du refrain et de la dernière partie du vers précédent).

Je retrouve mon bon ami, mon bon ami : / — Ah, mon chéri, ah, mon galant ! / Dis-moi comment rentrer à la maison ! / — Allons, sois donc un peu futée, / Pour remonter la rue, tourne-toi en cane grise, / Pour traverser la cour, deviens cygne blanc, / Et pour monter dans la chambre, fais-toi clair faucon ! / Ta chambre haute est ouverte, / Ton mari jaloux est assis à table, / Il est assis à table, il fait des manières, / Il m'injurie, moi, jeunette, / Il brandit le fouet de soie, / Le fouet a sifflé et j'ai poussé un cri, / J'ai imploré mon beau-père, / Je l'ai imploré de m'enlever, / De m'enlever à son fils, à mon mari ! / Mais mon beau-père ordonne de battre encore plus fort, / De battre jusqu'à ce que la peau parte en morceaux ! / La peau part en morceaux et j'ai toujours envie d'aller danser ! » (Lvov-Pratch, n° 39, fin du XVIII^e siècle; citée par Goriélov, p. 224).

34 / « Voilà mon mari qui arrive, / Le vilain entre dans la maison, / Où mettre mon invité, / Où donc le cacher ? / Je l'ai mis dans la boîte de tille, / Je l'ai recouvert d'une natte, / Et je l'ai fourré sous le banc. /

Le mari entre, il questionne la femme : / « Ma femme, ma femme, / Ma femme, ma moitié, / Qu'as-tu donc caché dedans la boîte, / Recouvert d'une natte, / Et fourré sous le banc ? » /

— Ah, mon mari, mon petit mari ! / Que tu es sot, que tu es niais, / La brebis noire a mis bas un mouton, / Un mouton aux cornes dures, / A la tête toute frisée, / Aux longues, longues pattes ! /

— Ma femme, ma femme, / Ma femme, ma moitié, / Montre-moi ce mouton, / Ce mouton aux cornes dures, / Aux longues, longues pattes ! /

— Ah, mon mari, mon petit mari / Que tu es sot, que tu es niais, / Il faut attendre trois jours / Pour voir ce mouton, / Ce mouton aux cornes dures, / Aux longues, longues pattes ! » /

Trois jours sont bientôt passés, / Le mari questionne : / « Ma femme, ma moitié, / Montre-moi ce mouton, / Ce mouton aux cornes dures, / Aux longues, longues pattes ! /

— Ce mouton aux cornes dures, / Je l'ai enfermé au jardin, / La truie a brisé la porte, / Elle a laissé filer le mouton, / Le mouton aux cornes dures, / Et les loups gris l'ont dévoré ! » (Soboliévski, 7, n° 184, région de Tver, 1880).

35 / « Dis-moi donc, femme, /Dis-moi d'où tu viens? /— J'ai été chez le pope, mon maître, /J'ai été chez le pope! » /

« Dis-moi donc, femme, /Ce que tu as mangé et bu. /— J'ai bu beaucoup, mon maître, /Beaucoup de bière et de vodka. » /

« Dis-moi donc, femme, /Si tu as pensé à moi. /— J'ai bu à ta santé, mon maître, /Un grand verre de piquette » /

« Attends un peu, femme, /Que je te râpe les côtes! /— Je t'en rendrai deux fois plus, /Vieux barbon, vieux grigou, /Je te casserai le dos en deux, /Et j'en trouverai un jeune, /J'en trouverai un beau, /J'en trouverai un jeune, /Et qui ne sera pas marié! » (Chéïne, n° 619, province de Riazane).

36 / « Ni près ni loin, /Le clair de lune luit, /To-to liouli, to-to liouli, /To-to liouliouchki maï! /

