

|| 3266

ASSOCIATION INTERNATIONALE D'ÉTUDES DU SUD-EST EUROPÉEN  
ÉTUDES ET DOCUMENTS CONCERNANT LE SUD-EST EUROPÉEN • 6

**ADRIAN FOCHI**  
**RECHERCHES**  
**COMPARÉES**  
**DE FOLKLORE**  
**SUD-EST-**  
**EUROPÉEN**

**BUCAREST-1972**



3266

ASSOCIATION INTERNATIONALE D'ÉTUDES  
DU SUD-EST EUROPÉEN  
ÉTUDES ET DOCUMENTS CONCERNANT  
LE SUD-EST EUROPÉEN ● 6

ADRIAN FOCHI

RECHERCHES COMPARÉES  
DE FOLKLORE  
SUD-EST-EUROPÉEN

3481

BUCAREST — 1972

BIBLIOTECA + UNIVERSITARA  
E. S. E.  
BIBLIOTECA + UNIVERSITARA  
Cota II 3266  
Inventar 3481

## SOMMAIRE

<i>Avant-propos</i> .....	7
Recherches de folklore comparé sud-est-européen en Roumanie.....	11
Le motif poétique du « Retour du mari » dans le folklore sud-est-européen (La ballade populaire roumaine « Uncheșeii » et ses parallèles balkaniques).....	201
Index des noms .....	335



## AVANT-PROPOS

*Le lecteur trouvera ci-dessous quelques précisions préliminaires nécessaires à la bonne intelligence du présent ouvrage et de l'idée qui le fit naître :*

*Lors de la troisième réunion du Comité International de l'AIÉSEE — qui a eu lieu en 1965, à Sarajevo, du 11 au 13 mai — une Commission Internationale de la Chanson Populaire des Balkans a été constituée, sous la présidence de M. Zihni Sako, directeur de l'Institut de Folklore d'Albanie. L'auteur a eu l'honneur d'y être coopté en tant que représentant de la Roumanie. En cette qualité, nous avons pris part à la première assemblée de ladite Commission, à Tirana, du 17 au 18 juin 1966<sup>1</sup>. Au cours de celle-ci, un plan de travail a été adopté, qui couvrait la période 1966—1968 et prévoyait au 1<sup>er</sup> point : la préparation, en vue de la publication, grâce à une collaboration internationale, d'un ouvrage traitant des recherches folkloriques comparées sud-est-européennes réalisées dans tous les pays membres de la Commission. Les matériaux en cause devaient être accompagnés de la bibliographie complète du sujet. La proposition du titre de l'ouvrage appartenait à la délégation roumaine, étant adoptée à l'unanimité. Un premier soin s'imposait : travailler de la sorte, que les recherches ultérieures puissent bénéficier d'une documentation exhaustive concernant le travail accompli dans ce domaine. Les spécialistes étaient censés devoir trouver à leur portée un ensemble de matériaux directs touchant, au même titre, les domaines folkloriques examinés, que ceux qui ne l'étaient pas encore sous l'angle comparatif ; en même temps, devaient être trouvés les critères de la première urgence concernant aussi bien l'œuvre de collaboration scientifique dans le cadre*

---

<sup>1</sup> Voir les ACTES publiés par l'AIÉSEE, dans *Bulletin* 5 (1967), no 1—2, p. 9—47.



des recherches à accomplir, que celle de la rédaction des plans de travail en perspective.

La seconde tâche que s'est proposée la Commission a été celle de veiller à l'accomplissement d'un travail de recherches concomitantes sur un sujet commun. Dans ce sens, le choix de la Commission s'arrêta — là encore à la proposition de la délégation roumaine — sur le thème généralement sud-est-européen du « retour du mari »<sup>1</sup>.

Lors du premier Congrès d'études balkaniques et sud-est européennes de Sofia (25 août — 1<sup>er</sup> septembre), une nouvelle réunion de ladite Commission a eu lieu, au cours de laquelle son président, M. Zihni Sako, a présenté un rapport sur l'assemblée précédente de Tirana et a établi les dates jusqu'auxquelles devaient être conclus les travaux inscrits dans le plan communautaire, de même que — et là, avec la plus grande précision — celles de l'activité concernant la publication de l'ouvrage.<sup>2</sup>

Ulterieurement, ces deux thèmes ont été inclus dans le plan d'activité scientifique de l'auteur, dans le cadre de l'Institut d'Etudes sud-est-européennes de Bucarest et, au fur et à mesure de leur rédaction, les deux études qui en résultèrent ont été publiées dans la « Revue des études sud-est-européennes », comme suit :

a) Die rumänische Volksballade « Uncheșeii » und ihre südost-europäischen Parallelen: 4 (1966) p. 535—574 et

b) Recherches de folklore comparé sud-est-européen en Roumanie (XIX<sup>e</sup> siècle): 6(1968), p. 113—139 et Recherches de folklore comparé sud-est-européen en Roumanie (première moitié du XX<sup>e</sup> siècle): 7(1969) p. 367—396.

Les matériaux ci-dessus ont été publiés sous une forme résumée, par suite du volume restreint de pages de la publication. D'ailleurs, la troisième partie de la deuxième étude (Recherches de folklore comparé sud-est-européen en Roumanie, pendant la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle) n'a pas encore vu le jour.

Le volume que nous présentons aujourd'hui est par conséquent le résultat de l'initiative prise par l'AIIESEE de publier intégralement, en un tome unique, les deux précédents groupes de matériaux. Ayant, on le voit, une certaine histoire ce livre doit être entendu dans le cadre de tout ce que nous venons d'expliquer. Il ne s'agit donc pas d'une simple nouvelle édition, mais bien d'une présentation inédite, sous une forme intégrale, devant mieux faire valoir des matériaux accumu-

<sup>1</sup> Voir les ACTES.

<sup>2</sup> Ibidem, p. 46.

*lés et examinés dans le cadre et le but initiés par la Commission spéciale de l'AIÉSEE.*

*La première étude offre au lecteur une image fidèle de ce qui a été fait en Roumanie en matière de recherche comparée de folklore sud-est-européen, depuis les débuts d'une semblable préoccupation jusqu'à nos jours (la bibliographie se trouve dans les notes) ; la deuxième, représente l'application de l'expérience roumaine spécifique accumulée dans le domaine, à la recherche d'un sujet particulier, allant jusqu'au-delà de la version roumaine, pour atteindre le cadre d'une investigation comparée du sujet en général.*

*Malgré leur apparence incongrue, les deux études complètent de la sorte l'image de la recherche folklorique roumaine du domaine considéré, de manière à faire ressortir non seulement la théorie, mais aussi les méthodes utilisées pendant plus de cent ans par la folkloristique roumaine.*

*Nous espérons — pour conclure — que le présent volume répondra aux desiderata énoncés par la Commission pour la recherche de la Chanson populaire des Balkans, en constituant un heureux début pour une collaboration future dans le cadre de ladite Commission.*



# RECHERCHES DE FOLKLORE COMPARÉ SUD-EST-EUROPÉEN EN ROUMANIE

## **La recherche de folklore comparé sud-est-européen en Roumanie. Le XIX<sup>e</sup> siècle**

Avec ses traditions de longue date et son caractère particulièrement significatif, la recherche de folklore comparé, tout en occupant dans l'ensemble de la discipline roumaine une place des plus marquantes et formant l'un de ses chapitres les plus spectaculaires et suggestifs, n'a toutefois pas réussi jusqu'à présent de fixer l'attention des spécialistes, en tant que problème indépendant, avec son histoire, ses théories, ses méthodes. Aussi bien, continue-t-il de se faire attendre l'ouvrage de synthèse qui mette en évidence le caractère particulier de la recherche roumaine de folklore comparé, tout en l'intégrant dans la recherche folklorique européenne, suivant ses étapes d'évolution successives, et qui, dans le même temps, la fasse valoir conformément aux exigences actuelles de la discipline. Une situation doublement négative en résulte: d'une part, le retardement d'un développement par étapes de cette branche de la recherche folklorique en notre pays — à cause d'une accumulation sans précédent de données comparées non systématisées — et, d'autre part, du fait de la trop lente introduction des contributions roumaines dans le circuit international de la discipline, un obstacle s'interpose qui empêche ces vastes confrontations et échanges de vues de se produire, en assurant ainsi un progrès irréversible à la recherche de folklore comparé contemporain. De ces nécessités et pour parer à ces manques, le présent ouvrage est sorti.

\*

\*      \*

Les traditions d'une recherche de folklore comparé en Roumanie remontent jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle. Au fil des époques, en effet, les chroniqueurs

moldaves puisant aux sources d'un humanisme de facture polonaise <sup>1</sup>, les historiens de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et du début du XVIII<sup>e</sup>, Démètre Cantemir<sup>2</sup> et le *stolnic* Cantacuzène, établissant des contacts directs ou indirects avec les foyers de culture européenne de l'époque, enfin les représentants de l'École transylvaine du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>, que stimulaient les idées d'un Siècle des Lumières portant l'empreinte de l'administration de l'Empereur Joseph, ont laissé de nombreuses et importantes notes comparatives de caractère ethnographique et folklorique, dont le but était de souligner l'origine latine du peuple roumain. Dans les conditions spécifiques du moment et de l'endroit, elles devinrent en tant que telles, un puissant atout pour l'affirmation de l'ethnie roumaine. Les tendances de découvrir des traces classiques — en l'espèce, latines — dans notre culture populaire, se sont prolongées jusque vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, dominant la pensée folklorique roumaine et donnant lieu, tout comme dans l'historiographie et la linguistique, à de hâtives généralisations, à de regrettables exagérations. Mais, lorsqu'Aleksandri découvrit l'œuvre poétique anonyme, populaire, ces tendances furent pour une bonne part enrayées. La publication des ballades populaires roumaines, commencée en 1849 <sup>4</sup>, des *colinde* (noëls), en 1859 <sup>5</sup>, des contes, en 1860 <sup>6</sup>, des proverbes et adages, en 1877<sup>7</sup>, poursuivie des décennies durant jusqu'à l'épuisement

---

<sup>1</sup> Voir, p. ex., Miron Costin: *De neamul moldovenilor din ce țară au ieșit strămoșii lor (De la nation moldave et de quel pays sont issus leurs ancêtres)*, Buc., 1914, p. 14, 49, 51, 52 (éd. C. Giurescu) et Nicolae Costin: *Letopiseșul țării Moldovei de la zidirea lumii pînă la 1601 (Chronique du pays de Moldavie depuis la création du monde jusqu'en 1601)*, Bucarest, 1942, p. 111, 139, 142—144 (éd. Ioan St. Petre), où la comparaison se fait au moyen de coutumes, usages et costume italien. Pour la caractérisation de l'époque: I.C. Chițimia: *Problema datării și periodizării literaturii populare (Le problème de la datation et du classement par périodes de la littérature populaire)*, dans «Studii și Cercetări de istorie literară și folclor», 8 (1959), p. 360—361, 365.

<sup>2</sup> Adrian Fochi: *Dimitrie Cantemir, etnograf și folclorist (Démètre Cantemir, ethnographe et folkloriste)*, dans «Revista de etnografie și folclor», 9 (1964), p. 71—102, 119—142.

<sup>3</sup> Samuil Micu: *Scurtă cunoștință a istoriei Românilor (Abrégé de l'histoire des Roumains)*, Buc., 1963, p. 84—88 (éd. C. Cîmpeanu).

<sup>4</sup> Les premières ballades de V. Aleksandri ont été publiées dans «Bucovina», Cernăuți, 2(1849)—3(1850), ensuite dans le volume *Balade adunate și îndreptate (Ballades recueillies et arrangées)* I<sup>re</sup>—II<sup>e</sup> parties, Jassy, 1852—1853, et dans l'édition définitive *Poezii populare ale Românilor adunate și întocmite de...* (*Poésies populaires des Roumains, recueillies et arrangées par...*), Bucarest, 1866.

<sup>5</sup> At. M. Marienescu: *Poezia populară. Colinde culese și corese. (La poésie populaire. «Colinde» recueillies et corrigés)*, Peste, 1859.

<sup>6</sup> Emeric Basiliu Stănescu-Arădanul: *Povești culese și corese (Contes recueillies et corrigés)*, Timișoara, 1860, tome I<sup>er</sup>.

<sup>7</sup> I.C. Hințescu: *Proverbele Românilor (Les proverbes des Roumains)*, Sibiu, 1877.

quasi-monographique de tous les genres et espèces folkloriques, eut pour résultat d'éveiller l'esprit critique et d'orienter la recherche de notre folklore vers l'aire sud-est-européenne. Ce fut, à ce moment-là, la réaction légitime contre les tendances latinisantes à outrance et de plus, — d'envisager de la sorte les problèmes du folklore roumain — ce fut placer enfin notre folklore dans son climat historique et géographique naturel. L'apparition — et l'affirmation — du point de vue sud-est-européen dans la recherche comparée folklorique roumaine a toutes les significations d'un tournant dans l'évolution de la discipline, tel un pas ferme et décidé sur la voie du progrès scientifique. Ce tournant marque les débuts de la septième décennie du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>.

Pendant plus d'un siècle, les folkloristes roumains les plus remarquables s'assignèrent la tâche d'expliquer la teneur, la forme, la fonction de la culture populaire de notre pays, la rapportant à celle de nos voisins les plus proches et tout particulièrement à celle des peuples balkaniques. Réelles contributions à l'élaboration d'une théorie et à l'établissement d'un système de méthodes propres à la folkloristique roumaine, les résultats de cette vive activité se concrétisèrent dans des monographies traitant de thèmes divers. C'est la ballade populaire qui fut la plus cultivée, aussi mentionnons-nous ici l'étude de différents motifs du genre: les « métamorphoses »<sup>9</sup>, les « arbres enlacés »<sup>10</sup>, « Lénore »<sup>11</sup>, « l'immolation de l'emmurée »<sup>12</sup> et, plus récemment, le « testament

---

<sup>8</sup> Certains spécialistes étrangers mettaient le développement des études folkloriques comparées en rapport avec la fondation des Académies des Sciences des pays du Sud-Est de l'Europe ce qui n'est pas le cas des Roumains. En notre pays, les études de ce genre ont précédé de quelques années la fondation de la Société Académique Roumaine. Pourtant, elle est juste l'observation suivant laquelle ce n'est que pendant la seconde étape qu'on ait passé à l'étude comparée: « Dans les premiers temps, on ne pouvait s'inspirer que des besoins scientifiques propres au peuple respectif. La conséquence naturelle en était qu'on ne se souciait guère de ce qu'il y avait de parallèle, de convergent, de ressemblant, d'identique et de réciproque dans les domaines à étudier. Le point de vue comparatif interbalkanique, en ce temps, ne pouvait pas du tout entrer dans le cadre des études ». M. Budimir et P. Skok: *But et signification des études balkaniques*, dans « Revue internationale des études balkaniques », Belgrade, 1 (1934), p. 1—2.

<sup>9</sup> B.P. Hasdeu: *Cucul și turturica (Le coucou et la tourterelle)* dans « *Cuvente den bătrâni* », vol. II, p. 501—566.

<sup>10</sup> Artur Gorovei: *Legenda arborilor îmbrășișai (La légende des arbres enlacés)* dans « *Cerectări de folklor* », Les Annales de l'Acad. Roum., III<sup>e</sup> série, tome XI, Mém. Sect. Litt., 1942.

<sup>11</sup> D. Caracostea: *Lenore, O problemă de literatură comparată și folklor (Lénore, un problème de littérature comparée et de folklore)*, Bucarest, 1929.

<sup>12</sup> Al. I. Odobescu: *Biserica de la Curtea-de-Argeș și Legenda meșterului Manole (L'église de Curtea-de-Argeș et la légende du maître Manole)*, dans « *Opere complete* » (« *Œuvres complètes* »), vol. III, Bucarest, 1908, p. 263—274; Lazăr Șăineanu: *Legenda meșterului Manole la grecii moderni (La légende du maître Manole chez les Grecs modernes)* dans « *Studii folklorice* », Bucarest, 1896, p. 47—66 et dans l'édition française: *Les rites de la construction d'après la poésie populaire de*

du héros », « Doïcin le malade », « le retour du mari aux secondes noces de sa femme »<sup>13</sup>.

D'illustres noms ont marqué la recherche roumaine du folklore comparé, dont il convient de rappeler ici Bogdan Petriceicu Hasdeu, Nicolae Iorga, D. Caracostea, L. Şăineanu, M. Gaster, P. Caraman, T. et P. Papahagi, I. Muşlea. Mais leur liste ne saurait s'arrêter là : des écrivains, tels qu'Odobescu et Coşbuc, des historiens et des archéologues, tels que Tocilescu et Xenopol, des philologues comme Ovide Densusianu et D. Marmeliuc ont eu pareillement de très grands mérites, et des linguistes s'occupant de l'étude des dialectes roumains de la rive droite du Danube (macédo, mégléno, et istro-roumains)<sup>14</sup>, ou même des voyageurs, devenus pour l'occurrence ethnographes, ont contribué à leur tour de manière intéressante et utile à l'étude ethnographique et folklorique de l'espace sud-est-européen.

Parallèlement à l'étude comparée, une riche activité de traduction en langue roumaine se développa pendant cette période dans le domaine du folklore balkanique. Renseigner les lecteurs de notre pays sur la diffusion de certains motifs folkloriques existant chez nous, en même temps que chez d'autres, devait en fin de compte les familiariser avec l'idée de l'ainsi-nommée « communauté folklorique sud-est-européenne ». Avec des débuts, certes, modestes et sans prétentions scientifiques, faisant pour commencer des traductions d'après les seuls intermédiaires fournis par les langues de large diffu-

---

*l'Europe Orientale* dans « Revue d'histoire des religions », 45 (1902), p. 359—396 ; D. Caracostea : *Material sud-est european și formă românească (Matériel sud-est-européen et forme roumaine)* dans « Revista fundațiilor », 9 (1942), no 12, p. 619—656 ; Petru Caraman : *Considerații critice asupra genezei și răspîndirii baladei meșterului Manole în Balcani (Considérations critiques sur la genèse et la diffusion de la ballade du maître Manole dans les Balkans)* dans « Buletinul Institutului de filologie română », Jassy, 1 (1934), p. 63—102 ; Mihai Pop : *Nouvelles variantes roumaines du chant du maître Manole (Le sacrifice de l'emmurement)*, dans « Romanoslavica » 9 (1963), p. 427—445 ; Adrian Fochi : *Versiuni extrabalkanice ale legendei asupra « jertfei zidirii » (Versions extrabalkaniques de la légende concernant le « sacrifice de l'emmurement )* dans « Limbă și literatură », 12 (1966) p. 373—418.

<sup>13</sup> Adrian Fochi : *Parallèles folkloriques sud-est-européens*, dans « Revue des études sud-est-européennes », 1 (1963), p. 517—550 ; *Das Doitschin-Lied in der südosteuropäischen Volksüberlieferung*, 3(1965), p. 229—268, 465—511 ; *Die rumänische Volksballade «Uncheșei» und ihre südosteuropäischen Parallelen. (Das Thema der Rückkehr des Gatten zur Hochzeit seiner Frau)*, 4 (1966), p. 535—574.

<sup>14</sup> Pour le dialecte istro-roumain : Ioan Maiorescu, Sextil Pușcariu, Leca Morariu et Traian Cantemir ; pour le dialecte macédo-roumain : Ioan Caragiani, Mihail Obedenaru, Pericle Papahagi, Tache Papahagi et Theodor Capidan ; pour le dialecte mégléno-roumain : Pericle Papahagi et Theodor Capidan.

sion mondiale <sup>15</sup>, on arriva finalement à d'admirables versions d'après l'original, munies de minutieux commentaires comparés, comme par exemple le volume de T. Papahagi avec des parallèles folkloriques gréco-roumains. <sup>16</sup> Cet heureux acheminement de l'activité de traduction a été la conséquence d'une augmentation des exigences critiques et la preuve d'un domaine scientifique consolidé.

Loin d'avoir eu un caractère isolé ou fortuit, le développement de toutes ces activités s'est intégré dans l'ample contexte des efforts conjugués dans le but d'assurer des bases solides à la théorie et au système de méthode de la recherche folklorique roumaine. Les deux domaines ont été en permanence reliés par un échange mutuel d'expérience scientifique et de suggestions fécondes. Un autre trait positif de l'activité roumaine de recherche folklorique réside dans le contact étroit qu'elle a maintenu avec la folkloristique européenne, ce qui lui a permis de se placer au niveau mondial. Aussi bien, l'étude comparée du folklore n'a jamais été, dans notre pays, la proie des dilettants; elle a toujours été illustrée par des spécialistes de la plus haute formation académique. De plus, elle a reçu un précieux appui de la part des institutions scientifiques se consacrant aux études du Sud-Est européen créées par l'initiative de Nicolae Iorga <sup>17</sup>.

Le double système de références formulé ci-dessus (recherches comparées de folklore — intégrées dans le développement spécifique d'une discipline roumaine du folklore — et, simultanément, le maintien permanent de cette dernière dans l'horizon général de celle européenne) a le mérite de rendre évidentes trois phases distinctes se succédant dans l'évolution de la recherche folklorique de notre pays, chacune d'elles ayant une configuration bien nette en ce qui concerne la théorie et la méthode. La première tient exclusivement du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle se caractérise par l'adhésion des spécialistes roumains, tour à tour, à la théorie de la migration de Benfey, à celle de l'origine mythologique formulée par les épigones des Frères Grimm (l'école de Max Müller, par exemple), où à celle de l'origine anthropologique, tant dans sa variante

---

<sup>15</sup> Telles sont les traductions de Gh. Bogdan-Duică d'après F.S. Krauss, dans «Gazeta Transilvaniei», 51 (1888), no 62—65, 73, 84, 109—110, 125—127, 132—135 et de Samuel Dac d'après Emile Legrand, dans «Poșta» Galați, 4 (1883), no 57—75, 79—97, 101—117, 119, 124—124—126. Dans le premier cas, il s'agit de contes serbo-croates, dans le second des mêmes, néo-grecs.

<sup>16</sup> *Paralele folklorice (greco-române) (Parallèles folkloriques gréco-roumains)*, traductions de la poésie populaire grecque et notes de folklor, philologie et ethnographie, Buc., 1944.

<sup>17</sup> L'Institut d'Etudes sud-est-européennes, fondé par N. Iorga en 1913, était l'éditeur de la publication «Bulletin de l'Institut pour l'étude de l'Europe orientale», 1914—1923; l'Institut d'études et de recherches balkaniques, fondé en 1937 par Victor Papacostea, était l'éditeur de la revue périodique «Balcania», 1938—1945.

psychologique (Lang. Taylor) que sociologique (H. Spencer). La seconde phase couvre les quatre premières décennies de notre siècle ; c'est l'époque de la lutte engagée entre l'historisme représenté par Nicolae Iorga (une variante du néo-évhémérisme contemporain) et la théorie esthétisante de D. Caracostea. L'étape coïncide avec l'émancipation de la folkloristique de la tutelle exercée jusqu'alors par la linguistique et la philologie, au profit d'une autonomie des études et des recherches de folklore. La troisième phase enfin, celle que nous sommes en train de vivre, se préoccupe de faire intégralement valoir l'expérience scientifique du passé, l'examinant à la lumière et au niveau des recherches folkloriques mondiales. C'est le moment où s'élaborent une théorie et une méthode nouvelles qui, appelées à satisfaire aux exigences actuelles de la recherche comparée, y sont mises à l'épreuve<sup>18</sup>.

Le premier chapitre de l'ample étude ci-après, portera sur la phase initiale de la longue et difficile voie, semée de contradictions, qui, pendant les derniers cent ans, fut celle de la recherche folklorique roumaine.

\* \* \*

Le mérite d'avoir affirmé pour la première fois, dans les études de folkloristique roumaine, la nécessité d'un point de vue sud-est-européen revient à l'écrivain Al. Odobescu. Son étude de début, intitulée *Cîntecele poporane în raport cu țara, istoria și datinile românilor* (*Les chants populaires par rapport au pays, à l'histoire et aux coutumes des Roumains*), parue en 1861 dans « *Revista română* »<sup>19</sup>, comporte le schéma fondamental de sa pensée en ce domaine et son titre même en est éloquent. Comme on le voit, il se propose d'examiner l'œuvre artistique du peuple roumain à partir de trois points de vue : géographique, historique et ethnographique, autrement dit par rapport à la situation géographique de son pays, à l'évolution historique de son peuple et compte tenu de la conception de ce dernier sur la vie et le monde. Pour Odobescu, qui accepte dans son entier l'heureuse formulation de Herder, le chant populaire représente « la voix la plus authentique du peuple », étant donné qu'en images plus vivantes et des modalités plus variées que celles de l'histoire, il transmet à la postérité les souvenirs du passé et le sceau de la nationalité. Odobescu savait que le folklore est dynamique dans le temps et l'espace. Il savait également qu'il n'est pas une simple relique culturelle, un phénomène ossifié d'archéologie, mais un produit « en marche », qui voyage « d'homme à homme et de siècle en siècle », chacun y ajoutant « un

---

<sup>18</sup> I.C. Chițimia: *op. cit.*, p. 361—365. Ses périodes établis pour l'ensemble de la discipline du folklore roumaine, confirme en tous points les nôtres.

<sup>19</sup> Citation d'après *Opere complete (Œuvres complètes)*, vol. II, Bucarest, 1908, p. 1—9.

signe de son propre chef, une parole, une rime, un épisode »<sup>20</sup>, de telle manière que souvent on ne saurait discerner, sous le couvert de tant de successives transformations et modifications, la forme initiale. Mais, Odobescu était pour savoir que tout produit folklorique voyage aussi dans l'espace, de peuple à peuple; c'est pourquoi il se proposa d'aller, pour ses études, aussi « dans ces pays voisins, avec lesquels la Roumanie a eu des rapports d'amitié ou de rivalité plus ou moins longs et intimes ». Il voulait s'y rendre compte des échanges culturels qui, le long des siècles, ont pu se produire entre ces peuples et le nôtre. L'emploi de la méthode comparée lui semblait d'autant plus opportun et nécessaire qu'il savait qu'une réelle communauté historique sud-est-européenne formait le fondement d'une communauté de folklore. Les peuples de cette zone sont en effet unis par une ancestrale et « secrète fraternité », ils « ont vécu de longs siècles en partageant les mêmes gloires et les mêmes vicissitudes, ont été atteints par les mêmes coups de l'histoire et — chacun sur sa lyre nationale — chantent à l'unisson des chants de même genre ». L'image de la communauté balkano-carpatique était si puissante pour Odobescu, qu'il faisait l'utopique rêve d'une union fédérative des pays de cette zone de l'Europe en un seul Etat rendu fort tant « par l'union que par la variété de ses pouvoirs »<sup>21</sup>. N'oublions pas que le jeune Odobescu était, pour son époque, fort bien renseigné sur le folklore des peuples balkaniques: il connaissait les principaux recueils de folklore néo-grecs (Fauriel, de Marcellus), ainsi que ceux des peuples slaves du Sud (Karadžić, Dozon)<sup>22</sup>. Dans ce contexte, ses considérations n'apparaissent plus dès lors comme de simples remarques impressionnistes, mais prennent déjà la valeur d'opinions documentées résultées de l'investigation scientifique de problèmes l'intéressant et appréciés comme tels.

La même année (1861), quittant le terrain des généralités théoriques et de méthode, Odobescu publiait une première étude comparée proprement dite, l'intitulant de manière on ne saurait plus évocatrice *Răsunete ale Pindului în Carpați (Echos des Pindes dans les Carpates)*<sup>23</sup>. En demeurant fidèle aux mêmes schémas théoriques (mouvement spécifique dans le temps et migration dans l'espace de tout produit folklorique, grâce à la voie orale), Odobescu découvre néanmoins des parallèles sud-est-européens de certaines créations populaires roumaines. Mais, tout en connaissant pour quelques-unes de celles-ci des versions sud-danubiennes contemporaines, il ne fait pas partir d'elles son

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 3—4.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 10—39.



étude comparée, mais plutôt de quelques supposés prototypes classiques. Cela ne pouvait évidemment que rendre fragiles ses démonstrations et mener, fatalement, aux infirmations ultérieures de ses théories. L'explication qu'il donne par exemple de la genèse et de la diffusion de la ballade *Miorița* en est caractéristique: à son avis, cette célèbre chanson aurait pris naissance dans les Pindes, du même élan spirituel qui a donné jour au *linos* grec, avec lequel notre ballade se trouverait dans un rapport de dépendance génésiaque. Les créateurs de la chanson originaire (du prototype — n.n.) seraient, d'après l'érudite roumain, les pâtres macédo-roumains qui, jusque vers le XV<sup>e</sup> siècle, au plus tard, l'auraient transmise aux Roumains de la rive gauche du Danube, des relations ininterrompues existant jusqu'au dit moment entre les deux branches du peuple roumain<sup>24</sup>. Quant à la coutume roumaine du *colindat* (vestige d'une antique tradition, suivant laquelle les enfants et les jeunes gens des campagnes se transportent, pendant les fêtes de la Nativité et du Nouvel An, d'une maison à l'autre, en groupes, de deux pour le moins, en formulant des souhaits de longue vie et prospérité, qui entrent dans la composition de petites chansons rituelles appelées *colinde*, en l'espèce des noëls), Odobescu lui découvre des parallèles néo-grecs dans la coutume de l'« hirondelle », mais ne s'attarde pas à l'analyser par rapport au *colindat*, pour se lancer dans l'analyse et la discussion du prototype classique<sup>25</sup>. Il sort de cette étude en adepte convaincu de la théorie d'une migration culturelle des produits populaires, à travers temps et espace, dans le cadre d'une zone de communauté historique distincte.

Avec sa troisième étude, ayant servi de fait comme préface à l'ouvrage de G. Dem. Teodorescu, *Incercări critice asupra unor credințe, datine și moravuri ale poporului român* (*Essais critiques sur quelques croyances, coutumes et mœurs du peuple roumain*)<sup>26</sup>, Odobescu quitte la voie moderne qui l'avait séduit au temps de sa jeunesse et se laisse prendre aux appâts d'une certaine sobriété scientifique que l'ouvrage préfacé semblait présenter. Aussi bien, reproduit-il à cette occasion des passages de son étude antérieure, afin de prouver qu'il avait également poursuivi, auparavant, l'idée de faire « passer au crible des études classiques »<sup>27</sup> les coutumes populaires roumaines et, conséquemment,

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 34—35. Voir D. Caracostea: *Balada populară română* (*La chanson épique populaire roumaine*), cours universitaire, Buc., 1933, p. 593 et Adrian Fochi: *Miorița. Tipologie, circulație, geneză, texte* (*Miorița. Types, circulation, genèse, textes*). Buc., 1964, p. 130—134.

<sup>25</sup> *Opere complete* (*Œuvres complètes*) vol. II., p. 38. Pour le problème, voir: George A. Megas: *Greek calendar customs*, Athènes, 1958, p. 82—84.

<sup>26</sup> *Opere complete* (*Œuvres complètes*), vol. II, p. 178—184.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 180.

s'arrête-t-il à de douteux parallèles latins de la coutume nationale des *papa ruda* et de la *sorcova* <sup>28</sup>.

Sa dernière étude, *Biserica de la Curtea de Argeș și legenda Meșterului Manole (L'église de Curtea de Argeș et la légende du Maître Manole)* <sup>29</sup> aborde l'un des thèmes favoris de la folkloristique sud-est-européenne, à savoir ce cycle de légendes concernant « l'immolation de l'emmurée ». C'était, somme toute, à ce moment, la première étude comparée sur ce thème. Odobescu est au courant de l'existence de cette légende chez les Roumains, autant que chez les Albanais, les Néo-Grecs et les Serbes, mais il est aussi pour connaître des versions occidentales de la même ballade. Dès lors, il considère comme plus plausible l'hypothèse d'une transmission du texte depuis l'Occident vers l'Orient, par l'entremise des Francs, des Teutons et des Normands qui, sans doute, au temps des Croisades, traversaient les pays, de l'Ouest à l'Est, en compagnie de leurs chansons et de leurs récits chevaleresques. <sup>30</sup> Sans indiquer le chemin qu'a bien pu prendre le texte pour aller de ci de là à travers la Péninsule Balkanique, et d'ailleurs comment l'aurait-il pu faire à un moment où la méthode de la comparaison des thèmes des différentes versions nationales n'était même pas mise au point?, Odobescu opine que la chanson a dû pénétrer sur notre territoire en provenance des Serbes. Elle y aurait été introduite et localisée chez nous par un quelconque ménétrier, assurément bilingue, qui — *guzlar*, s'accompagnant de sa *guzla* — a dû la réciter, vraisemblablement avec du succès. Il place le moment de cette pénétration à une période où d'autres nombreux sujets de ballades populaires serbes ont pénétré dans le folklore roumain, comme par exemple les chansons du cycle des *Novac*, *Corbac*, *Sîrb sărac*, etc. La localisation, il ne la met pas en relation avec l'édification de l'église de Curtea-de-Argeș, au début du XVI<sup>e</sup> siècle, mais en rapport direct avec le nom d'un certain Manole, fameux constructeur de sanctuaires vers la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Sa manière de bâtir une hypothèse suivant laquelle a dû se produire le processus de localisation est éditricatrice pour la pensée de l'époque: le *guzlar* bilingue ne tenait pas seulement à transposer son texte d'une langue dans l'autre, mais aussi à l'implanter solidement parmi les Roumains. Aussi, s'enquit-il du personnage historique le plus prestigieux de notre folklore, de l'édifice le plus fastueux que notre peuple

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 181, 183—184.

<sup>29</sup> *Ibidem*, vol. III, p. 263—274.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 268—269. Pour la théorie occidentale du chant épique des Slaves du Sud, voir André Vaillant: *Les chants épiques des Slaves du Sud*, dans « Revue bimensuelle des cours et conférences », 33 (1931—1932), p. 435. Chez nous, le courant a été représenté par l'historien Nicolae Iorga. Voir Adrian Fochi: *Nicolae Iorga și folclorul (Nicolae Iorga et le folklore)*, dans « Revista de etnografie și folclor », 11 (1966) p. 457.

aura construit jusqu'alors et du maître bâtisseur le plus réputé. Se fondant sur les réponses reçues et se permettant des anachronismes que seule la poésie rend légitimes, notre *guzlar* accoupla le nom de *Negru-Vodă*, le monastère d'Argeş et le nom de Manole, le maître constructeur<sup>31</sup>. On comprend facilement qu'avec le temps, aucune de ces théories ne résista à la critique<sup>32</sup>.

Si l'on faisait maintenant le total des résultats obtenus par Odobescu dans ce domaine, il nous faudrait convenir que ses études n'ont pas réussi à affronter victorieusement l'épreuve du temps, comme ce fut du reste le cas de toutes les recherches similaires contemporaines d'autres pays. En effet, les recherches de cette espèce étaient encore à leur début et les instruments de travail les plus élémentaires, la théorie et les méthodes spécifiques leur manquaient encore. Odobescu s'était engagé sur une route non défrichée. Mais ce qui demeure de son labeur, en tant que bien définitivement acquis par la folkloristique roumaine, est son point de vue sud-est-européen qu'il affirme pour la première fois, à savoir que les peuples de cette zone ont réalisé — de par leur position géographique et leur longue coexistence — une culture qui leur est commune par le contenu et la forme. C'est encore lui qui fit comprendre qu'on ne saurait concevoir la forme spécifique de culture d'un peuple de cette zone, sans examiner en même temps la culture populaire de toute la zone. D'ailleurs son œuvre de recherche folklorique poursuit, dans son intégralité, l'application de ce principe et — encore que les exemples choisis ne l'eussent pas servi — son idée d'un folklore local à considérer dans le contexte sud-est-européen, demeure intacte et aucun des chercheurs lui succédant ne l'a jamais remise en cause. Toutes les études roumaines de folklore comparé ultérieures lui reconnaissent en effet le mérite d'avoir ouvert à cette discipline, en notre pays, une voie nouvelle, propice aux acquisitions de l'avenir<sup>33</sup>.

Celui qui, par ses recherches et ses conceptions, devait féconder l'idée d'Odobescu et l'élever au rang de principe fondamental pour l'étude roumaine de folklore, fut Bogdan Petriceicu Hasdeu. Exceptionnellement doué, fin connaisseur des langues et des littératures slaves — ce qui ne manquera pas de l'aider dans ses investigations —, multiple en même temps que profond,

---

<sup>31</sup> *Opere complete, (Œuvres complètes)*, vol. II, p. 269—270.

<sup>32</sup> Plus récemment, cette relation semble pourtant être reconnue par certains chercheurs. Voir Ovidiu Papadima: *Neagoe Basarab, Meşterul Manole și «vînzătorii de umbre» (Neagoe Basarab, maître Manole et les « vendeurs d'ombre »)*, dans «Revista de folclor», 7 (1962), nos 3—4, p. 68—78 et Mihai Pop: *op. cit.*, p. 427—445.

<sup>33</sup> D. Caracostea: *Balada poșorănă română (La chanson épique populaire roumaine)*, p. 579: l'importance de l'œuvre folklorique d'Odobescu réside « en cela, qu'il a su affirmer catégoriquement — à ma connaissance, la première fois en littérature — la nécessité d'un point de vue sud-est-européen ».

Hasdeu est le maître incontestable et incontesté de la folkloristique roumaine des dernières décennies du siècle passé, pour avoir, le premier, posé les prémisses scientifiques et déterminé la méthode de l'étude comparée sud-est-européenne. Sans bâtir ses idées en système, il les expose généreusement pendant plus de trente ans à des occasions variées et dans des contextes différents ; mais, si l'on prend la peine de les grouper, tous ces « membra disjecta » s'ordonnent cependant en un véritable système organiquement agencé.

Le premier problème que s'est posé Hasdeu a été celui d'une définition de la communauté des peuples sud-est-européens. Pour ce faire, il prend comme point de départ le phénomène linguistique, considérant la langue comme l'élément le plus apte à définir l'ethnie de tout peuple. A son avis, des différentes couches de peuples et de langues qui, se superposant de manière répétée à travers les âges, se sont perpétrées dans cette partie du monde, est sortie, après de profondes et structurales interférences, « une seule famille étroitement liée, tel un *συμπόσιον* de frères, cousins et beaux-frères »<sup>34</sup>. L'élément unificateur par excellence fut la langue — aujourd'hui disparue — des populations thraces, qui, en proportions plus ou moins grandes, est entrée dans la composition de toutes les langues sud-est-européennes. A cet argument linguistique, Hasdeu ajoute celui de nature historique de la cohabitation de tous ces peuples dans des conditions sociales identiques ou presque, ayant tous un même ennemi (l'empire ottoman) et une même aspiration séculaire, celle de se libérer du joug de ce dernier. Son troisième argument enfin tient du genre des institutions communes à tout ce groupe de peuples, à savoir une même religion pour toute la zone. Voici, pour son importance révélatrice de sa manière de penser, une citation de Hasdeu datant de 1876 : « La Providence, projetant cinq nations différentes sur cet espace exigü qu'est la Péninsule Balkanique, les Roumains, les Grecs, les Serbes, les Bulgares et les Albanais, a réuni ces éléments hétérogènes en un seul bouquet, attaché par trois nœuds : 1. un ingrédient commun, l'élément thrace, qui était entré, en dose plus ou moins grande, dans la composition de chacune ; 2. une même communauté religieuse ; 3. enfin, un ennemi commun, une crainte commune, une commune aspiration de s'émanciper du joug ottoman »<sup>35</sup> (citation intégrale).

En ce qui concerne le genèse et la diffusion des œuvres folkloriques, Hasdeu — loin de se montrer le partisan sectaire d'une seule idée — fait preuve d'une conception nuancée. Ainsi, au sujet de la genèse du folklore,

---

<sup>34</sup> *Strat și substrat. Genealogia popoarelor balcanice (Couche et substratum. Généalogie des peuples balkaniques)*. Introduction au vol. III de *Etymologicum Magnum Romaniae*, Bucarest, 1892, p. XXXVII.

<sup>35</sup> *Baba Novac* dans «*Columna lui Traian*», 7 (1876), p. 147.

partant du critère psychologique de l'unité de la nature humaine, il proclame à plusieurs reprises sa conviction d'une « génération spontanée » possible, des mêmes thèmes et motifs poétiques, chez des peuples n'ayant jamais entretenu de contacts culturels. « Au sein de collectivités humaines entre lesquelles il n'y aura jamais eu le moindre lien direct ou indirect, n'importe quel phénomène purement psychologique — la haine comme l'amour — peut non seulement prendre la même forme, mais jusqu'à la même nuance »<sup>36</sup>. Pour aboutir à cette conclusion, Hasdeu était parti de certaines coïncidences entre le final de la ballade roumaine *Miorița*, celui d'une ballade ukrainienne sur le thème de la mort du cosaque blessé, et le cycle français de la *Chanson du Plongeur*<sup>37</sup>, pour arriver à des exemples de parallèles indépendants d'une chanson populaire du Brésil et d'une ballade roumaine. Le voici donc adepte de l'explication anthropologique de la genèse du folklore, dans sa variante psychologique. Sans franchir la démarcation décisive qui l'aurait conduit à l'explication anthropologique dans sa variante sociologique — laquelle fait tenir l'origine des productions folkloriques identiques, de l'identité des conditions de vie matérielle et culturelle chez deux ou plusieurs groupes humains indépendants —, Hasdeu introduit dans le débat — et il faut lui en faire un mérite — le facteur géographique: « En copiant d'après nature, là où la nature est une et la même, le Scandinave et le Hottentot, l'homme le plus cultivé comme le plus sauvage, l'homme antique comme l'homme moderne, n'importe qui et de n'importe où devront se rencontrer »<sup>38</sup>. Il considère ce principe comme l'un des plus riches en conséquences pour la recherche comparée de la littérature.

La genèse indépendante des thèmes n'exclue pourtant pas la migration culturelle. Ces deux phénomènes, pour être complémentaires, ne tracent que mieux l'image d'une dynamique réelle de la culture humaine. Mais la migration ne saurait être possible que dans le cas de contacts directs entre peuples. Ces contacts peuvent être de deux genres: géographiques et politiques. Voici que reparaissent de la sorte deux des critères que, nous l'avons vu, il mettait

---

<sup>36</sup> *Poezia populară ruteană în legătură cu istoria română (La poésie populaire ruthène par rapport à l'histoire roumaine)*, dans «Columna lui Traian», 7 (1876), p. 332. Compte-rendu au recueil de chansons populaires historiques de Vl. Antonowicz et M. Dragomanov. La question concernant une solution des identités découvertes dans les expressions idiomatiques de peuples n'ayant jamais été en contact direct, il se la mettait dès 1875, dans *Principii de filologie comparativă ario-europee (Principes de philologie comparée ario-europée)*, Bucarest, tome, I, p. 30.

<sup>37</sup> Le problème a été traité tout récemment par Adrian Fochi: *Parallèles folkloriques sud-est-européens*, dans «Revue des études sud-est-européennes», 1 (1963), p. 517—550.

<sup>38</sup> *Palpitațiunile copilei. Notifă de literatură comparativă (Les palpitations de la jeune enfant. Note de littérature comparée)*, dans «Columna lui Traian», 7 (1876), p. 376.

à la base de la communauté sud-est-européenne. Qu'en fait, il se rapportait à celle-ci, nous nous en rendons compte en constatant qu'il fonde ses théories en se servant d'exemples tirés du folklore de cette zone. En effet, il identifie des parallèles albanais et grecs pour un épisode de la ballade *Miorița* (le même épisode pour lequel, auparavant, il avait trouvé des parallèles ukrainiens et français, et avec lequel il va, malheureuse idée, jusqu'à identifier le contenu même de la ballade), des parallèles bulgares à la chanson de *Doicin le malade*, des parallèles serbes pour les chansons du cycle des *Novac*, enfin des parallèles espagnols et danois pour *Le coucou et la tourterelle*<sup>39</sup>. On remarque, par conséquent, que seuls les contacts directs expliquent les emprunts culturels. Populaire ou savante, la culture est par elle-même propice aux emprunts, les barrières linguistiques étant elles-mêmes surmontables par l'œuvre de la traduction. Pourtant, le processus de l'emprunt est loin d'être aussi simple qu'il semble à première vue, celui-ci ne s'accomplissant pas de manière mécanique.

Arrivé là, Hasdeu fait preuve d'un raisonnement subtil et plein d'intuition psychologique, lorsqu'il désigne les limites entre lesquelles s'opère tout emprunt ; il écrit en ce sens : « N'importe quel peuple possède une forme (de culture — n.n.) qui lui appartient en propre et, en tant que tel, il ne saurait accueillir comme sien que ce qui correspond à cette forme spécifique, laquelle, à son tour, subira des modifications d'une époque à l'autre, se produisant ainsi des modifications corrélatives pour tout ce qui tient du populaire »<sup>40</sup>. Pareillement riche en nuances, lorsqu'il détermine la modalité dont se produit la réception : « ... en empruntant et en traduisant, la littérature populaire remanie admirablement la matière étrangère, en lui prêtant un <air tout à fait local> »<sup>41</sup>. Retenons cette formulation à doubles éléments de la fin de sa citation, car elle implique une idée destinée à faire carrière dans la folkloristique roumaine, à savoir l'existence d'un rapport entre le contenu international (qu'il appelle « la matière étrangère ») et la forme nationale (qu'il dénomme « air local », l'empreinte spécifique, dirions-nous) des œuvres populaires. Eminescu allait reprendre ce rapport<sup>42</sup> à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle,

---

<sup>39</sup> I.C. Fundescu: *Basme, orații, păcălituri și ghicitori adunate de...* (Contes, formules de politesse, farces et devinettes recueillies par. . .) Avec une introduction sur la littérature populaire par B.P. Hasdeu, Bucarest, 1870, p. VII (Introduction rédigée en 1867).

<sup>40</sup> *Cărțile poporane* (Les livres populaires). Avec une étude introductive et des notes soignées par Petre V. Haneș, Buc. (1936), p. 43, extrait de *Cuvente den bătrâni*, vol. II, où l'étude s'intitule *Ochire asupra cărților poporane* (Coup d'œil sur les livres populaires).

<sup>41</sup> I.C. Fundescu: *op. cit.*, p. VII.