Ni près ni loin, /Ni haut ni bas! /

Dans la plaine, dans la plaine, /Une fille sarcle le millet. /

Une fille sarcle le millet /Et meurtrit ses blanches mains. /

Si j'osais, si j'osais, /J'enlèverais bien mes gants, /

J'enlèverais bien mes gants, /Et les lui offrirais, /

Pour qu'elle sarcle le millet /Sans meurtrir ses blanches mains. /

Je lui enverrai un marieur /Pour lui demander de m'épouser. /

Mais le pope ne veut pas nous marier /Il veut la garder pour son fils. /

Et le diacre ne veut pas dire la messe, /Il pince pour la belle fille. /

Et le sacristain fait la tête, /Lui aussi la veut pour son fils. /

Le bedeau ne chante pas, /La mélancolie le rend muet. /

«Allons, les amis, allons, /Partons pour la chasse! /

Attrapons, les amis, /Du gibier en abondance, /

Du gibier en abondance, /Qu'il y ait une bête pour chacun, /

Une martre pour le pope, /Un renard pour le diacre, /

Une zibeline blanche /Pour le pauvre sacristain, /

Et pour le pauvre bedeau /Un tout petit lièvre gris! /

Qu'ils me laissent me marier /Avec la fille que mon cœur a choisi, /

To-to liouli, to-to liouli, /To-to liouliouchki maï!" » (Chéïne, n° 520, province de Toula, 1854; refrain tous les deux vers).

37 / « J'ai dansé avec un moustique. /Le moustique m'a marché sur le pied, /Il m'a écrasé tous les os. /J'ai crié à ma mère :/"Donne-moi la faux, mère, /Passe-moi la hache, /Que je tranche la tête /A cette sale, sale bête" /La tête a roulé sur le plancher /Elle a glissé sous la porte d'entrée! » (Akimova, n° 182, 1946; citée par Propp, p. 388).

38 / « Ne reste pas à l'entrée, Sacha /Ne tape pas des pieds (*bis*), /Je ne serai pas à toi! /Je serai à Nicolas, /A Nicolas le Beau Frisé! /Nicolas le Beau Frisé /N'a pas un sou vaillant /Mais qu'il a fière allure! /Je le prendrai par la main (*bis*), /Je le mènerai dans la chambre (*bis*) /Et, là, je lui donnerai un baiser (*bis*) » (Soboliévski, 2, n° 240, province de Kazane).

39 / « Oh, mon gars, mon gars, /Mon gaillard, /Oï léli-léli, léli da liali, /Mon gaillard /Au teint blanc et vermeil! /Ne reste pas ainsi planté devant moi, /Devant moi, jeune femme de cosaque! /Sinon les gens vont dire /Que tu m'aimes, /Que tu m'embrasses, /Que tu me couvres de baiser, /Et m'appelles ton seul espoir! /Oï léli-léli, léli da liali, /Et m'appelles ton seul espoir! » (Soboliévski, 5, n° 436, région du Koubane, 1880; refrain tous les deux vers).

40 / « Il serait beau, notre village, /Si les rues n'étaient pas sales, /Ai liouli, da ai liouli, /Si les rues n'étaient pas sales! /Ils seraient beaux, nos gaillards, /S'ils étaient plus dégrossis! /Les voilà partis en tournée /Dans la ville, dans la grand ville. /A leur rencontre s'avance /Un groupe de femmes, de vieilles femmes. /Les vieilles femmes les saluent, /Mais eux, ils n'inclinent pas la tête. » /

(Dans les deux strophes suivantes, seuls changent les trois derniers vers. Pour la deuxième strophe :)

« Un groupe de femmes, de jeunes femmes. / Les jeunes femmes leur font la révérence, / Mais, eux, ils touchent à peine leur chapeau. » /

(Pour la troisième strophe :)

« Un groupe de filles, de belles filles, / Les gaillards saluent bas les belles filles, / Mais elles, elles n'ont pas tourné la tête, / Aï liouli da aï liouli, / Elles n'ont pas tourné la tête! » (Soboliévski, 7, n° 344; refrain tous les deux vers).

41 / « Nous avons semé le millet, semé le millet! /— Nous foulerons aux pieds le millet, le millet! /— Nous ne vous laisserons pas le fouler, pas le fouler! /— Nous y lâcherons nos chevaux, nos chevaux! /— Nous attraperons les chevaux, les chevaux! /— Nous rachèterons les chevaux, les chevaux! /— Nous ne vous laisserons pas les racheter, pas les racheter! /— Nous vous donnerons cent roubles, donnerons cent roubles! /— Cent roubles, nous n'en avons pas besoin, pas besoin! / Nous vous donnerons mille roubles, donnerons mille roubles! /— Mille roubles, nous n'en avons pas besoin, pas besoin! /— Nous vous donnerons un vieux grand-père, vieux grand-père! /— Un vieux grand-père, nous n'en avons pas besoin, pas besoin! /— Nous vous donnerons une vieille grand-mère, vieille grand-mère! /— Une vieille grand-mère, nous n'en avons pas besoin, pas besoin! /— Nous vous donnerons une belle fille, belle fille, belle fille! /— Des belles filles, nous en avons besoin, besoin, besoin! » (Kotikova, n° 71, région de Pskov, 1945; citée par Goriélov, p. 87).

BIBLIOGRAPHIE

Textes

- Chansons, recueillies par P. V. Kiréievski, nouv. série, Moscou, 1911 (Pesni, sobrannye P. V. Kireevskim).*
- Chéine P. V., *Le Grand-Russe dans ses chansons, rites, coutumes, croyances, contes, légendes, etc.*, Saint-Pétersbourg, 1898, t. 1 (Šejn, Velikoruss v svoikh pesnjakh, obrjadakh...).
- Goriélov A., *La Poésie populaire russe. La Poésie lyrique*, Leningrad, 1961 (*Russkaja narodnaja poezija. Liričeskaja poezija*).
- Lvov N., Pratch I., *Recueil de chansons populaires russes avec les airs*, Moscou, 1790 (N. L'vov, I. Prač, *Sobranie russkikh narodnykh pesen s ikh golosami*).
- Propp V. Ya., *Les Chansons lyriques populaires*, Leningrad, 1961 (*Liričeskie narodnye pesni*).
- Soboliévski A. I., *Les Chansons populaires grand-russes*, Saint-Pétersbourg, 1895-1902, 1-7 (A. I. Sobolevskij, *Velikorusskie narodnye pesni*).
- Tchoulkov M. D., *Recueil de chansons diverses*, Moscou, 1770-1773, 1-4 (M. D. Čulkov, *Sobranie raznykh pesen*).
- Troutovski V. F., *Recueil de chansons populaires russes avec les airs*, Saint-Pétersbourg, 1778-1795, 1-4 (V. F. Troutovskij, *Sobranie russkikh prostykh pesen s notami*).
- Yakouchkine P. I., *Œuvres*, Saint-Pétersbourg, 1884 (P. I. Jakuškin, *Sočinenija*).

Etudes

- Goriélov A., *La Poésie non rituelle populaire russe, La Poésie populaire russe. La Poésie lyrique*, Leningrad, 1984 (« Russkaja narodnaja neobrjadovaja poezija »).
- Kolpakova N. P., *Les Chansons lyriques, L'Œuvre poétique populaire russe*, Moscou, 1971.
- Kolpakova N. P., *La Chanson populaire russe sur la vie quotidienne*, Moscou-Leningrad, 1962 (*Russkaja narodnaja bytovaja pesnja*).

- Lazoutine S. G., Les Chansons lyriques à rythme lent. Les Chansons de jeux, de rondes et de danses, *L'Œuvre poétique populaire russe*, Moscou, 1983 (« Protjažnye liričeskie pesni. Igrovye, khorovodnye i pliasovye pesni ») (= Lazoutine.).
- Lazoutine S. G., *La Poétique du folklore verbal russe*, Moscou, 1981, 1989 (Lazutin, *Poetika russkogo fol'klora*) (= Lazoutine.).
- Lazoutine S. G., *Chansons lyriques populaires, tchastouchki et proverbes*, Moscou, 1990 (*Russkie narodnye liričeskie pesni, častuki i poslovice*) (= Lazoutine.).
- Potébnia A. A., *Sur quelques symboles de la poésie populaire slave*, Kharkov, 1914 (A. A. Potenbnja, *O Nekotorykh simbolakh v slavjanskoj narodnoj poezii*).
- Propp V. Ya., Sur la chanson lyrique populaire russe, *Les Chansons lyriques populaires*, Leningrad, 1961 (« O Russkoj narodnoj liričeskoj pesne »).
- Sokolov B. M., Excursions dans le domaine de la poétique du folklore verbal russe, *le Folklore verbal artistique*, 1926, 1 (« Ekskursy v oblast' poetiki russkogo fol'klora »).
- Vessélovski A. N., Le Parallélisme psychologique et ses formes à travers le style poétique, *Revue du ministère de l'Enseignement national*, 1898, n° 3 (A. N. Veselovskij, *Psikhologičeskij parallelizm i ego formy v otkraženijakh poetičeskogo stilja*, *ŽMNP*).