<sup>42</sup> Perpessicius: *Eminescu și folclorul* (Eminescu et le folklore) dans «Steaua» 12(1961) no 7, p. 74 et I. Rotaru: *Eminescu și Poezia populară* (Eminescu et la poésie populaire), Bucarest, 1965, p. 55.

de même qu'A. Bîrseanu, au début du XX<sup>e</sup> <sup>43</sup>, avant que Caracostea <sup>44</sup> l'élève au niveau d'un principe de recherche pendant l'entre-deux-guerres.

Suivant la conception de Hasdeu, par conséquent, un peuple ne saurait emprunter aux peuples avec lesquels il entre en contact que ce qui est en parfait accord avec sa nature, l'emprunt n'étant pas un acte de pure transposition mécanique d'une langue dans l'autre, mais signifiant un processus d'adaptation, au cours duquel les matériaux empruntés se « plient » à cette nature spécifique, en s'y modelant, en fait, un processus d'assimilation intime des éléments étrangers jusqu'à ce qu'ils acquièrent « l'air local », la forme nationale. Envisagée de la sorte, l'adaptation est un acte de véritable création et le produit qui en sort présente — en tant que national — des traits d'innovation et d'originalité. Mais, ce n'est pas dans la seule forme extérieure que réside l'originalité d'une version nationale; elle consiste également dans l'interprétation particulière que chaque peuple donne à un même sujet, par l'adjonction d'une contribution qui lui est propre et qui témoigne de son esprit créateur, en rendant la version différente de la version empruntée <sup>45</sup>. C'est cela qu'on appelle originalité et c'est vers sa recherche que doivent converger les efforts des spécialistes. Les exemples offerts par Hasdeu dans ses études — tous pris au domaine du folklore sud-est-européen — tendent à faire ressortir le schéma directeur ci-dessus.

En ce qui concerne la méthode de recherche, Hasdeu se montre mécontent des pratiques en usage chez les comparatistes contemporains. Il critique leur tendance simpliste, vulgarisatrice, d'accumuler des matériaux similaires, sans préciser toutefois systématiquement et rigoureusement leur degré de similitude. C'est pour avoir procédé de la sorte que des points intermédiaires ont été perdus de vue et qu'on a abouti à une confusion d'états qui ne sont que d'une parenté « problématique ou seulement apparente » <sup>46</sup>. Aussi bien, accoutumé qu'il était à la discipline sévère de la linguistique, Hasdeu prétendait imposer à la littérature populaire la même rigueur analytique <sup>47</sup>, car c'est seulement de cette manière que la recherche folklorique puisse jamais accéder au niveau scientifique auquel elle a droit et aspire. Parmi les compara-

---

<sup>43</sup> *Die rumänische Volksdichtung*, dans « Die Karpathen », Braşov, 1 (1908), no 10, p. 294.

<sup>44</sup> Symptomatique, jusqu'au titre même de l'œuvre comparée la plus importante qu'il ait écrite: *Material sud-est-european și formă românească (Matériel sud-est-européen et forme roumaine)*, mais par «forme», D. Caracostea comprend la structure même, épique, du texte, l'interprétation même du thème.

<sup>45</sup> *Cărțile poporane (Les livres populaires)*, p. 57.

<sup>46</sup> *Cucul și turturica (Le coucou et la tourterelle)*, p. 502.

<sup>47</sup> Ion Breazu: *Hasdeu și patrimoniul popular (Hasdeu et le patrimoine populaire)* dans «Tribuna», 1 (1957), no 28, p. 3.

tistes de son âge, il apprécie surtout von Hahn et Köhler, et c'est en adoptant leur méthode que la folkloristique comparée peut s'assurer un avenir d'or. Au sujet de l'attitude que Hasdeu préconise à tout chercheur à l'égard du thème qui fait l'objet de son étude, voici une citation témoignant bien clairement de ses idées: « La méthode comparative consiste à observer en détail et à accumuler le plus grand nombre de phénomènes, groupant ensuite ceux qui s'apparentent, de manière à ce que la conclusion ressorte pour ainsi dire d'elle-même, naturellement, *a posteriori*, sans réserves »<sup>48</sup>.

C'est donc dans ce contexte qu'il convient de juger l'œuvre de recherche folklorique de Hasdeu. Mais certaines remarques sont encore à faire. En effet, ne découvrant pas d'un seul coup le cadre théorique et méthodologique présenté ci-dessus, mais seulement au fur et à mesure de ses recherches, Hasdeu ne l'a pas exposé dans l'un quelconque de ses ouvrages de manière intégrale, ou sous la forme d'un système organique. Aussi, l'incontestable solidité de ses conceptions — que tous les spécialistes ultérieurs ont mentionnée et qui reste susceptible d'être mise en valeur encore de nos jours — découle du fait qu'elles reposent sur la réalité, sur des données concrètes. Ses conceptions ne représentent pas un schéma abstrait, dogmatique, capable de mutiler la réalité, la vérité. Comme il le souhaitait, ses conceptions ressortent tout naturellement, *a posteriori*, de ses expériences, par un contact direct avec les matériaux analysés.

Dans la série des grandes études de folklore comparé dues à Hasdeu, deux méritent de retenir notre attention, non tant par le détail — encore que celui-ci a, lui aussi, résisté à l'écoulement du temps — que par l'ample fermentation créatrice dont elles ont été la source pendant les années qui suivirent. La première de ces études, intitulée *Cucul și turturica (Le coucou et la tourterelle)*, met en cause le processus de transmission du motif international des « métamorphoses »<sup>49</sup>. Pour échapper aux poursuites d'un jeune homme qu'elle déteste, la jeune fille menace de changer d'apparence (de se « métamorphoser »), à quoi le jeune homme répond qu'à son tour il se transformera de manière à lui correspondre et de la sorte obtenir son cœur. Très vivace dans le folklore roumain, le motif est universellement connu. A l'époque de Hasdeu néanmoins les possibilités d'information d'un pays à l'autre étaient réduites, aussi ne découvrit-il que peu à peu de toujours nouvelles versions nationales, ce qui l'obligea à revenir maintes fois sur le motif. Pourtant, ces découvertes — pour successives qu'elle fussent — complétaient à ses yeux l'envol migratoire

---

<sup>48</sup> *Principii de lingvistică (Principes de linguistique)* dans *Cuvente den bătrâni*, vol. III, p. 14.

<sup>49</sup> *Cucul și turturica (Le coucou et la tourterelle)*, p. 501 — 566 et addenda: p. 694 — 702.

« des métamorphoses », orienté — pensait-il — de l'Orient vers l'Occident. La discussion engagée autour de ce motif connut l'intervention à deux reprises de M. Gaster<sup>50</sup>, qui publia non seulement de nouveaux matériaux documentaires mais même une variante inverse du motif, de fait celle qui est spécifique des contes: afin d'échapper aux poursuites d'un monstre, deux jeunes fuyards (un jeune homme et une jeune fille) se métamorphosent à trois reprises, ce qui trompe la vigilance du poursuiveur et de la sorte les sauve. Attesté en Perse, en Roumanie et en France, le texte nous serait parvenu par la filière bulgare, bien que Gaster ne connût aucun intermédiaire dans cette langue, ce qui le fit penser que la version de ce pays aurait disparu; de Roumanie, le texte aurait continué sa route migratoire vers l'Occident. Le passage de la chanson bulgare dans le folklore roumain aurait été favorisé par le bogomilisme, une variété bulgare du manichéisme médiéval<sup>51</sup>. Lorsqu'il découvrit les versions serbo-croate et italienne de la chanson, il pensa découvrir du même coup les chaînons intermédiaires de son transfert vers l'Occident<sup>52</sup>. Il était sa théorie sur un parallélisme: celui de la migration d'une autre création populaire — « La légende des nombres »<sup>53</sup> — de la Perse au Portugal. C'est dire que Hasdeu accepte l'idée de la monogenèse, orientale, du texte, en même temps que l'hypothèse de sa migration successive vers l'Occident, le peuple roumain ayant, certes, eu sa contribution dans le transfert ininterrompu de la chanson à travers l'Europe. Le rôle principal aura été tenu par les Bulgares qui, à l'époque où le bogomilisme atteignait à son plus grand développement, entretenaient d'étroites relations avec les Roumains et l'Occident (les Albigeois). Il est vrai que les opinions de Hasdeu concernant l'influence des bogomiles sur la culture roumaine médiévale, ne furent pas confirmées par les recherches ultérieures<sup>54</sup>, mais là n'est pas la question. Ce qui intéresse dans

<sup>50</sup> M. Gaster: *Cucul și turturica. Studiu comparativ (Le coucou et la tourterelle. Etude comparée)* dans «Convorbiri literare», 13 (1879—1880), p. 229—234 et même titre, l'addenda, dans «Convorbiri literare», 13 (1879—1880), p. 322—324.

<sup>51</sup> *Cuvente den bătrîni (Mots d'antan...)*, vol. II, p. 541—565.

<sup>52</sup> *Ibidem.* p. 702.

<sup>53</sup> *Povestea numerelor la români, la slavi, la francezi, la evrei, etc. (La légende des nombres chez les Roumains, les Slaves, les Français, etc.)* dans *Cuvente den bătrîni*, vol. II, p. 606.

<sup>54</sup> Pour l'infirmité de la théorie de B.P. Hasdeu sur le bogomilisme, voir N. Cartoian: *Cărțile populare în literatura românească. I. Epoca influenței slavone (Les livres populaires dans la littérature roumaine. I. Époque de l'influence slave)*, Bucarest, 1929, p. 24—59; D. Caracostea: *Balada poporană română, (La ballade populaire roumaine)* p. 239; *Istoria literaturii române. I. Folclorul. Literatura română în perioada feudală, (1400—1780) (Histoire de la littérature roumaine. I. Le folklore. La littérature roumaine pendant la période de la féodalité (1400—1780))*, Bucarest, 1964, p. 500—503; Légendes bogomiles; Al. Piru: *Literatura română veche (La littérature roumaine ancienne)*, Bucarest, 1961, p. 254—260: la littérature bogomile.

l'étude dont nous nous occupons est le fait — essentiellement significatif pour la méthode qu'il utilise dans ses recherches comparées — de n'avoir pas tenu le phénomène de la migration pour un principe mécanique, se suffisant par lui-même, mais d'avoir postulé la nécessité d'une justification historique, fondée sur des données réelles. C'est cela qui explique sa référence au bogomilisme, comme à un courant culturel capable — de par sa large audience sociale — de véhiculer à son époque non seulement des valeurs spécifiques, de culture mais aussi des textes folkloriques, en l'espèce ceux-là mêmes qu'il a analysés. Dès lors, le transfert n'aurait pu se produire qu'au-dehors de communautés aussi larges que celles qui furent les communautés bulgaro-roumaine ou bulgaro-albigeoise réunies par le bogomilisme.

La deuxième étude importante de folklore comparé de Hasdeu a eu pour objet le cycle de chansons dédiées à l'historique personnage que fut *Baba Novac*. Celui-ci originaire de Serbie où il menait une vie de *haïdouk* — une existence même des plus aventureuses et riche en épisodes du genre —, vint ensuite prendre rang dans l'armée du prince de Valachie, Michel le Brave et, comme tel, participa à l'événement de la première union des trois Principautés Roumaines en un seul Etat (1600). Il paya en fin de comptes de sa vie, son dévouement et sa fidélité au prince<sup>55</sup>. Il est intéressant de noter que la seconde partie de la vie de *Baba Novac*, celle qu'il passa en pays roumain, ne figure pas dans les chansons. Le fait est que Roumains, Bulgares, Serbes exaltent uniquement le *haïdouk*, le héros typiquement patriarcal, toutes les versions en effet ayant l'air de sortir « d'un moule appartenant à une époque beaucoup plus ancienne » que celle pendant laquelle a vécu le personnage, d'où la conclusion que « la poétique figure de *Baba Novac* » serait le résultat d'une confusion entre plusieurs personnages historiques légendaires — deux tout au moins — que l'imagination populaire de la zone aurait juxtaposés, procédant en cela de la manière classique — définie par G. Vico — dont sont créés les « héros d'épopée ». Dans la première version de sa recherche, parue en 1876, Hasdeu, en se référant à la première phase de la vie de *Baba Novac* — vécue en terre serbe et sans possibilités de contacts directs, et partant d'échos, dans le folklore roumain —, soutient que les textes roumains qui en parlent semblent « n'être que de simples traductions ou des imitations ultérieures d'après des textes slaves transdanubiens »<sup>56</sup>, mais lorsqu'il reprend

---

<sup>55</sup> I. Crăciun: *Baba Novac, generalul lui Mihai Viteazul (Baba Novac, le général de Michel-le-Brave)*. Tiré-à-part de «Gazeta ilustrată», Cluj, 1936, no 5—6; N. Iorga; *Istoria lui Mihai Viteazul (Histoire de Michel-le-Brave)*, II<sup>e</sup> vol., Bucarest, 1935, p. 125; Constantin C. Giurescu: *Istoria Românilor (Histoire des Roumains)*, vol. II, I<sup>re</sup> partie, Bucarest, 1937, p. 278.

<sup>56</sup> *Baba Novac* dans «Columna lui Traian», 7 (1876), p. 156—157.

son étude en 1894, il revient sur ses affirmations antérieures et soutient cette fois que « pas une ballade roumaine sur *Baba Novac* n'est une traduction, ni même une imitation de quelque ballade slave transdanubienne ; encore que les caractères des deux héros et les motifs de l'épopée soient les mêmes, ils dénotent un fond commun que Serbes, Roumains et Bulgares auraient utilisé par trois voies indépendantes l'une de l'autre »<sup>57</sup>. Toutes ses tentatives d'assigner une date au moment de la naissance de la version roumaine — à partir de critères linguistiques — demeurent non convaincantes.

Ce cycle de chansons n'ayant plus fait, par la suite, l'objet des recherches des autres spécialistes — sinon accidentellement —, le problème n'a pas reçu de solution définitive. Les chercheurs actuels croient pouvoir penser que le texte, malgré tout, serait venu du Sud <sup>58</sup>.

Tout comme dans le premier cas de ses recherches, Hasdeu s'est cru obligé de documenter l'œuvre anonyme de folklore — commune de tout le Sud-Est européen — par des arguments extérieurs à celle-ci et c'est à cette occasion qu'il donne son admirable définition (déjà citée) de la communauté sud-est-européenne. Il insiste, notamment dans le cas du cycle de *Baba Novac*, sur la presque-identité de situation politique qui, des siècles durant, a distingué les peuples de la zone conquise par les Ottomans, et reprend dans ce sens un mot plus ancien de Bălcescu qui prouvait la permanente alliance qui unissait les Roumains aux peuples transdanubiens, qui, eux, étaient « assujettis ou menacés dans leur indépendance par le yatagan des Osmanlis »<sup>59</sup>. Mais si, dans le cas du *Coucou et de la tourterelle*, il fait de la migration — favorisée à une époque donnée par l'existence d'une communauté de culture — l'idée fondamentale de sa théorie, dans le cas de *Baba Novac*, sa théorie se base sur la création indépendante d'œuvres de folklore identiques, dans le cadre d'une communauté géographique, historique et culturelle unie étroitement et de multiples manières. Quel que soit le mode dont les spécialistes actuels apprécient les conclusions de Hasdeu, il convient de faire ressortir ici son effort de les améliorer sans cesse, sa volonté en permanence tendue vers une pensée aussi profonde et nuancée que possible, ses argumentations pathétiques, son information si vaste, son inépuisable capacité de penser par associations d'idées.

---

<sup>57</sup> *Baba Novac*, dans *Etymologicum Magnum Romaniae*, vol. III, col. 2256—2262. Citation d'après: *Etymologicum Magnum Romaniae. Bucăți alese (Morceaux choisis)*. Bucarest, 1894 (éd. V), p. 251.

<sup>58</sup> Nicolae Iorga: *Balada populară românească. (La ballade populaire roumaine)*, p. 42. Pour le processus de l'assimilation du thème dans le folklore roumain, voir Al. I. Amzulescu: *Balade populare românești (Ballades populaires roumaines)*, vol. I, Bucarest, 1964, p. 43—46.

<sup>59</sup> Voir notre note no 35.

Ne manquent pas non plus d'intérêt ses études de folklore comparé par lesquelles, s'occupant de la production littéraire populaire des Balkans, il la prend à témoin de l'histoire de notre peuple. L'idée de chercher — et de trouver — dans le folklore de pertinentes données concernant des faits et des personnages historiques n'est pas une nouveauté introduite par l'œuvre de Hasdeu. Avant lui, en effet, Bălcescu <sup>60</sup> l'avait confirmée de tout son prestige scientifique, de même qu'Alecu Russo <sup>61</sup>, en sorte que l'idée avait déjà, au siècle passé, l'allure d'une coordonnée essentielle de la recherche folklorique de Roumanie et — pénétrant l'œuvre de Hasdeu et de ses émules — elle poursuivra sa route pour connaître dans celle de Iorga <sup>62</sup> et de ses adeptes <sup>63</sup>, pendant les premières décennies de notre siècle, son développement le plus ample et le mieux documenté. Hasdeu, par conséquent, n'a rien fait d'autre que de se conformer au style de l'époque, avec cette différence toutefois, qu'en fin connaisseur des langues et des littératures slaves, il a pu fouiller le folklore de ces peuples pour y trouver des traces attestant la présence historique de notre nation et des événements de son histoire. Il le fit en particulier chez les Bulgares et chez les Serbes, étant donné qu'il était convaincu, comme on vient de le voir, de leurs étroites relations communautaires avec les Roumains. Il porta sa recherche notamment sur les époques reculées, plus obscures, de notre histoire, plus précisément sur la période de l'institution des premiers états féodaux; il était en effet d'avis que le peu de documents qui nous restent de cette époque ne peuvent que trouver un fort heureux complètement dans les renseignements qu'apportent jusqu'à nos jours la tradition orale de l'intérieur, mais surtout de l'extérieur du pays. C'est dire, que sa méthode consistait en fait dans une confrontation réciproque des documents historique et littéraire. C'est ainsi que dès 1877, il put identifier dans le folklore des Slaves transdanubiens les figures héroïques de quatre personnages historiques des Roumains, datant de la fin du XIV<sup>e</sup> siècle: les voïévodes Vlaicu, Radu, Dan et Mircea. En comparant les différentes variantes des chansons examinées et

<sup>60</sup> «Magazin istoric pentru Dacia», 1 (1845), p. 3.

<sup>61</sup> *Scrieri (Ecrits)* publiés par P. V. Haneş, Bucarest, 1908, p. 186: « Les coutumes, les contes, la musique et la poésie sont les archives des peuples. N'importe quand, grâce à eux le passé couvert de ténèbres peut être reconstitué ».

<sup>62</sup> N. Iorga: *Balada populară românească*. Vălenii de Munte, 1910. Voir aussi Adrian Fochi: *Nicolae Iorga și folclorul (Nicolae Iorga et le folklore)*, p. 457.

<sup>63</sup> D. Marmeliuc: *Figuri istorice românești în cântecul popular al românilor (Personnages historiques roumains dans les chansons populaires des Roumains)*. Tiré-à-part de « Analele Academiei Române », II<sup>e</sup> série, tome XXXVII, Mém. de la Section Littéraire, Bucarest, 1915; Al. Jordan: *Mihai Viteazul în folclorul balcanic (Michel-le-Brave dans le folklore balkanique)*, tiré-à-part de « Revista istorică română » 5—6 (1935—1936); *Les relations culturelles entre les Roumains et les Slaves du Sud. Traces des voïévodes roumains dans le folklore balkanique*, Bucarest, s.d.

les juxtaposant avec les données historiques, il finit par discerner quelques-uns des procédés dont use le peuple pour forger ses héros littéraires et découvrit, par là, certaines lois de la production épique en général<sup>64</sup>. Il se montra tout spécialement attiré par la recherche du souvenir des luttes intestines pour le trône valaque, entre les voïévodes Dan et Mircea, tel qu'il se reflète dans les chansons épiques bulgares et serbes. Cette sorte de recherche, riche en suggestions d'un haut intérêt scientifique, devait être reprise par Al. Iordan<sup>65</sup> pendant l'entre-deux-guerres.

Néanmoins, son étude de premier ordre dans cette catégorie reste celle sur le légendaire Negru-Vodă<sup>66</sup> des Roumains, considéré par le peuple comme le fondateur de la Principauté de Valachie. A l'aide de données tirées du folklore, il se propose de documenter un siècle et demi d'histoire obscure, celle des premiers temps de la Principauté roumaine. A cette fin, il se prend à examiner plusieurs chansons et cycles de motifs — ce qui lui fait reprendre celui de la rivalité des deux frères, Dan et Mircea, mais surtout lui occasionne l'analyse comparée des ballades du type *Letinul bogat* (*Le riche Latin*). Se détachant comme la plus intéressante parmi ses autres moyens de recherche employés dans le genre, son analyse le met sur la pente d'astucieuses associations et l'oblige à une ample investigation. Le motif en question n'est en somme que la version roumaine d'un texte serbe de Vuk Karadžić (II, no 28) relatant les noces du tsar Etienne Dušan, ainsi que d'un autre bulgare, du recueil des frères Miladinov (no 57), concernant celles du roi Šišman. Il s'agit d'une demande en mariage héroïque, dans le sens qu'elle prend l'aspect d'une véritable compétition, d'un combat entre hommes, au cours duquel le marié se voit remplacé par l'un de ses compagnons. Le thème en est connu, c'est celui du «Nibelungenlied» où Siegfried se substitue au roi Gunther pour obtenir la main de Brunhilde. L'hypothèse d'une dépendance génétique possible des ballades sud-slaves du poème épique allemand, datant du Moyen Age, des chercheurs — avant Hasdeu — l'avaient émise, dans l'ignorance ou l'on se trouvait alors du fait que ce motif reparait, tel un lieu commun, à travers les contes héroïques d'un très grand nombre de peuples<sup>67</sup>. Aussi

---

<sup>64</sup> *Poezia populară sîrbă și bulgară. Lupta între frații Dan și Mircea cel Mare* (*La poésie populaire serbe et bulgare. Les luttes intestines entre les frères Dan et Mircea le Grand*), dans «Columna lui Traian», 8 (1877), p. 250.

<sup>65</sup> Al. Iordan: *Traces des voïévodes roumains*, p. 27—65.

<sup>66</sup> *Negru-Vodă. Un secol și jumătate din începuturile statului Țării Românești (1230—1380)* («*Negru-Vodă. Un siècle et demi depuis les origines de l'Etat valaque, 1230—1380*»), dans *Ety-mologicum Magnum Romaniae*, tome IV, Bucarest, 1898.

<sup>67</sup> Viktor Schirmunski: *Vergleichende Epenforschung*, Berlin, 1961, p. 44 et l'ensemble des références concernant le problème.

bien, Hasdeu s'y laisse prendre et pense pouvoir identifier dans le «latin» de sa chanson, le voïévode valaque Litean-Vodă (= Litovoï) que l'histoire mentionne vers 1274. Il suppose dès lors que la chanson décrit en fait les noces du prince serbe avec la fille de Litean-Vodă, se fondant en cela sur le récit de certaines coutumes nuptiales qu'il apprécie pour typiquement roumaines (par exemple la course des chevaux, en somme une compétition hippique) et inexistantes parmi les pratiques respectives sud-slaves, ainsi que sur certains détails épiques qui lui semblent mettre la ballade serbe en rapport direct avec cet événement (comme par exemple les déclarations de Miloš, le plus brave des combattants serbes, comme quoi il aurait été au service du prince valaque Radu-Vodă). Après avoir énuméré les principaux moments du récit épique et affirmé que la version roumaine ne comporte aucun élément serbe, alors que la serbe en comprend non moins de cinq roumains, il conclut sur l'indépendance génétique de ces deux versions nationales, en expliquant les traits identiques, ou pour le moins similaires, qui s'y trouvent, par le récit fidèle que firent, à l'époque, les Roumains autant que les Serbes, d'un même événement, en l'espèce lesdites noces. «Ni les Roumains, dit-il, n'auront imité une ballade serbe toute faite, et ni les serbes n'en auront imité une roumaine, mais le même événement aura été enregistré et puis chanté par les Roumains et surtout par les Serbes, en sorte qu'il représente un même fonds, unique, issu tout premièrement du XIII<sup>e</sup> siècle même, ensuite modifié, le long de deux voies indépendantes»<sup>68</sup>. Conformément à l'esprit de son époque, Hasdeu tente aussi une identification géographique de la localité de Ledjograd avec la résidence de Litean-Vodă et il en fait le lieu des épisodes que raconte la ballade<sup>69</sup>. Sa recherche se poursuit par la relation de quelques faits de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, communs aux Roumains comme aux Serbes (l'origine des Bălăceanu)<sup>70</sup>, ou du XIV<sup>e</sup> siècle, communs aux Roumains et aux Bulgares, concernant la série desdits voïévodes<sup>71</sup>.

En dépit de l'abondance de ses matériaux documentaires, car il était au courant de tout ce qui s'écrivait à son époque sur le sujet, Hasdeu ne s'éleva pourtant pas au-dessus du niveau des pratiques et des conceptions scientifiques de son temps ; il ne fit ni mieux, ni pis, que ses contemporains de l'étranger, faisant preuve, par ses actes, d'être — admirablement et authentiquement — un homme de son temps. Mais, de ce contact si intime avec celui-ci, ses travaux de recherche folklorique en ont pâti, car ils ne purent survivre.

---

<sup>68</sup> *Negru-Vodă*, p. CXXII-CXXIII.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. CXLIII ; Viktor Schirmunski : *op. cit.*, p. 85.

<sup>70</sup> *Negru-Vodă*, § 31.

<sup>71</sup> *Ibidem*, § 35, 40.

Avant de conclure ce chapitre consacré à la contribution de Hasdeu à la folkloristique balkanique, il convient de rappeler — comme étant significatif — le fait que tout le long de son activité il n'a cessé de servir la cause de la communauté folklorique sud-est-européenne, au moyen d'identifications de thèmes et de motifs communs, de mises au jour de différents parallèles poétiques, d'intéressantes et fécondes incursions dans tous les domaines du folklore (livres populaires, contes<sup>72</sup>, croyances<sup>73</sup>, coutumes<sup>74</sup>, mythes<sup>75</sup>), faisant toujours preuve d'être documenté et, souvent, dénotant de l'intuition. Et même lorsqu'il se résume à ne faire valoir que quelques points de convergence sud-est-européenne manifestes dans le folklore roumain, encore sa contribution a-t-elle son côté positif parce qu'elle fait ressortir des rapports aussi solides que peu soupçonnés avant lui entre les cultures des peuples du Sud-Est de l'Europe, les réunissant organiquement, et leur conférant — en dépit d'une profonde hétérogénéité ethnique et linguistique — une configuration spirituelle unitaire jusque dans ses tréfonds. Et si, de s'engager dans cette impasse que toute la recherche folklorique de son époque aura parcourue, ou de donner cours aux élans de sa propre imagination, il a pu passer à côté de la vérité, il faut encore lui savoir gré d'avoir porté à la connaissance des milieux scientifiques roumains tant de nombreuses et de diverses similitudes folkloriques sud-est-européennes, souvent même universelles, fait qui à lui seul représente un tournant décisif dans la folkloristique de notre pays lui apportant cette sève vivifiante et novatrice dont — à l'époque — elle avait tant besoin. Ses études en effet ont été le ferment des recherches contemporaines et ultérieures de notre pays et ont fait école dans la philologie roumaine. Nous dirons, pour conclure, qu'il ne faut pas chercher dans l'important legs de Hasdeu le détail — ce détail qui, le plus souvent, est périssable et qui, de rares fois, est seulement amendable —, mais les coordonnées théoriques de sa pensée qui, telles

---

<sup>72</sup> *Etymologicum Magnum Romaniae*, tom. I, col. 435, 824—825, parallèles néo-grecs, d'après G. von Hahn.

<sup>73</sup> *Ibidem*, col. 679—681, croyances dans les dragons, avec leurs parallèles serbes, d'après Vuk Karadžić et leurs parallèles néo-grecs.

<sup>74</sup> *Originile Craiovei, 1230—1400 (Les origines de Craïova, 1230—1400)*, Bucarest, 1878, p. 34—38, coutume de la « fraternisation »; *Etymolog. Mag. Rom.*, vol. I, col. 966: coutume du *bătutul halvișei* (la frappe de la *halvitza* — sorte de nougat) chez les Roumains et les Macédo-Roumains.

<sup>75</sup> *Zina Filma. Goții și Gepizii în Dacia. Studiu istorico-linguistic (Le fée «Filma». Les Goths et les Gépides en Dacie. Etude historique-linguistique)*, Bucarest, 1877, p. 22—23, 28 concernant les *rodjenice* ou *sudjenice* chez les Serbo-Croates; *Bălgarski narodni piesni (Chansons populaires bulgares inédites, publiées et traduites par Auguste Dozon)*. Paris, 1875 (Compte Rendu), dans « Columna lui Traian », 7 (1876), p. 47, sur les *iele* (fées, sorte de nymphes) roumaines et les *vile* bulgares, en tant que déesses du vent.

des voies principales de circulation, traversent tous les domaines de la philologie roumaine et relie en un système organique toutes les recherches de folklore ultérieures. A force d'être en permanence repris, d'être sans cesse enrichi et fécondé, le schéma théorique qu'il a proposé est devenu le cadre naturel où se meuvent et se développent les recherches de folklore comparé ultérieures à Hasdeu. C'est dire en quelques mots que l'intuition géniale d'Odobescu, il l'aura transformée en capacité latente de culture.

Alors que l'activité de recherche de Hasdeu n'était encore qu'à ses débuts, deux ouvrages paraissent, comme la conséquence positive de quelques tentatives de recherche des années '48: un ouvrage comparé du poète Bolintineanu et la traduction en roumain de l'œuvre de Dora d'Istria. Sans poursuivre aucunement des fins scientifiques, ces publications ont pourtant, sans aucun doute, contribué à la formation d'une toute première pensée sud-est-européenne de la recherche folklorique roumaine. Les deux auteurs, on le sait, avaient une lointaine ascendance transdanubienne: Bolintineanu était d'origine macédo-roumaine et Dora d'Istria cachait sous ce pseudonyme son véritable patronyme (elle était née princesse Ghica), descendant par là d'une lointaine souche albanaise. L'article du poète intitulé *Poezia populară la Muntenegreni, Bosniaci, Sîrbi, Albanezi și Macedoneni*<sup>76</sup> (*La poésie populaire chez les Monténégrins, les Bosniaques, les Serbes, les Albanais et les Macédoniens*) établit certaines concordances découvertes entre les productions folkloriques de ces peuples, jusqu'à faire croire «à l'avoir d'un même peuple», qui serait sorti de la «collaboration» de ceux-là, lesquels, de la sorte, auraient réalisé une seule et même production artistique. Ce qui relie entre elles les productions respectives et leur donne l'apparence de l'unité est un averse amour de la liberté que tous ces peuples expriment par des images semblables, fermes et suggestives. Bolintineanu arrête là ses observations; elles sont pourtant intéressantes parce qu'elles nous viennent de cet homme, ce poète, qu'animèrent les idées et les sentiments révolutionnaires de 1848.

L'œuvre de Dora d'Istria, bien que parue tout d'abord en français, n'atteint sa pleine signification qu'à travers sa traduction roumaine. Cette dernière apporte en effet au public roumain la preuve des parallèles serbes et néo-grecs<sup>77</sup> de la ballade du *Maître Manole*, fait comprendre que la poésie épique serbe exalte l'amitié tout comme la poésie roumaine proclame l'amour<sup>78</sup>, enfin que certaines coutumes et croyances — telles les *pașarude* ou

---

<sup>76</sup> « Albina Pindului », 4 (1875) no 2—4. Etude posthume, l'auteur mourant en 1872.

<sup>77</sup> *Operele doamnei Dora d'Istria (Les œuvres de Madame Dora d'Istria)* traduction par Gr. G. Peretz, Bucarest, 1876, vol. I, p. 49—50.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 73—74.

le *Lăzărel* — ont leurs parallèles chez les Slaves du Sud <sup>79</sup>. Relevons ici l'opinion de l'auteur au sujet de la recherche comparée: c'est bien la seule voie pour mettre en évidence l'originalité du génie artistique du peuple roumain, en rapportant, pour ce faire, la création folklorique de celui-ci aux monuments littéraires des autres peuples d'Orient <sup>80</sup>. Le mérite des deux ouvrages est celui d'avoir contribué à la formation d'un courant favorable à l'idée toute nouvelle d'une communauté sud-est-européenne, voire même plus générale, au nom de laquelle Hasdeu donnera sa lutte.

Parmi les contemporains de celui-ci, M. Gaster représente la personnalité la plus prégnante. Tout d'abord adepte de la théorie mythologique des épi-gones des frères Grimm, il se tient donc pour commencer à quelque distance de Hasdeu. Les axes de sa pensée à cette époque de son activité ressortent d'une polémique autour d'un article de Petre Ispirescu sur les similitudes des contes roumains et français. Il les justifie — à l'exemple de Max Müller et de son école — par une communauté génésiaque des peuples indo-germaniques, lesquels, en dehors d'une langue commune, «ont encore conservé ..., bien qu'avec moins de précision, un autre lien: celui d'une religion commune résultée de la contemplation primitive de la nature. Dans ces vestiges, une signification nouvelle est souvent venue se substituer au sens plus ancien», le mythe échouant dans le conte et la religion dans la superstition. Cela élimine absolument l'idée d'une migration culturelle, car cela suppose que tout le groupe de peuples indogermaniques a hérité d'un même fonds de culture qui leur serait revenu en tant que bon et dû legs. Gaster reconnaît aussi à l'emprunt certaines possibilités et probabilités de se produire en tant que phénomène de transmission, mais il ne constitue pas, à son avis, le nœud du problème. <sup>81</sup> Faisant l'analyse d'un conte à partir de cette théorie, il en identifie les personnages avec diverses forces naturelles: «Le héros est le soleil radieux à cheveux d'or, qui sauve la jeune fille aux joues vermeilles, c'est-à-dire la terre féconde enjolivée de mille fleurs, du dragon effroyable, c'est-à-dire du vent d'hiver qui arrête le cours des rivières et des ruisseaux par son souffle glacial» <sup>82</sup>.

Gaster quitte cependant bientôt cette théorie, pour se bâtir une hypothèse à lui, résultat de ses études des influences réciproques des livres populaires et de la production orale.

---

<sup>79</sup> *Ibidem*, vol. II, p. 183—184.

<sup>80</sup> *Ibidem*, vol. I, p. 199.

<sup>81</sup> *A propos de articolul d-lui P. Ispirescu: «Basmе române și basme franceze» (A propos de l'article de M. P. Ispirescu: «Contes roumains et contes français») dans «Columna lui Train», 8 (1877), p. 447—448.*

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 449.

A suivre chronologiquement ses écrits, on découvre les phases évolutives de sa pensée. En se détachant de la théorie du mythe, il adhère à celle de la migration représentée par Benfey. Deux interventions dans le problème de la ballade *Le coucou et la tourterelle*, dont alors s'occupait Hasdeu, lui sont l'occasion d'une justification de ses convictions. Dans la première<sup>83</sup>, exposant l'hypothèse de Benfey concernant le rôle de médiateurs entre l'Inde et l'Europe qu'auraient joué les Mongols, avec lesquels d'ailleurs les principautés roumaines n'ont eu que de trop fréquents contacts au Moyen Age, Gaster propose une étude comparée du folklore roumain d'une part, russe et balkanique de l'autre, pour vérifier sur le vif les thèses de Benfey. Dans sa seconde intervention<sup>84</sup>, reprenant l'hypothèse de la médiation culturelle des Mongols, avec certaines réserves néanmoins, il se demande de quelle manière, directe ou indirecte, ceux-là ont-ils pu exercer une influence sur le folklore roumain. La réponse, il la trouvera à peine en 1883, lorsqu'en publiant son ouvrage capital *Literatura populară română (La littérature populaire roumaine)* — où en fait il s'occupe du problème des livres populaires et non de la création folklorique — il fait le point de ses convictions: de la théorie de la migration de Benfey il n'accepte ni l'hypothèse des contes qui voyagent seulement comme productions exclusivement orales, ni la date établie par Benfey à ces voyages; il est, en échange, convaincu du voyage des livres populaires, en l'espèce de l'Orient vers l'Occident, la littérature orale étant un succédané tardif de ces livres, n'ayant pas de rapport avec la mythologie, car elle est une création moderne, le fonds des contes n'étant pas mythique, mais romanesque, nullement antique, mais récent<sup>85</sup>. Voici qu'il se pose aux antipodes de ses affirmations de 1877.

Des recherches récentes réfutent sa théorie en montrant que c'est plutôt le folklore qui a engendré les livres populaires et non inversement<sup>86</sup>. La soli-

---

<sup>83</sup> *Cucul și turturica. Studiu comparativ (Le coucou et la tourterelle. Etude comparée)*, dans « Convorbiri literare », 13 (1879—1880), p. 234.

<sup>84</sup> *Cucul și turturica. Adaos (Le coucou et la tourterelle, Addenda)* dans « Convorbiri literare », 13 (1879—1880), p. 243.

<sup>85</sup> *Literatura populară română (La littérature populaire roumaine)* avec un appendice: *Voroava garamanților cu Alexandru Machedon de Nicolae Costin*, Bucarest, 1883, p. 545—546. Voir aussi *Ilchester Lectures on Greeko-Slavonic Literature and its Relation to the Folk-lore of Europe during the Middle Ages*, Londres, 1887, p. 13, 22—23, 97.

<sup>86</sup> I. C. Chițimia et Dan Simonescu: *Cărțile populare în literatura românească (Les livres populaires dans la littérature roumaine)*, Bucarest, 1963, p. XIII (avec référence directe à l'erreur faite par Gaster); p. XVIII, XXII-XXIV (exposé de la nouvelle théorie).

dité de son argumentation fut mise en doute encore de son vivant<sup>87</sup>. Quoiqu'il en fût, en grandes lignes, ses vues touchent à celles de Hans Naumann qui voyait dans le folklore une dégradation systématique de la grande culture d'un peuple. Là aussi, il est en retard sur Hasdeu.

Une remarque pertinente de Gaster concerne la migration «concentrique» comme il l'appelle, c'est-à-dire l'hypothèse suivant laquelle «un conte roumain ... présente le plus de similitudes avec celui des peuples voisins avec lesquels notre peuple entretient un échange mutuel permanent et ... ces similitudes se réduisent au fur et à mesure que l'on avance vers les peuples plus éloignés»<sup>88</sup>. C'est là, sa manière spécifique de poser le problème de la communauté sud-est-européenne. Une fois expatrié, de longues années après, il soutiendra que les nations du Sud-Est de l'Europe constituent, en dépit de leur ethnie profondément différente, un seul groupe spirituel, beaucoup plus unitaire que n'importe quel autre groupe constitué par des peuples d'origine commune<sup>89</sup>.

Chez Gaster cependant, la théorie de la migration s'atténue du fait qu'il accepte la possibilité de la genèse indépendante d'œuvres identiques ou similaires chez des peuples différents, dans le cas plus spécial de certains genres folkloriques ayant pour fondement «la vie pratique et la nature humaine» (par exemple les proverbes<sup>90</sup> et les devinettes<sup>91</sup>). Bien qu'identiques, ces œuvres se distinguent les unes des autres par le «costume» qu'elles revêtent, c'est-à-dire par tout ce que leur confère de caractéristique la nationalité. La principale tâche des spécialistes est justement d'étudier «ces différences caractéristiques». La citation ci-dessous éclaire le fond de sa pensée: «A un certain niveau de la sensibilité, l'humanité tout entière est une et la même et partout résonne l'écho vibrant du chant du peuple qui, de la manière la plus élevée, a su rendre un sentiment de son cœur. C'est là que se retrouve la littérature universelle et par cela qu'elle se constitue, seul le coloris en est différent, car c'est par lui que s'exprime la nationalité»<sup>92</sup>. Nous y retrouvons la même idée du rapport entre le contenu et la forme, entre la facture internationale et nationale, en un mot ce problème qui est devenu le problème-

---

<sup>87</sup> M. Schwartzfeld: *Dr. M. Gaster. Literatura populară română (Dr M. Gaster. La littérature populaire roumaine)*. Bucarest, 883. Compte rendu, dans « Anuarul pentru izraeliți », 6 (1883), p. 110.

<sup>88</sup> *Literatura populară română (La littérature populaire roumaine)*, p. 547.

<sup>89</sup> *Roumanian Ballads and Slavonic Epic Poetry*, réédité par « Slavonic Review », tome XII, no 34, Juillet 1933, p. 1.

<sup>90</sup> *Literatura populară română (La littérature populaire roumaine)*, p. 197, 200.

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 227.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 475.

clef de la recherche folklorique comparée de notre pays. Gaster n'ira pas plus loin sur cette voie; tout au contraire, il continuera de s'occuper de sa thèse concernant l'influence exercée par la littérature écrite sur la littérature orale. Il s'écartera, par conséquent, toujours plus de la vérité. Pourtant, les innombrables parallèles balkaniques identifiés pour différentes créations folkloriques roumaines, ainsi que l'extension du domaine des convergences culturelles sud-est-européennes, lui conservent un mérite dans le cadre de la discipline; aussi, allons-nous énumérer brièvement les circonstances positives qui jalonnent son activité de comparatiste: désignation des parallèles serbes, albanais, néo-grecs et renvoi aux prototypes classiques, à l'occasion d'un compte rendu en marge d'un recueil de contes populaires édité par Petre Ispirescu<sup>93</sup>; découverte de similitudes, voire même d'identités, entre les devinettes roumaines et balkaniques, jusqu'à lui faire dire qu'elles seraient sorties «d'un courant littéraire commun et d'une propension commune chez tous ces peuples»<sup>94</sup>; décellement de coïncidences entre les légendes roumaines sur Saint-Alexis, l'«homme de Dieu», et celles serbes ou slaves orientales<sup>95</sup>, de même qu'entre les légendes parlant des temps où Dieu marchait sur terre<sup>96</sup>.

Bien que les ouvrages de Gaster n'aient pas comporté, à l'époque, une importance spéciale et n'aient pas exercé d'influence durable sur la folkloristique roumaine, son apport reste positif dans la question des livres populaires, encore que là aussi limité par son opinion que l'influence exercée par la littérature écrite sur l'orale opère dans un sens unique. Il convient néanmoins de lui reconnaître le mérite d'avoir contribué à l'affermissement de quelques idées fondamentales de la recherche comparée (rapport entre le contenu international et la forme nationale; nécessité d'intégrer concentriquement le folklore roumain dans la création orale universelle, à partir des données sud-est-européennes jusqu'à l'adhésion graduelle à l'universalité; vulgarisation de l'idée d'une communauté folklorique sud-est européenne).

Et nous voici, avec cela, arrivés à ce que l'on a pris l'habitude d'appeler «l'école folklorique de Hasdeu». Elle couvre de son activité les dernières décen-

---

<sup>93</sup> P. Ispirescu, culegător tipograf: *Legende sau basmele românilor, adunate din gura poporului de...* București, 1882 (P. Ispirescu, imprimeur: *Les légendes ou les contes des Roumains, recueillis de la bouche du peuple par...* Bucarest, 1882) (compte rendu), dans «*Revista pentru istorie, arheologie și filologie*», 1 (1882), p. 238–239.

<sup>94</sup> *Literatura populară română (La littérature populaire roumaine)*., p. 228.

<sup>95</sup> *Legende inedite. Viața sfântului Alexie, omul lui Dumnezeu (Légendes inédites. La vie de St Alexis, l'«homme de Dieu»)*, dans «*Revista de istorie, arheologie și filologie*», 3 (1843) p. 337.

<sup>96</sup> *Îngerul și sihastrul. Studiu comparativ, (L'ange et l'hermite. Etude comparée)* dans «*România liberă*», 12 (1888) nos 3328–3332.

nies du siècle passé. Parmi les personnalités qui en faisaient partie et dont nous allons nous occuper tantôt, deux seulement ont été, au plus propre du terme, des «élèves» de Hasdeu: l'historien Gr. G. Tocilescu et le philologue Lazăr Şăineanu. Les autres provenaient de milieux scientifiques extérieurs à «l'école» de Hasdeu, parfois même hostiles au maître et comme tels témoignaient d'une formation intellectuelle diverse. Pourtant, fortement influencés par l'aimant de sa pensée, ils ont fini par s'intégrer dans le courant d'idées qu'il imposait et leur activité, se développant finalement sur les mêmes bases et les mêmes buts, offre l'aspect de traits unitaires, en dépit des différences primordiales qui les distinguaient. Mais aucun n'a égalé le maître. Ni comme envergure de la pensée apte de formuler des théories, ni comme esprit de méthode strictement rigoureux. Chez chacun, on pressent l'épigone. Pourtant, il faut passer en revue — ne serait-ce que sommairement — les contributions de chacun d'eux, au risque de ne pas avoir, sans cela, une image aussi suggestive que possible de la recherche folklorique roumaine à la fin du siècle dernier.

Nous allons, par conséquent, nous arrêter, tour à tour, sur les écrits de caractère sud-est-européen de Gheorghe Panu, G. Dem. Teodorescu, Gr. G. Tocilescu, Th. T. Burada, I. Slavici, V. Petrescu-Cruşoveanu, I. Caragiani, A. D. Xenopol et Lazăr Şăineanu, ce dernier étant de loin le meilleur.

Gh. Panu s'occupa accidentellement du folklore, en y cherchant — comme dans d'autres domaines — l'attestation de certains traits spécifiques des rapports entretenus par le peuple roumain avec les peuples slaves à telle ou telle époque de son histoire. Pour ce faire, il prend à témoin la présence d'éléments slaves dans la langue, les institutions et les coutumes de notre peuple. Si l'on s'arrête aux seules références au folklore, on constate qu'il y distingue trois catégories de thèmes et de motifs parmi la somme des sujets des ballades populaires roumaines: premièrement, celle des motifs poétiques empruntés et partant «dénudés de tout caractère roumain», comme par exemple les récits épiques du type *Sîrb sărac* (*Le Serbe pauvre*) et *Badiul* (terme populaire pour désigner soit le frère aîné, soit l'oncle jeune d'âge, soit aussi bien l'homme dans la fleur de l'âge — n.n.); deuxièmement, celle des motifs qui, par une complète assimilation, ont gagné «un corps et une âme nationale»; troisièmement enfin, la catégorie des sujets du type de la ballade du *Meşterul Manole* ou de *Doîcin bolnavul* qui ne sont que de simples «imitations à la lettre», le génie roumain s'y montrant en toute liberté et dans tout son éclat, l'idée de base et les croyances qui s'y manifestent étant le résultat d'une source psychologique commune: la légende du *Maître Manole*, par exemple — qu'elle soit du type roumain, ou serbe — témoignant d'une croyance superstitieuse commune

«aux fantômes»<sup>97</sup>. Cette thèse a provoqué une violente riposte de Tocilescu qui, tout en reconnaissant la provenance slave de certains motifs folkloriques roumains, envisageait comme plus probable et plus significatif, et parlant comme plus naturel, l'échange réciproque de biens spirituels, lequel a dû se produire entre Slaves et Roumains et viceversa entre Roumains et Slaves, et comme tel, combattait l'idée d'un processus à sens unique postulé par Gh. Panu.

L'erreur fondamentale de ce dernier vient en somme de ce qu'il a envisagé le problème des rapports folkloriques roumano-slaves en bloc, sans les différencier d'après les diverses périodes d'influence et sans établir tout d'abord les formes historiques que celles-ci ont eues à travers le temps.

G. Dem. Teodorescu a commencé par adhérer à l'école latiniste de son époque, mais la quittant bientôt — par une abjuration publique où il reconnut ce qu'il appelle son éphémère erreur de jeunesse<sup>98</sup> —, il continua ses recherches folkloriques sous le signe de l'orientation préconisée par Hasdeu. Son premier ouvrage de folklore comparé sud-est-européen — ou il rectifie son ancienne conception scientifique — date de 1874<sup>99</sup>. En discutant des *paparude*, il est d'avis que cette coutume — des petites filles sommairement vêtues et ceintes de tiges feuillues, couronne de feuilles sur la tête, que l'on promène par temps de sécheresse dans les campagnes, pour attirer la pluie au prix d'invocations diverses — ne saurait représenter, chez les Roumains, un legs de l'antiquité latine, car voici qu'on la retrouve non seulement chez ceux-là, mais encore chez les Serbes (*dodola*) et chez les Néo-Grecs (*pirpiruna*), ayant les mêmes fonctions et les mêmes formes. Sa pensée sud-est-européenne le porte à émettre l'hypothèse d'une éventuelle origine thrace de la coutume<sup>100</sup>. Ses données informatives sont suffisamment complètes, attendu qu'il présente la traduction roumaine des textes et discute des thèses et des conceptions étrangères sur ce sujet.

---

<sup>97</sup> *Studii asupra atîrnării sau neatîrnării politice a românilor în deosebite secole (Etudes sur le dépendance ou l'indépendance politique des Roumains à différents siècles)*, dans «Convorbiri literare», 6 (1872—1873), p. 246—247.

<sup>98</sup> Ovidiu Papadima: *G. Dem. Teodorescu* dans «Revista fundațiilor», 11 (1944), no 5, p. 322—325; St. Bănulescu: *Note pe marginea unei noi ediții G. Dem. Teodorescu: «Poezii populare» (Notes, en marge d'une nouvelle édition de l'œuvre de G. Dem. Teodorescu: «Poésies populaires»)*, dans «Gazeta literară», 4 (1957) no 18; Ovidiu Papadima: *G. Dem. Teodorescu*, dans «Revista de folclor», 6 (1961), no 3—4 p. 55, 65—66.

<sup>99</sup> *Încercări critice asupra unor credințe, datine și moravuri ale poporului român (Essais critiques sur certaines croyances, coutumes et mœurs du peuple roumain)*, préface de Al. I. Odobescu.

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 129.

En 1877, dans le problème des recherches parémiologiques <sup>101</sup>, il découvre des parentés serbes d'une chanson prise au recueil d'Anton Pann (au sujet duquel il soutient qu'il aurait localisé maints autres éléments folkloriques balkaniques dans le folklore roumain!) et en 1884, en parlant du célèbre collectionneur, il donne la traduction de la ballade *Meșterul Manole* (dans sa version serbe de Vuk Karadžić) d'après des traductions allemande et française (Talvj et E. Voïart) <sup>102</sup>.

En somme, le principal défaut des recherches de G. Dem. Teodorescu tient de son ignorance des langues slaves méridionales, d'où la nécessité ou il était de faire appel à des intermédiaires étrangers, parfois déficients. Signalons, toutefois, un nombre assez considérable d'identifications roumano-balkaniques, qui sont venues à l'époque même confirmer la thèse de la communauté folklorique du Sud-Est européen <sup>103</sup>.

Gr. G. Tocilescu — historien, archéologue et parfois folkloriste. Aussi bien, lui doit-on un impressionnant recueil de vers populaires dont il fut l'éditeur lors de sa publication en 1900 sous le titre de *Materialuri folcloristice* <sup>104</sup> (*Matériaux folkloriques*). Il n'est guère étonnant que Tocilescu, historien tout premièrement, ait eu une vue historique du phénomène folklorique. A son avis, tous les peuples ont commencé par créer des monuments littéraires similaires, voire même identiques. « Cette identité va en s'effaçant avec les révolutions que subissent les diverses sociétés et qui décident des caractères nationaux. C'est pourquoi la poésie du peuple roumain diffère de

---

<sup>101</sup> *Cercetări asupra proverbelor române (Recherches sur les proverbes roumains)* (Comment faut-il les recueillir et les publier). Bucarest, 1877, p. 12—13, (republié dans *Viața și activitatea lui Anton Pann (La vie et l'activité d'Anton Pann)*, I<sup>re</sup> partie, Bucarest, 1893, p. 72.

<sup>102</sup> *Petrea Creșul Șolcanul, lăutarul Brăilei (Petrea Creșul Solcan, le laoutar de la ville de Brăila)*, conférence tenue à l'Athénée, le dimanche 11 mars 1884, à 2 heures de l'après-midi, p. 66—76. Republiée ensuite dans son recueil *Poezii populare române (Poésies populaires roumaines)*, Bucarest, 1885, p. 470—473.

<sup>103</sup> *Poezii populare române (Poésies populaires roumaines)*, p. 10: sur la coutume du *colindat* chez les Roumains, Russes, Tchèques, Lithuaniens, Slovènes; p. 11—12: la chanson de « l'hirondelle », chez les Anciens Grecs et les Néo-Grecs, avec les textes en traduction; p. 14: le *colindat* chez les Bulgares et les Serbes; p. 203: l'origine slave méridionale de la coutume du *Lăzărel* et la datation de sa localisation chez les Roumains; p. 211: la traduction d'un texte de *pirpiruna* néo-grecque; p. 460: la superstition de « l'immolation de l'emmurée » chez les Néo-Grecs et les Serbes; p. 577: parallèles bulgares (Dozon) et serbes (Bezsonov, Miladinov, Dozon) de la ballade *Doicin le malade*.

<sup>104</sup> Pour son activité de folkloriste, voir: I. C. Chițimia: *Activitatea de folclorist a lui Gr. G. Tocilescu, (L'activité de folkloriste de Gr. G. Tocilescu)*, dans « Studii și cercetări de istorie literară și folclor », 11 (1962), p. 7—30.

celle du Serbe, du Grec, etc.»<sup>105</sup>. Il proclamait ainsi une unité anthropologique primordiale, suivie d'une diversité des races à cause des conditions spécifiques de l'évolution historique de chacune d'elles. L'exemple qu'il choisit poursuit justement de faire valoir les divergences — plutôt que les convergences — de la zone du Sud-Est européen. Pourtant, lorsqu'en 1873 il polémise avec Gheorghe Panu, il n'hésite pas de reconnaître la communauté folklorique de cette zone et d'affirmer que « parmi nos chansons populaires, il est vrai qu'il s'en trouve plusieurs d'empruntées aux Bulgares, aux Serbes, à ces nations enfin avec lesquelles les Roumains ont été en contact par la force des événements politiques ou dû à leur situation géographique; il est tout aussi vrai néanmoins que tous ceux-là à leur tour aient pris aux Roumains une multitude de poésies, comme par exemple celles où il est question de Trajan »<sup>106</sup>. Cependant, pour prouver les emprunts aux Roumains, Tocilescu se trompe en s'arrêtant à la ballade du *soldat blessé* (le cosaque chez les Ukrainiens, le mercenaire chez les Albanais), qu'à l'exemple de son maître Hasdeu il met en rapport avec le final de la ballade roumaine *Miorița*<sup>107</sup>. Bien qu'il tienne de Hasdeu qu'« en deux pays, un même mode de vie puisse, purement et simplement, produire un même ordre d'idées » — ce qui, en fait, signifie une genèse indépendante de productions artistiques ou similaires — et bien qu'il connaisse l'existence de thèmes de diffusion universelle chez des peuples n'ayant jamais eu le moindre contact direct, Tocilescu demeure l'adepte de l'emprunt culturel, la migration, selon lui, n'étant, de fait, possible qu'en des conditions historiques et géographiques données. Comme il n'a pas approfondi le problème, sa position, en ce sens, est restée imprécise.

Vangeliu Petrescu-Crușoveanu, autre spécialiste de l'époque nous intéressant, s'occupe aussi des concordances sud-est-européennes dans le folklore roumain et, les faisant ressortir, émet l'hypothèse de la genèse de la chanson de *l'emmurée immolée* très probablement chez les Macédo-Roumains, réputés constructeurs et maçons des Balkans<sup>108</sup>; l'hypothèse ne manquera pas d'engendrer une intéressante polémique pendant la quatrième décennie de notre siècle<sup>109</sup>.

---

<sup>105</sup> *Poezia populară a românilor (La poésie populaire des Roumains)* dans « Foaia societății Românișmul », I (1870), p. 116.

<sup>106</sup> *Cum se scrie la noi istoria. Un critic de la Iași (Comment on écrit chez nous l'histoire. Une critique de Jassy)*, dans « Columna lui Traian », 4 (1873) p. 73.

<sup>107</sup> Voir notre note 37.

<sup>108</sup> *Mostre de dialectul macedoromân (Echantillons de dialecte macédo-roumain)*, II<sup>e</sup> partie. *Basme și poezii populare (Contes et poésies populaires)* recueillis et traduits par..., Bucarest, 1881, p. 95.

<sup>109</sup> Petru Caraman: *op. cit.*, p. 63—102.

L'écrivain Ion Slav'ci témoigne d'une conception pleine de souplesse lorsqu'il établit des rapports communautaires sud-est-européens dans la mesure que des caractères spécifiques communs existent entre les différents genres folkloriques. En ce qui concerne la ballade populaire roumaine, il souligne la parenté de quelques-unes de nos chansons épiques avec celles de nos voisins du Sud, en l'espèce avec celles des Serbes <sup>110</sup>; pour les proverbes, il fait ressortir d'une part leur caractère généralement européen et, d'autre part, la possibilité d'une genèse indépendante; quant à l'impressionnante quantité d'éléments originaux qu'ils contiennent, il les met en rapport avec leur naissance «dans la vie pratique» <sup>111</sup>. Les devinettes, il les considère comme faisant partie du «trésor commun des peuples européens» <sup>112</sup>, alors que les anecdotes — ces petites historiettes parfois piquantes — viennent de l'Orient, de chez les Indiens et les Perses, par l'entremise des Juifs et des Arabes, parfois aussi des Mongols <sup>113</sup>.

Th. T. Burada, l'ethnographe qui s'est fait connaître par sa recherche systématique de toutes les branches dispersées du peuple roumain (dans le gouvernement russe de Kerson, de Kamenitz-Podolsk, en Istrie, dans l'île Veglia, en Bithynie, Moravie, Silésie, Croatie, Ukraine), rédige d'intéressants comptes rendus de ses investigations, ce qui lui offre l'occasion de reprendre la vieille thèse de la concordance sud-est-européenne, en l'appliquant à la coutume de la *paparuda* — tel que déjà d'autres chercheurs l'avaient fait —; mais, il se borne à citer les traductions des versions serbe et néo-grecque, en parlant — tout comme G. Dem. Teodorescu — d'une éventuelle origine thrace de la coutume.<sup>114</sup>

Ion Caragiani, dans un ouvrage demeuré longtemps inédit <sup>115</sup>, fait une remarque intéressante au sujet du processus de transmission du folklore dans la zone considérée: faisant valoir le fait que les Macédo-Roumains sont généralement bilingues — ceux d'Albanie parlant simultanément aussi l'albanais et ceux de Grèce, parlant en même temps le grec —, il est d'avis «qu'ils ont chanté leurs héros aussi bien en roumain, qu'en albanais et en grec», ce qui —

---

<sup>110</sup> «*Educatorul*», 1 (1883), p. 51.

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>114</sup> *Tanz und Spiel bei den Rumänen*, dans «*Das literarische Rumänien*», 1889, p. 114. Il met le nom serbe de la pratique *dodola* au compte de *Dodona*, cette localité de l'Antiquité célèbre pour son oracle.

<sup>115</sup> *Studii istorice asupra românilor din Peninsula Balcanică (Etudes historiques sur les Roumains de la Péninsule Balkanique)*, publication posthume accompagnée d'une note biographique par Pericle Papagahi, Bucarest, 1929, p. 179–180.

pour certaines pièces du moins — les rend non seulement de simples colporteurs de thèmes et de motifs poétiques communs, mais aussi de véritables créateurs présumés de ceux-là. Il offre comme exemple le cas de la chanson qui contient le motif du testament du jeune homme blessé, motif que l'on retrouve chez les Grecs, les Albanais et les Macédo-Roumains <sup>116</sup>.

A. D. Xenopol, enfin, historien, est l'auteur d'une remarque très juste concernant un problème de détail, celui de la versification populaire roumaine qui, du fait de son développement indépendant de celle des autres nations d'origine latine groupées en Occident, n'a conservé du fonds commun que ces traits qui s'y étaient imprimés antérieurement à la dislocation de la masse latine, en sorte qu'elle diffère des autres par une somme d'éléments caractéristiques acquis ultérieurement comme résultat d'une autre évolution spécifique. Il envisage certes par là les relations des Roumains avec les peuples avoisinants et tout particulièrement avec les Slaves du Sud <sup>117</sup>.

Comme on le voit, tout le groupe des spécialistes précités, se composant de personnalités qui, dans le plus grand nombre des cas, ne se sont occupés du folklore — et implicitement du problème de la communauté folklorique sud-est-européenne — qu'incidentellement, n'apporte rien de nouveau par rapport à Hasdeu, ni en ce qui concerne la théorie, ni les méthodes propices à la recherche comparée. Ils ont pourtant le mérite d'avoir nuancé les idées du maître, de leur avoir trouvé parfois des exemples non dépourvus d'intérêt et surtout d'avoir contribué, par quelques nouvelles preuves de la similitude folklorique sud-est-européenne, à l'accroissement de l'inventaire des concordances jusqu'alors connues et à l'affirmation de plus en plus ferme de ce point de vue encore tout nouveau, celui de l'existence d'une communauté zonale sud-est-européenne. Il est évident que cette affirmation n'est pas allée sans difficultés, car toute idée nouvelle rencontre la résistance des anciennes qui sont loin de vouloir céder le terrain. Et, dans ce sens, le cas de G. Dem. Teodorescu est édifiant, justement parce qu'il eut le courage de changer d'opinion. D'autres chercheurs, pourtant, par définition, résistaient à tout vent nouveau. Tel, T. George Djuvara qui, à la même époque, tenait certains parallèles roumano-balkaniques pour l'effet de croyances populaires universelles

---

<sup>116</sup> Pour tout le problème, voir: Th. Capidan: *Bilingvismul și rolul femeii în păstrarea limbii* (*Le bilinguisme et le rôle de la femme dans le maintien de la langue*), tiré-à-part de la revue « Familia » no 8, Oradea, 1935 et du même: *Le bilinguisme chez les Roumains*, dans « Langue et littérature », 1 (1940), p. 1—21.

<sup>117</sup> *Încercări asupra versului român* (*Essais sur la versification roumaine*) dans « Convorbiri literare », 9 (1875—1876), p. 132.

(c'est ainsi qu'il explique la genèse indépendante de la ballade de *Maître Manole*)<sup>118</sup>; il affirme en effet que «l'humanité, partout où elle se sera trouvée dans des conditions de vie favorables, a suivi une même voie vers un développement plus complet. C'est ce qui explique pourquoi l'Amérique, bien que totalement séparée de ce qu'on accoutume d'appeler le vieux monde, a connu une évolution religieuse absolument semblable à celle de ces lieux où a pris naissance notre civilisation occidentale»<sup>119</sup>. Il usait par conséquent de la théorie anthropologique dans sa variante sociologique (= conditions favorables!) pour affaiblir et non renforcer l'idée d'une communauté sud-est-européenne. De fait, le tranchant de sa polémique visait M. Gaster. Comme il était naturel, la résistance à la nouvelle idée s'organisa au nom de la théorie latiniste qui voulait faire descendre le peuple roumain — suivant l'expression de Hasdeu — «perpendiculairement de la race des légionnaires romains»! Il faut dire que la théorie en question a été combattue avec véhémence par Titu Maiorescu<sup>120</sup>; par ailleurs, ses opposants les plus fréquents se recrutaient parmi les adeptes de la théorie mythologique de Müller, tandis que ses représentants les plus marquants étaient les chercheurs transylvains, position bien naturelle dans les conditions spéciales de l'époque. Rappelons en ce sens At. M. Marienescu et ses recherches concernant la mythologie du conte roumain<sup>121</sup>, Gr. Silași — professeur d'université à Cluj et auteur de deux études caractéristiques à ce sujet<sup>122</sup> —, enfin, le poète George Coșbuc lui-même — qui, néanmoins, fait d'intéressantes observations concernant la

---

<sup>118</sup> *Superstițiuni populare la români și la diferite popoare (Superstitions populaires chez les Roumains et les différents peuples)*, conférence tenue à l'Athénée, le dimanche 21 avril 1885, dans «Țara Nouă», 2 (1885), p. 258.

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 272.

<sup>120</sup> *În contra direcției de astăzi în cultura română (Contre la direction actuelle dans la culture roumaine)*, 1868, dans *Critice (Critiques)*, 1966, p. 79.

<sup>121</sup> «Albina» 6 (1871), nos 16—17, 48, 68; 7 (1872), nos 51—52, 54—55; 98—99; 8 (1873), (nos 1—2, 93—94; 9 (1874), nos 10—13; «Federațiunea» 5 (1872) p. 251—253; «Telegraful român» 1 (1876), p. 19—21, 29—33.

<sup>122</sup> *Însemnătatea literaturii române tradiționale (Importance de la littérature roumaine traditionnelle)*, dans «Transilvania», 8 (1875), p. 31—35, 37—40, 51—52; *Românul în poezia sa populară (Le Roumain à travers sa poésie populaire)*, dans «Transilvania», 9 (1876), p. 205—208, 217—220, 233—237, 249—252, 261—265; 10 (1877), p. 43—46, 56—59, 67—68, 80—83, 90—92, 100—103, 112—115, 128—130, 132—137, 145—147, 160—164, 169—172, 181—184, 195—197, 210—213.

communauté sud-est-européenne <sup>123</sup>, — et ultérieurement Elena Niculiță-Voronca <sup>124</sup>.

Avant de conclure ce premier chapitre de notre étude, il convient de s'arrêter un peu plus longuement sur la personnalité de Lazăr Șăineanu, le plus remarquable des élèves de Hasdeu, s'étant fait connaître dans le domaine de la recherche folklorique mondiale par son catalogue de la prose épique roumaine, paru en 1895. Mais, la philologie roumaine lui doit aussi d'autres ouvrages fondamentaux, parmi lesquels *Influența orientală asupra limbii și culturii române* (*L'influence orientale sur la langue et la culture roumaine*). Etant au courant des principaux recueils de folklore européens <sup>125</sup>, ainsi que des plus importants critères dominant la pensée de l'époque en matière de recherche folklorique <sup>126</sup>, Șăineanu commença par témoigner d'une confiance illimitée dans les promesses scientifiques de la discipline, pour traverser ensuite une période de scepticisme, qui lui fera du reste abandonner définitivement ce genre d'études <sup>127</sup>.

Théoriquement, tout en restant dans le fond des choses un adepte convaincu de l'idée anthropologique dans sa variante psychologique, il professe en même temps une conception particulière de la genèse et de la diffusion des produits artistiques populaires, les différenciant par genres et espèces. Les chansons, par exemple, avec la spontanéité des sentiments qu'elles expriment, ne lui offrent que les éléments d'une comparaison d'ordre anthropologique, tandis que les ballades sont des localisations poétiques de thèmes communs,

---

<sup>123</sup> *Baladele populare* (*Les ballades populaires*), dans « Albina » 7 (1903), p. 10—11, 35—36: il découvre dans l'ensemble de leurs thèmes, trois couches: mythologique, communs sur le plan indo-européen; sud-est-européen, par conséquent à parallèles balkaniques; roumain, issu des réalités nationales roumaines. Cette stratification présente aussi une importance chronologique, en marquant la succession des phases d'évolution du genre chez les Roumains.

<sup>124</sup> Elena Niculiță-Voronca: *Datinele și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică* (*Les coutumes et les croyances du peuple roumain recueillies et classées par ordre mythologique*), Cernăuți, 1903; *Studii în folclor*, vol. I-II, Bucarest, 1908.

<sup>125</sup> *Istoria filologiei române* (*Histoire de la philologie roumaine*), Etudes critiques, Bucarest, 1892, p. 336—338; en note: les recueils européens de chansons populaires, qu'il connaissait jusqu'à la date donnée; p. 349—353, en note, les recueils respectifs de contes.

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 358—359: ample débat sur les théories de la migration et de l'origine anthropologique, qu'il combat, et sur les théories anthropologiques et de la migration par livres, de M. Gaster, ainsi que sur celle onirique sur le conte, de Hasdeu. Voir aussi l'introduction aux *Basmele române* (*Contes roumains*) et à *Histoire de mes ouvrages, Fragment de biographie intellectuelle*, 1901—1930, Paris, 1930, p. 6.

<sup>127</sup> *Histoire de mes ouvrages*, p. 7: « Le folklore n'a tenu aucune de ses promesses, il n'a réalisé aucune des perspectives qu'il se vantait d'ouvrir. Ce qui est plus grave, il ne s'est même pas montré susceptible de devenir une discipline, une science. Il est resté une mine abondante pour les collectionneurs sans aboutir à aucune vue d'ensemble ».

suite à des «cercles ethnologiques» déterminés <sup>128</sup>; les contes, qui naissent un peu partout et qui par conséquent n'appartiennent à aucun peuple en propre, ne représentent d'après lui que de simples écrits imaginaires, divertissants <sup>129</sup>; les coutumes et les croyances, d'une ténacité toute spéciale, dénotent une identité à l'échelle universelle, qui n'est que l'effet de l'unicité de la nature humaine dans le cas de sociétés placées au même niveau de culture et dans des conditions d'existence identiques <sup>130</sup>. D'ailleurs, nombreuses furent les occasions où, en partant d'analyses positives de motifs et de thèmes, Şăineanu a infirmé l'hypothèse des emprunts culturels, pour défendre la thèse de l'identité de l'esprit humain avec tout ce qui en découle <sup>131</sup>. Adeptes de la théorie des «migrations concentriques» de Gaster, il considère que les analogies sont d'autant plus puissantes, que les peuples chez lesquels on les recherche, sont plus rapprochés les uns des autres <sup>132</sup>.

Cette idée des analogies «concentriques» était, de ce temps, dans l'air, sans appartenir en propre à qui que ce fût. L'Académie Roumaine elle-même y croyait lorsqu'elle lançait ce concours pour la rédaction d'un catalogue des contes populaires roumains — que Şăineanu, on l'a vu, gagna, en en obtenant d'ailleurs aussi le Prix. Ses recherches comparées s'engageront sur cette voie. Mais, fait intéressant, elles ne feront pas valoir seulement des parallèles de thèmes sud-est-européens, parfois même universels, elles poseront l'idée — inédite à ce moment-là — d'une identité mondiale des procédés et des méthodes de création spécifiquement populaires, en tant qu'effet de ladite unicité de l'esprit humain <sup>133</sup>. Il aura touché par là à des problèmes de structure, en examinant dans le même temps la fonction détenue par certains clichés, aussi bien que par les nombres épiques, qui apparaissent inmanquablement dans les contes des divers peuples, mais surtout dans ceux du Sud-Est européen <sup>134</sup>.

Quant à la communauté sud-est-européenne, Şăineanu a toujours été un défenseur de la thèse du permanent échange de valeurs culturelles s'effectuant dans la zone. Il partait en cela du critère géographique des pays limitrophes, ainsi que de celui linguistique du langage populaire bilingue pra-

---

<sup>128</sup> *Istoria filologiei române (Histoire de la philologie roumaine)*, p. 347.

<sup>129</sup> D. Panaitescu-Perpessicius: *Lazăr Şăineanu și folclorul (Lazăr Şăineanu et le folklore)* (I), dans «*Studii și cercetări de istorie literară și folclor*», 4 (1955), p. 43.

<sup>130</sup> *Istoria filologiei române (Histoire de la philologie roumaine)*, p. 365—366.

<sup>131</sup> *L'état actuel des études de folklore* (Extrait de la «*Revue de synthèse historique*»), Paris, 1902, p. 23.

<sup>132</sup> *Basmele române (Les contes roumains)*, p. 966.

<sup>133</sup> *L'état actuel des études de folklore*, p. 21.

<sup>134</sup> *Basmele române (Les contes roumains)*, p. 40—41, p. 203—222.

tiqué dans les régions de contact ethnique <sup>135</sup>. Mais, se référant à cet échange réciproque, il recommandait néanmoins la plus grande prudence dans les recherches, car — disait-il — à l'étape d'évolution respective de la folkloristique roumaine et européenne, les seules opérations possibles étaient la détermination des analogies zonales et, à partir de celles-ci, la détermination des particularités nationales <sup>136</sup>. Aussi, lorsqu'il s'est offert de rédiger la généalogie zonale de certains thèmes littéraires, se bornat-il à décrire en détail les éléments communautaires et divergents, les considérant d'un point de vue anthropologique, sur la base de données ethnologiques, autrement dit les ramenant à des critères présumés d'éternelle psychologie humaine.

Du point de vue de la méthode, Lazăr Şăineanu se situe sur la meilleure lignes des recherches roumaines de folklore de l'époque. L'exemple le plus évident en est sa vaste étude comparée concernant la chanson de *Maître Manole*. Celle-ci vaut surtout par la confrontation de toutes les versions sud-est-européennes connues de son temps, à partir de leur composition thématique et de leur réalisation artistique, mais elle est aussi intéressante pour son aspiration à expliquer les types, la circulation et la genèse du texte au moyen de l'unicité de la nature humaine et de l'identité des moyens d'expression artistique.

Parmi ses ouvrages, certains autres — comme par exemple ceux qu'il a publiés sous le titre de *Studii folclorice. Cercetări în domeniul literaturii populare* (*Études de folklore. Recherches dans le domaine de la littérature populaire*) 1896 — suivent les mêmes principes théoriques et de méthode et représentent en fait de simples confrontations de parallèles et d'analogies sud-est-européennes. On pourrait dire la même chose de ses analyses de thèmes concernant les contes populaires roumains compris dans le catalogue précité, pour lesquels d'ailleurs il présente des matériaux comparatifs (sud-est-européens et universels) d'une richesse absolument remarquable. Il faudrait considérer ici le volume dans son intégrité, pour rendre compte avec fidélité du mérite de l'ouvrage. Par ailleurs, l'importance de son œuvre de recherche ne se borne pas à l'augmentation — encore que substantielle — de l'inventaire de similitudes et de concordances sud-est-européennes évidentes dans le folklore roumain, mais le véritable mérite du savant réside dans l'intégration organique des matériaux roumains dans le vaste système de corrélations culturelles sud-est-européennes ou mondiales, en offrant dans

---

<sup>135</sup> *Istoria filologiei române* (*Histoire de la philologie roumaine*), p. 347.

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 360—361: « dans le but de faire ressortir la forme particulière, les incidents et les locutions stéréotypes, qui varient d'un peuple à l'autre, en constituant ainsi l'élément national du conte ».

le même temps une image aussi suggestive que prégnante de la contribution nationale à la culture universelle, allant de pair avec la présence de « coordonnées universelles » dans la culture populaire roumaine.

Dans ce sens, il était d'avis que par un jeu des influences extérieures seules les zones périphériques de la culture folklorique ont été atteintes qu'elles descendent de la couche féodale ou du milieu citadin <sup>137</sup>.

Essayant un rapprochement aussi sommaire soit-il des deux figures — Lazăr Şăineanu et B. P. Hasdeu — , on ne peut ne pas se rendre compte facilement que le premier n'a fait que marcher, en élève, sur les traces du second, le maître incontesté. Sans rien apporter de nouveau, ainsi que nous l'avons déjà dit, ni en ce qui concerne la théorie, ni en ce qui concerne la méthode de recherche folklorique comparée, Şăineanu s'est simplement borné à adopter les conclusions de Hasdeu en axiomes définitivement acquis; dès lors, il développera les mêmes idées et se servira des mêmes procédés de travail, manifestant un penchant pour les explications psychologisant des produits folkloriques et prouvant par ailleurs en cela de réels dons d'essayiste. De là, malgré qu'il fût toujours préparé — et bien préparé — pour la polémique, un certain éparpillement et une certaine inconsistance apparente se laissent sentir dans ses démonstrations, ses écrits faisant parfois l'impression de raisonnements *ad-hoc*, voire même provisoires. Aussi, reprit-il lui-même quelques-uns de ses travaux, afin de les améliorer.

Dans ce contexte, ce n'est pas dans l'inédit ou la nouveauté de ses idées et des ses procédés d'investigation qu'il faille trouver la valeur de sa contribution, mais plutôt dans le choix des sujets, bien que là aussi, souvent, il ne fit que reprendre certains dont la recherche avait déjà été ébauchée par des précurseurs; il n'est pas moins vrai qu'il sût les porter à leurs fins dernières, les épuisant par une étude amplement monographique (tels, les sujets de *Maître Manole*, des *Iele*, de la *Baba Dochia*). En fait, le caractère spécifique de sa contribution réside dans une tendance permanente vers « le monumental », vers le document ample et considérable, moins que vers l'élaboration conceptuelle, en quoi il se place aux antipodes de son maître

---

<sup>137</sup> *Influența orientală asupra limbii și culturii române (L'influence orientale sur la langue et la culture roumaines)*. I. Introduction. Langue. Culture. Résultats. Conclusion. Bibliographie. Bucarest, 1900: certaines coutumes et croyances (l'allumage de la natte en roseaux sur la tête, soins apportés aux fontaines, friction des pieds avant le coucher), certains personnages des anecdotes (*Nastratin Hoge*) ou des contes, certains jeux d'enfants (le jeu aux osselets) les marionnettes, l'armoire, la *giamala*. Voire aussi: *Jocul păpușilor și raporturile sale cu farsa Karagöz (Les marionnettes et leur rapport avec la farce « Karagöz »)* dans *Lui Titu Maiorescu, Omagiu (Hommage à Titu Maiorescu)*, Bucarest, 1900, p. 281—287.

Hasdeu. Pourtant, il ne fait pas de doute que parmi les disciples de ce dernier, Lazăr Şăineanu représente assurément la personnalité la plus marquante.

Nous voici, de la sorte, arrivés au seuil de ce XX<sup>e</sup> siècle qui s'ouvre sur un large hiatus, du fait de la retraite de Hasdeu, vieilli, dans l'ombre philosophique de son château de Cîmpina, du départ, pour ne plus revenir, de Şăineanu, en France, de la mort prématurée de G. Dem. Teodorescu (en 1900), du fait enfin de l'abandon des recherches de ce genre par des Tocilescu, Xenopol et certains autres. C'est le vide qui précède l'apparition d'une nouvelle génération de spécialistes, que d'autres objectifs et d'autres impératifs scientifiques attireront. De la sorte, la première étape de l'évolution des études de folklore comparé sud-est-européen en Roumanie se dessine nettement non seulement par ses limites intérieures — d'ordre théorique et méthodologique — ainsi que par la maturation des tendances particulières de la discipline à cette époque, mais aussi par ce *vacuum* que l'histoire aura enregistré au moment du changement de siècle dans la lignée des chercheurs. Placés où nous sommes, un coup d'œil d'ensemble sur les tendances et les réalisations de l'époque dont nous venons de nous occuper, nous aidera à la caractériser et, dans le même temps, à faire valoir les éléments spécifiques du legs que nous lui devons. En tâchant de faire la juste part des efforts sincèrement orientés vers la conquête de la vérité, on arrive aux conclusions suivantes :

1. Le point de vue sud-est-européen dans les recherches de folklore comparé entreprises en Roumanie a été établi au commencement de la septième décennie du siècle dernier et le mérite incontestable de la découverte revient à Alexandre Odobescu. Les recherches roumaines du genre offrent conséquemment à l'heure actuelle une tradition de plus d'un siècle, intervalle pendant lequel des matériaux ont été rassemblés et classés, des problèmes ont été posés et résolus, une expérience roumaine, toute spéciale, de ces recherches, est sortie. La révélation de ce point de vue nouveau coïncide — dans le tableau de l'histoire générale des études de folklore comparé roumaines — avec la fin de la phase romantique de la discipline, qu'avait inauguré le fameux article de Costache Negruzzi<sup>138</sup>, que les études d'Alecu Russo avaient affirmé sous le rapport théorique, et qui avait été menée à bonne fin par la très importante œuvre de synthèse réalisée par Vasile

---

<sup>138</sup> *Cîntece populare a Moldaviei (Chansons populaires de Moldavie)*, dans « Dacia literară », 1840, p. 121—134. Pour son activité, voir Alex. Bistriţeanu: *C. Negruzzi și creația populară (C. Negruzzi et la création populaire)* dans « Langue et littérature », 6 (1962) p. 369—386.

Alecsandri lorsqu'il donnait jour à son recueil de vers populaires. C'est ainsi, par tous ces échelons, que la science roumaine du folklore passe de son isolement provincial à « l'ouverture » vers le progrès et s'engage sur la voie du développement d'une science sud-est-européenne de folklore comparé. Les parallèles, les éléments concordants roumano-balkaniques établis et confrontés ont eu, parmi d'autres mérites, celui d'étouffer les tendances latinisantes qui commençaient à se faire jour aussi dans la folkloristique de l'époque et représentent de ce fait un tournant significatif sur la voie de la discipline. Dans la lutte qui devait placer l'étude roumaine de folklore comparé sur ce nouvel échelon de valeur, le plus grand rôle — et mérite — reviennent à Hasdeu qui, par son exemple personnel, ainsi que par le renfort apporté par ses émules, rendit inexpugnable la nouvelle position acquise par la folkloristique roumaine.

2. C'est maintenant que sont posées les bases de la théorie et de la méthode propres à la recherche conçue d'après ces principes nouveaux, par l'élaboration des thèses principales de la science roumaine du folklore comparé. Les spécialistes de l'avenir n'auront qu'à approfondir et à nuancer les schémas esquissés à cette époque. Un premier résultat théorique en est la définition de la « communauté sud-est-européenne ». C'est encore Hasdeu qui l'aura donnée en son acception la plus complète. Il l'explique comme étant la conséquence de l'action pluriséculaire des trois facteurs d'unification conjugués, suivants: le substratum linguistique commun, les institutions culturelles communes et les relations sociales-politiques communes. Mais, sa définition a toujours sous-entendu aussi l'action du facteur géographique, c'est-à-dire la coexistence de tous les peuples sud-est-européens dans le cadre d'un même territoire — constituant une unité géographique. De ce fonds commun — résultat des quatre facteurs susmentionnés — les créateurs de folklore de la zone sud-est-européenne se sont inspirés — indépendamment ou par l'effet d'influences réciproques — en inventant des sujets et des motifs littéraires communs, aussi bien qu'un système commun de moyens artistiques, un trésor commun de clichés. Les problèmes de structure sont redevables surtout à Lazăr Șăineanu. La genèse indépendante, l'emprunt culturel, toute la gamme enfin des relations possibles de deux ou plusieurs populations voisines, sont énoncés. C'est le moment aussi où M. Gaster énonce sa thèse de la « diffusion concentrique », mais l'idée semble être à tout le monde à l'époque, à tout le groupe des spécialistes pour le moins. Le but des recherches folkloriques comparées — fixé lui aussi pendant cette étape — est de découvrir ce qui est commun, convergent, dans le trésor de folklore de ces peuples sud-est-européens, non ce qui les sépare ou oppose. Cependant, l'idée de falloir mettre au jour aussi les traits divergents résultés

de l'interprétation nationale d'un document folklorique international acquiert du prestige auprès des spécialistes de l'époque, non pas en tant que but de la recherche, mais comme une implication intéressante de tout travail scientifique portant sur l'étude corrélatrice du particulier dans ses rapports dialectiques avec le général dont il tient.

3. Les nouveaux problèmes qui se posent aux spécialistes exigeant des solutions nouvelles ont imposé le recours à l'expérience respective sur le plan européen. Dès lors, les théories les plus modernes de l'actualité ont été explorées par les savants de notre discipline. Mais, tel qu'on l'a vu, leur adhésion à l'une ou l'autre de ces théories n'a pas signifié leur asservissement spirituel, nos spécialistes se guidant moins par l'évidence de la théorie que par l'éloquence des matériaux étudiés. Il convient de souligner le manque d'adhésion des spécialistes roumains à la théorie de l'origine mythologique, qui faisait néanmoins des ravages dans les études non comparées de l'époque<sup>139</sup>. On est toutefois surpris de constater qu'à l'exemple de Hasdeu la plupart des chercheurs de cette époque se tourne vers la théorie de l'origine anthropologique du folklore, et cela, avant même que cette théorie ait reçu la consécration de la plus moderne solution dans le domaine de la recherche folklorique. Qu'ils s'appuyassent sur la variante sociologique ou sur celle psychologique de la théorie anthropologique, les spécialistes roumains de l'époque partent de l'idée de l'unité naturelle de l'être humain placé sur le même échelon de développement historique et social; on se rend compte que c'est là un point de vue plein de possibilités fécondes pour l'avenir de la discipline. L'idée de la migration culturelle n'est point écartée non plus. En l'acceptant, nos savants — dénués de toute déformation chauvine — font surtout valoir ce qui nous est venu de chez nos voisins, plutôt que ce qui, sans conteste, a été emprunté par eux à notre culture folklorique. Voilà un trait caractéristique des recherches roumaines de folklore comparé sud-est-européen et qui, en tant que tel, mérite d'être retenu. L'emprunt du produit folklorique signifie à son tour un acte de création, c'est en fait l'assimilation des matériaux étrangers, coulés dans les moules spirituels de la nation qui opère l'emprunt. Sans exagérer l'importance de l'acte réceptif, c'est encore Hasdeu qui éclaire la question: en discutant du rapport qui existe entre le contenu international — universel — et la forme nationale, historiquement déterminée, du folklore, Hasdeu élabore une formulation destinée à constituer l'axe des recherches comparées roumaines de l'avenir.

---

<sup>139</sup> Viorica Nişcov: *Ecouri în România ale activităţii folcloristice a fraţilor Grimm. Teoria mitologică (Echos en Roumanie de l'activité folklorique des Frères Grimm. La théorie mythologique)* dans « Revista de istorie şi teorie literară », 16 (1967), p. 289—303.

4. Le temps écoulé depuis a confirmé les grandes lignes de la pensée de ce groupe de spécialistes, mais — tout aussi bien — s'est avéré implacable en ce qui concerne le succès de leur application aux études entreprises. Bien rares, en effet, les résultats obtenus à cette époque qui soient encore valables de nos jours! Pourtant, ce qui demeure et ne saurait ne pas impressionner l'analyste qui, actuellement, se penche sur leur labeur, est le volume considérable, impressionnant, d'identifications de parallèles, de concordances, de coïncidences roumano-balkaniques, réalisé en leur temps. Un inventaire de ces innombrables identifications pourrait à lui seul former la matière d'un vaste ouvrage indépendant. Ces identifications portent sur presque tous les domaines de la création populaire, depuis les croyances et les coutumes, à la chanson, à la ballade, au conte, à la légende, au proverbe, à la devinette, à l'anecdote pour finir. Les unes, comme celles du domaine des contes, représentent d'importantes contributions (le grand catalogue comparatif de Lazăr Șăineanu), ou celles de la chanson épique, qui engendrent à l'époque de vastes études monographiques dont l'intérêt scientifique est demeuré le même encore de nos jours. Notable aussi le fait que dans le plus grand nombre de cas, le stade des simples relations folkloriques bilatérales a été dépassé pour atteindre souvent l'étude comparée de toutes les versions sud-est-européennes du sujet ou du motif considéré. Ici c'est encore Hasdeu et Șăineanu qui y ont excellé, faisant preuve non seulement d'une documentation importante, mais d'une bonne connaissance de nombre de langues balkaniques.

Disons pour finir que la recherche actuelle a le devoir de mettre de l'ordre dans le gigantesque dépôt de matériaux comparés accumulés et classés à l'époque, afin de continuer l'œuvre commencée par les spécialistes mentionnés ci-dessus, en complétant l'inventaire commun des identifications de nature sud-est-européenne et en rédigeant un catalogue complet des sujets, motifs et thèmes de la zone sud-est-européenne.

## **Les recherches de folklore comparé sud-est-européen en Roumanie. Première moitié du XX<sup>e</sup> siècle**

Pour faciliter l'intelligence du problème de la recherche folklorique comparée roumaine de la première moitié de notre siècle, il est opportun d'établir ce qui suit:

Cette période constitue la seconde étape de l'évolution de la recherche comparée du folklore roumain. Elle coïncide avec l'époque de formation de la folkloristique roumaine en tant que discipline autonome, émancipée de la tutelle de la linguistique et de la philologie. Qualitativement, elle diffère de l'étape antérieure, bien qu'elle en utilise les principaux résultats scientifiques. Il n'y a pas de contradiction entre les deux étapes, mais simplement une modification de perspective, en conformité avec la situation générale de la culture et de la science roumaines à l'époque. La différence consiste dans les nouveaux objectifs que se propose la recherche et les nouvelles méthodes qu'elle compte employer. Nous trouvons dans un moment différent du développement de la science roumaine, le contenu et la forme de l'activité dans le domaine qui nous intéresse en ont subi eux aussi l'influence.

Au début de notre siècle, les grandes personnalités qui avaient illustré la recherche folklorique quittent la scène (B. P. Hasdeu, L. Şăineanu, G. Dem. Teodorescu, Gr. Tocilescu, etc.) et nous assistons à une interruption des études de ce genre, laquelle se prolongera près de deux décennies. Il s'agit en fait d'un grave ralentissement de l'activité de recherche, d'une réduction de l'étude, tant pour la qualité que pour la quantité. De nouveaux savants apparaissent, dont les préoccupations fondamentales sont en dehors du folklore, leur présence dans le domaine de la folkloristique comparée n'étant qu'accidentelle; leurs œuvres ne toucheront par conséquent que des aspects limités ou mineurs du problème. Certains, en épigones, ne font que prolonger le siècle expiré — tels Pericle Papahagi, Andrei Bîrseanu, Ion Bianu; d'autres semblent annoncer la nouvelle période, comme par exemple Nicolae Cartojan, Gh. F. Ciauşanu, D. Marmeliuc. Mais tous cesseront leur activité folklorique à la veille de la première guerre mondiale. Parmi les hommes nouveaux, deux seulement devaient continuer pendant l'entre-deux-guerres à s'occuper de la recherche folklorique, ne témoignant qu'à ce moment, de la mesure de leur talent et de leur capacité. Ce devait être Nicolae Iorga et Ovide Densusianu.

Les grandes études de folklore comparé sud-est-européen seront réalisées pendant la période d'entre les deux guerres par une nouvelle génération de spécialistes, dont certains vivent toujours et continuent de s'y consacrer. Réalisées en pleine lutte pour émanciper et organiser la recherche du folklore, ces études le furent dans les conditions d'un âpre combat d'idées, qui caractérise d'ailleurs l'ensemble de la science roumaine à l'époque.

On distingue dès lors, durant la première moitié de notre siècle, deux phases successives d'un seul et même processus d'évolution de la folkloristique roumaine. La première phase correspond aux années 1900—1920, celle du long détachement des tendances spécifiques du siècle précédent et de

l'instauration des nouvelles bases de la recherche. La seconde phase, celle des années 1920—1947, lorsque la discipline de l'étude folklorique atteint son épanouissement en notre pays et se concrétise par de grands ouvrages d'importance primordiale. Compte tenu des relations organiques des deux phases, — leurs caractères communs qui les distinguent de l'époque antérieure autant que de l'actuelle —, nous les avons considérées comme un tout indivisible, en plein mouvement évolutif; nous les avons englobées en une seule période qui représente la seconde étape de la recherche comparée du folklore roumain. La dernière phase, la troisième — celle que nous parcourons actuellement — a un contenu totalement différent.

Ce qui caractérise en général ce long intervalle débutant avec le siècle naissant, c'est la richesse et la variété des contributions, l'originalité des points de vue, la diversité des méthodes appliquées, la multiplicité des sujets abordés et des domaines examinés. Cela tient au fait que les chercheurs avaient une formation différente l'un de l'autre: historiens (N. Iorga), linguistes — et parmi ceux-ci, les uns étaient romanistes (O. Densusianu, T. Papahagi), tandis que d'autres, slavisants (P. Cancel, P. Caraman) —, philologues dans le sens étendu du mot (O. Densusianu, D. Caracostea), dialectologues (Th. Capidan, T. Papahagi), ethnographes et folkloristes (I. Muşlea, A. Gorovei, R. Vuia), témoignant d'une excellente préparation de spécialité. Tous néanmoins abordèrent le même genre de problèmes, tout en partant de positions différentes; c'est dire qu'en poursuivant le même but, ils s'y acheminèrent par des routes différentes. Aussi bien, l'aspect général de cette période est celui d'une mosaïque, d'une simple juxtaposition de fragments isolés, et non pas celui d'un ensemble organique et continu. Pourtant, un groupement naturel des spécialistes se dessine, selon la position adoptée dans le problème de l'historicité des productions folkloriques — problème fondamental de la recherche roumaine de l'époque; de même, peut-on les grouper d'après la prédilection que tous ces spécialistes dénotèrent pour l'étude de l'un ou l'autre des genres folkloriques (la ballade populaire, par exemple).