Index des auteurs et anonymes

- Aarne A., 122.
Adrianova-Perets V. P., 57.
Afanassiév A. N., 10, 16, 21, 23, 35, 38, 40, 53, 66, 67, 91, 93, 95, 97, 99, 101-103, 105, 107, 109, 118, 119, 126, 127, 130-132, 135, 136, 139-141, 155, 177, 197, 205.
Akimova T. M., 47, 57.
Aksakov K. S., 36.
Aksakov S. T., 115.
Andréiéu N. P., 49, 52, 121, 122, 253.
Anikine V. P., 50, 58, 140, 144, 255.
Anikine V. P. et Krouglov You G., 46.
Anitchkov E. V., 93, 95, 149, 155.
Archives de la société de géographie, 267.
Astafiéva L. A., 57.
Astakhova A. M., 23, 46, 47, 52, 55, 77, 78, 87, 96, 104, 191, 234.
Azadovski M. K., 23, 46, 47, 50, 52, 57, 84, 120, 174, 179, 180, 183, 184.
Azbéliév S. N., 231.

Bachofen J. J., 49.
Bakhtine V. S., 57.
Balachov D. M., 252, 253, 259, 260, 262, 263.
Balakirev M. A., 272.
Barag L. G., 122.
Barsov E. V., 41, 84, 89, 148, 174, 176, 182, 185.
Barychnikova A. K., 85.
Bazanov V. G., 178, 185.
Bédier J., 49, 121.
Belmont N., 17.

Benfey Th., 41, 42.
Berdinskikh V. A., 53.
Bernštam T. A., 155, 160-162.
Bessonov P. A., 39.
Bestoujev-Marlinski A. A., 26.
Bettelheim B., 114.
Biéliniski V. G., 34, 36, 37, 44, 48, 234.
Birioukov V. P., 47.
Blok A. A., 92, 93, 101, 102, 104, 106-108, 110, 111.
Boas F., 121.
Bogatyriov P. G., 158.
Bontch-Brouiévitich V. D., 49, 182.
Bouslaiév F. I., 40, 42, 119.
Bouteiller M., 93.
Bronnytsine B., 35, 118.

Chadwick N. Kershaw, 10.
Chanson des Niebelungs (La), 205.
Chéine P. V., 36, 41, 42, 148, 151, 154, 156-158, 168-171, 173, 174, 273, 285, 288, 294.
Chronique des Temps passés (La), 33, 63, 64, 148.
Chtchédrine R., 116.
Collins, 33.
Cosquin E., 42.
Courtès J., 17, 114.
Cuisenier J., 14, 168, 175.

Dal V. I., 36, 38, 67, 118, 170, 173.
Danilov K., 34, 66, 189, 212, 222, 225, 229, 235-237, 239, 247, 251.
Daragan N. Ya., 58.
Delarue P., 117.

- Dit de la gent d'Igor (Le)*, 33.
 Dobrolioubov N. A., 40, 48, 51.
 Domostroï (Le), 255, 263.
 Dmitriéva R. P., 65.
 Dumézil G., 58.

 Elanskaïa E., 273.
 Engels F., 49.
 Erchov P. P., 115.
 Esope, 142.
Ethnographie soviétique (L'), 47, 48, 59.

 Fédossova I. A., 83, 84, 88, 89.
Folklore verbal et ethnographie, 48.
Folklore verbal russe (Le), 48, 57.
Folklore verbal soviétique (Le), 47, 51, 52, 53.
 Frazer J. G., 43, 49, 119.
 Freidenberg O. M., 51.
 Frobenius L., 121.

 Gasparini E., 160.
 Ginsbourg C., 91.
 Glazounov I. P., 34.
 Glinka F. N., 23.
 Gogol N. V., 22, 25, 26, 29, 34-36, 79, 115, 150, 234, 273.
 Goriélov A. A., 57, 283, 285, 289-293, 295.
 Gorki A. M., 27, 28, 44, 45, 84, 122.
 Gospodariov F. P., 84, 85.
 Goussiév V. E., 54, 58, 274.
 Greimas A. J., 17, 114, 124, 134.
 Grétchina O. N., 57.
 Griboïédov A. S., 25.
 Grigoriév A. D., 43, 218.
 Grimm J. et W., 42.
 Grinkova N. P., 85.

Habitudes et rites calendaires, 148.
 Hapgood I. F., 10.
 Herder J. G., 30.
 Herzen A. I., 36, 37.
 Hilferding A. F., 36, 41, 70, 73-75, 77, 78, 80, 81, 213-217, 219, 223, 266.
 Homère, 142.

 Ignatov V. I., 232, 241-245, 247, 248.
 Ivanov V. V., 59.
 Ivanova T. G., 80, 82, 88, 89.

 James R., 233.
 Jdanov I. N., 44, 209, 260.