Notre présente étude, en suivant le cadre évolutif que nous venons d'expliquer, se donne comme tâche de souligner le caractère spécifique de la contribution de chaque spécialiste, afin de mettre en évidence l'apport d'enrichissement que chacun d'eux a fourni à l'expérience roumaine de la recherche folklorique comparée sud-est-européenne. Dans un premier paragraphe, nous discuterons des contributions de Pericle Papahagi, Andrei Bîrseanu, Ion Bîanu, N. Cartoianu, Gh. F. Ciuşanu, D. Marmeliuc — qui ont illustré l'intervalle de 1900—1915; dans un second paragraphe, nous analyserons les contributions de N. Iorga, O. Densusianu et D. Caracostea qui représentent

— du point de vue de la qualité et de la quantité — l'apport le plus important à la recherche du folklore. Dans un troisième, nous discuterons des contributions de savants tels que Pericle Papahagi, Th. Capidan, I. A. Candrea, Ion Muşlea, Petru Caraman; enfin, dans le dernier, les ouvrages de caractère accidentel de P. Cancel, Romul Vuia, Vasile Bogrea, Al. Iordan, Artur Gorovei, Tr. Ionescu-Nişcov.

## 1

Pericle Papahagi, spécialiste d'origine macédo-roumaine, ouvre la série des chercheurs de ce paragraphe, par une intéressante étude du problème de la communauté folklorique sud-est-européenne. C'est le premier savant roumain, qui — au début de notre siècle — en étudiant les expressions idiomatiques communes aux Roumains, aux Albanais, aux Grecs et aux Bulgares, ait découvert des éléments communautaires, à la limite entre la langue et la littérature. L'idée devait être ultérieurement reprise — en témoignant de la profondeur et de la finesse des éléments de convergence, tel qu'on le verra plus loin — par d'autres linguistes roumains (Th. Capidan et I. A. Candrea), après que, peu d'années auparavant, elle avait été révélée, de manière indépendante, par le linguiste Sextil Puşcariu<sup>1</sup>.

Le savant part de la constatation de l'existence d'une communauté sud-est-européenne et de la nécessité impérieuse de son étude exhaustive (erschöpfend), attendu que « viele von den Aufgaben, mit denen sich die Gelehrten beschäftigt haben und noch beschäftigen, werden noch so lange keine befriedigende Lösung finden, als diese vielfachen Verbindungen nicht studiert und klargelegt sind »<sup>2</sup>.

Il préconise, par conséquent, l'obligation — dans le stade respectif du développement des études sur le Sud-Est européen — d'élucider tout premièrement le problème des convergences qui confèrent à cette zone sa physionomie spéciale. Eu égard à cette exigence, il apporte également sa contribution par l'étude de l'un des domaines encore non examinés à l'époque — celui de la phraséologie d'un coloris spécifiquement communautaire. L'auteur ne poursuit pas l'origine et la circulation des expressions, mais se limite à noter les points de convergence; cependant, le grand nombre d'exemples qu'il en donne prouve aussi bien les subtiles parentés de mentalité chez

---

<sup>1</sup> Sextil Puşcariu, *Studii și Notițe filologice (Etudes et notes philologiques)*, « Convorbiri literare », 38 (1904), p. 461—464 où il fait l'analyse de 9 cas du genre.

<sup>2</sup> Pericle Papahagi, *Parallele Ausdrücke und Redensarten im Rumänischen, Albanesischen, Neugriechischen und Bulgarischen*. Leipzig, 1908, p. 113, relatifs aux « babe » (sorcières), yeux, « înfrățire » (fraternisation), « cirneleagă », mariage, qu'il trouve chez les Roumains, les Macédo-Roumains, les Albanais, Néo-Grecs et Bulgares.

les peuples de la zone, que la justesse de l'affirmation de notre savant concernant la nécessité de l'examen, à tous les niveaux, de la communauté des peuples sud-est-européens. Sur la multitude de ses exemples, nous retenons — pour leur valeur démonstrative doublement importante — les illustrations folkloriques ou ethnographiques<sup>3</sup>.

Un second ouvrage de Pericle Papahagi, moins important au point de vue qui nous intéresse ici, est consacré aux recherches linguistiques et ethnographiques sur les Mégléno-Roumains. L'auteur y décrit de nombreuses croyances et coutumes de ce groupe de Roumains sud-danubiens, qui trouvent leurs parallèles correspondants chez les autres peuples balkaniques (la bûche de Noël, les coutumes de la Saint-Georges, la coutume du *Lăzărel*, les masques des Fêtes de Noël, les *paparude*), sans toutefois faire les mentions comparatives de rigueur. Il est intéressant de remarquer que le nom méglène de « *paparuda* » est « *duduleț* », en nous renvoyant vers la zone serbo-croate où la coutume s'appelle « *dodola* »<sup>4</sup>.

La contribution de Papahagi à notre problème est remarquable — ainsi qu'on vient de le voir — dans ce commun domaine des expressions idiomatiques et, dans ce sens, il est, parmi les Roumains, un véritable précurseur.

Andrei Birseanu, qui en 1885 avait publié avec le savant tchèque Jan Urban Jarník le plus important recueil d'œuvres lyriques populaires de Transylvanie, s'occupe aussi dans une certaine mesure des problèmes nous intéressant. En 1908, par exemple, en publiant pour le public de langue allemande un article de généralités sur notre folklore<sup>5</sup>, il discute l'œuvre épique populaire et préconise la nécessité de la comparaison avec les œuvres similaires de l'étranger, en relevant les nombreuses relations qui existent entre notre folklore et la production épique sud-slave, d'une part, et entre certains domaines du folklore transylvain et la création populaire hongroise, d'autre part. Mais son attention est moins attirée par le phénomène de l'emprunt, respectivement par les thèmes, que par le phénomène de la réception et de l'assimilation des matériaux étrangers saisissable dans la modification du plan de la forme: « Obwohl die Rumänen viele dieser Stoffe von den Nachbarvölkern entlehnt haben, was leicht erklärlich ist — so haben sie es doch verstanden, ihnen eine eigentümliche Form, eine Zartheit des Gefühls und einen Farbenreichtum zu geben, die nur der rumänischen Volks-

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 117, 121, 125, 129.

<sup>4</sup> Pericle Papahagi, *Megleno-Români. Studiu etnografico-filologic. (Les Mégléno-Roumains. Etude ethnographique-philologique)*. Extrait des « Annales de l'Académie Roumaine ». Deuxième série, Tome XXV, Mémoires de la Section littéraire, Buc., 1902, p. 110–115.

<sup>5</sup> A. Birseanu, *Die rumänische Volksdichtung*. « Die Karpathen », 1 (1908) p. 292–297, 340–343.

dichtung eigen sind »<sup>6</sup>. C'est en fait la reprise d'une idée de base de la folkloristique comparée roumaine de la fin du siècle dernier, à l'élaboration de laquelle avaient contribué d'une manière remarquable B. P. Hasdeu et M. Eminescu<sup>7</sup>.

Il convient de signaler que tous ces savants entendaient par la notion de « forme nationale », l'interprétation spécifique du contenu même et non pas la totalité des procédés de réalisation artistique. L'idée fera une brillante carrière dans l'œuvre de D. Caracostea.

Les exemples de A. Bîrseanu sur les relations communautaires du folklore roumain avec celui des peuples sud-slaves et sud-est-européens — en général — ne sont pas précisément nouveaux, son apport n'étant pas tellement dans l'enrichissement du répertoire des convergences, mais plutôt la définition des principes théoriques devant régir la recherche comparée. Comme terme de comparaison pour la création épique roumaine, il prend l'œuvre du même genre des peuples de Yougoslavie. Dans le cadre dudit système de références, il tente d'expliquer l'absence d'un cycle d'épopées chez les Roumains: « Der Hauptgrund dieser Tatsache dürfte darin zu suchen sein, dass die Rumänen in politischer Hinsicht immer geteilt waren, sich nie zu einer grossen Tat vereinigen konnten, welche ihre Herzen alle mit demselben Gefühl erwärmt hätte »<sup>8</sup>. L'idée contient en germe la théorie selon laquelle la poésie épique ne peut éclore que là où la société proclame l'héroïsme en tant que conception de vie.

Bien que la contribution de Andrei Bîrseanu soit accidentelle et contienne une note caractéristique de vulgarisation, elle apparaît au seuil du siècle nouveau comme le reflet authentique des conceptions de toute une époque.

Durant l'intervalle dont nous nous occupons à présent, il faut signaler aussi l'étude de Ion Bianu, qui, pour être également accidentelle, n'est pas dénuée d'importance scientifique. En 1908, il publie la plus ancienne variante roumaine de la ballade *Doicin bolnavul* (*Doicin le malade*), trouvée dans un manuscrit du commencement du siècle dernier (1809), en la faisant accompagner d'un ample commentaire comparé à la manière et avec les moyens de l'époque. Son commentaire comprend une partie théorique, dans laquelle

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 294.

<sup>7</sup> I. C. Fundescu, *Basme, Oraşii, Păcălituri și Ghicitori. Cu o introducere despre literatura populară. (Contes, formules de souhaits, attrapes et devinettes. Avec une introduction sur la littérature populaire)*, par B. Hasdeu, Bucarest, 1870, p. VII; Perpessicius, *Eminescu și folclorul (Eminescu et le folklore)*. « Steaua », 12 (1961) no 7, p. 74; I. Rotaru, *Eminescu și poezia populară (Eminescu et la poésie populaire)*, Bucarest, 1965, p. 55.

<sup>8</sup> *Die rumänische Volksdichtung*, p. 294.

il pose le problème des relations du folklore roumain avec le folklore balkanique, ainsi qu'une partie analytique, dans laquelle il discute comparative-ment des variantes de la version roumaine et ensuite — à un autre échelon de comparaison — les rapports de cette dernière avec les versions correspondantes sud-danubiennes. L'idée générale dont part l'auteur, c'est l'existence dans le passé d'une communauté historique-folklorique dans l'ensemble de zone sud-est-européenne: « A cette époque, notre vie était étroitement liée à nos voisins du sud, Serbes, Bulgares, Albanais; du nord, les Ruthènes et autres; nous partagions le même sort et avions les mêmes ennemis: les païens Turcs et Tartares. Entre nos douleurs et les leurs, il y eut longtemps un lien serré, une grande ressemblance; aussi, notre poésie de l'époque — surtout la poésie héroïque — a-t-elle bien d'éléments communs avec la leur »<sup>9</sup>.

L'auteur introduit donc, on le voit, dans le débat, les facteurs communitaires d'ordre historique et géographique. Mais, tout s'arrête là... D'ailleurs, à ce qu'il semble, Ion Bianu n'a même pas eu l'intention de s'avancer au-delà de cette simple affirmation déclarative.

La partie analytique de son commentaire comprend deux étapes: l'une dans laquelle il compare les variantes roumaines entre elles (à ce moment, il n'en connaissait que trois) et une seconde dans laquelle il compare les résultats obtenus à ce sujet avec les versions serbe et bulgare. Ces dernières, il ne les aura pas connues dans l'original, mais seulement par le truchement des ouvrages d'Auguste Dozon. La comparaison l'incite à présenter deux aspects du problème: premièrement, ces « importantes différences de mentalité et de sens moral entre les peuples chez lesquels la chanson a vécu et le héros en a été admiré »<sup>10</sup> (il souligne par là, le côté réception du processus si complexe de l'emprunt culturel); ensuite, l'origine évidemment — d'après lui — « balkanique » de la chanson<sup>11</sup> et sa transmission aux Roumains par la filière serbe. S'il ne s'est pas trompé en ce qui concerne la provenance sud-danubienne de la chanson, il l'a fait assurément quant à la transmission par le filon serbe. Le peu de matériaux comparatifs dont il disposait à son époque ne lui permirent pas des conclusions fondées; ce ne fut que plus tard (actuellement, c'est-à-dire) que les recherches permirent de résoudre le problème de l'origine et de la transmission de ce motif

---

<sup>9</sup> I. Bianu, *Doncilă, un vechi cântec vitejesc (Doncilă, une vieille chanson héroïque)*, « Convorbiri literare », 42 (1908), p. 10—11.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 22.

dans la zone sud-est-européenne, en introduisant dans la discussion aussi la version correspondante albanaise <sup>12</sup>.

L'auteur connaissait et utilisait, pour prouver certaines infiltrations balkaniques existant dans le folklore roumain, quelques exemples célèbres, tels que la chanson de *Maître Manole* et le motif «Lénore». Il était également au courant des études qu'on leur avait consacrées.

Ce qu'il faut retenir de la contribution de Ion Bianu c'est qu'il a affirmé par son prestige une idée qui, à tort, devait faire carrière dans la folkloristique roumaine, à savoir: la dépendance d'une grande catégories de productions épiques populaires des créations similaires serbo-croates, en laissant dans l'ombre les relations réelles existant entre le folklore roumain et bulgare.

Toute fortuite est aussi la contribution de N. Cartojan. De fait, elle n'est qu'un compte rendu provoqué par la publication du grand recueil de folklore de G. Giuglea et G. Vîlsan, *De la româniei din Serbia. Culegere de literatură populară (De chez les Roumains de Serbie. Recueil de littérature populaire)*, Bucarest, 1913 <sup>13</sup>. Ce recueil du folklore roumain de la vallée du Timoc lui a offert l'occasion de faire un exposé de ses conceptions concernant le rapport existant entre les œuvres épiques roumaines et balkaniques. En fait, il y expose les opinions — plus ou moins fondées — de son époque; il y concrétise les opinions qui étaient dans l'air et dans l'attente du savant qui devait les formuler. Il existe néanmoins un élément de nouveauté dans les assertions de Cartojan, que nous allons relever le moment venu.

Le spécialiste partait de l'idée — acquise à l'heure donnée et n'exigeant plus de démonstration scientifique — selon laquelle «une grande partie des ballades (des Roumains) ont dû cependant venir des régions balkaniques et tout particulièrement des territoires serbes, pour s'infiltrer dans la littérature populaire des Roumains du nord du Danube». Mais, il soutient son affirmation par l'exemple de la chanson *Doicin le malade* qui, nous l'avons montré, avait été étudiée au préalable par Ion Bianu dont il adopte entièrement les conclusions. Pourtant, c'est à Cartojan que revient le mérite d'avoir préconisé l'origine sud-danubienne du texte ci-dessus, en s'appuyant sur le nom même de *Doicin* (le héros) et les toponymes balkaniques que le texte comprend. L'idée a d'autant plus de valeur que, pour des raisons similaires, il soutient également l'origine balkanique d'autres chansons du recueil Giuglea et Vîlsan, à savoir: *Radoița* (serbe), *Stoian Bulibașa* (celle-ci étant passée

---

<sup>12</sup> Adrian Fochi, *Das Doitschin-Lied in der südosteuropäischen Volksüberlieferung*. «Revue des études sud-est-européennes» 3 (1965), p. 229—268, 465—511.

<sup>13</sup> N. Cartojan, *De la româniei din Serbia (De chez les Roumains de Serbie)*. Recueil de littérature populaire, «Convorbiri literare» 47 (1913), p. 559—565.

en deçà du Danube dans le Teleorman, «en conservant tous les détails serbes de l'endroit: Begu de Cladova, Pasmangi-Aga, Negotin le capitaine de Craïna»<sup>14</sup>); *Copilaș de Turc (L'enfant turc — Enfant de Turc)*, dans laquelle le héros a gardé jusqu'au nom même des ballades serbes: *Marcu Kravević* — ce qui signifie Marcu, le fils du Roi<sup>15</sup>. Quant à la ballade *Voichița* (version roumaine du thème «Lénore»), l'auteur adopte l'opinion du chercheur français Alfred Rambaud, lequel le considère en liaison génésiaque avec l'épopée byzantine de Digenis Akritas. A partir de cette conviction, l'auteur établit la route suivie par le texte à travers le Sud-Est européen: la ballade serait partie de l'épopée byzantine, aurait fleuri dans les littératures populaires balkaniques et aurait passé de celles-ci chez les Roumains de la rive gauche du Danube. Nous ne discuterons pas ici le fond de son idée, qui n'a pas été accepté par les recherches ultérieures<sup>16</sup>, mais nous signalerons — pour le moment — l'élément novatoire apporté par N. Cartoian dans le problème de la transmission des matériaux sud-slaves dans le folklore roumain.

Le rôle principal dans ce processus de transmission reviendrait à la population roumaine du sud du Danube, plus particulièrement à celle de Craïna, qui a continué d'entretenir des relations étroites et prolongées avec les zones de son origine de l'Olténie du sud: «L'élément roumain de la rive droite du Danube, pris sous la domination serbe, demeuré en étroite relation économique et sociale (des mariages ont souvent lieu) avec l'élément roumain de la rive gauche, a joué un rôle important dans la transmission des motifs populaires balkaniques dans la littérature roumaine». «La littérature populaire des Roumains de la Craïna serbe, et de ceux des environs de Vidin et de Rusciuk, forme un des anneaux qui relie la littérature slave du Sud à notre littérature populaire»<sup>17</sup>. Il ne serait pas exclu que l'auteur ait envisagé par là le phénomène du bilinguisme (mentionné par Giuglea et Vîlsan), en tant que technique stéréotype de la transmission, mais il n'en fait aucune allusion. Gardons toutefois son hypothèse comme une intéressante nouveauté apportée dans les discussions concernant les processus de circulation folklorique dans la zone. L'ethnographe Romul Vuia, des années après, — plus précisément, après la guerre de 1916 — reprendra sous une autre forme, l'idée et le problème.

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 562.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 563.

<sup>16</sup> Gh. Vrabie, *Călătoria fratelui mort sau motivul Lenore în folclorul sud-est european. (Le voyage du frère mort, ou le motif Lénore dans le folklore sud-est-européen)*. «Limbă și literatură», 3 (1957).

<sup>17</sup> N. Cartoian, *op. cit.*, p. 565.

Un ouvrage moins connu de nos jours, et d'ailleurs injustement négligé, est le traité de Gh. F. Ciaușanu, consacré à l'étude comparée des croyances et des coutumes du peuple roumain. Le titre même en est significatif pour les objectifs poursuivis et les méthodes utilisées par l'auteur, dans le sens qu'on y trouve l'idée d'une recherche comparée, faite dans deux directions et au moyen de matériaux «anciens et nouveaux», c'est-à-dire extraits du domaine classique aussi bien que du folklore contemporain des peuples voisins<sup>18</sup>. Il est certain que ce qui nous intéresse en premier lieu, ici, ce sont les relations avec le Sud-Est européen, et pour les connaître l'auteur a le grand mérite d'avoir apporté une substantielle contribution, par l'identification d'un grand nombre de phénomènes communs dont il a enrichi l'inventaire de convergences connu jusqu'à son époque; généralement parlant, son mérite est aussi de s'être occupé d'un domaine presque non étudié avant lui.

Des années après, entre les deux guerres mondiales, un autre spécialiste — I. A. Candrea — dont nous reparlerons ci-après, reprendra les données de Ciaușanu, en les utilisant copieusement, tout en élargissant le cadre théorique et méthodologique. Le fait est que la bonne connaissance des matériaux slaves du Sud et néo-grecs manifestée par Ciaușanu l'aura conduit à des identifications bien fondées, pouvant être encore actuellement employées à profit. Ce n'est pas le moment, ni l'endroit, d'analyser les centaines de renvois opérés par l'auteur aux matériaux correspondants balkaniques, mais nous ne saurions ignorer que ceux-ci dépassent le simple domaine de la pratique folklorique, pour s'engager dans l'étude des pièces artistiques le plus souvent examinées dans la pratique. Tel est le cas, par exemple, du rite de la pluie représenté par les *pașarude*<sup>19</sup>, du cycle de légendes sur le thème de «l'immolation de l'emmurée»<sup>20</sup>, des légendes en général, des proverbes<sup>21</sup>, de l'onomastique<sup>22</sup>, etc.

Cependant, au point de vue de la théorie et de la méthode, l'ouvrage de Ciaușanu se place néanmoins après les ouvrages similaires de l'étranger, car l'auteur se contenta de mentionner les parallèles balkaniques, sans esquisser la moindre explication du contenu de ces parallélismes, ni en ce qui concerne leur origine, ni leur diffusion. Le processus de la comparaison se résume, dans son œuvre, à une simple mise en parallèles de matériaux convergents.

---

<sup>18</sup> Gh. F. Ciaușanu, *Superstițiile poporului român în asemănare cu ale altor popoare vechi și nouă*. (Les superstitions du peuple roumain comparées à celles des autres peuples anciens et modernes). Bucarest, 1914.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 37—43.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 369.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 383—384.

Toutefois, le fait que le nombre des convergences découvertes par lui est très grand, qu'il ne présente pas seulement les relations bilatérales, mais qu'aussi, souvent, il se réfère à tous les peuples balkaniques, qu'il souligne toujours les similitudes — même lorsqu'il note également les variations naturelles de peuple à peuple —, qu'il se limite à décrire les phénomènes sans s'aventurer à des précisions de caractère théorique, pour lesquelles les bases scientifiques correspondantes lui manquaient, pour toutes ces raisons, disons-nous, le livre de Ciușanu demeure encore de nos jours un instrument utile.

Et de fait, bien que nulle part dans son volumineux ouvrage il n'ait fait la moindre allusion à la communauté folklorique du Sud-Est européen, Ciușanu la professe à tout moment, en s'inscrivant ainsi, pour la postérité, parmi les chercheurs qui y ont cru et se sont efforcés de mettre en évidence son essence et sa forme même.

Dimitrie Marmeliuc est un fidèle praticien de l'historisme folklorique, tel que Iorga l'aura appliqué à l'ensemble du problème. Le titre même de son ouvrage — le seul qu'il ait consacré au folklore — en témoigne: *Figuri istorice românești în cîntecul popular al Românilor (Personnages historiques roumains dans la chanson populaire des Roumains)* <sup>23</sup>. Pour notre présente étude, l'intérêt vient de son affirmation concernant le point de vue sud-est-européen dans les études roumaines de folklore. Son ouvrage débute même par une déclaration en ce sens: «La ballade roumaine ne s'est pas développée d'elle-même dans tous ses cycles, mais sous l'influence de la poésie populaire des peuples voisins» <sup>24</sup>; et s'achève par une conclusion similaire: «Un ouvrage approfondi sur le rapport qui existe entre la poésie populaire des Roumains et celle de nos voisins, un ouvrage fait par un Roumain, ayant les connaissances littéraires nécessaires et un goût esthétique développé, apporterait de nouvelles orientations dans l'appréciation trop enthousiaste des uns et trop froide des autres sur le thème de notre poésie populaire» <sup>25</sup>.

En ce qui concerne sa contribution concrète aux recherches comparées, D. Marmeliuc a découvert pas moins de neuf motifs poétiques communs roumano-serbes, sans plus compter les matériaux nouveaux qui sont venus enrichir de manière effective le répertoire des convergences existant à cette date. D'autre part, il n'a pas fait usage de toutes les identifications proposées antérieurement par d'autres spécialistes. Cela s'explique par le fait que l'intérêt de Marmeliuc n'allait pas vers l'aspect sud-est-européen de notre ballade,

---

<sup>23</sup> Extrait des « Annales de l'Académie Roumaine » deuxième série, Tome XXXVII, Les Mémoires de la Séction littéraire, Bucarest, 1915.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 1—2.

<sup>25</sup> *Ibidem* p. 48.

mais vers les échos des réalités historiques dans la chanson épique roumaine, en n'y faisant que des incursions tangentielles lorsque l'occasion s'offrait.

A les examiner pourtant, on constate que ce qui caractérise ces incursions c'est la tendance de l'auteur à faire ressortir les textes d'importation, à établir leur origine (en premier lieu, serbe, en soutenant par là l'hypothèse de la filière serbe de nos relations avec le folklore sud-danubien), à discuter des théories émises à propos des motifs singuliers, et — dans certains cas — à suivre même ces motifs jusqu'au-delà de la relation bilatérale roumano-slave, c'est-à-dire jusque dans le monde grec et albanais. Procédant de la sorte à l'instar de certains spécialistes serbes contemporains, Marmeliuc aura identifié, dans les motifs roumains analysés, la présence de personnages historiques serbes passés sur le territoire roumain, en même temps que la transplantation des versions serbes correspondantes. Parfois, il se contente de relever la présence dans les textes roumains de noms sud-danubiens, pour conclure normalement à l'origine balkanique de ces matériaux. D'autres fois, en parlant des identifications historiques, il essaie également d'établir la date de l'emprunt folklorique. C'est ce qu'il a fait par exemple dans le cas du cycle des *Novac*. Il n'omet jamais néanmoins de mettre en évidence ce qui, dans les motifs empruntés, lui semble être une innovation roumaine. Mais, il ne s'attarde pas sur l'aspect théorique. Pourtant, et en dépit de son caractère fortuit, l'ouvrage de Marmeliuc demeure la contribution la plus importante de la période allant jusqu'à la première guerre mondiale.

Il ressort de ce qui vient d'être dit que les contributions illustrant cette période du début du siècle — bien qu'accidentelles — ne manquent pas d'intérêt réel pour notre recherche.

Se rangeant sur la même ligne — celle qui s'est imposée à la recherche dès le siècle dernier et continuera de dominer aussi les études ultérieures —, quatre des six savants énoncés au commencement de ce paragraphe se sont occupés de la ballade populaire roumaine et de celle sud-danubienne, en augmentant dans une certaine mesure le répertoire des motifs et des thèmes folkloriques convergents.

Sur ces quatre contributions, celle de I. Bianu se détache comme un ouvrage qui, en dépit de l'absence des matériaux albanais, représente une étude comparée achevée, menée de main de maître et avec des résultats dont on est obligé de tenir compte encore de nos jours. D. Marmeliuc, tributaire de l'historisme de Nicolae Iorga, ne se maintient que par le surplus de convergences qu'il a réalisés. Les ouvrages de Pericle Papahagi, consacrés aux expressions idiomatiques et à la phraséologie — matériaux qui se situent à la limite entre la langue et la création artistique —, de même que l'ample ouvrage de Gh. F. Ciaușanu, lequel essaie d'établir des parallèles dans la sphère des

croyances et des coutumes, témoignent de l'intérêt de leurs auteurs pour de nouveaux aspects de la recherche.

Une idée nouvelle concernant la transmission des motifs balkaniques dans le folklore roumain est, à cette époque, élaborée par Nic. Cartoian, qui attribue un rôle important, dans le processus de l'emprunt, au groupe de Roumains transdanubiens: ceux-ci, en effet, en maintenant des relations aussi bien avec la population slave du Sud (au milieu de laquelle ils vivent), qu'avec les Roumains du nord du Danube, ont pu servir d'intermédiaires — probablement grâce au bilinguisme — pour les transferts réciproques de phénomènes culturels d'un peuple à l'autre. Une autre idée, qu'on ne saurait négliger, se rapporte à une éventuelle filière serbe dans le processus de l'emprunt opéré par les Roumains sur divers motifs folkloriques balkaniques. Mais les recherches ultérieures infirmèrent cette thèse, en démontrant que les infiltrations balkaniques de notre folklore ont plutôt une teinte bulgare et que par conséquent, s'il est opportun de discuter d'une entremise quelconque, celle-ci doit être attribuée au contact entre Roumains et Bulgares.

Cette activité de recherche folklorique comparée qui s'annonçait tellement prometteuse sera brusquement interrompue par la première guerre mondiale. Pourtant, en dépit de la rupture que celle-ci aura provoquée — tant dans la suite des générations, que dans la continuité des préoccupations —, certaines idées conçues par le groupe de chercheurs mentionnés ci-avant trouveront, pendant l'entre-deux-guerres, des spécialistes qui les mèneront plus loin. Mentionnons parmi ces idées le problème des expressions idiomatiques et de l'étude comparée des coutumes et des croyances populaires.

C'est sur ce plan que se rétablira la liaison entre les deux phases de la période qui fait l'objet du présent chapitre et, de la sorte, cette première phase demeure — tout naturellement — comme une simple introduction avant la seconde phase, celle de l'entre-deux-guerres.

## 2

Dans ce paragraphe, nous allons discuter des trois plus marquants spécialistes de la recherche folklorique comparée de l'entre-deux-guerres. Notre examen se propose de les envisager côte à côte, bien que chacun ait possédé une personnalité fort individualisée et que, dans certains cas, leurs œuvres soient exactement contradictoires. Ils se ressemblent pourtant par cette profonde attraction qu'ils ne cessent d'exercer sur les spécialistes actuels, encore que ceux-ci s'y arrêtent parfois, non pas tant pour accepter leurs conclusions, que pour les réfuter. Cependant, les trois continuent d'être un puissant ferment pour l'ensemble de culture roumaine, y compris la folkloristique. Il s'agit de Nicolae Iorga, de D. Caracostea et d'Ovide Densusianu.

L'historien Nicolae Iorga s'imposa dans la recherche folklorique comparée seulement pendant l'entre-deux-guerres — ce qui explique l'analyse ci-après, placée dans ce paragraphe —, malgré qu'il se fût penché sur le folklore roumain dès la phase précédente, voire même la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle lorsqu'il avait publié quelques premiers écrits du genre. Mais, le point de vue comparé ne se développant dans sa recherche que durant la troisième et quatrième décennie de notre siècle, pouvons-nous plus facilement, l'y encadrant, déterminer ces liens spécifiques qui l'unissent à la génération des nouveaux chercheurs de ladite période — même lorsque ceux-ci n'adhéreront que partiellement à ses idées — puisqu'en réalité l'orientation qu'ils imprimèrent à leur activité allait parallèlement avec la direction de celle du grand savant.

Isolé et seul, D. Caracostea apparaît dans l'époque prenant nettement position contre Iorga. C'est seulement après sa mort, sur la génération qui le suivit, qu'il devait exercer son influence, à la différence de Iorga qui agit sur ses contemporains mêmes. Caracostea a écrit relativement peu, n'étudiant que le domaine de la ballade populaire. Son grand tort est d'avoir poussé au-delà des limites admissibles la conception de l'esthétisme, d'où en est résulté d'ailleurs le lourd tribut qu'il a payé à la caducité.

Quelle qu'elle fût cependant, son œuvre est la réplique normale à la manière de voir de Nicolae Iorga et bien que tellement opposés, les deux savants ne sauraient être envisagés qu'ensemble, tels deux phénomènes de culture complémentaires, réunis par un examen critique général. Du reste, l'époque même où leurs activités se sont déroulées ne saurait être conçue en dehors du climat de grande tension entre les deux chercheurs.

Ovide Densusianu a été l'une des personnalités les plus marquantes de la philologie roumaine, exerçant une forte et féconde influence tant sur ses contemporains que sur les générations suivantes. Dans ses recherches de folklore, qu'il a commencées tout comme Iorga dès la phase antérieure — pour les continuer parallèlement avec la linguistique durant de longues années —, Densusianu a appliqué la rigueur des méthodes philologiques, ce qui leur a donné une pérennité sans précédent. De plus, l'application des récentes conquêtes scientifiques du domaine de la linguistique à ses études de folklore leur a conféré une grande dose d'originalité, en apportant de nombreuses et précieuses innovations à la théorie et aux méthodes de la recherche comparée.

D'esprit pondéré, doué du sens de l'autocritique — peut-être même exagérément —, Densusianu se place sur une ligne médiane entre Iorga et Caracostea. Il a toujours été l'adepte de la recherche mixte, esthétique et historico-ethnographique en même temps, ainsi que du recours à tous les arguments dans le but de mettre en lumière l'essence de la psychologie populaire.

Tous les spécialistes qui, pendant cet intervalle, se sont occupés de folklore comparé — tout en ayant une formation philologique — ont subi son incontestable ascendant scientifique, n'étant en fait que les praticiens de ses théories et méthodes. Parmi ceux-là, Tache Papahagi — dont nous allons nous occuper dans le paragraphe suivant — demeure son disciple le plus remarquable et le plus complet.

En reprenant à présent chacune de ces trois personnalités, pour une analyse de détail, nous commencerons par répéter ce que nous avons déjà eu l'occasion de dire <sup>26</sup>, en l'espèce que Nicolae Iorga — tout en n'étant pas folkloriste de formation — s'est néanmoins penché avec la plus grande attention sur les problèmes de ce domaine, en y voyant — selon une conception qui a dominé la folkloristique roumaine à ses débuts — une importante source pour l'histoire nationale, un miroir *sui generis* de la vie authentique du peuple. Il ne s'est jamais départi cependant d'un certain point de vue « extérieur » au folklore, dans le sens qu'il a toujours conservé une indépendance d'esprit à l'égard de ce qui constitue généralement la mentalité — un peu étroite et plutôt technique — du véritable spécialiste.

La présence du grand historien dans la recherche roumaine du folklore des quatre premières décennies de notre siècle n'est donc pas un phénomène insolite, mais prend la valeur d'un acte de foi. On le voit observer avec son infatigable énergie la vie réelle de toute création populaire, lisant tout ce qui paraissait, écrivant des comptes rendus et des notes, faisant part de ses impressions et de ses opinions, cherchant des critères objectifs d'appréciation, essayant des systèmes de classement, suggérant des méthodes pour le recueil et les recherches des pièces folkloriques.

Les problèmes de base de la recherche folklorique le préoccupaient. Tel était le cas par exemple de l'aptitude à la transmission par voie orale, de l'improvisation et du rapport entre tradition et innovation, de la tendance vers l'actualisation et la localisation, du rapport entre individu et collectivité, de l'essence populaire de toute création folklorique, de l'anonymat, du syncrétisme, enfin de la fonction que toute œuvre folklorique peut avoir. Il a accordé également son attention au problème soulevé par l'existence des genres folkloriques, en s'occupant de leur genèse et de leur évolution et en examinant leur mobilité dans le cadre de différents systèmes de réciprocité interne. Ce qui constitue la position spécifique de Iorga dans la folkloristique roumaine c'est d'avoir préconisé la théorie concernant le caractère documentaire-his-

---

<sup>26</sup> Nicolae Iorga și folclorul (N. Iorga et le folklore). « Revista de etnografie și folclor » 11 (1966), p. 451—464.

torique du contenu de l'œuvre folklorique, en détournant par cela la recherche de son but principal — à savoir l'appréciation esthétique <sup>27</sup>.

Il a appliqué à l'étude du folklore le même procédé que celui qui est demeuré à la base de tout son travail d'historien. On sait qu'il ne concevait pas l'histoire nationale hors de l'histoire de l'humanité et surtout détachée de l'histoire des peuples voisins du Sud-Est européen. On sait tout aussi bien que c'est lui qui, en 1913, a fondé le premier institut d'études sud-est-européennes <sup>28</sup>, en mettant les bases de la recherche scientifique complexe de cette partie du monde; et c'est chose archiconnue, que l'une de ses principales synthèses concerne l'histoire des Roumains en connexion avec l'ensemble des peuples romans d'Orient <sup>29</sup>.

Il était donc normal que le savant maintienne cette ligne dans la recherche folklorique également, en employant les mêmes méthodes dans ses efforts pour faire connaître la création de notre peuple, afin d'en révéler ses originalités spécifiques ainsi que pour la faire valoir depuis de hautes positions universelles.

Il a proclamé son point de vue en ce qui concerne la « communauté » sud-est-européenne dès la fondation de l'Institut indiqué ci-dessus. Il montrait alors qu'au-dessus des frontières fragiles et ensanglantées, tracées par les différents peuples à l'intérieur de la zone, demeurent — éloquentes par leur profonde signification et visibles dans leur manifestation extérieure — la grande unité technique et culturelle thraco-illyrienne, ainsi que le commun héritage latin si tenace <sup>30</sup>. Après être revenu plusieurs fois sur ce problème, ce n'est qu'en 1929 qu'il mit définitivement au point sa conception concernant la communauté sud-est-européenne: il le fit dans l'ouvrage *Le caractère commun des institutions du Sud-Est de l'Europe*. L'historien, en effet, décèle l'unité profonde et organique de l'ensemble du monde sud-est-européen dans les institutions qui ne sont ni slaves, ni romano-byzantines, mais antérieures à ces dernières et, probablement, de transmission thraco-illyrienne <sup>31</sup>. Ne se rapportant qu'au folklore et à l'ethnographie, l'historien — après avoir souligné

---

<sup>27</sup> D. Caracostea, *Balada populară română. (La ballade populaire roumaine)*. Cours universitaire 1932—1933, p. 243—244; Al. I. Amzulescu, *Observații critice în problema studierii baladei (Observations critiques sur le problème de l'étude de la ballade)* « Revista de folclor », 4 (1959), no 1—2, p. 188.

<sup>28</sup> La publication de celui-ci: « Bulletin de l'Institut pour l'étude de l'Europe sud-orientale » a paru entre 1914 et 1923.

<sup>29</sup> *Histoire des Roumains et de la romanité orientale*. Bucarest, 1937, 10. vol.

<sup>30</sup> « Bulletin de l'Institut pour l'étude de l'Europe sud-orientale », 1 (1914), p. 43, cité d'après *l'Histoire des Roumains et de la romanité orientale*, Vol. I, p. 12.

<sup>31</sup> *Le caractère commun des institutions du Sud-Est de l'Europe*. Paris, 1929, p. 77.

les similitudes qui existent dans l'organisation des villages et de l'avoir familial<sup>32</sup> — met en évidence les traits communs du costume populaire<sup>33</sup>, de la création poétique populaire, de la création chorégraphique. Il attire l'attention sur tous ces points communs des légendes, contes, coutumes, croyances, superstitions: il y constate une même tournure d'esprit<sup>34</sup>. Quant aux institutions, celle de la grande famille vivant par *indivis* — existant chez les Serbes et les Albanais — il l'attribue à une source illyrienne<sup>35</sup>, celle de la « fraternisation » (побратимство ou посестримо), il la considère d'origine thrace<sup>36</sup>; le « knezat » et le « voïévodat » des Serbes et, respectivement, des Roumains, il les considère de souche populaire<sup>37</sup>. La tradition latine s'est elle aussi maintenue chez les Roumains et les Albanais dans le terme *împărat* (empereur) et, respectivement, *mbret*, chez les Bulgares et les Serbes, par le terme *tsar* venu par la filière byzantine: chez les Croates, Slovènes, Hongrois, Polonais, Moraves, Tchèques, par le terme *kralj*<sup>38</sup> descendu de

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 4—5.

<sup>33</sup> Sur les similitudes du costume populaire roumain et de celui des peuples balkaniques de même qu'avec ceux des Carpates du Nord, en soulignant le facteur unificateur par excellence, qui est l'élément thrace, il écrivait déjà en 1912. Voir: N. Iorga, *Portul popular românesc (Le costume populaire roumain)* Leçon enseignée aux cours d'été. « Neamul românesc literar », 5 (1912), p. 489.

<sup>34</sup> *Le caractère commun*, p. 8.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 17—18. Chez les Roumains, une semblable famille n'a pas existé, comme elle n'a pas existé chez les Bulgares non plus (?) les deux peuples continuant ainsi la tradition thrace dans un système d'organisation particulière aux régions de la plaine. S'il a raison en ce qui concerne les Roumains, il se trompe quant aux Bulgares. D'ailleurs, l'institution apparaît aussi chez d'autres peuples de la zone, comme par exemple chez les Tartares de Dobrodja, qui l'ont apportée des lieux de leur origine.

<sup>36</sup> *Le caractère commun*, p. 77.

<sup>37</sup> N. Iorga, *Oltenia și Serbia. (L'Olténie et la Serbie)*. Conférence tenue à Craiova le 22 Novembre 1915 au bénéfice des réfugiés serbes, Vălenii de Munte 1915, où l'on montre que le *voïévode* qui apparaît quelques fois chez les Bulgares a une autre signification; il est de provenance allogène. Quant aux relations de la société féodale, nous ne nous y arrêtons pas.

<sup>38</sup> *Le caractère commun*, p. 37—42. L'idée faisait son apparition dès 1915. Voir: N. Iorga, *Sîrbi, Bulgari și Români în Peninsula Balcanică în Evul Mediu (Serbes, Bulgares et Roumains dans la Péninsule Balkanique au Moyen Age)*. Extrait des « Annales de l'Académie Roumaine » Deuxième série, Tome XXXVIII. Mémoires de la Section Historique, Bucarest, 1915, p. 14: « Le maintien de l'appellation d'empereur atteste l'intensité de l'idée d'une dépendance de l'empire, que ce peuple roumain a gardée, tandis que l'absence de dérivés des appellations grecque βασιλεὺς et slave *tsar*, prouve qu'aucun lien matériel avec ces formes neuves impériales n'a existé, car on ne peut démontrer historiquement cette transmission ininterrompue de l'autorité impériale, ce qui aurait permis la dénomination des formes nouvelles par l'ancien nom ». Quant à une provenance diverse de l'idée de la souveraineté chez les Bulgares et chez les Serbes, voir aussi: N. Iorga, *Formes byzantines et réalités balkaniques*. Leçons faites à la Sorbonne. Bucarest,

l'Ouest carolingien. Outre ces éléments de communauté et de continuité, survinrent de perpétuels déplacements de populations, qui nous mirent en relation directe avec les peuples sud-danubiens: Serbes, Bulgares, Albanais, Grecs (plus tard) <sup>39</sup>. Dans ce sens, l'historien relève l'importance du bilinguisme de certains interprètes des chansons épiques populaires, comme par exemple la ballade roumaine de la vallée du Timoc <sup>40</sup>.

Son point de vue se résume à l'existence de seulement deux facteurs communautaires: l'un hérité et entrant dans la composition ethnique de chaque peuple de la zone, en d'autres mots l'élément thraco-illyrien; le second, acquis, résultat de l'histoire même des peuples du Sud-Est de l'Europe et de leur contact direct permanent à travers les siècles. La substance de son point de vue est par conséquent moins riche que celle offerte jadis par Hasdeu, ce dernier y introduisant des éléments linguistiques, historiques, géographiques et sociaux <sup>41</sup>, mais suggère beaucoup plus qu'elle semble vouloir dire.

Ce que N. Iorga apporte de nouveau et de positif dans ces débats, c'est bien l'accent qu'il pose sur la nécessité de déceler, d'étudier et d'interpréter les phénomènes communautaires au niveau des formes de la vie populaire. De même, il importe de signaler aussi son observation que cette zone possède une physionomie culturelle propre, due à l'assimilation spécifique des alluvions apportées par deux courants constamment opposés: l'un venant de l'Orient par Byzance, l'autre de l'Occident, par la France et l'Italie <sup>42</sup>. En soutenant la thèse de l'influence occidentale dans les Balkans, Iorga y a distingué trois voies de pénétration: l'offensive normande dans l'Ouest de la Péninsule, l'offensive vénitienne pour dominer les mers orientales et l'offensive des Croisades pour la soumission du Levant à la domination franque. Il concluait

---

— Paris, 1922, p. 50: « Ce n'est pas par hasard que les chefs des Bulgares dirigés vers Byzance s'appellent *tsar*, César, et que le chef des Serbes prendra le nom de *hralj*, Carolus, celui même de Charlemagne. Rien que par le nom de ces souverainetés différentes par leur naissance et différentes par leur dénomination, on sent bien qu'il y a eu dans cette masse slave des Balkans, deux influences ».

<sup>39</sup> Pour ces sortes de relations entre l'Olténie et la Serbie, existantes jusqu'au milieu du siècle passé, voir: N. Iorga, *Din legăturile noastre cu sîrbii. Corespondența românească a voievozilor din Cladova. (Au sujet de nos relations avec les Serbes. La correspondance roumaine des voievodes de Cladova.* Extrait des « Annales de l'Acad. Roum ». Deuxième série, Tome XXXVII, Mémoires de la section historique, Bucarest, 1915.

<sup>40</sup> N. Iorga, *Cîntecele românilor din Serbia. (Les chansons des Roumains de Serbie.* Bucarest, 1914, p. 10.

<sup>41</sup> B. P. Hasdeu, *Baba Novac.* « Columna lui Traian », 7 (1876), p. 147.

<sup>42</sup> Dans ses études concernant les divers genres folkloriques ou sujets littéraires, il n'aura cessé d'envisager constamment ce double système de coordonnées.

par la remarque suivante: « On peut dire que pendant le XIII<sup>e</sup> siècle déjà, la péninsule des Balkans a appartenu beaucoup plus aux Vénitiens et aux Napolitains, qu'aux nationalités balkaniques elles-mêmes »<sup>43</sup>. Son adhésion à la théorie de la migration se laisse sous-entendre, mais nul indice n'existe que le mécanisme de la transmission du phénomène culturel l'eût intéressé. De ce point de vue encore, Iorga se place après Hasdeu et son école qui avait opté pour la théorie de l'origine anthropologique du phénomène. Le manque de clarté de la solution du problème, a poussé Iorga — en ce qui concerne la ballade sud-est-européenne — d'adopter la théorie la moins plausible de toutes celles qui avaient été formulées jusqu'à lui.

C'est en tenant compte de tout ce que nous venons de dire qu'il faut apprécier l'apport de Nicolae Iorga à la recherche comparée sud-est-européenne du folklore roumain et il est de notre devoir de montrer, dès le début, que dans de nombreux cas, ses observations concernant des aspects concrets du problème dépassent, complètent et améliorent le cadre théorique ci-dessus indiqué. Nous nous trouvons, avec Iorga, dans une situation inverse de celle de Hasdeu, dont il nous est resté la théorie et non la pratique; de Iorga il nous reste la pratique et non pas la théorie.

Les genres folkloriques qui l'attirèrent tout particulièrement, ont été au nombre de deux: la ballade populaire et le conte populaire merveilleux<sup>44</sup>. Dans les deux cas ses contributions ne sont plus que partiellement utilisables à l'heure actuelle, le savant payant en cela le tribut dont sont redevables les conceptions générales de son époque et ses opinions personnelles.

Après qu'en 1909, il avait tenté d'élaborer une théorie de la ballade roumaine, en préconisant une hypothèse quant à l'origine et à la fonction probablement aristocratiques du genre<sup>45</sup> et avoir tracé le groupement des ballades roumaines suivant des cycles géographiques,<sup>46</sup> Iorga — dans son ouvrage fondamental consacré à ce problème, *Balada populară română (La ballade populaire roumaine)*, paru un an plus tard — établissait définitivement sa théorie<sup>47</sup> et indiquait pour la première fois des références aux parallèles

---

<sup>43</sup> *Formes byzantines*, p. 125, 130.

<sup>44</sup> La ballade spécialement, en tant que genre narratif, avec des racines dans la réalité historique, lui offrait de la substance pour sa théorie sur le caractère documentaire du folklore.

<sup>45</sup> N. Iorga, *O nouă culegere de poezii populare din Moldova. (Un nouveau recueil de poésies populaires de Moldavie. — Al. Vasiliu Tătăruși)*. « Neamul românesc literar », 1 (1909), p. 348.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 349—351 et aussi dans la préface au recueil de C. N. Mateescu, *Ballades recueillies par...* Avec une préface de N. Iorga. Vălenii de Munte, 1909, p. V — VIII.

<sup>47</sup> Il affirme que la ballade est une création du ménétrier professionnel, dans le sens du ménétrier médiéval, (plus tard il mettra le terme même de « laoutar » en relation avec le luthier français) qui avait une fonction à la Cour du Voïévode. Après la décadence des tradi-

serbes et balkaniques, en affirmant qu'ils offrent l'aspect « d'étroites relations avec les nôtres » (nos chansons — n.n.) et qu'ils s'apparentent à tel point à ces dernières, que « souvent, on les confond pour certaines catégories de sujets »<sup>48</sup>.

Il restait à montrer la manière dont ces créations d'origine serbe et balkanique avaient pénétré dans notre folklore. En partant de l'idée que la ballade est une création de cour, il ne fut pas difficile au savant, lequel connaissait parfaitement les relations existant jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle entre les sociétés féodales roumaine et serbe, d'en établir la transmission<sup>49</sup>. Il appuya tout spécialement sur le rôle des relations dynastiques qui ont uni les cours respectives et dans ce sens fit mention des deux plus illustres princesses serbes devenues princesses régnantes dans les pays roumains: Militza, qui devint l'épouse du prince Neagoe Basarab de Valachie, et Hélène (Brancović) qui épousa le prince Petru Rareș de Moldavie. Aux cours pleines de faste et d'éclat de ces princesses qui ont donné une vigoureuse impulsion à l'art féodal roumain (l'érection de l'église monumentale de Curtea-de-Argeș, chef-d'œuvre de l'ancienne architecture roumaine, et, d'autre part, l'introduction de la peinture murale extérieure aux monastères de Bucovine), un rôle important a dû échoir aux joueurs de guzla serbes, arrivés dans les suites personnelles des princesses. Il fallait ensuite prouver l'existence — dans le cadre des ballades roumaines — de textes effectivement liés à la cour féodale. Après l'énumération de quelques témoignages historiques insuffisamment convaincants pour la cause de la thèse<sup>50</sup>, Iorga essaie d'extraire des arguments du contenu même de nos ballades. A cette fin, il entreprend dans la texture épique de celles-ci une action générale d'identifications des personnages historiques et des événements politiques et sociaux; ce qui plus est, il situe deux de nos ballades aux époques illustrées par les deux princesses serbes précitées. Il attache ainsi la ballade du *Maître Manole* à Neagoe Basarab, le fondateur du monastère de Curtea-de-Argeș et la ballade *Vartici* au personnage de la

---

tions courtoises, la ballade passa dans le milieu paysan (des haïdouks), n'étant plus l'apanage du musicien professionnel. La démocratisation du genre est considérée comme sa déchéance; il mentionne même un affaiblissement de la force de conception des chanteurs populaires. Quand la vie des haïdouks prit fin, la ballade elle aussi a disparu n'ayant plus aucune « mission d'ordre pratique ».

<sup>48</sup> Vălenii de Munte, 1910, p. 10.

<sup>49</sup> *Olténie et Serbie*, p. 28.

<sup>50</sup> *Paul de Strasbourg à la cour de Leon Vodă, Paul de Alep aux cours de Vasile Lupu et de Matei Basarab*.

princesse Hélène, épouse de Petru Rareș<sup>51</sup>. De provenance certainement serbe seraient — selon l'opinion de l'historien à l'époque — les ballades du cycle *Novac*, de même que les textes *Sîrb sârac* (*Le Serbe pauvre*) et *Iovan Iorgovan*, tous du cycle dénommé « danubien ». Il alla même jusqu'à nier tout trait roumain au cycle des *Novac*, le tenant pour une simple traduction non assimilée ; les recherches ultérieures cependant ne l'ont pas confirmé<sup>52</sup> et certains chercheurs étrangers l'auront mieux compris<sup>53</sup>.

Quant à la présence des joueurs de guzla dans les Principautés roumaines, à l'époque, l'historien n'a pu les attester, mais il a découvert les traces de

<sup>51</sup> Ces identifications avaient été faites déjà en 1909 dans sa préface au recueil de C.N. Mateescu, p. II, IV et il les reprend maintenant dans un contexte grandement élargi. En 1938, dans *Poezia epică a Românilor* (*La poésie épique des Roumains*). « Cuget clar » (Noul Sămănător), 2 (1938), p. 556 et 601—602 il met en évidence cette coïncidence, en montrant toutefois que la première ballade est une localisation faite par les guzlar serbes d'un thème balkanique sur le motif du : « sacrifice de l'emmurée », et la seconde serait une création originale. La deuxième ballade a été l'objet d'une étude récente d'Anton Balotă, *Funcțiunea socială a cîntecului bătrînesc. Balada lui Vartici*. (*La fonction sociale de la chanson traditionnelle. La ballade de Vartici*). « Revista de folclor », 3 (1958), no 2, p. 101—102, où l'on montre que le texte est « l'interprétation roumaine de la tradition biblique quant à la femme de Putifar et Joseph, à la suggestion de la vie de Cour au temps de la princesse Hélène et des fils de Petru Rareș ». L'auteur constate l'absence du motif chez les Slaves du Sud (p. 105) et postule l'existence de la tradition dans beaucoup de manuscrits slavo-roumains, caractéristiques de l'époque aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Il revient sur cet énoncé dans un autre ouvrage : *La littérature slavo-roumaine à l'époque d'Etienne le Grand*, « Romanoslavica », p. 229—230, où il constate la rareté du thème chez les Slaves du Sud et son apparition seulement dans « quelques » manuscrits slavo-roumains, qu'il n'indique pourtant jamais. Mais le thème a connu une forte diffusion dans la littérature médiévale occidentale, puisqu'on le rencontre remanié au cours de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle en Angleterre, à la cour (de langue française, mêlée à des éléments anglo-saxons et celtiques) de Henri II Plantagenet, sous le nom de « La chastelaine de Vergi » (voir *Lais de Marie de France. Poètes et romanciers du Moyen Age*. Texte établi et annoté par Albert Pauphilat. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1952, p. 347—372) ; au commencement du siècle suivant, il est relié à la personne de l'empereur Baudouin de Flandre, tué par Jean, le roi des Roumano-Bulgares, d'après une tradition transmise par le moine cistercien Albericus (voir B. P. Hasdeu *Originile Craiovei*. Buc., 1878, p. 14 et Jean Longnon, *L'Empire latin de Constantinople et la Principauté de Morée*. Paris, 1949, p. 87—88). D'ailleurs, dans la littérature française, le thème a été repris par Marguerite d'Angoulême, reine de Navarre, dans son célèbre recueil de contes chevaleresques « Heptameron » (voir : *L'Heptameron*. Des nouvelles de très haute et très illustre princesse Marguerite d'Angoulême, roine de Navarre. Nouvelle édition collationnée sur les manuscrits, avec préface, notes, variantes et glossaire index par Benjamin Pifteau. Paris, 1938, vol. II, p. 244—271, la 70<sup>e</sup> nouvelle).

<sup>52</sup> Al. I. Amzulescu, *Balade populare române (Ballades populaires roumaines)*. Vol. I, p. 42—46, où l'on fait l'analyse de la pièce et l'on combat l'affirmation de N. Iorga.

<sup>53</sup> K. Dieterich, *Die osteuropäischen Literaturen in ihren Hauptströmungen vergleichend dargestellt*—Tübingen, 1911, p. 56.

pareils artistes ambulants à la cour éloignée d'Etienne Bathory, roi de Pologne, en 1570<sup>54</sup>. Plus tard, on a pourtant cru identifier un semblable chanteur ambulant à la cour moldave du prince Petru Aron, en 1454, dans la personne d'un certain George « srbini pevac »<sup>55</sup>. Mais les matériaux ne sont pas probants. Aussi inconsistant que soit l'argument, il a été utilisé par d'autres chercheurs étrangers pour expliquer les similitudes existant entre l'œuvre épique des peuples sud-slaves et celle des Slaves orientaux et attribuer la genèse des « dumas » ukrainiennes, par exemple, aussi à l'influence des joueurs de guzla serbes ambulants qui se seraient maintenus en Pologne du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>56</sup>.

Ce qui a favorisé l'adaptation rapide et l'assimilation totale de la ballade serbe par les Roumains c'est, qu'au fond, elle est d'origine romane et non pas une création propre et originale du peuple serbe. Elle « s'est acclimatée à cause justement de cette note romane, qui vivait dans la psychologie de notre peuple »<sup>57</sup>. Par conséquent, il ne s'agirait pas d'un emprunt opéré chez les Serbes, mais de fait aux Français, au moment où l'épopée qu'ils avaient créée s'émiettait de la même manière que le « romancero » espagnol<sup>58</sup>. Par là, Iorga se situe-t-il de manière — à ce qu'il semble — indépendante, parmi les savants qui ont la tendance de faire tenir la genèse et le développement de la ballade sud-est-européenne de la création épique médiévale française<sup>59</sup>. En effet, l'historien roumain présentait sa théorie pour la première fois en 1925, avant la parution du premier ouvrage de N. Banašević<sup>60</sup> — chercheur serbe et représentatif exposant de la théorie. De Banašević, l'idée passa — avec quelques insignifiantes modifications — au slaviste français, André Vaillant.

---

<sup>54</sup> Nicolae Iorga, *Istoria literaturii românești. Introducere sintetică. (Histoire de la littérature roumaine. Introduction synthétique)*. (D'après des notes de cours sténographiées.) Buc. 1929, p. 20 et *Poezia epică a românilor (La poésie épique des Roumains)*, p. 554.

<sup>55</sup> Anton Balotă, *La littérature slavo-roumaine*, p. 224, où l'on atteste aussi la présence des guzlars serbes en Pologne dès le début du XV<sup>e</sup> siècle à la cour de Vladislav Jagello, en 1415.

<sup>56</sup> André Vaillant, *Les chants épiques des Slaves du Sud*, « Revue bimensuelle des cours et conférences », 3 (1931—1932), p. 432—434.

<sup>57</sup> Nicolae Iorga, *Istoria literaturii românești. I. Literatura populară (Histoire de la littérature roumaine I. La littérature populaire)*. Deuxième édition, Bucarest, 1925, p. 14—15.

<sup>58</sup> *Histoire des Roumains*, vol. II, p. 185.

<sup>59</sup> *Istoria literaturii românești. I. Literatura populară (Histoire de la littérature roumaine. I. La littérature populaire)*. Buc., 1925, p. 14; « Ainsi la ballade serbe apparaît, non comme une création spéciale du peuple serbe, mais comme un emprunt » d'après la ballade occidentale, de provenance romane, italienne et surtout française ».

<sup>60</sup> N. Banašević, *Le cycle de Kosovo et les chansons de geste*, 1926, p. 224—244, apud V. Schirmunski, *Vergleichende Epenforschung*. Berlin, 1961, p. 81.

Nous allons reproduire ci-après, intégralement, le passage — tel qu'il parut après sa refonte de 1929 — dans lequel Iorga formule sa théorie, puisqu'il dévoile l'essence même du point de vue du savant et qu'en fait il contient le plus ample développement de son opinion; voici l'enchaînement des idées et des arguments qui en découle:

« Je ne crois pas que les Serbes *aient créé* la chanson populaire; ils lui ont donné une forme brillante, mais je ne puis admettre qu'ils l'aient créée. Voici pourquoi: parce qu'ordinairement, la chanson populaire apparaît dans des moments de grand triomphe nationaux ou de grandes souffrances nationales. Or, quand est-ce que la chanson populaire serbe, la ballade serbe, est-elle apparue? Non pas à l'époque de triomphe d'Etienne Dušan, ni après la profonde humiliation du XV<sup>e</sup> siècle; le lendemain de Kosovo, l'atmosphère n'était pas propice pour créer des ballades. Ces derniers temps des analyses très détaillées et très soignées de la ballade serbe ont été faites et l'on y a découvert des parties prises directement de la *Chanson de Geste* des Français. De sorte que la méticuleuse recherche philologique rend raison à mon audacieuse hypothèse. Un seul peuple a créé cette chanson pendant le Moyen Age: le peuple français. Des Français, la chanson a fait route en Italie avec la dynastie des Anjous — à Naples et en Sicile—, pour gagner de là, la côte de la Péninsule balkanique, en Albanie, où elle a influencé la vie serbe. De sorte que depuis les joueurs de luth du lointain Moyen Age, jusqu'au *alaoutar* ou *laoutar* du temps de Mircea l'Ancien, ce n'est qu'un développement continuel». <sup>61</sup>

A cette date, Iorga, on le voit, pouvait aussi bien se rapporter à certains résultats du travail de Banašević et autres chercheurs du même groupe, que nous ne connaissons cependant pas, bien que nous eussions voulu les connaître afin de savoir quelles ont été les sources d'information du savant roumain et la manière dont il construisait ses hypothèses. En 1937, il réaffirme sa théorie, en mettant l'accent sur une autre observation, à savoir que jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle — époque de gloire, mais aussi de souffrances de la nation serbe— les Serbes n'ont rien chanté! Nous ne saurions dire sur quoi il s'appuyait dans cette assertion. Cette fois encore il trace la route de pénétration de la geste française chez les Roumains: de France à Naples, de Naples en Albanie, d'Albanie en Serbie, de Serbie dans les Principautés Roumaines. A cette occasion, il apporte aussi un argument de nature folklorique, en constatant que des pièces épiques de la même facture franco-italienne que celles entrées dans le patrimoine folklorique serbe, ont pénétré, jusque vers le XVII<sup>e</sup> siècle, chez les Néo-Grecs <sup>62</sup>. En 1938, dans une conférence tenue à l'Université

<sup>61</sup> *Istoria literaturii românești. Introducere sintetică (Histoire de la littérature roumaine' Introduction synthétique)*, p. 19–20.

<sup>62</sup> *Histoire des Roumains*, vol. II, p. 185.

de Bruxelles, dans le cadre de l'Institut de Philologie et Histoire orientale, le savant complète son hypothèse, en ajoutant que la ballade serbe ne contient quoi que ce soit de l'histoire ancienne de l'état serbe. «Les grandes luttes, les victoires de celui qui a été, en même temps, roi et empereur, le tsar Etienne Dušan, la plus grandiose personnification de l'énergie serbe du XIV<sup>e</sup> siècle, ne sont presque jamais glorifiées dans la chanson serbe » (ceci pourrait être l'explication de la phrase de tantôt « les Serbes n'ont rien chanté jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle » — n.n.). Le contenu des chansons serbes se rapporte surtout à « ce qui a été après Dušan », à la « période de défaite, d'humiliations, de souffrances serbes sous la domination turque, pour arriver aux *haidoucks* de la révolte ». C'est à ce moment que notre savant exposera le noyau de sa théorie en affirmant que: « par le fait que < la partie essentielle > de la vie nationale n'existe pas dans la chanson serbe (il comprenait par là l'époque de gloire nationale d'Etienne Dušan — n.n.), elle (la chanson) doit venir d'ailleurs. Il est évident qu'elle ne vient pas, selon l'idée qui m'est venue à plusieurs reprises et que j'aurais voulu pouvoir retenir, mais des arguments décisifs m'en ont empêché, de l'époque ancienne des Thraces qui groupaient autour de leurs princes et de leurs rois un monde assez nombreux ». Après avoir donc exprimé clairement ce regret, l'historien réaffirme l'origine française en retraçant la même voie de pénétration dans la Péninsule balkanique. La partie finale dudit passage contient l'un des grands éloges apportés par le savant à l'esprit français: « L'énergie française a pénétré et a dominé le monde sous maintes formes; l'une des formes les plus intéressantes, celle dont le peuple français de tout lieu peut s'enorgueillir, c'est la pénétration de l'ainsi-nommée < chanson de geste > à travers le monde, depuis le Chant des Nibelungen au sujet franc, jusqu'à cette chanson slave des Balkans dominés par les Serbes »<sup>63</sup>.

L'article cité, le dernier écrit par le savant sur ce sujet, est important également pour quelques autres observations: en premier lieu il prouve que l'historien était au courant des nombreux ouvrages contemporains se rapportant au sujet en cause. Il connaissait ainsi les articles de M. Murko publiés dans *Le monde slave*, qui traitaient de la vie de la chanson héroïque dans la Serbie de l'époque; il connaissait aussi l'hypothèse de l'auteur ci-dessus concernant les voies du développement à venir du genre: sa décadence, le rôle négatif du livre dans la continuité de la technique orale. Iorga avait eu, du reste, l'occasion d'entendre un joueur de guzla serbe lors d'un Congrès d'études byzantines à Belgrade, et en avait gardé une impression peu favorable, tant en ce qui concerne la chanson en elle-même, que surtout l'exécution

---

<sup>63</sup> *Poezia epică a românilor (La poésie épique des Roumains)*. p. 554.

artificielle, d'où aussi bien plusieurs observations intéressantes regardant la nécessité de la méthode de recueil *in situ* qu'il avait préconisée aussi en d'autres occasions<sup>64</sup>. Le savant roumain connaissait encore — il faut le croire — l'étude d'André Vaillant, car il complétait le cheminement de la ballade tout comme l'a fait ce dernier, jusqu'en Pologne et en Ukraine, en affirmant que de Serbie la chanson avait passé d'abord en Valachie, d'où « elle monte en Moldavie et, au-delà du Dniestre, rejoint la Pologne, pour être trouvée non seulement chez les Polonais, mais aussi chez les Russes de l'ancienne Pologne, qui ont d'admirables chansons épiques pour le temps des cosaques de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, similaires aux *haïdouks* roumains du XVIII<sup>e</sup> siècle »<sup>65</sup>. Parallèlement à cette circulation géographique de la ballade, il indique également le cheminement de l'évolution interne du genre (qu'il appelle « chemin social »). Dès lors, dit-il « la chanson vient d'abord chez le prince et lorsque le prince n'est plus populaire, elle cherche les boyards chevaleresques et lorsque cette noblesse des boyards n'est plus étroitement liée à la vie nationale, la chanson va chez le paysan ». Par cette évolution interne de la chanson, Iorga affirme en même temps la continuelle démocratisation de sa fonction sociale. Pour revenir à l'étendue de son information, signalons qu'à cette date, en 1938, il était au courant des travaux de spécialité de Dragotin Subotić et de Gesemann, pouvant établir avec précision et compétence le caractère de la chanson héroïque serbe, comme par exemple lorsqu'il parle d'improvisation créatrice ou surtout du fait qu'« en Bosnie, n'importe quelle pièce n'est dite qu'une seule fois »<sup>66</sup>. Il était aussi pour connaître les ouvrages de Grégoire sur l'épopée byzantine de Digénis Akritas, bien qu'il n'en partageât pas ses opinions. Tout en acceptant l'hypothèse des sources orientales de cette épopée, il ajoutait néanmoins que l'inspiration principale du poème venait quand même de l'Occident français. En ce qui concerne la source byzantine préconisée aussi bien par Grégoire, l'historien roumain doute que l'on puisse jamais établir « les conditions exactes dans lesquelles elle s'est formée, quel était le public auquel elle était destinée, quelle était enfin la qualité matérielle

---

<sup>64</sup> N. Iorga, *La collection de folklore du Ministère de l'Enseignement*, Buc., 1903, p. 9—10. « Les œuvres folkloriques apparaissent seulement à certaines occasions et il conseille à tout chercheur de les découvrir à ces occasions qui se manifestent < sans son aide >, par conséquent aux lieux et moments qu'elles engendrent spontanément et nécessairement ». Voir: Adrian Fochi, *op. cit.* p. 455. Au sujet du rôle pédagogique national des gouzlaras dans la vie du peuple serbe, il avait écrit déjà en 1915. Voir: *L'Olténie et la Serbie*, p. 11.

<sup>65</sup> *Poezia epică a românilor (La poésie épique des Roumains)*, p. 637.

<sup>66</sup> *Histoire des Roumains*, vol. II, p. 186 et la même page, note 2. Quant à ses opinions concernant le problème de l'improvisation, voir notre étude précitée, p. 452.

de celui qui était arrivé à écrire ce poème »<sup>67</sup>. Par conséquent, il établissait une relation entre le poème médiéval français et l'existence du brillant poème byzantin et par celui-ci avec l'ensemble des chansons populaires akritiques qui font la gloire du folklore néo-grec.

Encore une dernière observation concernant cet article tellement important. En faisant la chronologie de la ballade populaire roumaine, l'historien y discerne plusieurs couches. La plus ancienne n'est pas roumaine, mais provient de Serbie. L'emprunt est reconnaissable par le fait que les sujets se rapportent à des héros serbes et à leurs relations avec les Turcs de Constantinople. C'est à peine durant la seconde étape qu'on arrivera à la création de textes en tous points originaux. Le pas a été fait en Moldavie: en effet, la première ballade entièrement originale est celle de *Vartici* née dans le milieu aristocratique de la cour de la princesse Hélène Brancovici, épouse de Petru Rareș. La ballade *Meșterul Manole*, concernant l'édification du monastère de Curtea de Argeș, n'est qu'une simple localisation — explicable elle aussi par le fait que l'érection du monument a eu lieu à l'époque de cette autre princesse serbe, Militza, épouse de Neagoe Basarab — des légendes similaires balkaniques, qui brodent autour de la superstition selon laquelle « pour toute construction il faut emmurer un être humain, dont l'âme doit conférer la durée à l'édifice »<sup>68</sup>. Plusieurs fois, en parlant de cette dernière et célèbre ballade, il démontrait que l'excellence de la version roumaine consiste dans le fait que l'on y condamne le sacrifice imposé « au nom de la générosité spécifique de l'âme populaire » roumaine, au nom de cette conception caractéristique de l'humanisme<sup>69</sup>; il trouvait en outre ses répliques néo-grecques et pensait à juste titre, en ce qui concerne la version hongroise, qu'elle n'est qu'un emprunt tardif au roumain, vu qu'on ne la rencontre qu'en Transylvanie<sup>70</sup>. Cette dernière observation a été confirmée par les recherches ultérieures qui ont prouvé en effet l'existence de la version hongroise dans les seules zones de contact bilingue, roumano-hongrois, en l'espèce chez les Szecklers<sup>71</sup>. En général, il est tenté de n'accorder à la ballade roumaine qu'une importance réduite en ce qui concerne son caractère spécifique, « car son

---

<sup>67</sup> *Poezia epică a românilor (La poésie épique des Roumains)* p. 491—492.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 556.

<sup>69</sup> *Istoria literaturii românești. Introducere sintetică (Histoire de la littérature roumaine. Introduction synthétique)*, 1929, p. 134—135.

<sup>70</sup> *Histoire des Roumains*, vol. IV, p. 356; vol. II, p. 187, note 2.

<sup>71</sup> Adrian Fochi, *Versiuni extrabalkanice ale legendei despre « jertfa zidirii » (Versions extrabalkaniques de la légende sur le « sacrifice de l'emmurement »)*. « Limbă și literatură », 12 (1966) p. 373—418.

inspiration ne vient pas directement de la vie nationale » et par conséquent elle a moins de force d'expression que de lyrisme <sup>72</sup>.

Cependant les recherches ultérieures ont infirmé la théorie de N. Iorga sur l'origine aristocratique aussi bien qu'allogène, sud-danubienne, serbe, de la ballade populaire roumaine. On a ainsi constaté que le peuple avait ses chansons épiques en dehors des cours féodales et avant le contact avec les joueurs de guzla, si même un tel contact pouvait être éventuellement prouvé <sup>73</sup>. En ce qui concerne la théorie d'une provenance occidentale, franco-italienne, de l'épopée serbe, les opinions des savants contemporains penchent vers une plus grande modération et repoussent le radicalisme de Banašević et implicitement aussi celui de l'historien roumain. L'opinion de V. Jirmunski semble plus nuancée: « Wir leugnen nicht prinzipiell die Möglichkeit, dass in Einzelfällen das franko-italienische Epos auf das südslawische eingewirkt hat, insofern als augenscheinlich die kulturellen Wechselbeziehungen im Gebiet von Dubrovnik und an der dalmatinischen Küste einer solchen Einwirkung förderlich sein konnten. Wie wir weiter sehen werden, sind solche Einwirkungen vor allem auf dem Gebiet romanhafter und novellistischer, nicht aber eigentlicher heroischer Sujets zu suchen » <sup>74</sup>. Il résulte par conséquent que les relations entre l'Occident et la côte Dalmate, — exposées synthétiquement dans un récent ouvrage d'Anton Balotă <sup>75</sup> — n'ont pu influencer, selon l'avis du compétent savant soviétique, que les sujets singuliers et ceux situés en dehors du cycle héroïque. Une attitude semblable avait été prise antérieurement par les deux célèbres spécialistes anglais H.M. et N.K. Chadwick, lorsqu'ils affirmaient que le problème de l'origine de la poésie héroïque yougoslave ne doit pas être traité en tant que purement yougoslave, mais généralement sud-est-européen, se déclarant sceptiques en ce qui con-

---

<sup>72</sup> Al. I. Amzulescu, *Observații critice în problema studierii baladei* (*Observations critiques au sujet du problème des études sur la ballade*). « Revista de folclor » 4 (1959), nos 1—2, p. 175.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 176.

<sup>74</sup> *Op. cit.* p. 84.

<sup>75</sup> Anton Balotă, *Despre genetica și tehnica epiceii orale sud-slave. (A propos de la génétique et de la technique des œuvres épiques orales des Slaves du Sud)*. « Romanoslavica » 3 (1958), p. 179—180, en faisant mention de l'existence dans la zone dalmate des « spilman » (1262) et de ces « cantatores francigenarum », ainsi que de l'engagement à Raguse en 1333 d'un célèbre auteur de gestes franco-italiennes, de la confirmation d'une intense circulation de certains romans occidentaux célèbres (les gestes de Guillaume d'Orange, Lancelot, Buovo d'Antona, Tristan et Isolde, de l'existence à Raguse d'une statue dédiée à Roland — à qui l'on attribue aussi de nombreuses autres légendes locales — enfin de la circulation de nombreuses autres légendes et contes italo-français. Pour ces sortes de problèmes (*spilman*, *zugularii*, *trinkati*, *lauta*) ou romans occidentaux et noms de personnes des gestes carolingiennes, voir: N. Iorga, *Le caractère commun*, p. 126.

cerne l'attribution de son origine exclusivement aux influences externes <sup>76</sup>. Le problème de l'origine byzantine, occidentale ou indigène de l'épopée sud-slave est laissé ouvert aussi par Alois Schmaus <sup>77</sup> spécialiste allemand et solide connaisseur des réalités balkaniques. De tout ce qui précède, il ressort, pensons-nous assez clairement, qu'une étroite relation existe entre la théorie de Nicolae Iorga concernant l'histoire de la culture du Sud-Est européen en général et son hypothèse concernant le cas spécial de la ballade populaire de cette partie du monde. Nous ne pouvons savoir laquelle de ces deux hypothèses était destinée au début à servir l'autre en la consolidant, mais en tous cas, ses opinions dans la question de la ballade populaire s'intègrent parfaitement dans l'idée d'une forte influence occidentale exercée de manière constante, mais surtout à l'époque médiévale, en tous les domaines de la vie politique, sociale et culturelle de la région dont nous nous occupons.

Si, en ce qui concerne la ballade populaire, le radicalisme de sa conception impose une profonde révision de ses opinions, en ce qui concerne le conte populaire, son origine et sa circulation dans la zone, N. Iorga a fait preuve de plus d'intuition. L'idée de l'origine orientale du conte européen était trop fortement ancrée dans la tradition culturelle de l'époque qui, de fait, était le payerent tardif d'un tribut à l'ancienne théorie discréditée de la migration de Bufey et de ses adeptes, pour pouvoir lui opposer une contre-théorie de la taille de celle discutée dans le cas de la ballade. Le savant fut donc contraint à une formule de compromis qui, en bien des points, est encore valable actuellement.

Dans ses recherches sur les contes, on distingue deux étapes chronologiques principales: la première, de 1893 jusqu'après la première guerre mondiale, époque pendant laquelle il se penche plus spécialement sur les problèmes de la théorie et de la méthode du recueil et de la publication des contes populaires; la seconde, l'entre-deux-guerres, lorsqu'il se passionnera pour le problème des multiples origines du conte roumain et du conte européen. Vu ce qui constitue l'objet de notre intérêt ici, ce n'est que de la seconde période que nous allons nous occuper. Aussi nous y arrêterons-nous, non sans faire

---

<sup>76</sup> H. M. Cadwick and N. K. Chadwick, *The Growth of literature*. Cambridge, 1936, vol. II, p. 454-455. Le fait leur paraît d'autant plus incertain, qu'en Italie la poésie héroïque n'existe pas, tandis qu'en Russie ce genre poétique existe, ce qui peut amener d'autres conclusions, éventuellement la théorie historique génétique de « l'épos » des peuples slaves.

<sup>77</sup> Alois Schmaus, *Die balkanische Volksepos. Typologie und Kontinuitätsproblem*. « Zeitschrift für Balkanologie », 1 (1962), p. 137: l'auteur énumère les théories, mais n'adhère à aucune, en affirmant qu'on ne peut poser le problème que de deux manières, ou bien à partir de la polygenèse ou bien à partir de la migration culturelle, donc de la monogenèse. La situation lui paraît insoluble.

remarquer qu'en matière de recueil et de publication des contes populaires, les opinions de N. Iorga représentent une synthèse des préoccupations et des recherches de toute l'époque — époque qui, toutefois, ne pouvait offrir au chercheur du domaine une base technique-matérielle adéquate, ni même correspondante à celle dont jouissaient d'autres branches du folklore. Ses idées, actuellement dépassées, jalonnent cependant le chemin qu'a nécessairement parcouru la folkloristique roumaine durant cette époque de carrefour, avant de devenir ce qu'elle est de nos jours.

Quant à l'origine du conte roumain, N. Iorga distingue trois sources différentes: la première orientale, la seconde occidentale, la troisième indigène. Pour le premier cas, dès 1923, il mentionne la migration du genre depuis l'Inde à travers la Perse, la Syrie, jusqu'à Byzance, qui en a assumé par la suite la tâche de le diffuser de tous côtés, à l'exception du monde nordique <sup>78</sup>. Un an plus tard, il limite cette influence orientale, en insistant sur le fait que les contes ne proviennent pas de l'Inde, dans leur totalité et que dans aucun cas il n'est obligatoire de placer en Grèce le point de départ de leur route européenne. Le principal foyer de rayonnement des contes en Europe doit être cherché dans le monde roumain, d'où ils se seraient transmis chez les Slaves, les Allemands et les Hongrois <sup>79</sup>. Malheureusement, le passage n'est pas assez clair pour nous permettre de bien comprendre quelle était selon sa conception, la position du domaine roumain par rapport à ce courant oriental. Quel que fût cependant ce point de rayonnement, le plus oriental, des contes populaires vers l'Europe, qu'il fût à Byzance ou sur le territoire roumain, Iorga met en évidence le rôle que le Sud-Est européen en général a joué dans le processus de la diffusion universelle du conte. Dans la caractérisation du contenu thématique de nos contes, l'historien roumain détermine comme étant d'origine orientale certaine, les éléments suivants: tout ce qui est illogique et non harmonieux <sup>80</sup>, la qualité du merveilleux, le rôle des animaux (il s'arrête tout spécialement sur les vertus surnaturelles du cheval, problème qui sera repris par un autre chercheur roumain, Ion Muşlea <sup>81</sup>). C'est du monde byzantin que provient l'atmosphère de cour impériale et le rôle attribué dans le conte à la fille de l'empereur <sup>82</sup>. Pour la très grande ancienneté du conte chez les Roumains plaide aussi le fait qu'on n'y parle pas de rois ou d'autres souverains,

---

<sup>78</sup> Préface aux *Contes roumains transposés en français*, Paris, 1923.

<sup>79</sup> N. Iorga, *Poveşti, tot poveşti (Des contes, toujours des contes)*. « Ramuri » (Drum drept), 18 (1924), no 7, p. 2.

<sup>80</sup> N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti (Histoire de la littérature roumaine)*, I. Bucarest, 1925, ed II, p. 67.

<sup>81</sup> *Histoire des Roumains*, vol. II, p. 188.

<sup>82</sup> *Ibidem*, vol. II, p. 188.

mais seulement d'empereurs, terme qui, on l'a vu, constitue un héritage direct du monde impérial romain et qui ne se retrouve pas chez les autres peuples d'origine latine, mais seulement chez les Albanais <sup>83</sup>.

Nous indiquons que la seconde source, selon Iorga, serait occidentale. Il s'agit d'une onde médiévale, entrée dans le monde sud-est-européen par la zone de l'Adriatique — où, nous l'avons vu, s'est effectué un massif processus de pénétration de la culture française dans le monde balkanique en général —, qui apportait la conception chevaleresque du héros, d'incontestable facture française. Il n'est cependant, pas moins vrai, dit l'historien, que l'esprit chevaleresque de l'occident français provient, lui-même, de cette très ancienne Perse des combats et des aventures extraordinaires. Dans tous les cas, « le personnage le plus sympathique du conte roumain, de beaucoup mieux contourné que les douces, mais fades filles d'empereurs qui restent à attendre leur heure, que les empereurs rouges ou verts — jamais d'une autre couleur — qui, s'ils sont vieux, se résignent à souffrir leurs douleurs, s'ils sont jeunes, perdent toujours dans leurs querelles d'amour le gain de la bataille, est Făt-Frumos »<sup>84</sup>. Celui-ci réunit dans sa personne toutes les qualités morales correspondant parfaitement à l'idéal du vrai chevalier, tel qu'il a été conçu dans la France de Jean le Bon, par exemple <sup>85</sup>. « C'est de l'épopée française également, passée ainsi dans d'autres pays jusqu'à l'Orient européen, qu'a dû venir cette admiration pour le noble preux solitaire, sans cupidité, sans ambition de parvenir, sans ressentiments, pur et bon, qui ne parcourt le monde que parce qu'il s'y est engagé de par sa propre volonté, par le serment qu'il s'est prêté lui-même. Dans ce que tente et accomplit Făt-Frumos, il y a tant de fraîche chevalerie, que cela ne semble pas pouvoir venir d'une aussi lointaine origine (orientale) »<sup>86</sup>. De ces qualités morales du héros des contes, N. Iorga fait un éloquent parallèle avec les qualités — également morales — du chevalier occidental, formé à la dure école des Croisades, toujours prêt à se sacrifier, bravant tous les dangers pour sauver sa dame, évitant tous les pièges et surmontant tous les obstacles, détournant les incantations et les sortilèges <sup>87</sup>. L'appellation de *Făt-Frumos* est très ancienne, en tout cas antérieure au XIV<sup>e</sup> siècle, ses significations morales étant contemporaines des célèbres chansons de geste. Proche de *Făt-Frumos* lui semble être le héros *Pepelea* — encore d'origine occidentale, mais cette fois italienne — en oubliant, ou peut-être ne sachant pas, que l'appella-

---

<sup>83</sup> *Istoria literaturii românești (Histoire de la littérature roumaine)*. I. ed. II., 1925, p. 69.

<sup>84</sup> N. Iorga, *L'élément occidental dans le conte danubien et balkanique*, s.l. et s.d. p. 103.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>86</sup> N. Iorga, *Istoria literaturii românești (Histoire de la littérature roumaine)*, I. Bucarest, 1925, ed. II, p. 68.

<sup>87</sup> *L'élément occidental*, p. 103.

tion même vient des langues slaves, n'étant autre chose que le parallèle masculin de Cendrillon (Cenușotka, Pipelcutza — Pepelea)<sup>88</sup>. Du reste ce ne serait pas le seul cas de sujets d'épopée ou de romans médiévaux passés dans le conte<sup>89</sup>. De plus, le conte roumain présente encore d'autres nombreux rapprochements thématiques avec le conte occidental, en espèce avec le conte français<sup>90</sup>.

En ce qui concerne l'élément indigène, le savant en est moins sûr. Dans son étude de 1923, il ne parle que d'une « note nationale propre, entre le rire mouillé de larmes et les larmes illuminées d'un sourire, ce qui est la définition même de notre littérature aussi bien populaire que cultivée »<sup>91</sup>. Une autre fois, il affirme qu'« on a donc à faire à une synthèse complexe, dans laquelle les Roumains ont introduit seulement de la vivacité et du sentiment, l'humour tout particulier de la race »<sup>92</sup>. Cela prouve que, selon sa conception, ce n'est pas le contenu qui détermine sa forme d'expression, l'interprétation artistique locale. On revient donc à cet éternel problème de la recherche folklorique comparée roumaine que nous avons vu être défini au siècle dernier par B.P. Hasdeu, M. Eminescu et d'autres et qui, nous l'avons indiqué, allaient devenir le point central de tous les débats théoriques sur ce thème. Plus tard cependant, Iorga aura eu l'occasion de revenir sur cette question et d'identifier aussi certains éléments thématiques — par conséquent de contenu — d'origine probablement autochtone. Ainsi, bien que le *zmeu* (le dragon) de nos contes ait son équivalent étymologique dans les langues slaves, N. Iorga est tenté de le mettre, à juste raison, plutôt en relation avec le thème thraco-illyrien du dragon<sup>93</sup>.

En partant de la grande synthèse de Lazăr Șăineanu, l'historien aurait voulu élargir le cadre d'une telle recherche par l'inclusion de tous les matériaux provenant du « monde roman » et par la détermination chez les Roumains — comme nous venons d'ailleurs de le dire — d'un point de rayonnement des contes depuis le Sud-Est européen vers les Hongrois, les Allemands et les Slaves. Il considérait que cette œuvre méritait d'être accomplie et permettait de l'entreprendre. Sollicité sans doute par d'autres ouvrages, il n'a cependant pas pu la réaliser. Sa conception du conte, aussi bien d'ailleurs que celle de la ballade populaire, ont été diminuées, par son adhésion à la théorie de la migra-

---

<sup>88</sup> *Histoire des Roumains* vol. II, p. 188, 360.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>90</sup> *Povești, tot povești (Des contes, toujours des contes)*, p. 1, similitude avec les contes de fée du Limousin, qui semblent avoir suscité toute la discussion et la mise en thème.

<sup>91</sup> La préface aux *Contes roumains*.

<sup>92</sup> *Histoire des Roumains*, vol. II, p. 188—189.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 188.

tion, le savant ne pouvant pas s'expliquer autrement l'existence, dans plusieurs endroits à la fois, de formes culturelles identiques. Il ne s'est même pas posé le problème d'une autre solution et dans ce sens du point de vue de sa position à l'égard du stade contemporain de développement de la recherche folklorique roumaine et européenne, il se trouve sur un degré inférieur. Il vient certainement après B.P. Hasdeu et son école. Toutefois en ce qui concerne le problème du conte sud-est-européen, sa conception fondée sur la diffusion est atténuée en quelque sorte par l'observation — pour le moins intéressante et originale — que «le conte populaire ne connaît pas de frontières dans le Sud-Est de l'Europe»<sup>94</sup>. Cette constatation semble ne s'appuyer que sur la simple idée d'une communauté culturelle dans une aire de convergence spécifique. Aussi en fait, pourrait-elle signifier que ce que Iorga a exprimé comme probable par l'origine, la diffusion et la fonction du conte chez les Roumains, serait, en un certain sens, valable également pour tout le Sud-Est européen. Encore que sa théorie sur le conte fasse, comme on a pu le voir, une concession assez importante aux conceptions traditionnelles qui dominaient les recherches du genre, il n'est pas moins vrai qu'elle exploite au maximum — bien qu'au niveau des généralités seulement et plutôt des impressions — cette même théorie des influences occidentales qui — on vient de le voir — déterminait le fonds même de sa pensée d'historien et de philosophe de la culture. Le processus s'est accompli d'autant plus facilement, qu'il était convaincu que les genres folkloriques ne sont pas des schémas rigides, mais des réalités vivantes, en perpétuel mouvement et transformation continue, s'influençant réciproquement dans le sens de leur enrichissement et de leur fécondité<sup>95</sup>. Iorga avait eu l'intuition des rapports étroits qui existent entre l'épopée héroïque et le conte, en offrant des exemples typiques d'interpénétration des genres et des domaines. C'est ainsi qu'il découvre dès 1909, le caractère de base de la ballade *Letinul bogat*<sup>96</sup> (*Le riche latin*) et, en 1914, celui de la ballade *Mizil Crai*<sup>97</sup> (*Le roi Mizil*). Dans aucun de ces cas il ne s'est trompé<sup>98</sup>. Pour clôturer ce paragraphe il n'est pas inutile, à notre avis, de faire remarquer que cette source occidentale même, qu'il a découverte dans le conte (et la ballade

<sup>94</sup> *L'élément occidental*, p. 102.

<sup>95</sup> Adrian Fochi, *op. cit.*, p. 462

<sup>96</sup> La préface à C.N. Mateescu, p. V: «tient le milieu entre la chanson traditionnelle et le conte versifié, l'enchaînement des exploits de Făt-Frumos appartenant au cycle des contes de fée».

<sup>97</sup> N. Iorga, *Cîntecele românilor din Serbia*, (*Les chansons des Roumains de Serbie*), p. 11: «Les ménestriers créent une chanson, mais à tout hasard, et ils se servent pour cela de la trame du conte. Un tel conte, devenu chanson, c'est *Mizil Crai*».

<sup>98</sup> Al. I. Amzulescu, *op. cit.* vol. I, p. 34, qui donne pour exemple le cas même de «*Mizil Crai*».

populaire) du Sud-Est européen, devrait renforcer encore plus sa conviction que la société byzantine et toutes celles en relation avec elle auraient été profondément occidentalisées, « surtout à partir d'un certain moment », ce que d'ailleurs des recherches plus récentes n'ont pas cessé de confirmer et avec de plus en plus d'éloquence<sup>99</sup>. De fait le savant se plaçait dans un véritable cercle vicieux, dans lequel les causes devenaient leurs propres effets et les effets, leurs propres causes.

Son intérêt n'était cependant pas limité aux deux genres ci-dessus indiqués, mais comprenait de nombreux autres domaines folkloriques, dont nous ne pouvons manquer de mentionner en premier lieu le théâtre populaire. Dans ce cas aussi, le savant applique ses mêmes critères d'appréciation culturelle. Ainsi, en interprétant le témoignage du moine Bandinus, missionnaire catholique en Moldavie du temps de Vasile Lupu, il affirme que le spectacle des *Irozi* ou le *Vicleim*, qui n'est que l'illustration dramatique du passage évangélique de l'adoration des mages, serait venu de l'occident allemand par l'intermédiaire de l'école catholique de Jassy<sup>100</sup>. Un autre spectacle populaire, se produisant aussi bien pendant les fêtes de la Nativité et auquel il trouve des parallèles occidentaux, et la *Vasilca* (coutume d'aller chanter des *colinde* en portant la tête ornée du cochon tué à Noël). Il l'apparente à une chanson anglaise de 1521 des étudiants anglais d'Oxford qui portaient avec un rite similaire, une tête de sanglier.<sup>101</sup> Si pour ces deux genres de théâtre populaire roumain, il trouve des parallèles éloignés en Occident, tous les autres que les Roumains connaissent, Iorga les considère communs à tous les peuples du Sud-Est européen. Et il ajoute que les personnages sont : « les mêmes ours, les mêmes chèvres, les mêmes faux vieillards avec le masque de ces animaux ou de cet âge »<sup>102</sup>. Il ne se préoccupe pas de leur origine dans la zone, mais se contente de noter leur caractère communautaire.

De même, communes à toute la région, sont les *colinde* et proverbes<sup>103</sup>, ces derniers en relation bilatérale roumano-albanaise, roumano-yougoslave et gréco-slave. Du domaine des coutumes communes il mentionne les *Rusalii* d'origine latine mais de transmission slave,<sup>104</sup> les *călușari* qu'on rencontre

---

<sup>99</sup> N. Iorga, *Istoria literaturii românești (Histoire de la littérature roumaine)* I. Bucarest, 1925, ed. II, p. 68.

<sup>100</sup> N. Iorga, *Datinele noastre de Crăciun și originea lor (Nos coutumes de Noël et leur origine)*. « Revista istorică », 5 (1919) p. 372.

<sup>101</sup> N. Iorga, *Anul nou în Orientul european (Le nouvel an dans l'Orient européen)*. Traduit par C.D. Fortunescu d'après la *Revue bleue*, « Ramuri » (Drum drept), 17 (1923), p. 163.

<sup>102</sup> *Histoire des Roumains*, vol. II, p. 189, d'après *Mamming plays in the Southern Balkans*. « Annals of the British School of Athens » 19 (1912–1913) p. 248–265.

<sup>103</sup> *Histoire des Roumains*, vol. II, p. 341, 188.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 341.

chez les Roumains autant que chez les Bulgares, mais dont il faut chercher l'origine jusque dans le monde thrace <sup>105</sup>. La coutume de la « fraternisation » dont nous avons déjà parlé, serait d'après N. Iorga d'origine thraco-illyrienne et parallèlement commune à tous les peuples de la zone; <sup>106</sup> la coutume des « lamentations professionnelles » commune à toute la zone, mais dont le nom roumain — *bocet* — doit être rapproché du *vocero* corse, par conséquent de très anciens phénomènes ethnographiques d'origine méditerranéenne <sup>107</sup>; le *Lăzărel*, les *paparude*, le *scaloian*, la croyance dans les *vircolaci* (loups-garous qui dévorent la lune. V. l'éclipse) qu'on rencontre chez la plupart des peuples qui vivent dans la zone <sup>108</sup>. Seule la croyance dans les *vircolaci* semble venir des Slaves, toutes les autres étant plus anciennes et exigeant d'autres explications. Il découvre aussi des superstitions communes, provenant d'un fonds préhistorique, dont les croyances et les pratiques se rapportent aux « journées des vieilles » (les neuf derniers jours avant l'équinoxe du printemps) <sup>109</sup>. La pratique des grands épithalames populaires des noces paysannes, dont le prince Démètre Cantémir parlait avec admiration au début du XVII<sup>e</sup> siècle <sup>110</sup>, Iorga la tenait pour indigène, mais il la joignait à des coutumes similaires françaises, fondées sur cette même « ancienne politesse cérémonieuse » <sup>111</sup>. Nous ne nous arrêterons pas à mentionner ici toutes les identifications de parallèles qu'il a proposées, les unes réussies, d'autres moins, afin de ne pas transgresser l'espace et le cadre que nous nous sommes proposés, mais pour conclure, nous ne pouvons manquer de relever le fait que N. Iorga, demeurant en tant que folkloriste prisonnier des conceptions dominantes de son époque, « ne les dépasse pas par la profondeur des problèmes, mais par l'extension considérable d'une information, — surtout comparée — telle que, jusqu'à lui, seul B.P. Hasdeu avait apportée <sup>112</sup>. Il est de même utile de souligner la manière différenciée dont il a perçu l'influence du folklore sur la littérature savante des peuples de la zone à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque ces peuples ont posé les fondements de leur littérature et de leur culture nationale,

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 341, notes 3—4.