 Jirmounski V. M., 122.
 Joukovski V. A., 35, 115.
 Jousserandot L., 9.

 Kabo V. R., 98.
 Kachine D. N., 273, 280.
 Kalouguine V., 84.
 Khomiakov A. S., 36.
 Khoudiakov I. A., 38, 118.
 Kioukhelbeker V. K., 24, 28, 35.
 Kiréiéovski P. V., 23, 35, 36, 66, 67, 148, 161, 185, 241-245, 248, 249, 251, 267, 273, 278, 281, 291.
 Kolmatchévski L. Z., 140, 142, 143.
 Kolpakova N. P., 48, 57, 148, 273, 279.
 Kolpakova N. P. et Sokolov V. F., 48, 274.
 Koltsov A. V., 36, 273.
 Kostomarov N. I., 44.
 Kosven M. O., 51.
 Kravtsov N. I., 140, 144, 252, 263.
 Kravtsov N. I. et Lazoutine S. G., 33, 46, 65.
 Krioukova M. S., 53, 85-88, 205.
 Krouglov You. G., 147, 152, 155-158, 160, 162, 165-174.
 Krouk I. I., 141, 144.
 Kroupianskaïa V. You., 47.

 Lang A., 43, 49, 119.
 Lazoutine S. G., 57, 58, 65, 95, 152, 155, 157, 281, 284, 285.
 Lénine V. I., 49.
 Leproux M., 93.
 Lévi-Strauss C., 17, 58.
 Liadov A., 151.
 Liatski E. A., 82.
 Liberman A., 53.
 Likhatchov D. S., 52, 262.
 Lipets R. S., 87.
 Lison Tolosana C., 91.
 Listopadov A. M., 234.
Littérature russe (La), 48.
 Lomonossov M. V., 34.
 Lopatine N. M., 273.
 Lotman You., 59.
 Lozanova A. N., 234.
 Lvov N. A., 66, 148, 273.

 Maïkov L. N., 39, 84, 93, 100-102, 109, 110.
 Mansikka V., 103.

- Marchak S., 116.
 Markov A. V., 42, 265.
 Marr N. Ya., 49, 51, 121.
 Marx K., 49.
 Mazon A., 9, 196.
 Mélétienski E. M., 23, 56, 58, 122, 130, 145.
 Melnikov-Péterski P. I., 36, 84, 183.
 Melts M. Ya., 46.
 Michelet J., 91.
 Miller O. F., 40, 233, 234.
 Miller V. F., 42, 44, 50, 148, 149, 197, 199, 201.
 Mitrofanova V. V., 57.

 Nékrassov N. A., 83, 183.
 Nétchaïév A. N., 50, 54.
 Nikiforov A. I., 49, 121.
 Novikov N. I., 24.
 Novikov N. V., 48, 58, 85, 122, 129, 132.
 Novikov N. V. et Poutilov B. N., 48.
 Novikova A. M., 119, 155, 157, 160, 176, 185.
 Novitckova T. A., 79.

 Oïnas F., 10, 53.
 Ontchoukov N. E., 43, 75, 79, 119, 220, 224, 228.
 Ostrovski A. B., 58.
 Ostroski A. N., 115, 263.

 Palou J. 91.
Parler russe (Le), 267.
Passé vivant (Le), 43, 269.
 Passek A., 51.
 Perrault Ch., 29.
 Phèdre, 142.
 Plékhanov G. V., 44, 49.
 Plissétski N. M., 230.
 Poltoratsky M., 10.
 Pomérantséva E. V., 122.
 Potébnia A. A., 16, 42, 273.
 Pouchkine A. S., 21, 24, 25, 27-29, 34-36, 63, 115, 138, 170, 171, 173, 174, 271, 273, 278, 289.
 Poutilov B. N., 48, 52, 56, 231, 232, 234, 244, 248, 252.
 Poutilov B. N. et Sokolova V. K., 46.
 Poznanski N. F., 96, 103.
 Pratch I., 66, 273.
 Prokofiéev A. A., 116, 237.
 Prokounine V. P., 273.
 Propp V. Ya., 10, 16-18, 21, 23, 44, 46, 49-56, 65, 66, 86, 114, 121-125, 128, 129, 133, 134, 136-144, 149-153, 156, 161, 179, 187, 188, 193, 196-198, 200-204, 231, 233, 238, 252, 259, 272, 274, 277, 281, 284, 286-288, 293, 294.
 Pypine A. N., 42.