<sup>106</sup> *Le caractère commun*, p. 77.

<sup>107</sup> *Histoire des Roumains*, vol. II, p. 342.

<sup>108</sup> *Ibidem*, vol. II, p. 362—363.

<sup>109</sup> *Ibidem*, vol. II, p. 189. Il ignore l'œuvre fondamentale de Lazăr Șăineanu sur ce thème. En utilisant uniquement la bibliographie grecque, il affirme seulement la communauté roumano-hellénique du phénomène.

<sup>110</sup> Adrian Fochi, *Dimitrie Cantemir etnograf și folclorist (Démètre Cantémir, ethnographe et folkloriste)* « Revista de etnografie și folclor », 9 (1964), p. 125.

<sup>111</sup> *Histoire des Roumains*, vol. II, p. 185—186.

<sup>112</sup> Adrian Fochi, *Nicolae Iorga*, p. 462.

en faisant appel à l'expérience classique de la vie et de l'art du folklore <sup>113</sup>.

En groupant les données qui précèdent, on peut affirmer, en ce qui concerne l'apport de N. Iorga au progrès des recherches roumaines de folklore comparé sud-est-européen, qu'il n'a pas senti le besoin de démontrer les problèmes de la communauté sud-est-européenne, car celle-ci constituait une composante profonde de sa pensée, sous-entendue dans tout ce qu'il a pensé et réalisé. Le fonds de cette communauté est thraco-illyrien et ses formes sont assurées par l'histoire même des peuples qui habitent la zone. Ce fonds commun est visible, malgré toutes les puissantes influences externes qu'il a subies; il se laisse détecter surtout dans le domaine des institutions populaires et dans le contenu du folklore des peuples sud-est-européens de la même manière qu'il a été démontré dans le domaine linguistique. Des recherches attentives peuvent distinguer ce qui tient de ce fonds très ancien qui confère à cette partie du monde sa physionomie unitaire et spécifique, de ce qui tient des grands courants culturels qui se sont, de tous temps, croisés sur le territoire de cette zone. Le très vaste inventaire de parallèles folkloriques sud-est-européens établi par le savant durant des années impressionne justement par sa propriété de faire ressortir ce qui est unitaire dans la diversité et inversement, ce qui est divers dans l'unité. Etant donné que l'argument folklorique n'est que l'un des plus modestes utilisés par le savant dans l'étude philosophique de l'histoire nationale, sa contribution paraît fragmentaire, souvent contadictoire. Elle devient importante par la puissante effervescence qu'elle a provoquée à son époque, bien plus que par les résultats immédiats et s'inscrit à côté des meilleures traditions de la science roumaine.

Parmi tous les chercheurs qui se soient occupés de l'étude de la ballade populaire roumaine, D. Caracostea est celui qui lui a consacré le plus de temps et d'énergie. Il s'agit d'une période de 30 ans de minutieuses analyses de thèmes, d'attentives investigations esthétiques en vue de surprendre l'essence même du genre et de trouver les méthodes de recherche propres à l'objet étudié. En partant du principe que la pièce folklorique est, avant tout, une œuvre d'art, que son existence — genèse et circulation — s'explique par la fonction esthétique qu'elle accomplit dans le cadre de la collectivité, le savant considère qu'une recherche scientifique adéquate est nécessaire et remet dans leurs droits les critères esthétiques d'appréciation du folklore. La tendance à l'historisme soutenue chez nous par des historiens comme N. Bălcescu, N. Densușianu, A.D. Xenopol et poussée par N. Iorga jusqu'à ses conséquences dernières de théorie et de méthode, en transférant l'intérêt de la recherche sur des

<sup>113</sup> N. Iorga, *Idées et formes littéraires françaises dans le Sud-Est de l'Europe*. Paris, 1924, p. 89, 202—206.

aspects subsidiaires du problème, comme par exemple faire ressortir l'importance documentaire-historique de la création folklorique a été vivement combattue par D. Caracostea qui la considérait comme l'une des plus funestes erreurs commises, durant la dernière période, dans l'étude de la ballade populaire. « Peu d'erreurs ont autant contribué à nous éloigner, non seulement du véritable esprit scientifique mais aussi de la juste intuition esthétique de notre ballade, que la théorie, si répandue et tenace, de l'historicité de l'épopée populaire »<sup>114</sup>. Mais en limitant ses recherches exclusivement à l'aspect esthétique, D. Caracostea s'est dérobé à soi-même la féconde perspective scientifique qui découle de la fonction sociale de l'art.

C'est là le point faible de sa manière de voir, encore que justifié par les circonstances spéciales de la lutte qu'il entendait mener contre les excès de la théorie historiciste.

Une autre qualité de ses recherches est l'esprit de continuité. S'il a nié l'importance du critère historique dans le folklore, il l'a proclamée dans la recherche folklorique. Dans cet esprit, il a raccordé les contributions disparates de tous ses prédécesseurs, en en dégagant les lignes essentielles de l'évolution de la pensée scientifique de notre folkloristique et en attribuant une juste part à toutes les réussites et à tous les échecs antérieurs<sup>115</sup>. Il faut lui accorder aussi le mérite d'une conception organique, au nom de laquelle il relia notre recherche folklorique au contexte général du développement de la science dans notre pays ; cela constitue, certainement, l'un de ses plus grands mérites.

Nous venons de faire ces remarques au début de la partie qui lui est réservée dans le présent ouvrage, afin de mieux faire comprendre la spécificité de sa position et l'unicité de sa contribution à son époque. Isolé parmi ses

---

<sup>114</sup> D. Caracostea, *Balada populară română (La ballade populaire roumaine)*, p. 170. Dans ses études, le savant fait la critique des chercheurs étrangers qui ont adopté la thèse historiciste. A cet égard il convient de retenir la présentation critique qu'il fait du chercheur bulgare G. Popov, auquel il oppose les opinions de F. Krauss (*Ethnologische Mitteilungen aus Ungarn*, III, p. 151.) qui montre que les « épopées populaires ne sont pas des documents d'archive, mais des créations de l'âme populaire sans considérer le pragmatisme historique », et il demande à ce qu'on lui montre des caractérisations des motifs traités dans la création épique, au lieu de caractérisations de héros. Les héros sont l'élément aléatoire, alors que les matériaux sont ce qui reste des transformations d'un développement épique ». Voir D. Caracostea, *Metoda identificărilor istorice în folclor (La méthode des identifications historiques dans le folklore)*. « Revista fundațiilor » 10 (1943), no 6, p. 492—493.

<sup>115</sup> *Balada populară română (La ballade populaire roumaine)* p. 5 où il critique le mode isolé adopté par certains spécialistes ne se subordonnant pas à une conception unitaire, et d'autant moins à des impératifs de méthode — imposés non pas par telle ou telle théorie — mais par la « nature même du sujet étudié ».

contemporains, D. Caracostea est pleinement apprécié actuellement, — dans les limites toutefois d'une relève critique générale des résultats acquis par ses prédécesseurs — étant l'un des facteurs les plus encourageants pour la recherche folklorique de notre époque.

D. Caracostea part, dans ses études folkloriques, de la position historique-géographique de notre pays et de notre peuple en Europe. « Notre situation entre l'Orient et l'Occident, le long du Danube, où s'entrecroisent aussi les chansons qui viennent du Nord et vont vers le Sud, impose des problèmes spéciaux. Il peut arriver que nous observions des croisements de motifs sud-danubiens avec des motifs d'une autre origine et que nous observions comment de nouvelles couches se posent sur une couche de fond ancienne » <sup>116</sup>. Ses études, et particulièrement celle de la ballade *Lénore*, font clairement ressortir la situation spéciale du folklore roumain dans le cadre du folklore européen, déterminée par la position du pays et du peuple roumain au confluent des grands courants culturels qui ont traversé l'Europe. Le caractère spécifique de cette situation explique le caractère spécifique de la création populaire. Celle-ci à son tour confirme la spécificité de la situation. Par conséquent le savant part d'une hypothèse que les études de détails confirmeront pleinement par la suite. C'est de cette conception que dérive la nécessité d'entreprendre l'étude comparée de la ballade populaire roumaine dans ses relations naturelles et organiques avec sa vie généralement européenne afin d'arriver sur sa genèse, sa circulation et sa fonction, à un point de vue également européen. Aussi Caracostea critique-t-il ces études du passé qui, en négligeant, avec ou sans intentions, cet impératif, ont examiné soit seulement les relations bilatérales roumano-balkaniques ou roumano-occidentales, soit seulement encore les relations entre la ballade roumaine et ses traditions classiques, en ne nous offrant que des aspects limités, tronqués, de la biologie du genre <sup>117</sup>. Or, c'est l'étude intégrale de notre folklore qui met en évidence notre appartenance spécifique au Sud-Est européen. « Wenn man nun im einzelnen verfolgen will, wie sich das rumänische literarische Folklore dem Westen und dem Osten gegenüber einstellt, dann zeigt es sich, dass gewisse Motive uns deutlich in die Einflusszone des europäischen Südostens hinüberführen » <sup>118</sup>. Le caractère spécifique de notre appartenance simultanée au monde européen et à celui sud-est-européen, consiste dans le fait que nous sommes un peuple

---

<sup>116</sup> *Metoda identificărilor istorice în folclor (La méthode des identifications historiques dans le folklore)*, p. 487. Voir: *Balada populară română (La ballade populaire roumaine)* p. 297.

<sup>117</sup> *Lenore. O problemă de literatură comparată și de folclor. (Un problème de littérature comparée et de folklore)*. Bucarest, 1929, p. 7.

<sup>118</sup> *Wert und Wesen der rumänischen Volksdichtung*. « Langue et littérature », 2 (1943) p. 69.

d'origine latine ayant cependant une littérature populaire d'un caractère sud-est-européen prononcé. « Cette situation constitue l'un des traits originaux les plus importants de notre peuple, d'où dérivent en grande partie, aussi les problèmes spécifiques de notre folklore »<sup>119</sup>. Nous représentons par conséquent un « cas unique dans la vie spirituelle des peuples européens ». L'attention du chercheur doit donc se diriger vers l'exploration du contenu de cette unicité.

C'est dans cet esprit que D. Caracostea définit aussi la « communauté folklorique » sud-est-européenne. Tout comme dans le cas des langues qui, par-dessus de profondes différences d'origine et de famille, s'unissent dans ce que les philologues ont nommé « Sprachbund », les motifs folkloriques aussi « sont rarement limités à la sphère géographique d'un seul peuple ; et même s'ils n'ont pas une circulation mondiale, ils dépassent de loin les frontières d'une race »<sup>120</sup>, en déterminant de la sorte des zones culturelles plus étendues, ayant des caractères spécifiques, unitaires. C'est le cas du Sud-Est européen avec lequel nous nous sentons entièrement solidaires. Le passage dans lequel il définit cette solidarité mérite d'être reproduit intégralement : nous, les Roumains, « nous nous sentons moins étrangers sur le terrain des créations sud-est-européennes. On peut par conséquent ne pas connaître la langue respective et toutefois avoir la réceptivité adéquate à l'égard des qualités de ces créations, qu'elles se présentent en traductions, ou parfois, comme variantes d'un avoir commun. Rapportées à ce que nous possédons, elles précisent ainsi vivement leur caractère et se situent plus exactement sur l'échelle des valeurs, que lorsqu'il s'agit de motifs totalement étrangers à notre forme interne »<sup>121</sup>. De tout ce qui précède, ressort la thèse du savant sur la bipolarité et la bivalence de notre folklore. Le savant recommande la nécessité de l'étude des relations folkloriques sur le plan des parentés génésiaques, mais aussi sur celui des parentés typologiques. Le folklore roumain s'apparente (et c'est aux recherches à découvrir où et quand) avec le folklore des autres peuples d'origine latine ; il s'apparente, cependant, aussi (et cela reste aussi à être établi) avec le folklore des peuples balkaniques. Cette dernière parenté est de nature telle, qu'elle nous place dans une unité folklorique sud-est-européenne dans le cadre de laquelle tous les produits folkloriques se présentent comme « des variantes d'un avoir commun ». Mais, le spécialiste ne nous dit pas ce qui constitue cette communauté ; il ne mentionne jamais le substratum thraco-illyrien, les

---

<sup>119</sup> *Balada populară română (La ballade populaire roumaine)* p. 472–473.

<sup>120</sup> *Ibidem*, p. 539.

<sup>121</sup> *Material sud-est european și formă românească. Meșterul Manole. (Matériel sud-est-européen et forme roumaine. Maître Manole)*. Bucarest 1942, p. 620.

conditions historiques et sociales communes qui, toutes, ont imprimé à la culture de la zone cette physionomie interne tellement unitaire, et tellement différente en même temps, des zones avoisinantes. Toutefois, sachant que D. Caracostea s'appuie sur l'ensemble organique des recherches de ses prédécesseurs, nous sommes en droit de supposer qu'il les tient pour sous-entendues, et qu'elles constituent un patrimoine scientifique définitivement acquis. Il n'est pas inutile, par exemple, de montrer que lorsqu'il analyse la contribution de Al. Odobescu aux recherches comparées de la ballade *Miorița*, il apprécie tout particulièrement l'introduction du point de vue sud-est-européen comme une nécessité des recherches <sup>122</sup>. Une autre conséquence de notre situation géographique à ce croisement des routes d'Europe, c'est la rencontre dans notre folklore des sphères d'influences occidentale et sud-est-européenne. C'est ce qui se passe par exemple avec le motif *Lenore*, dont les deux types «ont mené une évidente lutte pour l'existence» sur le territoire de notre pays: un type de circulation plus réduite, l'autre ayant une plus large étendue, le fait est qu'il ne s'agit pas de deux motifs poétiques essentiellement différents, mais de deux types d'un seul et même motif <sup>123</sup>. De même «par rapport au motif de <l'épouse infidèle>, avons-nous l'occasion de constater comment un type d'origine sud-danubienne se heurte à un autre emprunté aux ballades hongroises» <sup>124</sup>. De là l'importance toute spéciale que le folklore roumain acquiert pour la résolution des problèmes généraux du folklore européen.

D. Caracostea distingue dans le folklore roumain, du point de vue de sa genèse, trois catégories de créations. La première est constituée par les créations propres, originales, tant en ce qui concerne le contenu, que la forme. Le devoir de la recherche folklorique est de les découvrir et de les mettre en évidence. Mais cela ne peut se faire que par l'emploi de la méthode comparative, par la détermination successive de parallèles et l'élimination des motifs communs. L'identification de ce fonds, entièrement original, est par conséquent la dernière opération de toute une série d'autres opérations. La seconde catégorie de créations est constituée par les matériaux sud-est-européens. Leur détermination peut, de même, être faite par la comparaison, mais cette fois par rapport au folklore mondial. La troisième catégorie comprend les créations de circulation européenne, voire même mondiale. Les recherches doivent, par conséquent, suivre trois étapes, selon qu'on poursuit la détermination du degré plus ou moins étendu ou restreint des différents thèmes et motifs exist-

---

<sup>122</sup> *Un diptic folcloric. (Un diptyque folklorique)*: Alecsandri-Odobescu. «Revista fundațiilor», 9 (1942), no 6, p. 635.

<sup>123</sup> *Lenore*, p. 21.

<sup>124</sup> *Balada poporană română (La ballade populaire roumaine)*, p. 299.

tants dans notre folklore. En faisant le point, il convient de retenir deux idées. La première se rapporte au chemin même parcouru par les recherches, d'étape à étape, et suppose un parcours méthodique du général au particulier. « Séparer ce qui est motif universel de ce qui est motif balkanique, afin d'être à même de montrer, dans ce vaste cadre, ce qui est motif roumain »<sup>125</sup>. La seconde idée suppose le processus inverse, d'encadrer organiquement le particulier dans le général, en établissant en permanence ces relations subtiles qui élèvent, maintiennent et expliquent notre folklore par le système des grandes corrélations culturelles mondiales. Voici la formulation même du savant : « Je ne connais pas de moyen plus adéquat pour universaliser notre point de vue en littérature, que cette habitude de montrer ce qui est universel dans notre littérature populaire »<sup>126</sup>. Cette permanente universalisation ne signifie pas « une restriction des éléments ethniques, mais tout au contraire, leur éclaircissement conscient. Si parmi les problèmes littéraires actuels se trouve celui de réunir en une synthèse les éléments universels et nationaux, notre folklore peut en être un guide, car il témoigne comment une partie importante des motifs universels vivent chez nous, en acquérant souvent une vie qui leur est propre »<sup>127</sup>. « Loin de se perdre dans une masse uniforme internationale, nos ballades acquièrent une vie et un sens propre, en s'individualisant dans le cadre du folklore universel »<sup>128</sup>. Ce schéma est la plus complète mise en équation des données de notre problème du folklore et appartient entièrement à D. Caracostea. Il représente l'un des points essentiels de sa contribution à la recherche comparée du folklore roumain et sud-est-européen, tant au point de vue de la théorie que de la méthode.

Le chercheur ne se montre pas préoccupé par le problème de la gènese et de la diffusion d'un motif folklorique. « La note distinctive de la poésie populaire d'un peuple n'est pas d'être née dans ce peuple, mais d'y vivre »<sup>129</sup>. L'étude ne doit pas être dirigée vers des objectifs aussi peu éloquents pour la caractérisation artistique d'une pièce folklorique, car ils sont en fait extérieurs au message artistique du folklore. D. Caracostea tient pour un vrai « malheur » que les recherches n'aient pas poursuivi la vie artistique et les qualités expressives des motifs, plutôt que leur histoire, en aspirant uniquement à la découverte de centres illusoire et hypothétiques de rayonnement. « En recherchant les

<sup>125</sup> *Ibidem*, p. 292–293.

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 295.

<sup>127</sup> *Metoda identificărilor istorice în folclor (La méthode des identifications historiques dans le folklore)* p. 486.

<sup>128</sup> *Balada populară română (La ballade populaire roumaine)*, p. 544.

<sup>129</sup> *Metoda identificărilor istorice în folclor (La méthode des identifications historiques dans le folklore)*, p. 485.

transformations historiques, nous avons entravé la possibilité d'approfondir la création d'art en elle-même. De ce point de vue, si l'école historique-géographique représentée par la folkloristique finlandaise a bien apporté un surplus de données par une minutieuse documentation et localisation dans l'espace, elle s'est en échange égarée dans la minutieuse évaluation des infimes différences de contenu, sans considérer les variantes pour ce qu'elles sont en réalité: des témoignages de vie artistique»<sup>130</sup>. Nous comprenons que le savant accepte la théorie de la migration culturelle, mais sans lui accorder cette importance exagérée à laquelle il faille sacrifier tout l'effort des recherches, tel que cela se passait jusqu'à lui. En constatant l'acte de la genèse, l'importance primordiale, le problème de l'emprunt culturel se pose tout différemment. Dans la résolution différente de ce problème, D. Caracostea est, à tous points, nouveau, d'une originalité intégrale. Il décharge la recherche de tout le fardeau des pseudo-problèmes, en la dirigeant vers l'investigation complète de l'essence de l'œuvre d'art. Il écarte la barrière qui partageait arbitrairement les peuples en créateurs de culture et en importateurs de faits culturels, en faisant les uns tributaires des autres, en les hiérarchisant d'après des critères chauvins. Pour lui «dans le folklore, il n'existe pas de peuple original et de peuple non original»<sup>131</sup>. Tous les peuples ont une originalité effective spécifique, mais elle doit être cherchée ailleurs par d'autres moyens. Le degré de cette originalité ne se mesure pas par la quantité des motifs folkloriques inventés. Aussi nombreux que soient les motifs inventés par un peuple, si — en vertu de la migration implicite à la phénoménologie folklorique — ils connaissent le développement le plus intense et le plus complexe dans le cadre du folklore d'un autre peuple, l'accomplissement de leur destinée artistique se produit ailleurs et ces motifs appartiendront entièrement, par leur vie artistique, à l'emprunteur. Ce n'est pas le certificat de naissance d'un produit folklorique qui doit former l'objet des recherches, mais sa vie artistique même. Une œuvre appartient à un peuple «pour autant, qu'étant réceptif, il lui aura créé les conditions d'une expression choisie»<sup>132</sup>.

D. Caracostea éloigne des débats aussi les problèmes concernant la technique de l'emprunt culturel. La phénoménologie de cette technique semble dans sa conception ne pas devoir faire l'objet d'une étude de folkloristique mais tenir plutôt de la sociologie, la linguistique, l'ethnographie, etc. Ce qui l'inté-

---

<sup>130</sup> *Morfologia baladei populare (La morphologie de la ballade populaire)*, «Revista fundațiilor» 10 (1943), no 9, p. 489. A ce sujet, voir aussi *Balada poporană română (La ballade populaire roumaine)*, p. 5.

<sup>131</sup> *Balada poporană română (La ballade populaire roumaine)*, p. 539.

<sup>132</sup> *Material sud-est european (Matériel sud-est-européen)*, p. 654.

resse ce n'est que ce que l'œuvre d'art peut offrir après l'accomplissement de l'emprunt et après sa complète et harmonieuse fusion dans l'esprit spécifique de l'emprunteur. Ce surcroît de richesse qui n'est que l'interprétation différente des matériaux communs, D. Caracostea le dénomme «forme» nationale. Un de ses ouvrages porte — de ce point de vue — un titre significatif: *Material sud-est european și formă românească* (*Matériel sud-est-européen et forme roumaine*) et reprend de la sorte un des principaux objectifs de la recherche folklorique comparée roumaine: le rapport entre le fonds et la forme, le fonds étant international et la forme, l'expression nationale. Retenons que pour lui, la notion de forme ne se rapporte pas à l'aspect extérieur, à l'ensemble des procédés de réalisation artistique, mais à la structure spécifique du fonds même. La traduction exacte du terme est «interprétation», «formulation», «adaptation». La recherche doit déceler cette forme et l'analyser ensuite par rapport à ce que les autres peuples ont réalisé, afin d'en extraire les indices concernant l'originalité spécifique de chacun d'eux; elle doit révéler l'apport de chaque peuple dans l'interprétation du même motif artistique, en déterminant la manière dont chacun s'est manifesté dans le sens de sa propre «universalisation».

L'originalité d'un peuple se reconnaît à la forme particulière qu'il a donnée à un sujet international. Aussi les recherches ne doivent-elles pas se limiter à déterminer les parallèles et les points communs entre notre ballade et celles des autres peuples, elles doivent reconnaître et prouver l'existence «d'une vie artistique roumaine»<sup>133</sup>. Nous transcrivons ci-dessous un passage fondamental, pour mieux comprendre sa conception: «Die originalität einer Volksdichtung besteht darin, wie ein bestimmtes, über ganz Südosteuropa verbreitetes Motiv in den einzelnen Literaturen eine besondere Gestaltung annimmt. Innerhalb des soeben festgestellten südosteuropäischen Raumes kommt der rumänischen Litteratur eine doppelte Originalität zu, nämlich die der eigenen Formgebung, die einem allgemeinen Motiv eine eigene künstlerische Prägung gibt und die Originalität, mit der das rumänische Volk aus seinem eigenen Erleben heraus neue einzigdastehende Motive schafft»<sup>134</sup>. Ce surplus, par lequel on mesure l'originalité spécifique d'un peuple, donne à chacun le droit de considérer sien, en juste et due propriété, le produit emprunté et

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 626. Voilà ce que l'on entend par «vie artistique roumaine»: «Ces sortes de motifs universels, une fois établis, cela ne veut point dire que, n'ayant aucun substratum historique chez nous, ils cessent de présenter de l'intérêt pour la vie artistique de ce peuple. Des formes spéciales des contaminations, certaines images, tout cela c'est la vie artistique roumaine et mérite d'être mis en évidence». *Balada populară română* (*La ballade populaire roumaine*), p. 294.

<sup>134</sup> *Wert und Wesen*, p. 70.

réinterprété ou reformulé par lui. La ballade *Meșterul Manole* appartient, en tant que motif, à tout le Sud-Est européen; en tant que réalisation concrète, il appartient à chacun des peuples qui en ont traité le sujet <sup>135</sup>. Cet état de choses signifie que l'étude des motifs, indifféremment de leur provenance, est « en premier lieu une étude de poésie roumaine » <sup>136</sup> et cela parallèlement pour chacun des peuples en particulier. Dans cet ordre d'idées nous devons mentionner aussi une autre subtile observation du chercheur. Il affirme ainsi que: « le moyen le plus sûr pour découvrir le caractère spécifique d'un peuple c'est son expression » et en conséquence il préconise « la nécessité d'une littérature comparée des formes ». <sup>137</sup> Il est évident que, dans ce cas aussi, le terme « forme » garde inchangée son acception. C'est ce qu'il affirmait encore lorsqu'il écrivait que « la forme est le moyen le plus adéquat pour approfondir la substance ». <sup>138</sup> S'il ne peut déceler l'originalité spécifique des différents peuples de la manière dont ils ont interprété les différents matériaux empruntés, de même peut-elle être déterminée par la qualité et la quantité des matériaux que ces peuples ont eu à leur portée sans pourtant les adopter. Il est certain que le savant reprend, de la sorte, une ancienne idée élaborée par ses prédécesseurs. Il s'agit du principe selon lequel les peuples n'empruntent que ce qui est conforme à leur mentalité, que ce qui s'accorde à leur caractère spécifique <sup>139</sup>.

Voici comment D. Caracostea a exprimé cette définition par la négation: « Non seulement ce qui a pénétré dans notre folklore, mais aussi ce qui se trouve chez les voisins, mais n'a pas été acquis, peut être un moyen pour définir notre ballade », car « une littérature est caractérisée non seulement par ce qu'elle acquiert mais aussi par les éléments qu'elle avait à sa portée, sans toutefois les acquérir ». <sup>140</sup> Ceci implique évidemment la connaissance intégrale du propre répertoire de motifs et de thèmes folkloriques, ainsi que la connaissance de l'inventaire poétique de tous les peuples de la zone. Dans l'élaboration de cette idée, le savant ne s'est pas laissé décourager par l'évidente difficulté d'une telle entreprise et, si les perspectives d'une telle compa-

---

<sup>135</sup> *Material sud-est european (Matériel sud-est-européen)* p. 654.

<sup>136</sup> *Metoda identificărilor istorice în folclor (La méthode des identifications historiques dans le folklore)*, p. 485.

<sup>137</sup> *Material sud-est european (Matériel sud-est-européen)* p. 619.

<sup>138</sup> *Morfologia baladei populare (La morphologie de la ballade populaire)*, p. 484.

<sup>139</sup> L'idée a été élaborée d'une manière complexe et généreuse par B.P. Hasdeu, *Cărțile populare (Les livres populaires)* avec une étude introductive et des notes par Petre V. Haneș, Buc., 1936 p. 43 dans *Cuvențe den bătrâni (Paroles de jadis)*, vol. II, sous le titre de: *Ochire asupra cărților populare (Coup d'œil sur les livres populaires)*.

<sup>140</sup> *Metoda identificărilor istorice în folclor (La méthode des identifications historiques dans le folklore)*, p. 486—487.

raison sont encore du domaine de l'avenir imprévisible, l'audace de l'idée n'a rien des caractéristiques de l'utopie.

Avant de clôre cet aperçu général sur les aspects théoriques de la contribution de D. Caracostea, deux questions restent encore à débattre. Il s'agit, en premier lieu, d'une tâche spéciale tracée par le savant à la recherche comparée roumaine. Autant que d'autres chercheurs contemporains, D. Caracostea accorde au domaine folklorique macédo-roumain une valeur toute particulière et d'accord en cela avec O. Densusianu et en utilisant les mêmes arguments il en préconise l'étude. « Tout comme dans la langue, les phénomènes qui nous sont communs à nous et aux Macédo-Roumains, indiquent une ancienneté qui remonte à l'unité primitive de la nation roumaine ; pareillement, des concordances entre les témoignages folkloriques peuvent donner des indications sur l'ancienneté d'un motif » <sup>141</sup>. Il a appliqué ce principe avec conséquence dans toutes les recherches de détails et spécialement dans l'étude de la ballade *Miorița*. Sur l'un des motifs composants de cette ballade, le motif de base du reste, il a affirmé — et les recherches ultérieures ont confirmé ses résultats — son origine très ancienne, antérieure à la séparation dialectale des Roumains <sup>142</sup>.

Le second problème se rapporte au but même de la recherche comparée. Bien qu'il l'énonce dans un ouvrage de caractère monographique et donne ainsi l'impression qu'il ne se rapporterait qu'à cet ouvrage, sa formulation vise la généralité et doit être retenue. D. Caracostea y fixe comme but à la recherche la détermination du rang que le folklore roumain occupe dans le cadre du folklore européen, en tenant compte de la situation spécifique de notre peuple au carrefour de l'Occident et de l'Orient et de l'apport que les matériaux roumains peuvent fournir à l'étude de l'histoire et de la diffusion des différents motifs et sujets folkloriques. <sup>143</sup> Deux directions de recherches s'ouvrent ainsi devant le chercheur : la première, déterminer l'originalité nationale reflétée dans son propre folklore ; la seconde, déterminer les relations que le folklore roumain entretient avec la culture populaire du Sud-Est européen, de l'Europe et du monde entier. Le travail de tout chercheur, pour être effectivement productif, doit s'encadrer dans ce double système de références.

Ce qui caractérise sa conception, nous l'avons vu, c'est l'organicisme et l'action intégrative qu'il attribue au folklore roumain. Celui-ci ne peut être étudié que par la méthode comparative, car il ne peut être détaché artificiel-

<sup>141</sup> *Balada poporană română (La ballade populaire roumaine)*, p. 19 — 20.

<sup>142</sup> Adrian Fochi, *Miorița, tipologie, circulație, geneză, texte. (Miorița, Typologie, circulation, genèse, textes)*, Buc. 1964, p. 546 — 547.

<sup>143</sup> *Lenore*, p. 15.

lement du contexte de ses interdépendances sur le plan externe. Ayant constamment en vue ses relations avec l'entier, on peut définir les qualités (il les dénomme «forme») de la partie ; par l'étude adéquate de la partie, on atteint à la connaissance de l'entier. En saisissant la dialectique du particulier et du général, le rapport complexe entre national et international, D. Caracostea pose, pour la première fois, la science comparative de notre folklore sur des bases effectivement solides. Ses recherches spéciales ont confirmé la justesse de sa théorie et de ses méthodes et, si les résultats de son travail ne demeurent pas toujours debout actuellement, cela n'est pas dû à des défauts de raisonnement, mais au fatal vieillissement de toutes les réalisations humaines. Complétée et fructifiée dans la nouvelle perspective de la science roumaine, la contribution de D. Caracostea s'inscrit parmi les plus importantes réalisations du domaine qui nous intéresse et constitue, certainement, un apport considérable à la théorie et à la méthode de la folkloristique comparée en général. C'est dans cet esprit — nous le verrons ci-dessous — que doivent être compris ses ouvrages spéciaux, consacrés à l'étude de la ballade populaire en général, ainsi que celui consacré aux plus représentatives ballades roumaines (*Miorița, Maître Manole, Lenore*).

Pour l'application créatrice de sa théorie comparative à l'étude de la ballade roumaine, les monographies sur les thèmes «Lenore» et «Jertfa zidirii» (l'immolation de l'emmurée) sont caractéristiques. Nous n'entrerons pas dans les détails de ses démonstrations — celles-ci dépasseraient le cadre que nous nous sommes fixé —, en nous contentant de ne tracer que les lignes de base de sa pensée et d'évaluer ses résultats dans la perspective du temps écoulé depuis l'élaboration desdites monographies.

La ballade *Călătoria fratelui mort* (*Le voyage du frère mort*) du cycle «Lenore» lui a offert l'occasion de faire l'application la plus étendue de sa conception comparative, dans le sens que le sujet étant général humain, le savant s'est vu imposer la tâche de déterminer, dans ce cadre, les caractéristiques des versions sud-est-européennes et, enfin, par rapport à celles-ci, les particularités de la version roumaine. L'étude obligeait, par conséquent, l'auteur de passer par toutes les trois étapes successives de comparaison, en procédant par élimination et restriction systématique, d'étape à étape. La première opération à laquelle il a eu recours fut de préciser sa propre manière de travail, en l'espèce, l'analyse des résultats obtenus par d'autres chercheurs, ayant d'autres conceptions et d'autres méthodes. Il discute, en premier lieu, l'hypothèse de N. Iorga sur la provenance occidentale de l'œuvre épique sud-est-européenne, qu'il repousse en essence. Il ne garde de cette hypothèse que l'idée d'une partie de notre œuvre épique populaire qui serait peut-être quand même de provenance occidentale, en s'encadrant normalement au point de vue géné-

tique et historique, dans l'œuvre épique générale romane. Ensuite il passe en revue les recherches antérieures effectuées dans notre pays sur ce même sujet, en analysant les affirmations de S. Fl. Marian<sup>144</sup>, qui, pour la première fois chez nous, préconisait l'origine balkanique du motif, et reprend certaines observations de L. Şăineanu, concernant les deux types principaux du motif et des zones territoriales que ceux-ci couvrent, ainsi que l'idée de base de cette création. Il analyse ensuite les opinions de certains chercheurs étrangers, tels que I. D. Chichmanov, K. Krumbacher, N. Politis<sup>145</sup>. Il remarque ainsi que le savant bulgare a utilisé dans ses deux études aussi des matériaux correspondants roumains et souligne la particularité d'avoir employé pour l'identification et l'explication de l'idée de base de la chanson, diverses croyances et coutumes populaires, en un mot, d'avoir eu recours à l'examen de la pièce dans le cadre de la phénoménologie folklorique générale<sup>146</sup>. De Krumbacher il retient la tentative de donner une réponse à la cause, à l'origine et à la diffusion territoriale des deux types aussi bien qu'au problème de leur genèse indépendante ou de l'antériorité de l'un d'eux.<sup>147</sup> De la contribution de N. Politis, il retient l'idée de la possibilité d'une genèse indépendante pour les deux types.<sup>148</sup> L'idée centrale de la chanson est un motif ancien: le cauchemar érotique incestueux, complété par le voyage nocturne sur le cheval fantôme. Le motif, durant ses pérégrinations, s'est diversifié selon le caractère morphologique des peuples, dans le Nord-Ouest ce voyage étant celui du fiancé mort, dans le Sud-Est celui du frère mort. Ce dernier rapport, frère et sœur, en est le rapport primitif<sup>149</sup>. L'analyse thématique des matériaux établit avec précision les limites des deux zones et relève le fait, particulièrement significatif, que les deux types du motif circulent sur le territoire roumain. Cette situation est unique en Europe. La conclusion qu'il en tire est comprise dans l'observation suivante qui découle de la double typologie du texte littéraire: «C'est ici que nous voyons apparaître le moment décisif de la délimitation des sphères d'influence qui ont régi à la formation de notre ballade populaire: le type nordique du motif «Lenore» a pénétré par-ci par-là dans les contes de Bucovine et de Moldavie; nous n'en trouvons cependant aucune trace dans la ballade populaire. Si notre ballade populaire avait été de provenance romane occidentale, c'est justement le domaine daco-roumain qui aurait dû être caractérisé par le motif du fiancé mort, et cela d'au-

---

<sup>144</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>145</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>146</sup> *Ibidem*, p. 17–19.

<sup>147</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>148</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>149</sup> *Ibidem*, p. 26–27.

tant plus que nous sommes entourés de trois côtés par des formes similaires à celles des peuples romans occidentaux. Au lieu de cette réceptivité, nous trouvons dans les contes de récentes infiltrations éparses du type nordique et, dans la ballade aussi bien que dans la plupart des contes, une somme de témoignages qui appartiennent à un type tout à fait différent: le frère mort. Notre folklore diffère, de cette manière, sous un aspect essentiel, tant du domaine roman occidental que de ceux allemand et slave d'Ouest et du Nord.<sup>150</sup> Autrement dit, l'auteur constate l'appartenance de la version de la ballade roumaine au type sud-est-européen et infirme l'hypothèse de l'origine occidentale de notre œuvre épique, hypothèse soutenue à son époque par N. Iorga. Par rapport aux autres savants qui ont étudié le problème, D. Caracostea relève l'importance particulière que présente la connaissance du domaine roumain. Les recherches ultérieures<sup>151</sup> ont donné pleinement raison à D. Caracostea.

Sa monographie du cycle des légendes sur le thème de «l'immolation de l'emmurée», lui a donné l'occasion d'appliquer cette partie de sa théorie qui se rapporte à l'originalité des versions nationales d'un sujet international, à la détermination de la contribution spécifique des différents peuples à la réalisation artistique de l'idée de base de la chanson. Tout en reconnaissant le caractère sud-est-européen du motif, l'auteur se propose de mettre en évidence l'originalité de chaque version nationale et, tout spécialement, de démontrer, par l'étude de la production folklorique roumaine, en quoi réside «la vie artistique roumaine». Il analyse de la sorte, systématiquement, tous les cycles de versions nationales, en soulignant les traits qui les différencient des autres et deviennent des signes de reconnaissance pour chaque version nationale. Dans la version grecque il remarque que la figure centrale du texte est l'épouse immolée, et comme traits spécifiques de composition, le thème de l'anneau jeté dans les fondements et le thème de la malédiction prononcée par la femme emmurée<sup>152</sup>. La version macédo-roumaine présente la situation ambiguë d'un amalgame d'éléments grecs (le thème de l'anneau et de la malédiction) et d'éléments slaves (l'amour maternel de la femme). En ce qui concerne les matériaux albanais, l'ouvrage de D. Caracostea est déficitaire. Il n'en analyse aucune variante et se contente de déclarer la même orientation qu'il remarquait dans la version macédo-roumaine, à savoir celle d'une transmission entre la version grecque et la version slave<sup>153</sup>. L'analyse des matériaux bulgares lui

---

<sup>150</sup> *Ibidem*, p. 113–114.

<sup>151</sup> Gh. Vrabie: *Călătoria fratelului mort sau motivul Lenore în folclorul sud-est european (Le voyage du frère mort ou le motif Lenore dans la folklore sud-est-européen)*. «Limbă și literatură», 3 (1957) p. 257-294.

<sup>152</sup> *Material sud-est european (Matériel sud-est-européen)* p. 627–629.

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 630.

offre l'occasion de discuter les conclusions du chercheur bulgare M. Arnaudov, concrétisées en un schéma spécial de diffusion des matériaux dans la zone. D. Caracostea repousse ce schéma ainsi que toutes les affirmations de ce chercheur concernant la version roumaine.

Dans la version bulgare, tout autant que dans les matériaux grecs, la figure centrale de la femme immolée en constitue l'un des traits caractéristiques<sup>154</sup>. Les quelques déficiences de composition de la version serbe qui affectent la valeur artistique des textes: « L'accent mis sur le sentiment de honte et non d'amour de l'épouse qui quitte la maison en y laissant sa mère et part vers la cité », la mise en évidence du sublime « sentiment maternel de l'immolée » qui rejette dans l'ombre « la douleur de l'époux », déterminent D. Caracostea à conclure que « toutes ces réserves prouvent que l'on peut concevoir une œuvre n'ayant pas lesdites déficiences »<sup>155</sup>. La version hongroise, dont il s'occupe par la suite, lui semble la moins réussie du point de vue artistique. « Dépourvue de charme poétique, d'atmosphère lyrique et du pittoresque de l'image, que celle-ci soit celle du maître (constructeur — n.n.) ou bien de l'épouse, ce témoignage est dénué aussi d'un noyau de cristallisation. C'est un alignement schématique, avec des traits auxquels il manque l'essentiel, sans le moindre charme du style populaire »<sup>156</sup>. Pour ce qui est de la version roumaine, D. Caracostea, à cause d'une documentation incomplète à son époque, commet une erreur d'appréciation fondamentale. Il considère que la version roumaine avait été importée du sud du Danube<sup>157</sup> et lui attribue une origine récente, le peuple roumain étant « celui qui, sur le tard, a emprunté le motif »<sup>158</sup>. Cette fois, les recherches ultérieures ne lui ont plus donné raison. Des recueils plus récents ont découvert dans le nord de la Transylvanie un certain nombre de variantes qui, du point de vue du type, représentent une phase archaïque du sujet et, de celui de la structure, se placent à côté de la version grecque<sup>159</sup>. Cela étant, la version moldo-valaque apparaît comme une phase nouvelle développée de ce type archaïque: Par conséquent il n'est pas nécessaire de chercher à l'expliquer par une migration du sud du Danube. Il résulte de tout ceci que les matériaux roumains peuvent être considérés comme indigènes, dérivés du substratum commun thraco-illyrien, ayant leur propre base ethnographique dans le cycle de coutumes et de croyances de « l'immolation

<sup>154</sup> *Ibidem*, p. 634—636.

<sup>155</sup> *Ibidem*, p. 640.

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 642.

<sup>157</sup> *Ibidem*, p. 623.

<sup>158</sup> *Ibidem*, p. 654.

<sup>159</sup> Ion Taloș, *Balada Meșterului Manole și variantele ei transilvănene (La ballade de Maître Manole et ses variantes de Transylvanie)*. « Revista de folclor », 7 (1962), no 1—2, p. 22—57

de l'emmurée »<sup>160</sup>. D. Caracostea ne pouvait prévoir cette découverte ; sa contribution n'en reste pas moins vulnérable dans l'un de ses points principaux.

Là où son apport est, par contre substantiel, d'une solidité que le temps n'a pas ébranlé, c'est dans le domaine de l'interprétation esthétique du texte. Il constate que dans la version roumaine, contrairement aux versions balkaniques qui se sont cristallisées autour de l'épouse, c'est toujours le maître constructeur qui demeure au centre de l'action. « Si le fait de placer le maître constructeur au premier plan signifierait un obscurcissement ou une diminution de l'épouse immolée, ce serait une irrémédiable déchéance artistique du type roumain. Mais le génie artistique de notre chanteur apparaît dans la manière dont il a su aussi bien mettre dans toute la lumière nécessaire l'image de la femme sacrifiée, en faisant d'elle et du maître constructeur un seul tout, tantôt attendrissant, tantôt tragique »<sup>161</sup>. C'est en cela que consiste l'originalité de la version roumaine et D. Caracostea y voit, à juste raison, une réussite artistique tellement remarquable, qu'il proclame sa supériorité de ce point de vue sur toutes les autres versions. « Im Gegensatz zu allen anderen volkstümlichen Literaturen stellt die rumänische Variante des Motives die Tragik des künstlerischen Berufes dar: den Kampf zwischen den Lebeninstinkten des Menschen, namentlich der Liebe, und dem Drang zu künstlerischem Schaffen »<sup>162</sup>. Il conclut en affirmant que l'accomplissement du destin artistique du motif s'est opéré dans le folklore roumain<sup>163</sup>. Son étude démontre clairement comment, détaché du problème de la genèse et de la circulation, délivré du poids des problèmes posés par la théorie des emprunts culturels, le texte s'offre dans la lumière la plus éclatante et la plus significative, en faisant apprécier son essence en tant qu'œuvre d'art. Il démontre aussi la contribution de chaque peuple de la zone à la réalisation artistique du motif, en marquant aussi bien les divergences que les convergences thématiques de la structure des versions respectives. Le succès des recherches a été complet et confirme sa thèse, selon laquelle « la note distinctive de la poésie populaire d'un peuple n'est pas d'être née dans ce peuple, mais d'y vivre »<sup>164</sup>. Nous avons repris cette idée dans nos recherches et nous tâchons de la mener plus loin.

Nous nous sommes attardés sur ces deux ouvrages, aussi bien parce que les ballades respectives représentent deux des sujets qui intéressent le

---

<sup>160</sup> Adrian Fochi, *Versiuni extrabalkanice (Versions extrabalkaniques)*, p. 416.

<sup>161</sup> *Material sud-est european (Matériel sud-est-européen)*, p. 645.

<sup>162</sup> *Wert und Wesen*, p. 71.

<sup>163</sup> *Material sud-est european (Matériel sud-est-européen)*, p. 654.

<sup>164</sup> *Balada populară română (La ballade populaire roumaine)*, p. 292.

plus, que pour leur incontestable valeur intrinsèque. Les deux mettent en lumière le fond de sa manière de penser et individualisent son apport dans les problèmes de la théorie et de la méthode des recherches comparées. Dans leurs grandes lignes ils sont encore et servent de guide éprouvé pour nos recherches actuelles.

Son activité folklorique ne s'est pas limitée cependant à la seule étude de ces deux ballades. D'innombrables fois, en étudiant la ballade populaire roumaine — qui a constitué son étude de prédilection — il a eu recours aux exemples offerts par le monde sud-est-européen. Nous avons démontré à propos de *Miorița* comment il a déterminé la signification d'un des épisodes par son rapprochement à un parallèle correspondant macédo-roumain, en plaçant sa genèse avant la séparation dialectale des roumains<sup>165</sup>. Pour la ballade de *La sœur empoisonneuse*, dont Karl Dieterich avait écrit sur la tension interne, frère-sœur, D. Caracostea affirme la priorité du rapport époux-épouse<sup>166</sup>. En ce qui concerne un certain motif du cycle de « la preuve de l'amour », il démontre la supériorité de la version serbe qui double la preuve en y soumettant aussi bien l'amant que l'aimée<sup>167</sup>. Dans l'étude de la ballade de *L'épouse vendue*, après avoir analysé certains matériaux sud-slaves, il arrive à la conclusion que le final, la reconnaissance des frères est un motif secondaire récemment introduit dans le texte de la ballade<sup>168</sup>. Le motif de « l'épouse infidèle » prend dans le folklore roumain deux formes, l'une d'origine sud-danubienne, l'autre occidentale, venue chez nous par la filière hongroise<sup>169</sup>. En répondant à l'étude de Petru Caraman sur la ballade *Le Gel*, il analyse les motifs similaires néo-grecs<sup>170</sup>.

La liste de pareils ouvrages d'identification et d'analyse des thèmes communs de la ballade pourrait être amplifiée; son mérite toutefois ne serait pas dans l'enrichissement du répertoire général des convergences sud-est-européennes, mais bien dans leur interprétation à partir du niveau théorique énoncé ci-dessus. Il convient également de souligner que dans la discussion des problèmes folkloriques sud-est-européens, le savant est intervenu par des références à quelques éminents chercheurs de la zone: N. Politis, P. Skok, D. Chichmanov, M. Arnaudov, G. Popov ou à des ouvrages de spécialistes étrangers à la zone: K. Krumbacher, K. Dieterich, Fr. Krauss et d'autres. En acceptant, ou en repoussant leurs opinions, il n'a jamais cessé d'exprimer

---

<sup>165</sup> Voir notre note no 142.

<sup>166</sup> *Balada zisă istorică (La ballade dite historique)*, « Revista fundațiilor », 10 (1943), no 5, p. 367.

<sup>167</sup> *Ibidem*, p. 370.

<sup>168</sup> *Ibidem*, p. 382 et *Balada poporană română (La ballade populaire roumaine)*, p. 263—264.

<sup>169</sup> *Balada poporană română (La ballade populaire roumaine)*, p. 299.

<sup>170</sup> *Ibidem*, p. 384—390.

son point de vue personnel, intéressant et original. Retenons de même, que dans ce même esprit de continuité, il discute les opinions comparées des plus remarquables et représentatifs chercheurs roumains: Al. Odobescu, Gr. Tocilescu, B. P. Hasdeu, M. Gaster, L. Şăineanu, I. Iorga, P. Caraman, en soulignant leur apport individuel dans le débat des divers problèmes sud-est-européens, et en estimant son propre apport en fonction de la contribution de ceux-là. Tout en s'occupant exclusivement de l'étude comparée de la ballade populaire roumaine, ses recherches dépassent l'intérêt limité du genre et trouvent des applications à tout le domaine du folklore. C'est par là, on peut l'affirmer, qu'elles contribuent à l'enrichissement de la théorie et de la méthode mêmes.

La générosité de sa pensée, la précision de ses démonstrations, l'originalité des solutions le situent, dans la folkloristique roumaine, parmi les plus brillants spécialistes de la méthode comparée, celui qui l'a élevée à sa plus haute et typique expression.

L'œuvre de D. Caracostea demeure, par ses qualités structurales, une preuve éclatante de l'efficacité scientifique de la recherche folklorique.

Ovid Densusianu s'en est occupé sans être folkloriste non plus, tout au long de son activité scientifique, lui attribuant un rôle essentiel dans la discipline qu'il professait — la philologie — telle qu'on l'entendait à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est pour cela que, suivant sa manière de voir, le but des recherches de nature éthno-psychologiques — qui sont « la reconstitution d'un genre de vie dans la manière dont elle s'est manifestée chez un peuple ou chez plusieurs peuples, et, en même temps la détermination des particularités spirituelles, l'indication des caractères qui rapprochent, ou qui séparent différents groupes de peuples »<sup>171</sup> concorde avec celui de l'histoire, de la philologie et de la littérature, en utilisant toutefois des voies propres, déterminées par le caractère spécifique de la discipline. Cette vision globale du phénomène culturel a provoqué son approche du folklore, dans lequel il distinguait une simple voie pour atteindre le même but. Il a exprimé ses vues dans sa première et la plus importante des études théoriques concernant le folklore qu'il ait élaborées, en affirmant que la recherche doit avoir comme but la mise en évidence du « genre propre de sensibilité d'un peuple, sa vie spirituelle dans toutes ses manifestations les plus spécifiques et telles qu'elles sont reflétées dans ses différentes productions conservées depuis les temps les plus anciens »<sup>172</sup>. A plusieurs reprises, il reprendra ces

<sup>171</sup> Ovid Densusianu, *Din folclorul păstoresc (Extraits du folklore pastoral)*. Deuxième partie. Cours lithographié, Bucarest, 1920, p. 4.

<sup>172</sup> *Folclorul. Cum trebuie înţeles. (Le folklore. Comment il doit être compris)*. Bucarest, 1910. (Nous utilisons l'édition de 1966), p. 41.

affirmations, en les nuancant et les enrichissant <sup>173</sup>. Le savant ne s'est jamais occupé d'une manière directe et exclusive du problème de la communauté folklorique sud-est-européenne, mais dans tous ses ouvrages il a fait usage de matériaux comparés balkaniques, en s'efforçant à justifier théoriquement leur emploi. Toutes ces données disséminées dans ses ouvrages forment le cadre d'un système organisé, les lignes d'une conception consolidée. C'est dans ce sens, et envisageant la profonde influence que sa multiple personnalité d'homme de science a exercée sur toute son époque, que la conception analytique d'Ovide Densusianu doit absolument être prise en considération. Nous avons vu que le but des recherches était la connaissance ethnopsychologique d'un peuple. Cette connaissance résulte, de la plus authentique manière, de la comparaison du propre folklore à celui des autres peuples. Il affirme donc, la nécessité et l'obligation des recherches folkloriques comparées.

D'après lui, « la valeur des motifs populaires ressort, non seulement des considérations basées sur les recherches de folklore d'un peuple, mais aussi de la comparaison avec le folklore d'autres pays » <sup>174</sup>. Ainsi, dans le folklore d'un peuple, il existe des œuvres d'une acception culturelle plus large ou plus restreinte, d'après le caractère international, national ou régional des créations ; les contes, par exemple, ont une vaste circulation internationale <sup>175</sup>. Cette situation conduit à la nécessité des recherches comparées. En hiérarchisant les éléments qui constituent à un moment donné la création folklorique d'un peuple, on peut déduire la proportion des éléments communs par rapport aux éléments propres de caractère endémique. « Nous arrivons à discerner les traits dominants et la genèse du folklore d'un pays seulement en établissant les liens entre le fonds spirituel qui lui est propre et les œuvres folkloriques respectives » <sup>176</sup>. L'auteur n'indique aucune ligne de conduite à être respectée par la méthode comparée afin d'être effectivement efficace, mais quelques idées extraites de son propre exemple semblent montrer qu'il pensait, premièrement, à la comparaison génétique-typologique et seulement en second lieu à la comparaison typologique. Dans tous ses ouvrages par exemple, il a analysé du point de vue comparatif les matériaux daco-roumains par les œuvres correspondantes macédo-roumaines. Plus rares

---

<sup>173</sup> *Din folclorul păstoresc (Extraits du folklore pastoral)*, p. 4; *Aspecte ale poeziei populare romanice (Quelques aspects de la poésie populaire romane)*. Cours tenu en 1925–1926, p. 21.

<sup>174</sup> *Viața păstorească în poezia noastră populară. (La vie pastorale dans notre poésie populaire)* Bucarest, 1922 (Nous utilisons l'édition de 1966), p. 325.

<sup>175</sup> *Folclorul (Le folklore)*, p. 41–42.

<sup>176</sup> *Aspecte (Aspects)*, p. 21.

sont les cas dans lesquels il a eu recours à des exemples puisés chez d'autres peuples de la zone balkanique ou du domaine latin.

Mais il a affirmé expressément la nécessité de la comparaison historico-typologique pour le folklore roumain, comme une condition essentielle du succès des recherches. Déjà en 1920, il considérait comme une grave erreur des folkloristes roumains des temps passés, le fait de ne pas avoir étudié le folklore daco-roumain en comparaison avec celui du sud du Danube, pour découvrir les éléments éventuellement communs<sup>177</sup>, tandis qu'en 1926, il affirmait avec fermeté qu'un folkloriste roumain ne peut se limiter « rien qu'au domaine de la Daco-Roumanie, mais doit étendre aussi ses recherches aux Macédo-Roumains et aux Istro-Roumains »<sup>178</sup>.

« Le problème des concordances folkloriques, affirme-t-il, se pose chez nous, dans une époque où l'élément roumain n'était pas séparé, et nous vivions aux deux côtés du Danube, dans une continuité et une communauté de vie »<sup>179</sup>. Les recherches orientées dans cette direction ont pu démontrer « l'identité de certains motifs particulièrement spécifiques de notre folklore nord- et sud-danubien », ce qui indique, sans doute, « notre communauté de vie jusqu'à un certain moment »<sup>180</sup>, dans une période où les Roumains n'avaient pas été séparés en branches correspondant aux dialectes actuels. Mais les comparaisons de ce genre, à l'intérieur des branches dialectales roumaines, ne sont qu'un premier pas du travail d'études scientifiques de notre folklore. Le second pas est franchi par la comparaison obligatoire avec le folklore des peuples voisins, pour échapper au danger de considérer comme indigène « un motif annexé, qui existe aussi dans d'autres œuvres folkloriques étrangères »<sup>181</sup>, comme on l'a fait parfois, avant lui. En débutant de la sorte, la discussion devait engager aussi le problème des emprunts culturels. L'idée apparaît comme un phénomène normal, n'ayant pas besoin d'être justifiée et interprétée. En 1910 il constatait la situation, en affirmant l'existence de « thèmes communs » qui « circulent chez plusieurs peuples voisins ou éloignés », ainsi que l'existence de possibles « fréquents emprunts de sujets poétiques »<sup>182</sup>, ce qui entrave sensiblement les recherches folkloriques. En 1922 il affirme la nécessité de faire la distinction entre ce qui est emprunt

---

<sup>177</sup> *Din folclorul păstoresc (Extraits du folklore pastoral)*, p. 132.

<sup>178</sup> *Aspecte (Aspects)*, p. 5.

<sup>179</sup> *Ibidem*, p. 194.

<sup>180</sup> *Viața păstorească (La vie pastorale)*, p. 425.

<sup>181</sup> *Din folclorul păstoresc. (Extraits du folklore pastoral)*, p. 134.

<sup>182</sup> *Folclorul (Le folklore)*, p. 42.

et ce qui est création propre, en ayant aussi l'intuition du profil général du processus de réception.

Les sujets étrangers « transférés chez nous, ont fréquemment reçu des variations particulières de nuances [qui attestent l'influence subie de la part des préoccupations et des penchants propres de l'âme roumaine] »<sup>183</sup>.

Ce n'est qu'en 1926 toutefois qu'il élaborait la théorie concernant le phénomène d'assimilation intégrale de l'élément importé. Pour illustrer son mode souple de soumettre et de résoudre le problème, nous citons un passage spécifique :

« Les concordances poétiques et folkloriques entre la poésie néo-grecque, albanaise et macédo-roumaine, en ce qui concerne les emprunts réciproques, ne sauraient être négligées. Nous sommes intéressés non seulement par ce qui a été réalisé en tant que originalité spirituelle du peuple, mais aussi par le mode d'adaptation car, il ne faut pas l'oublier, lorsque quelqu'un fait siennes certaines vues ou choses d'autrui, cela prouve une certaine prédilection pour des manifestations qui correspondent au fonds spirituel propre. Le fait qu'on trouve des éléments folkloriques empruntés aux peuples étrangers est dû aux penchants et prédilections pour des manifestations semblables qui nous dévoilent une part de la psychologie du peuple »<sup>184</sup>.

Les peuples ne sont pas des organismes isolés, et n'apparaissent en aucun cas comme réfractaires à l'initiation et à la réceptivité. Ils savent « recevoir des étrangers ce qui correspond à leur mentalité »<sup>185</sup>. Nous découvrons là l'une des idées fondamentales des recherches comparées de notre pays que l'auteur — d'après toutes les apparences — a retrouvée indépendamment, en dehors de toute connexion avec ce que B. P. Hasdeu avait exprimé cinquante ans auparavant.

Lorsque nous parlons de ce dernier, nous montrons la place qu'occupe dans sa conception le côté réceptif du processus complexe de l'emprunt culturel. Quant à Ovid Densusianu, celui-ci n'approfondit pas l'idée, mais se limite à ce qu'on vient de citer. Il convient de retenir de son ouvrage deux idées connexes : les peuples n'empruntent que ce qui correspond au caractère spirituel qui leur est propre ; ce qu'ils empruntent est intégralement adapté et assimilé, de sorte qu'il porte l'empreinte indélébile des penchants spirituels les caractérisant en propre ou conserve parfois aussi certaines nuances dictées par le caractère spécifiquement national.

---

<sup>183</sup> *Viața păstorească (La vie pastorale)*, p. 424.

<sup>184</sup> *Aspecte (Aspects)*, p. 204 — 205.

<sup>185</sup> *Ibidem*, p. 206.

Les deux idées indiquent la dynamique du processus, dans ses deux étapes: une étape antérieure et une autre postérieure à l'emprunt proprement dit. Au centre du processus il y a le bilinguisme. En tant que linguiste, c'était normal qu'il arrivât à ce point de vue pendant ses recherches concernant les techniques de la transmission. A ce sujet, le savant a accepté une suggestion de Gustave Weigand quant aux Macédo-Roumains <sup>186</sup>. Nous verrons comment cette idée acquerra du poids dans l'œuvre de Th. Capidan et, en général, dans les ouvrages de folklore dus aux linguistes.

Après avoir accepté ce principe, les recherches d'O. Densusianu évoluent dans deux directions. En premier lieu, le savant s'occupe du problème des couches historiques de notre folklore; en second, du phénomène, chaque jour plus accentué, de la dénationalisation des groupes de Roumains sud-danubiens. Les observations méritent une halte et un surcroît d'attention.

Nous disions plus haut que, dans le cas des stratifications historiques du folklore roumain, le savant émet l'hypothèse de l'existence d'une époque prolongée de communauté folklorique, nord et sud-danubienne. Il s'agit de l'époque précédant la division dialectale des Roumains. Pour illustrer son hypothèse, il s'est efforcé à trouver le plus grand nombre possible de motifs folkloriques communs aux Daco-Roumains et aux Macédo-Roumains. Des arguments de ce genre lui sont fournis par exemple par l'analyse de la chanson *Miorița* qui trahit des rapprochements avec certains motifs macédo-roumains comme « le testament du berger », « la plainte des brebis », « la noce dans la nature », « la recherche du fils par la mère », en concluant que la « Miorița » n'a pu donc avoir une genèse indépendante des motifs qui circulent aussi dans la poésie populaire macédo-roumaine <sup>187</sup>. D'autres motifs qui attestent la communauté de vie daco-macédo-roumaine « jusqu'à un certain moment », avaient été remarqués déjà en 1922, dans son ouvrage consacré au reflet de la vie pastorale dans le folklore <sup>188</sup>.

La deuxième époque commence avec l'installation des Slaves dans la Péninsule Balkanique disloquant la masse latine, originaire. Au premier contact avec les Slaves, pendant les VI<sup>e</sup> et VII<sup>e</sup> siècles de notre ère, le folklore — plus que la langue — a connu une infiltration intense d'éléments slaves. Dans une seconde étape, les échanges folkloriques ont cessé, alors que les linguistes gagnaient une priorité. <sup>189</sup> Cette distinction qu'il fait là,

---

<sup>186</sup> *Ibidem*, p. 48—49.

<sup>187</sup> *Ibidem*, p. 194—195.

<sup>188</sup> *Viața păstorească (La vie pastorale)*, p. 425; motifs analysés aux pages 279—280, 324—325, 342, 344, 355—356, 394—396, 412.

<sup>189</sup> *Aspecte (Aspects)* p. 36—37.

entre folklore et langage, nous la retrouverons à la source d'une autre idée importante, mise en valeur plus tard dans les ouvrages de Tache Papahagi. Celui-ci soutiendra en effet, que les motifs folkloriques étrangers peuvent être empruntés plus facilement qu'une autre langue, laquelle doit parallèlement être apprise; il y voit une indépendance relative entre le motif folklorique et son support linguistique.<sup>190</sup>

Ce qui a favorisé l'entrée massive des contingences slaves dans notre folklore, c'est l'identité primaire existente entre le folklore latin et celui slave<sup>191</sup>. Sans que le savant poursuive sa pensée, il semble néanmoins faire allusion au fonds folklorique commun indo-européen, en introduisant aussi dans la discussion, comme pour les rapports folkloriques daco- et macédo-roumains, le critère de la comparaison génétique-typologique.

Pour illustrer les rapports slavo-roumains à cette époque, Densusianu cite l'exemple de la ballade populaire, qui est de provenance serbe dans le sud du pays et de provenance polonaise et ruthène, dans le nord<sup>192</sup>, en confirmant donc l'origine slave de la ballade populaire chez les Roumains. Sa diffusion a été faite par l'intermédiaire des laoutars, agents typiques de diffusion des motifs épiques. A cet égard, il continue N. Iorga, en rapprochant la genèse, la fonction et la diffusion du chant épique de l'existence d'une aristocratie militaire. Il illustre sa thèse — tout comme Iorga<sup>193</sup> — des mêmes exemples et arguments, extraits de l'histoire féodale et en conséquence des grandes œuvres épiques occidentales, se trompant en cela dans la même mesure et de la même manière que celui-là. D'après son opinion, les *colinde* n'auraient pas — pour la plupart — une origine indigène et populaire. Elles seraient venues, pareillement « par voie étrangère, nous étant transmises par les Slaves », mais dans leur diffusion, un rôle important reviendrait également aux ecclésiastiques qui ont imité « le caractère typique des modèles empruntés. »

C'est là que l'auteur se trompe, car il semble ignorer la distinction qui existe entre ce qui est populaire, étant appelé par le peuple *colind*, — œuvre créée et diffusée par voie traditionnelle — et le « chant de l'étoile », qui représente effectivement une création d'inspiration ecclésiastique.

La seconde erreur est l'attribution de la genèse de toute la catégorie folklorique à l'influence slave, partant non pas de critères de caractère structural, comme par exemple les motifs poétiques des *colinde* roumai-

---

<sup>190</sup> Tache Papahagi, *Mic dicționar folcloric (Petit dictionnaire folklorique)*, p. 9.

<sup>191</sup> *Aspecte (Aspects)*, p. 39.

<sup>192</sup> *Ibidem*, p. 197.

<sup>193</sup> *Ibidem*, p. 222–223.

nes, ou bien des critères fonctionnels, comme serait leur caractère de formules à souhaits, mais bien de considérants formels, extérieurs, de provenance linguistique, comme serait le nom même du genre, et le refrain *Lerui, Doamne*, provenant, d'après l'éthymologie de Dimitrie Dan, de l'archaïque « Halleluia »<sup>194</sup>. Nous verrons plus loin que sa théorie des *colinde* roumaines n'a pas été retenue par ses successeurs, le savant P. Caraman, par exemple, qui se consacra aux recherches des *colinde*, formulant des conclusions diamétralement opposées. Il devait lui aussi attribuer l'existence du folklore agricole chez les Roumains, aux rapports avec les Slaves<sup>195</sup>. A cet égard, il a porté jusqu'aux dernières conséquences une autre idée favorite de ses études, — notamment la définition pastorale de nos origines et l'idée de notre romanité pastorale, thèse évidemment erronée et abandonnée par les chercheurs roumains contemporains. Tous ces emprunts sont justifiés par le bilinguisme des créateurs et des transmetteurs de folklore.

Le bilinguisme se manifeste dans les Balkans comme un facteur de dénationalisation des groupes de Macédo-Roumains et de Mégléno-Roumains, installés parmi les autres peuples balkaniques. Le même motif est attribué à l'inexistence des œuvres lyriques chez les Istro-Roumains et aussi à la présence dans les chansons des Méglénites de nombreux éléments « empruntés aux Bulgares »<sup>196</sup>.

En partant de l'analyse de certains motifs poétiques, par exemple ceux qui contiennent les comparaisons avec la colombe, la perdrix et le cyprès, il affirme l'influence des poésies populaires albanaises et grecques sur celle macédo-roumaine<sup>197</sup>. Mais le savant constate aussi la situation inverse, en détectant des motifs typiques macédo-roumains (relatifs aux occupations des bergers et à la vie en montagne), dans la poésie populaire néo-grecque<sup>198</sup>, toutefois, sans insister sur le mécanisme spécial de la transmission, bien qu'une hypothèse à cet égard ait été exprimée déjà à la fin du siècle passé, par I. Caragiani, pour être reprise par son élève Tache Papahagi.

Tout aussi digne d'intérêt est une autre observation de Densusianu, quant aux aspects spécifiques du syncrétisme texte-mélodie dans le processus de l'emprunt culturel.

---

<sup>194</sup> *Ibidem*, p. 358—360.

<sup>195</sup> *Din folclorul păstoresc (Aspects du folklore pastoral)*, p. 12.

<sup>196</sup> *Aspecte (Aspects)*, p. 69.

<sup>197</sup> *Ibidem*, p. 201.

<sup>198</sup> *Ibidem*, p. 203—204.

C'est la mélodie qui est adoptée plus facilement, elle est donc première en date; ensuite vient le texte: « Par la répétition des mélodies on est arrivé inconsciemment à l'acceptation des textes »<sup>199</sup>.

C'est entre des limites générales qu'on doit comprendre l'activité de recherche comparée d'Ovid Densusianu dans le domaine de la folkloristique. Notre analyse a pu mettre en évidence le fonds linguistique de sa conception.

Nous venons d'exposer, en même temps que son système de pensée, quelques exemples positifs dont le spécialiste a illustré le processus de sa démonstration; disons encore, pour finir, que toutes les fois qu'il a senti le besoin de s'appuyer sur des parallèles folkloriques sud-est-européens, Densusianu, en a réussi à trouver les plus expressifs et les plus éloquents, enrichissant par là, à son tour, l'inventaire de motifs et de thèmes communs. Nous retenons, tout particulièrement, les convergences balkaniques de *Viața păstorească în poezia noastră populară* (*La vie pastorale dans notre poésie populaire*)<sup>200</sup>; bien mieux, il convient de relever ici qu'au sein de la communauté de culture qu'il constate dans l'âme populaire de tout le Sud-Est de l'Europe, le savant roumain trouve des arguments optimistes pour garantir « la solidarité humaine »<sup>201</sup>. C'est ce qui le place au niveau du spécialiste ayant dépassé les conditions de son propre domaine, pour s'élever à une conception supérieure de véritable historien de la culture. Le rôle important qu'il a accordé à la recherche folklorique comparée assure à son œuvre le prestige dont lui-même a joui auprès de ses contemporains et justifie l'influence profonde qu'il exerce encore de nos jours sur la génération actuelle des folkloristes.

En étroite relation avec l'œuvre de ces trois précurseurs nous voyons se développer l'activité scientifique d'une nouvelle génération de chercheurs caractéristique de la période de l'entre-deux-guerres. Personnalités remarquables de la science roumaine, ces chercheurs ont cependant subi, au moins partiellement, l'influence des premiers trois, en poussant plus loin certaines de leurs idées, en appliquant certains de leurs procédés de travail — demeurant tous, en un mot, dans l'ombre de leurs grands maîtres. Ils sont les hommes d'une stricte spécialité, qu'ils illustrent avec la plus haute compétence.

Cette série de chercheurs s'ouvre avec Tache Papahagi, élève de O. Densusianu, qui, par rapport à son maître, apporte, en plus, la connaissance directe, sans intermédiaire, des réalités ethnographiques, folkloriques et

---

<sup>199</sup> *Ibidem*, p. 70—71.

<sup>200</sup> *Viața păstorească* (*La vie pastorale*), p. 326, 403, 411 *parallèles grecs*; p. 398: *parallèles serbo-croates*.

<sup>201</sup> *Concordanțe lingvistice și folclorice* (*Concordances linguistiques et folkloriques*). Cours universitaire, 1924—1925 (lithographié), p. 107.

linguistiques sud-est-européennes, étant lui-même Macédo-Roumain d'origine et ayant passé une partie de sa vie au milieu du monde balkanique et de ses problèmes. Il reprend et mène à un degré supérieur les résultats de la recherche de dialectologie roumaine obtenus jusqu'à lui. Aussi son apport dans les problèmes concernant la communauté folklorique sud-est-européenne est-il des plus substantiels. Son activité, prolongée jusqu'à nos jours, ne doit être appréciée qu'en bloc, en même temps qu'avec ses grands ouvrages de la période d'entre les deux guerres, car elle forme un tout d'une parfaite continuité évolutive.

La seconde contribution appartient à Theodor Capidan, Macédo-Roumain aussi comme le précédent et remarquable spécialiste des problèmes de dialectologie. Si Tache Papahagi a su donner à ses recherches — suivant le modèle et l'impulsion de son maître O. Densusianu — cette perspective historique-ethnographique souhaitable autant que nécessaire, Th. Capidan, lui, restera le linguiste, le plus souvent limité à sa discipline, qui cherche l'explication de la communauté de la zone au niveau des langues balkaniques. Son apport principal concernera le bilinguisme sud-est-européen, dont le mécanisme, fin et compliqué, lui servira pour expliquer la translation du folklore d'un peuple à l'autre.

I. A. Candrea opérera, par ses recherches, la transition vers l'ethnographie. De fait, bien qu'il ne le dise pas, il se trouve sur la même ligne de préoccupations que L. Şăineanu et Gh. F. Ciauşanu, dont il continue l'œuvre, en épuisant presque tout le répertoire de similitudes, parallèles et concordances sud-est-européennes du domaine des croyances et des coutumes. En tant que linguiste, il applique à ses recherches la méthodologie de cette discipline et parfois se laisse tenter aussi par des problèmes typiques (phraséologie et expressions parémiologiques) qui se situent à la limite de la langue et de la poésie.

A tous points de vues remarquable, l'œuvre de Petru Caraman apporte une contribution fondamentale à l'étude des *colinde* (Noëls) et du *colindat* dans le Sud-Est européen. Son livre est un modèle de recherche comparée et contribue à expliquer le processus d'ethnogenèse du peuple roumain, le problème abordé plongeant ses racines jusque dans l'époque obscure des premiers contacts du peuple roumain et de la romanité orientale avec les Slaves. Le chercheur fait un usage courant des arguments du domaine des sciences auxiliaires (ethnographie, histoire, linguistique), dénotant par là une orientation scientifique moderne et une documentation réellement sans précédent pour son époque.

Ion Muşlea a été folkloriste et ethnographe. Les problèmes de recherches comparées l'ont préoccupé dès sa jeunesse, surtout pendant qu'il faisait ses

études à Paris. Son œuvre reflète, de la manière la plus prégnante, la mentalité du spécialiste.

Tous ces savants, qui ont illustré avec compétence l'enseignement supérieur roumain entre les deux guerres mondiales ou ont eu un rôle décisif dans l'orientation moderne de la folkloristique roumaine (Ion Muşlea est l'organisateur des Archives de folklore de l'Académie Roumaine), ont laissé une œuvre riche et variée, à même d'être largement mise à profit encore actuellement. En appliquant à l'étude du folklore des méthodes qui, dans d'autres domaines, avaient prouvé leur efficacité, ils y ont introduit un esprit de méthode nouveau, fait qui a enrichi la pratique même de la recherche. Ils ont ainsi contribué à l'émancipation de la folkloristique de la tutelle de la philologie, en la transformant en une science indépendante, avec son propre domaine d'investigation et ses propres méthodes, appropriées à l'objet de son étude.

Comparatiste formé à l'école de O. Densușianu, Tache Papahagi — d'origine macédo-roumaine, — joint la connaissance approfondie des réalités ethnographiques et folkloriques de la zone avec la rigueur méthodologique du philologue, pour bâtir une œuvre riche en suggestions et durable dans tous ses compartiments. Notons qu'il a couronné son activité d'un ouvrage fondamental: *Dicționarul dialectului aromân, general și etimologic* (*Dictionnaire du dialecte macédo-roumain, général et étymologique*)<sup>202</sup>. Dépassant de beaucoup la lexicographie descriptive, l'ouvrage constitue en fait la plus complexe des synthèses réalisées jusqu'à présent en ce qui concerne la culture de cette branche de la romanité orientale. Plus récemment, il a publié une synthèse sur la littérature lyrique populaire<sup>203</sup>, qui cependant — par le fait qu'elle reproduit *ad literam* son cours d'université des années 1947—1948 — doit être discutée dans le contexte de la seconde période de l'évolution des recherches de folklore comparé sud-est-européen de Roumanie. Tous ses ouvrages font emploi d'archétypes de ce que la philologie roumaine de l'entre-deux-guerres aura réalisé de meilleur dans le domaine du folklore comparé.

Théoriquement, notre érudit professe une attitude souple, ne se laissant gagné par aucune des théories comparatives dominantes de l'époque. Selon le cas, il se montre soit le partisan de la monogenèse avec son corollaire, la théorie de la migration culturelle, soit l'adepte de la polygenèse, partant de l'unité et de l'identité de l'esprit humain (hypothèse anthropologique dans une interprétation sociologiste). Sa préférence pour l'une ou l'autre de ces

---

<sup>202</sup> Tache Papahagi, *Dicționarul dialectului aromân, general și etimologic*. (*Dictionnaire du dialecte macédo-roumain, général et étymologique*). Buc., 1963, 1264 p. + 36 photographies originales, 1 esquisse, 1 carte.

<sup>203</sup> Tache Papahagi, *Poezia lirică populară* (*La poésie lyrique populaire*). Buc., 1967, 589 p.

théories, loin d'être une contradiction foncière de son système même de référence, ne dépend pas de l'accident pittoresque, du cas concret non essentiel et dénué de signification, mais de la catégorie fondamentale du genre folklorique qui fait l'objet de son étude du moment.

En général — d'après lui — la théorie anthropologique, de la génération spontanée, est valable dans le cas des croyances et des superstitions. Ainsi dès 1923, affirmait-il: « L'âme humaine étant essentiellement pareille, il est naturel que, sous l'empire de circonstances absolument identiques, plusieurs individus ethniques différents et éloignés les uns des autres, créent des croyances ou des superstitions pareilles, qui dans certaines circonstances les dominant par la suite, durant toute leur vie »<sup>204</sup>. En 1947, sans modifier l'essence même de sa pensée, il préconisait cependant que si la création indépendante de croyances ou de superstitions était possible en partant des critères indiqués — identité de l'âme humaine et identité absolue des conditions sociales-historiques —, la création des chansons, mélodies ou anecdotes, en tous points identiques, ne serait dans aucun cas possible<sup>205</sup>. Toujours d'un point de vue antithétique considère-t-il aussi le problème ethnographique et linguistique: « Un objet ethnographique peut être pareil chez deux ou plusieurs peuples éloignés les uns des autres, tout en étant une création indépendante »<sup>206</sup>; plus tard, il devait préciser: « les mêmes besoins, le même milieu, ont créé le même objet, ce qui naturellement ne peut arriver avec un élément lexical, c'est-à-dire lorsqu'il s'agit de la création de mots »<sup>207</sup>. Dans les deux cas, le savant préconise des conditions si rigoureusement limitatives, qu'il arrive presque à nier le principe même qu'il essaie d'accréditer. Cela tient de la rigueur de la méthode philologique qu'il s'applique à utiliser aussi dans la recherche des réalités folkloriques<sup>208</sup> mais tout spécialement de sa grande probité et de

---

<sup>204</sup> *Din folclorul romanic și cel latin (Du folklore roman et de celui latin)*. Etude comparée. Bucarest, 1923, p. 15. Comme exemple de genèse indépendante de certaines coutumes ou croyances, il cite les cas d'un jeu d'enfants, de la coutume de choisir dans un groupe celui qui est destiné à une corvée en tirant à la courte paille, la croyance à la mauvaise heure si l'on rencontre un prêtre en chemin, la coutume rituelle de jeter la première dent qui tombe à un enfant, tous les cas repris sur terrain comparatif roumano-italo-français et latin, en concluant partout à la genèse véritablement anthropologique.

<sup>205</sup> *Mic dicționar folcloric. Spicuviri folclorice și etnografice comparate. (Petit dictionnaire folklorique. Extraits folkloriques et ethnographiques comparés)*. Bucarest, 1947, p. 14.

<sup>206</sup> *Etnografie lingvistică românească. (Ethnographie linguistique roumaine)*. Cours lithographié. 1926—1927, p. 24, où il analyse à travers le point de vue cité, l'apparition indépendante du foulon et du maillet chez les peuples qui n'ont jamais eu de contacts entre eux.

<sup>207</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>208</sup> *Din folclorul romanic (Du folklore roman)* p. 13—14, sur la difficulté de l'application des méthodes philologiques à l'étude du folklore.

sa prudence scientifique. Ce qui reste de tout ceci est le fait que pour la genèse indépendante de phénomènes cultureux identiques, l'identité de l'esprit humain, même accompagnée de l'identité « absolue » des conditions objectives extérieures (besoins et milieu) ne suffisent pas ; il faut que les phénomènes mêmes soient d'une certaine catégorie précise de faits. Cette catégorie dépend, en premier lieu, de la production artistique matérielle dudit peuple (ethnographie) et de ces créations d'ordre spirituel qui, selon la conception de son maître Ovid Densusianu, « sont en étroite liaison avec la vie pratique (croyances, coutumes, superstitions) »<sup>209</sup>. Des créations artistiques identiques ne sauraient naître spontanément et de manière indépendante que dans des cas rarissimes et tout à fait spéciaux.

Plus plausible lui semble la théorie de la monogenèse, avec tout ce qu'elle implique, soit l'idée de la migration culturelle. Mais sur ce point encore, le savant semble créer des difficultés à ses propres formulations. Le passage par lequel il précise sa conception a été rédigé en 1929 ; le voici : « Admettre l'hypothèse que de tels motifs peuvent naître dans des régions n'ayant aucun lien entre elles et de manière indépendante, c'est admettre une impossibilité. Aussi identiques que soient les circonstances favorables à de tels motifs, il est impossible qu'un même motif, ayant le même fonds et la même forme, naisse dans des points géographiques éloignés les uns des autres. Il nous faut donc admettre un centre d'origine d'où, par voie de rayonnement, il puisse apparaître ultérieurement dans d'autres points. Ce phénomène d'« irradiation folklorique » est encore plus évident en matière de folklore littéraire épique. Ainsi, par exemple, la *Miorița* ou la ballade connue sous le nom de *La chevauchée funèbre*, etc. apparaissent sur des territoires très étendus. Nous ne saurions pourtant conclure que ces vieilles chansons ancestrales soient nées, isolées et de manière indépendante, dans tous les endroits où elles sont connues, parce qu'il est certain que l'épisode qu'elles chantent ne s'est passé que dans un seul point géographique. De sorte que c'est par l'irradiation que s'explique l'apparition des motifs ou des éléments folkloriques dans des aires géographiques différentes »<sup>210</sup>. La principale difficulté contre laquelle il bute est le problème de la présentation, dans l'épopée populaire, d'un événement historique réel, dont l'unicité dans le temps et l'espace représente une donnée axiomatique.

Aussi profonde que soit la vérité contenue dans l'adage que « la poésie populaire est le miroir de l'âme d'un peuple »<sup>211</sup> — ce qui implicitement le

---

<sup>209</sup> *Folclorul (Le folklore)*, p. 50.

<sup>210</sup> *Folclor român comparat (Folklore roumain comparé)*. Cours universitaire, 1928—1929, p. 296—298.

<sup>211</sup> *Poezia lirică populară (La poésie lyrique populaire)* p. 12.

rend réfractaire aux éléments allongènes et non recevables dans un milieu étranger —, en principe, les peuples ne sont pas réfractaires aux créations épiques des autres peuples: « qu'il adopte ou non la forme originaire, le mètre de la ballade respective, le peuple retient l'action de la ballade et ensuite la chante dans la forme propre de sa poésie courante. Par conséquent, les irradiations épiques constituent des réalités vivantes »<sup>212</sup>. Tout autre est le cas de la littérature lyrique populaire. Celle-ci exprime l'ineffable de l'âme d'un peuple, « elle lui appartient exclusivement et ne traverse les frontières des peuples étrangers qu'autant que son porteur originaire s'établisse parmi des peuples étrangers »<sup>213</sup>. Il reprend le problème en 1944, et le traite par opposition de l'épopée populaire. A l'instar de l'individu, l'âme d'un peuple a elle aussi une personnalité propre qui se reflète dans son œuvre lyrique, littéraire et musicale. Il est très rare partant qu'un peuple, ayant une personnalité à part et son propre caractère lyrique, adopte ce qui ne lui est pas caractéristique et qui ne s'harmonise pas avec sa manière d'être — ceci même en ce qui concerne la musique... (les irradiations) lyriques demeurent, dans leur essence, inaliénables, aussi longtemps que les peuples, entre lesquels de telles irradiations peuvent se produire, gardent tout au moins, pour leur propre trésor lyrique, leur individualité linguistique... Si, toutefois, on constate entre les peuples des rapprochements, ou même de relatives *identités lyriques*, il est plus rationnel de les considérer comme parfaitement fortuites, d'origines absolument différentes »<sup>214</sup>. La discrimination entre l'épopée et l'œuvre lyrique semble avoir son origine dans une affirmation plus ancienne de Nicolae Iorga, qui voyait dans la production lyrique une puissance d'expression plus riche que dans l'épopée populaire, parce qu'elle procède directement de la vie spirituelle nationale, alors que l'épopée populaire roumaine serait, dans sa généralité, de source allogène<sup>215</sup>.

L'emprunt culturel apparaît, par conséquent, comme une nécessité historique objective; l'échange culturel entre peuples voisins est une réalité de principe. A la différence du langage, dont la diffusion implique, durant un certain temps, son étude et par conséquent un certain effort intellectuel, le motif folklorique peut « traverser n'importe quelles et n'importe combien

<sup>212</sup> *Paralele folclorice greco-române. Traduceri din poezia populară greacă și note de folclor, filologie și etnografie (Parallèles folkloriques gréco-roumains. Traduction de poésies populaires grecques et notes de folklore, philologie et ethnographie)*. Bucarest, 1944, p. 13—14.

<sup>213</sup> *Aromânii. Grai, folclor, etnografie (Les Macédo-Roumains. Langue, folklore, ethnographie)*. Avec une introduction historique. Cours tenu en novembre et décembre 1931, Bucarest, 1932, p. 131, (lithographié).

<sup>214</sup> *Paralele (Parallèles)*, p. 13—14.

<sup>215</sup> Al. I. Amzulescu, *Observations critiques*, p. 47.

de frontières ethniques et s'acclimater dans tout autant d'âmes d'individus de peuples »<sup>216</sup>. Tenir compte du critère de la migration au cours des recherches lui semble donc obligatoire. Si, en plus de ce qu'il a hérité des ancêtres, nous ne tenions pas compte du milieu dans lequel un peuple a vécu, aussi bien que du contact qu'il a eu avec d'autres peuples étrangers, le caractère unilatéral des recherches pourraient nous conduire à des conclusions erronées »<sup>217</sup>. Le voilà donc qui introduit dans la discussion aussi l'idée de l'héritage culturel, et nous oblige à nouveau de nous mouvoir dans le cercle d'une opposition. Quoiqu'il en soit, l'essentiel à retenir est que la recherche des emprunts culturels doit aller de pair avec celle des éléments autochtones. Dans le premier cas la recherche appliquera le système de la comparaison avec la création des voisins, indifféremment de la famille linguistique à laquelle ils appartiennent, le critère du voisinage géographique et historique étant suffisant ; dans le second cas, on poursuivra la comparaison avec le folklore des peuples de la même famille linguistique, en cherchant les archétypes communs, le fonds folklorique dont toute la famille des peuples d'origine latine tire la plupart de ses inspirations.

La découverte de ces matériaux hérités lui semble présenter de très grandes difficultés. Il existe, pourtant, une voie que suggère le parallélisme langue-folklore. « De même que nous pouvons, à l'aide des formes romanes, reconstituer et établir un prototype latin qui, de tous les points de vue expliquât ces formes, de même devons-nous pouvoir nous servir de ce procédé pour les matériaux folkloriques... il suffirait que nous rencontrions le même élément folklorique chez différents peuples d'origine latine, mais entre lesquels il n'y a jamais eu de contacts, élément qu'ils n'ont pas emprunté à un autre peuple hétérogène et dont nous ne savons même pas si les Latins l'ont eu, pour conclure qu'il prend ses origines au sein du peuple latin »<sup>218</sup>. Il continue en insistant sur la condition que le phénomène étudié ne se rencontrât ailleurs que chez les peuples d'origine latine « parce que, en matière de folklore, le contrôle concernant l'origine ou les emprunts, réciproques ou non, devient si laborieux et délicat par rapport aux investigations linguistiques de la même nature, que les conclusions peuvent souvent devenir risquées, même lorsque les recherches sont effectuées avec sérieux et par le détail »<sup>219</sup>. C'est ce que remarquait aussi au autre linguiste avant lui, sans que cela l'eût empêché de se tromper (B.P. Hasdeu)<sup>220</sup>. Il n'est de même pas exclu, que la méticu-

---

<sup>216</sup> *Mic dicționar (Petit dictionnaire)* p. 9.

<sup>217</sup> *Din folclorul roman (Du folklore roman)*, p. 10.

<sup>218</sup> *Ibidem*, p. 13–14.

<sup>219</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>220</sup> B.P. Hasdeu, *Cucul și turturica (Le coucou et la tourterelle)*, p. 502.

losité du chercheur ne finisse par découvrir un héritage des Daces, et il termine avec l'observation qu'« un peuple, à moins d'être totalement anéanti, ne perd pas son âme, encore qu'il aura perdu sa langue »<sup>221</sup>. Au demeurant, « plus on approfondira les recherches et les études ultérieures, plus augmentera le nombre de thèmes folkloriques communs à un groupe toujours plus considérable de peuples dans le sens que de ces éléments ou thèmes, actuellement tenus pour isolés et, par conséquent, propres au folklore d'un seul peuple en tant qu'origine, maints se révéleront avoir été ou être tout aussi connus par d'autres peuples »<sup>222</sup>. Sa confiance dans le génie de la science humaine de résoudre toutes les énigmes et sa vision d'une vaste humanité unifiée dans ses couches les plus profondes par le trésor folklorique commun le conduisent vers une conception intégrale des études de folklore. Loin de prôner l'isolement du folklore roumain du contexte historique au milieu duquel il s'est développé, Tache Papahagi poursuit son intégration organique « dans un partiel monde folklorique euro-méditerranéen et, parfois, même, intercontinental »<sup>223</sup>, ce qui, en tant que position scientifique, en est une des plus avancées. L'idée n'est pas nouvelle ni isolée dans notre folkloristique. D'une universalisation semblable du folklore roumain avait parlé aussi George Coșbuc<sup>224</sup>, et plus tard — comme nous l'avons déjà indiqué — D. Caracostea<sup>225</sup> en parlera ; Tache Papahagi cependant en a fait le but même de la recherche folklorique.

Ceci constitue le cadre théorique dans lequel le savant a développé son activité de recherches que nous allons analyser à présent en fonction des coordonnées mises, ci-dessus, en évidence. De ses ouvrages, cinq poursuivent d'une manière toute particulière les problèmes comparatifs, à savoir : *Din folklorul romanic și cel latin (Du folklore roman et latin)* Bucarest, 1923 ; *Aromânii. Grai, folklor, etnografie (Les Macédo-Roumains. Langue, folklore, ethnographie)*, Bucarest, 1923 ; *Paralele folklorice greco-române (Parallèles folkloriques gréco-roumains)*, Bucarest, 1944 ; *Concordances folkloriques et ethnographiques*, Bucarest 1946—1948 (dans « Langue et littérature » 3, p.166—201 et 4, p. 72—98) et, enfin, *Poezia lirică populară (La poésie lyrique populaire)*, Bucarest, 1967. Parmi ces ouvrages, celui qui a le moins de rapports avec le sujet dont nous nous occupons est le premier, qui se limite à la comparaison du folklore roumain avec celui du monde des peuples latins ;

<sup>221</sup> *Paralele (Parallèles)*, p. 8.

<sup>222</sup> *Mic dicționar (Petit dictionnaire)*, p. 10.

<sup>223</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>224</sup> George Coșbuc, *Elementele literaturii populare (Les éléments de la littérature populaire)*. « Noua revistă română », 1 (1900) no 4, p. 160.

<sup>225</sup> D. Caracostea, *Balada populară română (La ballade populaire roumaine)*, p. 295.

ce n'est que dans des cas spéciaux, obligatoires pour la vérification des conclusions, que l'auteur recourt aussi aux folklores des peuples étrangers à cette famille. Toutefois, étant donné que l'auteur y étudie des matériaux macédo-roumains et mégleno-roumains, autrement dit balkaniques par excellence, les comparant avec leurs correspondants roumains et respectivement avec d'autres d'origine latine, nous nous croyons justifiés de nous en occuper, ne fût-ce que sommairement. Après une introduction théorique — dont nous avons déjà fait des citations — l'auteur étudie le folklore mensuel, depuis le mois de Décembre au mois de Juin, c'est-à-dire pour la période de l'année qui lui offre une bonne base latine dans les « Fastes » d'Ovide ; ensuite, dans un dernier chapitre, il examine certaines croyances, superstitions et coutumes aussi bien que des formules d'incantation, sortilèges, maléfices et prières. Ce n'est certainement pas le moment de faire l'analyse détaillée des innombrables identifications comparatives proposées par l'auteur, considérant que cela doit faire l'objet de recherches spéciales, *ad rem*. Ce qu'il faut cependant retenir, à l'égard de cet ouvrage, est le fait que l'auteur y procède différemment selon les cas, ce qui nous permet de discerner, dans le processus de la démonstration, trois attitudes principales, qui s'expliquent par le cadre théorique que nous avons exposé au commencement. Une première attitude est de grouper ainsi ensemble les faits similaires, de manière à ce que les ressemblances et les différences de détails en ressortent, mais sans que l'auteur en tire une conclusion concernant leur origine et leur diffusion. L'auteur lui-même incline vers la conception anthropologique, attendu qu'il rencontre ces motifs aussi chez des peuples non latins. Nous nous trouvons devant une seconde situation lorsque l'origine latine lui semble incontestable. Mais là aussi deux cas différents sont possibles : le premier, lorsqu'il y a des indices que le phénomène latin respectif ne se retrouve actuellement que chez les peuples latins, et que par conséquent filiation et origine soient indubitables, et le second, lorsque le phénomène respectif se rencontre aussi chez les peuples non latins. Il est, cependant, plus normal d'attribuer son existence, chez les peuples d'origine latine, à un héritage direct du latin, qu'à un emprunt éventuel au folklore des peuples non latins<sup>226</sup>. Cette hypothèse, plutôt spéculative, suppose la reconstitution du folklore latin, même lorsque nous ne disposons pas de témoignages documentaires du phénomène respectif, en partant du fait que des phénomènes similaires ne se rencontrent que dans les folklores d'origine latine. En quoi, l'auteur suit le procédé scientifique confirmé par la linguistique<sup>227</sup>. Les cas de ce genre sont, toutefois, très rares, la prudence

---

<sup>226</sup> *Din folclorul romanic (Du folklore roman)*, p. 50.