Questions de littérature, 48.
Questions d'histoire, 48.

 Radichtchev A. N., 34, 148, 182, 184.
 Ralstom M., 10.
 Rambaud A., 9, 195, 200.
 Raspoutine V. G., 183.
Recueil d'ethnographie, 268.
Revue d'ethnographie (La), 43, 47.
 Riabinine I. T., 82, 205.
 Riabinine T. G., 80-82, 222, 223.
 Riabinine-Andréiev I. I., 82.
 Riabinine-Andréiev P. I., 82.
 Rimski-Korsakov N. A., 83, 84, 116, 209, 272.
 Rybakov B. A., 54, 55, 59, 65, 92, 96, 98, 99, 101, 129, 144, 155, 195, 196, 198, 201, 203.
 Rybnikov P. N., 38, 39, 70, 73-75, 77, 78, 80, 81, 211, 217, 227, 238, 251, 265, 268.
 Rybnikova M. A., 57.

 Sadovnikov D. N., 119.
 Saintyves P., 121.
 Sakharov I. P., 35, 36, 93, 102, 107-109, 111, 148, 273.
 Sand G., 29, 196.
 Savouchkina N. I., 163-165, 167, 169, 182.
 Schwartz W., 119.
 Sébillot P., 14.
 Ségalen M., 14.
 Sélivanov F. M., 190, 204, 211, 232.
 Senkina T. I., 79.
 Simonsen M., 48.
 Skaftymov A. P., 44.
 Snéguiriov I. M., 35, 36, 148, 154.
 Soboliévski A. I., 42, 251, 273, 278, 281, 287-291, 293-295.
 Sokolov B. M., 50, 196, 281.
 Sokolov F. V., 48.
 Sokolov You. M., 47, 51, 52, 85.

- Sokolov You. M. et Tchitchérov V. I., 47.
 Sokolova V. K., 46, 47, 57, 149, 155, 156, 231, 234.
 Sokolovi B. M. et You. M., 23, 43, 47, 75, 76, 116, 119, 120, 273.
 Soriano M., 30.
 Soukhanov M. D., 35.
 Soumtsov N. F., 273.
 Stassov V. V., 26, 41, 79, 81.
 Stief C., 10, 87.
 Stouditski F., 35, 273.
 Stravinski I., 116.
 Strouvé V. V., 51.
 Suard F., 66.

 Tatichtchev V. N., 34.
 Tchaïkovski P. I., 116.
 Tchernychev V. I., 253.
 Tchernychevski N. G., 27.
 Tchistov K. V., 57, 59, 70, 84, 162, 175, 177.
 Tchitchérov V. I., 49, 52, 149, 274.
 Tchoulkov M. D., 66, 148, 179, 251, 264, 269, 273, 278, 289, 291, 292.
 Tenéze M. L., 143, 144.
 Téréchtchenko A. V., 36.
 Tiersot J., 251.
 Tikhaïa-Tsséretelli M. G., 51.
 Tokarév S. A., 58.
 Tolstoï A. N., 115, 116.
 Tolstoï I. I., 51, 121, 166.
 Tolstie (N. I. et S. M.), 60.
 Toporov V. N., 59.

 Toumiliévitch O. F., 262.
 Trautman R., 10.
 Trédiakovski V. K., 34, 35.
 Tronski I. M., 121.
 Troutovski V. F., 273.

 Van Gennep A., 14, 58, 148, 156, 162.
 Varentsov V. G., 39.
 Vassilenko V. A., 57.
 Vassiliév A. G., 175, 179-181, 184.
 Velay-Valentin C., 256.
 Vergnes G., 93.
 Vessélovski A. N., 16, 23, 42, 43, 49, 50, 53, 84, 103, 105, 119, 120, 273, 274.
 Vinogradov N. N., 94, 97, 99, 102, 105-108, 110, 111.
 Vlassova Z. I., 57, 65, 70, 96, 103.
 Vostokov A. Kh., 35.

 Wolner W., 10.

 Yakouchkine P. I., 38, 39, 67, 118, 161, 266, 273, 288, 290.
 Yémélianov L. I., 231.
 Yériomina V. I., 176, 177, 182.
 Youdine You. I., 57, 136.

 Zavoïko G. N., 23, 154.
 Zélénine D. K., 23, 43, 44, 53, 76-79, 92, 119.
 Zemtsovski I. I., 148, 155, 160, 273.
 Zernova A. B., 94, 153, 155, 158.
 Zink M., 13, 192.