<sup>227</sup> *Ibidem*, p. 32.

caractéristique de l'auteur l'empêchant, aussi bien que dans d'autres circonstances, de faire des généralisations hâtives et de tirer des conclusions romantiques. Il est de même important de relever que, fondé sur le substratum latin commun, le savant s'occupe de certains éléments intéressants du folklore daco-roumain et macédo-roumain ou méglyène, en rétablissant en quelque sorte, de cette manière, le climat culturel antérieur à la séparation dialectale des roumains. En même temps, l'auteur met en évidence ce qui constitue l'élément spécifique de différenciation entre les deux branches du peuple roumain (celle du sud et celle du nord du Danube), en le mettant en relation avec le milieu et les conditions où chacune de ces branches s'est développée après la séparation du tronc commun. Contraire à tout excès romantique dans la démonstration, qu'il fait passer au crible du plus rigoureux scepticisme, l'auteur aboutit très souvent à convaincre.

Le second livre est consacré aux Macédo-Roumains, que l'auteur examine tant du point de vue linguistique que folklorique et ethnographique. Afin d'établir systématiquement les caractéristiques de cette population balkanique, Papahagi s'appuie, en premier lieu, sur des recherches comparatives avec le folklore et l'ethnographie des Roumains de la rive gauche du Danube. L'ouvrage apparaît donc comme un complètement du précédent, dans le sens que non seulement il apporte des exemples communs de la sphère des croyances, des superstitions et des coutumes, mais aborde directement aussi le domaine de la création artistique populaire. En partant de la conviction que « du point de vue du langage, l'identité entre les Macédo-Roumains et les Daco-Roumains est claire comme le jour »<sup>228</sup>, l'auteur parvient facilement à découvrir l'abondance de proverbes communs aux deux populations.

De même, à la suite de minutieuses confrontations et éliminations, il découvre des motifs communs dans le contenu des devinettes<sup>229</sup>, dans le domaine des incantations<sup>230</sup>, dans les jeux d'enfants<sup>231</sup> et, ce qui est très important pour l'évolution même de sa théorie comparative, dans l'œuvre lyrique populaire. Par rapport à ces derniers exemples de communauté folklorique macédo-roumaine — daco-roumaine, l'auteur va jusqu'à poser l'idée d'«un fonds ou prototype commun», ce qui plaiderait pour l'extrême ancienneté des motifs en question, en nous menant par la pensée à la période d'avant la séparation dialectale des Roumains<sup>232</sup>. En général, toutefois, à présent que nous connaissons sa prudence et sa scrupuleuse minutie, nous

---

<sup>228</sup> *Aromânii (Les Macédo-Roumains)*, p. 44.

<sup>229</sup> *Ibidem*, p. 126—127.

<sup>230</sup> *Ibidem*, p. 127—128.

<sup>231</sup> *Ibidem*, 128—129, 172—173.

<sup>232</sup> *Ibidem*, p. 50.

ne devons pas nous étonner si l'auteur, tout en reconnaissant l'existence d'un grand nombre « d'éléments presque identiques dans les folklores macédo-roumains et daco-roumains », doute, pourtant, du caractère concluant des parallèles, en suggérant que « pour le moment il est plus prudent de ne relever que les identités macédo-roumaine — daco-roumaine » que de nous lancer, à leur sujet, dans des spéculations généralisatrices. Les relations plus profondes entre le folklore macédo-roumain et le folklore des autres peuples balkaniques font l'objet de son ouvrage, paru récemment, sur l'œuvre lyrique populaire. Dans le livre que nous venons de décrire il s'est principalement occupé de signaler les similitudes avec le folklore daco-roumain, afin de relever l'unité génétique des deux dialectes et le fonds folklorique commun antérieur à la dislocation provoquée au sein de la masse latine par l'invasion slave.

Le troisième ouvrage poursuit la détermination des parallèles folkloriques gréco-roumains aussi bien dans le domaine de la poésie épique que dans celui de la poésie lyrique. Cet ouvrage représente, de fait, l'une des recherches les plus complexes de ce genre entreprises dans notre pays, non seulement par le grand nombre de thèmes et de motifs poétiques étudiés (38 pièces mises en parallèle, ce qui déjà fait penser à de l'exhaustif), mais aussi par l'ampleur des notes comparatives qui accompagnent chacun des textes jusqu'à en faire une véritable monographie. Une introduction de principe jalonne les traits spécifiques de la poésie populaire néo-grecque, dont, selon l'auteur, les principaux sont l'extrême concentration de l'expression épique, le manque presque total de l'élément descriptif et la forte note patriotique, nationale. Il met en évidence l'originalité, en tant qu'invention poétique, de cette création, en affirmant que si l'on en excepte ce que la poésie néo-grecque a reçu par symbiose des Macédo-Roumains ou des Albanais, il ne sait « ce que l'on pourrait prouver comme étant emprunt étranger dans cette création »<sup>233</sup>, et il souligne le fait que « pour un ensemble de considérants (culture, civilisation, passé historique, primauté de la religion, position géographique, structure spirituelle, etc.), la poésie populaire grecque a joué à l'égard de la poésie populaire générale balkanique à peu près le même rôle que G. Paris attribue au génie français »<sup>234</sup>. Arrêtons-nous un instant sur cette exception concernant l'originalité absolue de la création populaire grecque. Tache Papahagi reprend et amplifie — appuyé sur une très vaste documentation personnelle — une thèse plus ancienne de Ion Caragiani, qui vers la fin du siècle dernier parlait déjà d'une participation des Macédo-Roumains à la création folklorique néo-grecque, comme conséquence naturelle de leur participation aux plus importants événements politiques, sociaux et culturels de la péninsule et,

<sup>233</sup> *Paralele folclorice (Parallèles folkloriques)*, p. 18.

<sup>234</sup> *Ibidem*, p. 17–18.

particulièrement, de la vie du peuple grec<sup>235</sup>. Pour le chercheur roumain, cette participation semble être démontrée dans le cas des productions liées aux motifs pastoraux et des haïdoucks. « Dans l'atmosphère de ces chansons on découvre le souffle d'une vie qui n'est pas totalement et purement grecque, et une telle vie ne peut être que macédo-roumaine ou albanaise, ou bien l'une et l'autre tout ensemble »<sup>236</sup>. Concernant cette participation des Macédo-Roumains, l'auteur relève le grand nombre de toponymes macédo-roumains se trouvant dans les chansons néo-grecques, qui placent et rattachent l'action aux territoires habités par la population macédo-roumaine et implicitement aux formes spécifiques de vie de cette population; par rapport à la participation albanaise, il cite quelques refrains typiquement albanais, entrés dans des chansons grecques, ce qui suggère une ancienne époque de symbiose entre les deux peuples. Ce phénomène de participation est dû au bilinguisme si caractéristique pour les différentes populations des Balkans et surtout pour certaines époques de leur coexistence symbiotique. Dans son ouvrage sur la poésie lyrique populaire, l'auteur reprendra le problème, en affirmant qu'« une bonne partie d'une certaine poésie populaire de langue grecque est de création macédo-roumaine — ou albanaise —, mais — et c'est tout naturel —, sa manifestation extérieure étant grecque, elle sera considérée n'importe quand et par n'importe qui comme étant grecque »<sup>237</sup>. En postulant encore une fois la symbiose gréco-roumaine dans le domaine de la création populaire, l'auteur explique ainsi la pénétration dans le folklore macédo-roumain d'une grande quantité de motifs et thèmes poétiques grecs. Par cette même voie explique-t-il aussi le phénomène caractéristique de la poésie populaire macédo-roumaine qui, sous l'influence du folklore néo-grec, a abandonné le rythme trochaïque en le remplaçant par le rythme iambique<sup>238</sup>. Il va même jusqu'à constater que la poésie populaire macédo-roumaine « est en bonne partie profondément, sinon même totalement, imprégnée de la poésie grecque », le calque folklorique étant riche et varié<sup>239</sup>. Cette partie introductive se termine par des suggestions concernant les relations du folklore roumain avec les Balkans, en général, et par l'indication de thèmes communs aux Albanais et aux peuples sud-slaves, comme par exemple, le motif de « Doicin bolnavul » (Doïcin le malade), le motif « proba iubirii » (la preuve

---

<sup>235</sup> I. Caragiani, *Studii istorice asupra românilor din Peninsula Balcanică (Etudes historiques concernant les Roumains de la Péninsule Balkanique)*. Publication posthume avec une note biographique par Pericle Papahagi, Bucarest, 1929, p. 179—180.

<sup>236</sup> *Paralele folclorice (Parallèles folkloriques)*, p. 10.

<sup>237</sup> *Poezia lirică populară (La poésie lyrique populaire)*, p. 333.

<sup>238</sup> Aussi dans *Aromânii (Les Macédo-Roumains)*, p. 134.

<sup>239</sup> *Paralele folclorice (Parallèles folkloriques)*, p. 36.

d'amour) ou celui de « sora otrăvitoare » (la sœur empoisonneuse)<sup>240</sup> ; il fait apparaître d'ailleurs maintes autres relations sud-est-européennes de notre folklore. Ensuite, l'auteur présente la traduction des 38 textes grecs, en y joignant ses commentaires sur la circulation de chaque motif dans le folklore grec accompagné par toute une littérature correspondante, sur sa présence dans le folklore roumain (variantes, typologie, bibliographie), enfin sur son éventuelle circulation dans la zone balkanique (chez les Serbes, Bulgares ou Albanais), aussi bien que dans le reste de l'Europe si le cas se présente (surtout chez les peuples latins). Pour chacun des matériaux il essaie d'établir les voies de pénétration dans le folklore roumain, et, en ce qui concerne la genèse et la dispersion des motifs, il examine les théories proposées jusqu'à la veille de la parution de son ouvrage.

L'auteur demeurant, de toute manière, fidèle à la théorie de la migration, il cherche partout « l'endroit » où le motif en cause a pu prendre vie, en se dispersant ensuite par voie d'« irradiation » dans une zone plus étendue, et essaie de déterminer l'épisode réel, historiquement établi, qui a pu engendrer le motif. Il y ajoute des observations sur le style et la métrique, et, en complétant par tous les moyens l'atmosphère spécifique de chaque texte il rend cet ouvrage non seulement instructif mais passionnant.

Parmi les nombreux problèmes de détails que nous retenons, citons les relations réciproques entre le folklore italien et néo-grec<sup>241</sup>, ainsi que les notes ethnographiques concernant la vie pastorale, le brigandage justicier et le charroyage dans les Balkans, un grand nombre de ces dernières étant, de fait, des observations personnelles de l'auteur.

Tache Papahagi établit de la sorte pour chaque pièce une véritable monographie, particulièrement intéressante et certainement utile. Bien que plus d'une vingtaine d'années aient passé depuis la parution du livre et que les matériaux comparés se soient agglomérés jusqu'à présent en quantité inquiétante, l'ouvrage n'en a point été affecté dans ses grandes lignes. De nos jours encore, d'ailleurs, aucune recherche sur le folklore sud-est-européen ne saurait être entreprise, sans y avoir toujours recours, avantageusement.

Le quatrième ouvrage, concernant des concordances folkloriques et ethnographiques roumaines, a paru dans la revue « Langue et littérature » entre 1946 et 1948. Comme tous les écrits de T. Papahagi, celui-ci présente la même tendance de mettre au jour la plupart des relations universelles — sinon toutes — du folklore roumain, autrement dit de ne s'occuper que

---

<sup>240</sup> Le dernier motif avait été l'objet de ses préoccupations déjà au début de ses travaux de recherche. La première discussion concernant ce thème, dans *Graiul și folklorul Maramureșului* (*La langue et le folklore du Maramureș*), Bucarest, 1925, p. XXXVI—XXXVIII.

<sup>241</sup> *Paralele folclorice* (*Parallèles folkloriques*), p. 27, 32, 34.

des convergences sud-est-européennes. Aussi, le travail ne s'encadre-t-il que partiellement dans l'ensemble des problèmes qui font l'objet de la présente étude.

En partant de l'idée que ses conceptions sont connues par ses ouvrages antérieurs, l'auteur ne fait pas cette fois d'exposé théorique, mais n'omet pas, chaque fois que l'occasion se présente, de poser des critères généraux et d'établir les rapprochements de rigueur avec la théorie que nous venons d'expliquer tantôt. Par exemple, le fait qu'une certaine anecdote se retrouve aussi bien chez les Daco-Roumains que chez les Macédo-Roumains l'incite à poser implicitement l'hypothèse de son existence chez d'autres peuples balkaniques<sup>242</sup>. De même, l'existence d'un motif identique ou similaire chez ces deux branches du peuple roumain le détermine à affirmer leur dépendance génétique en vertu de la réalité des « liens variés qui existent entre le nord et le sud du Danube ». Toutefois, lorsqu'un tel motif offre des parallèles dans le folklore français, il est tenté de soutenir la genèse indépendante de la version occidentale<sup>243</sup>, bien que dans d'autres cas, la genèse spontanée de motifs identiques chez tous les peuples qui les ont traités artistiquement lui semblât peu probable<sup>244</sup>. Dans de pareilles circonstances, le radicalisme des théories mono- et polygénétiques s'atténue suffisamment pour demeurer simplement au niveau des principes utiles aux recherches. L'existence de motifs identiques ou similaires dans les folklores roumain et italien le détermine à affirmer qu'elle doit tenir de ce fonds commun méditerranéen, et que par conséquence ces mêmes motifs doivent se trouver aussi dans le folklore d'autres peuples de la zone sud-est-européenne<sup>245</sup>. Certaines similitudes entre des phénomènes folkloriques latins et daco-roumains l'incitent à soutenir, avec des arguments nouveaux et intéressants, la continuité de la culture latine en Dacie<sup>246</sup>. Il est donc visible, que Tache Papahagi met en évidence chaque fois que les matériaux étudiés le lui permettent, ces liens externes du folklore roumain qui en soulignent sa nature spécifique, en même temps que son universalité.

Dans l'ouvrage que nous analysons, il examine pas moins de 26 cas pareils de « concordances », autour desquelles il place en rond les parallèles balkaniques, méditerranéens, généralement européens et universels. Les matériaux sont pris, en premier lieu, du domaine des anecdotes populaires (domaine négligé par les recherches antérieures), touchant cependant aussi au

---

<sup>242</sup> *Concordances folkloriques et ethnographiques*, I. Extrait de la revue « Langue et littérature », 3 (1946), p. 15.

<sup>243</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>244</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>245</sup> *Concordances folkloriques et ethnographiques*, II. « Langue et littérature », 4 (1948), p. 89.

<sup>246</sup> *Ibidem*, p. 98.

domaine de la légende, de la danse, du théâtre populaire, etc. Par le grand nombre des parallèles et des identifications proposés, l'ouvrage est un des plus représentatifs des recherches comparées roumaines en général; l'exposé des relations entre les folklores daco-roumain—macédo-roumain d'une part et celui balkanique d'autre part est d'une si évidente clarté, qu'il ne peut manquer d'être des plus utiles aux recherches modernes, intégrales, du folklore roumain. A retenir tout spécialement ces quelques identifications par lesquelles le rôle de « véhicule culturel » du peuple et du folklore turc <sup>247</sup> est souligné, ainsi que celles qui font montre de l'exceptionnelle ampleur des connaissances du savant roumain, qui nous promène avec une facilité désinvolte de l'Orient éloigné en Espagne et des époques les plus obscures à nos jours. Instructif de tous les points de vue — bien que dénué de formulations théoriques de principe — l'ouvrage demeure incontestablement l'une des plus remarquables contributions roumaines de folklore comparé et, dans le domaine du folklore sud-est-européen, certainement l'une des plus importantes.

Le dernier ouvrage de Tache Papahagi dont nous nous occupons ici <sup>248</sup> a été rédigé, ainsi que nous l'avons indiqué ailleurs, dans les années 1947—1948, bien que paraissant en 1967 à peine; il présente la manière de voir de cette époque, tant celle de l'auteur que celle de la science folklorique roumaine en général. Publié dans sa forme première, l'ouvrage ne fait pas état des contributions scientifiques ultérieures, ce qui nous oblige à l'examiner comme tel.

Bien qu'il se rapporte à l'œuvre lyrique populaire roumaine, qui comprend tout naturellement aussi la création des Macédo-Roumains, l'ouvrage est conçu dans un esprit comparatif, l'auteur faisant appel — aussi souvent que cela

---

<sup>247</sup> No 4, 12.

<sup>248</sup> Nous n'insistons pas sur son grand *Dictionnaire du dialecte macédo-roumain* mentionné aussi au commencement de ce chapitre, puisque cela dépasserait amplement l'espace dont nous disposons et le cadre que nous avons envisagé pour le présent ouvrage. L'œuvre représente cependant une synthèse linguistique, historique, folklorique et ethnographique quant à cette branche du peuple roumain en connexion directe avec la langue, l'histoire, le folklore et l'ethnographie des autres peuples balkaniques. Nous nous bornerons à mentionner ici que dans l'introduction (p. 17—18), l'auteur met en évidence le caractère ethnique particulier de la population par ses occupations—bergers, charroyeurs—et par ses costumes, tandis que dans tout l'ouvrage il établit des relations avec des phénomènes similaires généralement balkaniques, en mentionnant l'identité des expressions idiomatiques, la similitude des proverbes, le parallélisme de certains croyances et coutumes, de même que de certains modes particuliers de réalisation artistique. Nous retenons ses notes sur le système spécifique de la polyphonie populaire macédo-roumaine et balkanique (*sub voce*: *Boafe*, dont il s'occupe depuis le temps de sa jeunesse. Voir: *Chez les Roumains d'Albanie*, Bucarest, 1920, p. 43).

lui semble indiqué — à l'expérience des chercheurs étrangers et aux thèmes parallèles internationaux. De même que dans les ouvrages précédents, Tache Papahagi, afin de faire mieux ressortir les caractéristiques et les significations du folklore roumain, recourt pour autant à l'exemple parallèle sud-est-européen, qu'à l'exemple correspondant occidental d'essence latine, en établissant là encore le même schéma théorique de base: le peuple roumain étant d'origine latine, son folklore doit être étudié, en premier lieu, en connexion avec celui des peuples latins apparentés; toutefois, vivant en un contact prolongé et immédiat avec les peuples du Sud-Est européen, son folklore doit être nécessairement étudié aussi en rapport avec le folklore des peuples de cette zone du monde. De la sorte et selon les exigences des recherches comparatives modernes formulées par Viktor Schirmunski <sup>249</sup>, le principe de l'étude historique-typologique s'allie à celui de l'étude historique-génétique. De même, l'auteur, en tenant compte du fait que « séparée de longue date des Daco-Roumains, vivant dans un autre milieu géographique, historique, social et ethno-linguistique, et accueillant les influences propres du milieu, il était tout naturel que l'âme du Macédo-Roumain n'ait pas pu s'isoler de la vie de ce milieu. Voilà pourquoi le caractère spécifique de l'œuvre lyrique populaire macédo-roumaine ne saurait être le même que celui de l'œuvre lyrique populaire daco-roumaine » <sup>250</sup>. Dans le cadre de cette conception, l'auteur présente analytiquement (du point de vue du thème et de l'esthétique) toute la création lyrique du peuple roumain, en réalisant ainsi la plus ample monographie indépendante établie jusqu'à présent sur ce sujet chez les Roumains. L'ouvrage gagne en perspective par l'introduction d'un vaste chapitre consacré

<sup>249</sup> *Vergleichende Epenforschung*, p. 8.

<sup>250</sup> *Poezia lirică populară (La poésie lyrique populaire)*, p. 312. Nous citons ici un fragment qu'il a écrit en 1932 sur le même thème: « Tout le milieu sud-danubien, dans lequel vibre le complexe de vie des peuples plus anciens, c'est-à-dire des Grecs, des Albanais et des Macédo-Roumains, et après ceux-là aussi des Slaves a ses caractères particuliers. Par rapport à celui nord-danubien, et particulièrement à celui daco-roumain, ce milieu nous présente, pour de fréquents et variés aspects, des traits qui, parfois, sont fondamentalement distincts, des traits qui, en général, sont communs aux trois premiers peuples cités, bien que ces peuples soient si différents entre eux, comme race et surtout comme origine et comme langue. Un autre milieu géographique et spirituel, un autre souffle de culture et de civilisation, une autre atmosphère ethnique et historique, une autre mentalité et une autre vie. De sorte qu'une partie appréciable de ce qui caractérise l'existence ethnique des Macédo-Roumains est imprégnée du caractère spécifique de ce milieu dans lequel elle s'est encadrée pendant le millénaire qui s'est écoulé depuis l'interruption effective du contact Macédo-Roumain — Daco-Roumain. Cela étant, dans la direction aussi bien des manifestations littéraires des Macédo-Roumains, presque tous les facteurs vont nous conduire plutôt vers une communauté de fonds sud-danubien, et même quelquefois méditerranéen, que vers une communauté nord-danubienne ». *Ibidem*, p. 132, d'après *Biblioteca națioanlă a aromânilor (La bibliothèque nationale des Macédo-Roumains)*, Buc., vol. II, p. V.

à l'œuvre lyrique macédo-roumaine <sup>251</sup>, dans lequel il examine — avec de continuelles références aux œuvres lyriques daco-roumaines et balkaniques — la poésie érotique et pastorale, les productions se rapportant au charroyage au brigandage justicier, à la vie sociale et à l'exil, les créations lyriques de caractère national ou rituel (nuptial et funéraire). Il ne manque aucune occasion, le long de sa description des matériaux, de contourner et de préciser les rapports existant entre la poésie lyrique macédo-roumaine et la grecque, en apportant de nombreuses observations supplémentaires par rapport à celles qu'il avait présentées dans les notes de ses traductions de 1944. Les précisions concernant la symbiose macédo-roumaine-grecque, dont il nous entretient aussi dans d'autres occasions, nous semblent particulièrement intéressantes. Dans ce sens les renvois à l'œuvre lyrique, évidemment en grec, des *sărăcăciani* <sup>252</sup> sont riches en suggestions génétiques. De même, faut-il retenir ses conclusions concernant le caractère spécifique de la chanson lyrique macédo-roumaine par rapport à la daco-roumaine, attestant, par des nombreux et éloquents exemples, la diversité dans l'unité et la situation inverse, tant dans les thèmes littéraires, que dans la structure poétique (l'élaboration des textes, du vers, les conditions rythmiques, euphoniques, etc.) <sup>253</sup>. Aussi, ce livre est-il d'un intérêt de tout premier ordre, non seulement pour le chercheur de folklore roumain ou macédo-roumain, mais — par sa large perspective — ouvre-t-il la porte aux recherches concernant les problèmes comparatifs sud-est-européens. Le livre éclaire les ressorts profonds et mystérieux qui sont à l'origine de ce que l'on a appelé « la communauté sud-est-européenne » et, de ce point de vue, il représente une contribution indispensable à toutes les recherches à venir. Bien plus, la richesse des matériaux comparés analysés et la rigueur exceptionnelle des analyses font de ce nouvel ouvrage de Tache Papahagi un important apport à la théorie et à la méthodologie mêmes des recherches.

Le cas du chercheur Th. Capidan est typique pour la dialectologie roumaine de la période d'entre les deux guerres. Préoccupé, en premier lieu, par le problème des rapports internes existant entre les dialectes de la langue roumaine autant que par le problème des rapports externes des dialectes roumains sud-danubiens avec les langues des peuples balkaniques, le savant n'utilise qu'accidentellement et subsidiairement l'argument folklorique en l'asservant en tous points à la philologie et à ses fins. Il n'est pas moins vrai qu'indifféremment de la hiérarchie qu'il établit parmi les arguments utilisés,

---

<sup>251</sup> Page 309—461.

<sup>252</sup> *Ibidem*, p. 373.

<sup>253</sup> *Ibidem*, p. 458—461.

le chercheur fait assez souvent appel à l'argument folklorique et ethnographique et nous offre une quantité impressionnante de matériaux comparés. Aussi sommes-nous obligés de considérer son travail comme une contribution au domaine nous intéressant. Son apport, toutefois, mérite d'être mis en valeur non seulement à cause de l'aspect quantitatif dont il aborde le problème, mais surtout à cause de son côté qualitatif. De ce point de vue deux faits doivent être mentionnés: le savant a connu directement, par sa propre expérience, les réalités balkaniques dont il s'occupe, étant, tout comme Tache Papahagi, d'origine macédo-roumaine; puis prenant l'initiative de l'étude comparée des dialectes roumains sud-danubiens par rapport aux langues des autres peuples balkaniques, il a appliqué cette même méthode aussi aux matériaux folkloriques et ethnographiques. Ce qu'il faut par conséquent retenir en tant que trait dominant de toute son activité, c'est l'incessante conversion de tous les faits en valeurs linguistiques. L'effet positif de cette attitude se reflète dans le rigorisme de sa méthode et dans la prudence de ses démonstrations.

L'idée de communauté balkanique, telle qu'elle apparaît dans l'œuvre de T. Capidan, a, elle aussi, il va de soi, une prégnante couleur linguistique. L'auteur la constate, en premier lieu, dans la langue. Dans un article de 1943 *Limba și spiritul unui popor (La langue et l'esprit d'un peuple)*, il exprime cette idée de la manière la plus claire: « Par ailleurs, le rapport qui existe entre la langue et la mentalité d'un peuple ne se manifeste pas seulement isolément chez chaque peuple séparément, mais aussi chez plusieurs réunis. C'est le cas de l'union linguistique sud-est-européenne. Elle comprend des peuples d'origines différentes. Ces peuples parlent pourtant des langues qui reflètent la même mentalité. Dans cette union, en plus de quelques tendances, nous avons aussi un nombre assez grand d'expressions communes. Evidemment, certaines sont des calques d'un peuple à l'autre; mais très nombreuses sont celles qui sont nées d'une manière identique de voir et surtout de penser. Toute cette mentalité est fondée sur l'unité de culture et de civilisation »<sup>254</sup>. En ce qui concerne les deux dernières notions introduites dans le débat, la culture et la civilisation du Sud-Est européen, il précisait, ainsi qu'il l'avait déjà fait, qu'à la formation de cette unité foncière ont contribué, dans une même mesure, des conditions historiques, géographiques et sociales identiques, — substratum psychique commun —, en un mot l'ancien fonds thraco-illyrien <sup>255</sup>. Il énumère ainsi tous les facteurs de convergence que l'école comparatiste roumaine avait déjà énoncés au siècle dernier. Il n'est pas dénué

---

<sup>254</sup> Th. Capidan, *Limba și cultură (Langue et culture)*, Bucarest, 1943 p. 34—35.

<sup>255</sup> Th. Capidan, *Le bilinguisme chez les Roumains. Langue et littérature*.

d'intérêt d'observer que le savant, en partant de la langue, touche au domaine très délicat des expressions idiomatiques communes, qui, — découvert, nous l'avons vu, par Pericle Papahagi et Sextil Pușcariu — a compris ensuite aussi bien des phénomènes artistiques proprement-dits.

Notre érudit se meut de la sorte sur des plans différents et dans le cadre de structures différentes, qui lui occasionnent une vision complexe et multilatérale des phénomènes. Une fois cette vision intégrale admise, toutes les théories comparatives correspondantes, aussi bien celle de la migration culturelle que celle de la génération spontanée, avec toutes leurs variantes et leurs variétés se voient exclues des débats — tout au moins pour la culture examinée — en tant que simples pseudo-problèmes. Dans la zone de convergence du Sud-Est européen, les problèmes de culture se posent autrement: le phénomène culturel de base est la communauté, le mécanisme principal en est la réciprocité.

Ce qui a favorisé cette situation, étant par elle-même et dans le même temps une résultante — sur un autre plan — de la situation, c'est l'ainsi-nommée « promiscuité » linguistique et ethnique des Balkans. Et dans l'examen de ce problème, Th. Capidan part du même exemple des expressions idiomatiques communes. Celles-ci possèdent une grande dose d'originalité; chaque peuple a contribué à leur conception « avec une partie de son âme et de sa sensibilité »; certaines, cependant, grâce aux conditions historiques communes et aux conditions géographiques identiques ont fini par devenir « un bien commun » de tous les peuples balkaniques. La cause de ce processus réside dans cette « promiscuité balkanique » dont nous disions, ci-dessus, qu'elle se manifeste sur le terrain linguistique et ethnique <sup>256</sup>. Il avait exprimé cette même idée un an plus tôt, dans une forme qui mérite d'être retenue, car elle met en cause aussi d'autres facteurs de convergence culturelle: « Dans la péninsule balkanique, où le mélange des populations est plus accentué que partout ailleurs, les parlars sont si proches les uns des autres en ce qui concerne la construction de la phrase et la phraséologie en général, que tous ensemble forment un type unique, appelé par les savants étrangers < balkanique > ... Comment est-on arrivé à ce type de langue inexistant partout ailleurs, à l'aide duquel on peut parler en toute langue balkanique rien qu'en changeant les mots, il est facile de le comprendre si l'on tient compte, premièrement, de la < promiscuité > des peuples balkaniques et secondement de l'uniformité d'une civilisation qui irradiait de Byzance, et d'où la religion leur arrivait sous sa forme orientale avec tout le cortège de coutumes et de croyan-

---

<sup>256</sup> Th. Capidan, *Romanitatea balcanică (La romanité balkanique)*. Discours prononcé le 26 mai 1936 en séance solennelle. Avec une réponse de Sextil Pușcariu. Bucarest, 1936, p. 33.

ces populaires »<sup>257</sup>. De ce point de vue, les Macédo-Roumains et le Mégléno-Roumains ont une situation typique. Ainsi voit-on les Méglènes parlant leur dialecte autant que le bulgare; les Macédo-Roumains de l'Épire, leur langue autant que le grec<sup>258</sup> et ceux d'Albanie parlant couramment l'albanais<sup>259</sup>, ceux de Yougoslavie la langue serbe<sup>260</sup>; et ce n'est guère une exception lorsqu'un même sujet parle couramment, étant capable de s'exprimer, dans plusieurs langues. Le phénomène s'explique par ce qu'on nomme le « bilinguisme ».

Th. Capidan a consacré deux études spéciales à ce phénomène qu'il considère comme un fait essentiel dans la fluctuation linguistique et, par extension, dans la fluctuation culturelle générale balkanique. Le phénomène aurait conduit depuis longtemps à la dénationalisation de groupes ethniques entiers — spécialement du groupe plus isolé des Macédo-Roumains — si l'obstruction conservatrice des femmes, tout particulièrement, ne l'aurait empêché de se produire. Les hommes, obligés qu'ils le sont de se déplacer pour gagner de quoi vivre, offrent le plus important contingent de personnes bilingues. Rien qu'un tiers, environ, des hommes — ceux qui demeurent sur place —, ne connaissent exclusivement que leur dialecte<sup>261</sup>. Cependant même ceux qui dans les milieux grecs ou albanais parlent l'une ou l'autre de ces langues, une fois rentrés chez eux, sont obligés de parler le macédo-roumain dans leur famille qui ne connaît que le dialecte. Il existe toutefois des cas où un véritable dualisme linguistique se produit au sein d'une même famille, les hommes parlant une langue et les femmes une autre<sup>262</sup>. Quoiqu'il en soit, à cet égard, la femme demeure supérieure à l'homme: « La femme, en tant qu'agent de conservation, mais aussi de diffusion des faits sociaux, tels que la religion, l'art populaire, etc., paraît partout supérieure à l'homme ». Et parce que le savant, certainement, ne cesse d'envisager le phénomène du langage, il continue: « Mais dans la langue, étant donnée la manière dont celle-ci se propage dans la famille, cette supériorité devient plus évidente »<sup>263</sup>. Le point terminus d'une telle évolution dictée par le bilinguisme est, fatalement, la dénationalisation

---

<sup>257</sup> Th. Capidan, *Bilinguismul și rolul femeii în păstrarea limbii* (*Le bilinguisme et le rôle de la femme dans la conservation de la langue*). Extrait de «Familia», no 8, Oradea, 1935, p. 4.

<sup>258</sup> Th. Capidan, *Meglenoromânii*, (*Les Mégléno-Roumains*). Bucarest, 1925 vol. II, p. 8.

<sup>259</sup> Th. Capidan, *Sărăcăciani. Studiu asupra unei populații românești grecizate* (*Les «Sărăcăciani». Etude sur une population roumaine grecisée*). Extrait de «Dacoromania», 4 (1926), p. 948.

<sup>260</sup> *Le bilinguisme*, p. 2.

<sup>261</sup> *Bilinguismul* (*Le bilinguisme*) p. 8–9.

<sup>262</sup> *Le bilinguisme*, p. 21.

<sup>263</sup> *Ibidem*, p. 21.

du groupe. Le cas des *sărăcăciani* auxquels l'auteur a consacré un ouvrage spécial est édifiant de ce point de vue. Il remarque, à cette occasion, le fait que le groupe une fois dénationalisé ne parle plus avec des particularités de langage issues du parler primitif; le processus de bilinguisme a été de trop longue durée et la connaissance de la nouvelle langue trop enracinée <sup>264</sup>. Seule l'analyse attentive de certains phénomènes de folklore et d'ethnographie peut encore prouver leur origine et leur appartenance ethnique. Ainsi, l'auteur constate-t-il que c'est par des ressemblances significatives de costume, de type constructif de l'habitation, des coutumes et du rite des noces que les *Sărăcăciani* et les *Fârșeroți* (groupe de Macédo-Roumains d'Albanie), révèlent d'une manière certaine leur origine commune macédo-roumaine.

C'est de ce point de vue que doit être considérée cette partie de l'œuvre de Th. Capidan concernant les relations folkloriques interbalkaniques. Il part de la constatation d'une unité foncière frappante de la littérature populaire des Balkans. Il la constate d'abord dans le domaine du conte bleu, dont il affirme: « Quiconque se propose d'étudier la littérature populaire des peuples situés au sud du Danube, ne pourra ne pas remarquer aussitôt qu'une ressemblance frappante existe dans presque tous les motifs qui constituent la base des contes populaires » <sup>265</sup>. Sa remarque se rapporte à un domaine folklorique moins étudié à l'époque; aussi a-t-elle la valeur d'une initiative ouvrant la voie à de nouveaux problèmes. De ce fonds commun « qui est à la base des contes de tous les peuples balkaniques », il parlait, d'ailleurs, dès 1925 <sup>266</sup>, lorsqu'il étudiait la langue, l'ethnographie et le folklore des Mégléno-Roumains. A cette époque, il remarquait que les contes méglénites se caractérisent par une invasion massive d'éléments d'origine bulgare, particulièrement de personnages spécifiques (*samoviles*, *kinocephales-tsoqlaves* pour *psoglaves*). Il trouve moins de relations avec le conte albanais, par exemple, ou avec celui des autres Macédo-Roumains des Balkans <sup>267</sup>. Sur ces contes des Méglènes il devait revenir en 1931 en soulignant que « ces contes, avec de très petites différences se retrouvent aussi chez les Bulgares du Méglène » <sup>268</sup>. D'ailleurs le phénomène est commun à toutes les branches des Macédo-Roumains, le conte des Macédo-Roumains de Grèce étant fortement influencé par le conte grec; celui des Macédo-Roumains d'Albanie par le conte albanais. « Chez les *Fârșeroți*, le

<sup>264</sup> *Sărăcăciani*, p. 948.

<sup>265</sup> Th. Capidan, *Fârșeroții, Studiu lingvistic asupra românilor din Albania (Les Fârșeroți. Etude linguistique sur les Roumains d'Albanie)*, Bucarest, 1931, p. 140.

<sup>266</sup> *Meglenoromâni (Les Mégléno-Roumains)*, p. 7.

<sup>267</sup> *Ibidem*, p. 7: le personnage « ubavil'a locului » qui rappelle l'albanais « e bucura edheut » et « mușata loclui » chez les Macédo-Roumains.

<sup>268</sup> *Fârșeroții (Les Fârșeroți)*, p. 139.

processus d'influence est allé même un peu plus loin » que chez les autres Macédo-Roumains. Tous les contes qu'il y a recueillis existent aussi chez les Albanais. Certains textes semblent être « purement et simplement une reproduction » des matériaux correspondants albanais <sup>269</sup>.

Les chansons des Macédo-Roumains sont elles aussi en étroite relation avec celles des peuples voisins. La chanson *Chez lez Sărăcăciani* (matériaux macédo-roumains traduits en grec) <sup>270</sup> sert d'exemple pour renforcer la thèse exposée au siècle dernier par I. Caragiani, ainsi que celle de Tache Papahagi, selon lesquelles une bonne partie de la poésie populaire grecque et albanaise appartiendrait aux Macédo-Roumains dénationalisés. Cette influence des peuples voisins sur les chansons des Macédo-Roumains est tellement évidente, que des différences nettes se sont créées dans le contenu d'un même genre, selon que lesdits Macédo-Roumains vivent parmi des Grecs, des Albanais ou des Slaves du Sud <sup>271</sup>.

L'auteur est spécialement intéressé par telle particularité de la chanson des *Fărșeroți* qui consiste dans une structure et exécution polyphoniques à part, différentes de celles que l'on trouve chez les autres Macédo-Roumains. Le phénomène avait été remarqué aussi par Tache Papahagi <sup>272</sup>. L'auteur nous en offre deux descriptions et affirme l'avoir observé personnellement. L'observation se rapporte à la relation qui, pendant le chant, survient entre le soliste et le groupe accompagnateur. C'est en fait, ce que l'on appelle « scinder la chanson » <sup>273</sup>. Il constate en même temps, phénomène intéressant, que cette manière de chanter se rencontre aussi chez les Albanais, ce qui le porte à déduire l'existence de relations culturelles nécessairement réciproques, tout en évitant de donner une précision en ce qui concerne l'origine du phénomène et sa diffusion dans les Balkans. Il invite, cependant, les spécialistes musicologues à étudier le phénomène, afin de déterminer la direction éventuelle de l'emprunt.

Dans un contexte différent, il touche en passant la question de la communauté balkanique manifeste dans les thèmes des ballades populaires et dans ce sens mentionne la célèbre chanson *Puntea di Narta*, en fait la version macédo-roumaine du vaste cycle de légendes ayant pour motif « l'immola-

---

<sup>269</sup> *Ibidem*, p. 140.

<sup>270</sup> *Sărăcăciani* (*Les Sărăcăciani*), p. 936—937.

<sup>271</sup> Th. Capidan, *Macedoromânii. Etnografie, istorie, limbă* (*Les Macédo-Roumains. Ethnographie, histoire, langue*), Bucarest, 1942, p.89—90.

<sup>272</sup> Tache Papahagi, *Dicționarul dialectului aromân* (*Dictionnaire du dialecte macédo-roumain*), sub voce *Boațe*.

<sup>273</sup> *Fărșeroții* (*Les Fărșeroți*), p. 141—142 et les *Macédo-Roumains*, p. 90.

tion de l'emmurée », motif découlé d'une superstition répandue dans toutes les régions balkaniques <sup>274</sup>.

Il trouve des traits communs aussi dans le domaine des devinettes. Ainsi, dès 1925, l'auteur analysait-il comparativement certaines devinettes méglènes et concluait que « la plupart, on les rencontre en langue bulgare et qu'elles sont, en partie, des localisations du bulgare »<sup>275</sup>. Ou bien, en dépassant les simples relations bilatérales, certains jeux d'enfants — comme par exemple le jeu aux osselets (*urșice*) — se rencontrent de manière générale aux Balkans et bien que leur origine puisse être diverse, certains, parmi ces jeux, ont développé chez les populations balkaniques une série de traits communs; voilà qui constitue un précieux élément pour l'étude des relations culturelles interbalkaniques <sup>276</sup>.

Un domaine dont il a observé d'autres nombreuses et significatives identités balkaniques est celui des coutumes et des croyances. Notre spécialiste note un nombre considérable de telles coïncidences, sans toutefois s'attarder sur le processus de leur genèse ou de leur dispersion. Il se contente de les énumérer, de les décrire et d'en indiquer la dispersion internationale, plus large ou plus restreinte. Les matériaux sont pris aussi bien au cycle de l'année ethnographique qu'à celui de la vie humaine. Parfois aussi, il fait des références au folklore des Roumains du nord du Danube <sup>277</sup>.

Les conclusions de l'auteur supposent pour la langue roumaine et, par extension, pour la culture populaire roumaine dans son ensemble, une très ancienne symbiose albano-roumaine, des relations très étroites avec les Bulgares et des relations plus superficielles avec les Serbo-Croates. Pour les Macédo-Roumains du Pinde, il postule des relations profondes bilatérales, qui vont jusqu'à l'absorption des groupes Macédo-Roumains dans la masse grecque et, par conséquent, à la dénationalisation.

L'apport de Th. Capidan à l'étude du folklore comparé sud-est-européen, se limite à ces observations-là. Le savant ne fait pas de références courantes aux Roumains du nord du Danube. Son étude a pour objet la langue, l'ethnographie, l'histoire et le folklore des Roumains de la Péninsule Balkanique. Cette étude il ne la sépare pas du milieu balkanique général et il explique la phénoménologie des processus culturels à travers le prisme d'une conception

---

<sup>274</sup> Th. Capidan, *Românii nomazi. Studiu din viața românilor din sudul Peninsulei Balcanice* (Les Roumains nomades. Etude sur la vie des Roumains du sud de la Péninsule Balkanique). Cluj, p. 52.

<sup>275</sup> *Meglenoromânii*, (Les Mégléno-Roumains) vol. II, p. 8.

<sup>276</sup> Th. Capidan, *Le jeu aux osselets chez les Roumains, les Slaves et les Albanais*. « Revue internationale des études balkaniques » Beograd, 1 (1934), p. 211.

<sup>277</sup> *Macedoromânii* (Les Macédo-Roumains), p. 77—78.

large, intégrale, de la communauté sud-est-européenne, c'est-à-dire balkanique. Bien que ses recherches n'aient en vue que les problèmes intéressant la population macédo-roumaine des Balkans, elles mettent en évidence la grande variété et la profondeur des relations établies depuis des siècles, sur différents plans, entre les peuples de cette zone. Malgré une tendance nettement linguistique, ses ouvrages intéressent également le folkloriste et l'ethnologue. Avec une attention toute spéciale, il s'est appliqué à l'étude du phénomène du bilinguisme balkanique, en découvrant l'un des principaux mécanismes des contacts culturels. Les recherches modernes insistent sur ce phénomène <sup>278</sup>, de sorte que, de ce point de vue aussi, les ouvrages de Th. Capidan continuent à présenter de l'intérêt et à être d'actualité. Retenons, comme un apport considérable de ses recherches, le fait qu'il a réussi à enrichir par de nombreuses observations nouvelles l'inventaire des phénomènes communs balkaniques (parémiologie, énigmistique, contes, chansons, coutumes, jeux d'enfants, etc.), en permettant ainsi une plus juste connaissance du système général de convergences dans la zone. Enfin, en se maintenant sur la ligne de tous temps des études comparatives roumaines, Th. Capidan a constamment souligné ce qui est commun à tous les peuples de cette zone en les unissant au niveau profond de la culture populaire, en un faisceau unitaire et caractéristique. Et dès lors, s'il note un fait divergent, c'est pour mieux faire valoir son contraire.

Une contribution des plus importantes à l'étude des problèmes de la communauté folklorique sud-est-européenne a été apportée par le linguiste I.A. Candrea, dont l'activité s'est déployée en étroite relation avec la théorie et la pratique philologique de O. Densusianu. Retenons qu'ils ont même collaboré à d'importants ouvrages philologiques communs. Contrairement, toutefois, à O. Densusianu et à ses élèves, qui ont eu tout premièrement en vue le folklore roumain, l'activité folklorique de I.A. Candrea s'est développée exclusivement sur le terrain de l'étude comparative. Il ne discute même plus le problème de l'opportunité de la méthode comparative comme telle, mais la considère comme un élément obligatoire de toute méthodologie folklorique, un principe indiscutable et qui ne saurait être utilisé *ad libitum*. Aussi toutes ses études, sans exception, ont-elles un caractère prononcé d'intégralité. De ce point de vue, elles marquent un moment important du développement même de la discipline.

Une autre remarque de caractère général concernant son œuvre est le fait que l'objet de ses recherches est pris dans un domaine folklorique qui n'a

---

<sup>278</sup> Adrian Fochi, *Die rumänische Volksballade « Uncheșeii », und ihre südosteuropäischen Parallelen (Das Thema der Rückkehr des Gatten zur Hochzeit seiner Frau)*. « Revue des études sud-est-européennes », 4 (1966), p. 570—571.

été étudié jusqu'à lui que par très peu de chercheurs roumains <sup>279</sup>, et rien que subsidiairement dans l'étude d'autres domaines considérés comme principaux. Il s'agit du domaine des coutumes et des croyances, des pratiques médicales populaires, dont la plupart n'ont pas fait l'objet de productions artistiques et que certains chercheurs n'ont même pas englobées dans la notion du folklore, mais les ont affectées à l'ethnographie, en les introduisant dans le chapitre de la culture spirituelle. Ses recherches, effectuées avec une précision extrême du détail et reflétant cette rigueur dans l'analyse, commune à tous les chercheurs roumains ayant pour point de départ des études philologiques, remplissent ainsi un grand vide et complètent le tour d'horizon de toute la culture populaire roumaine.

Enfin, la troisième caractéristique des recherches de Candrea est de ne s'être pas laissé séduit par l'une ou par l'autre des théories comparatives de l'époque, mais d'avoir employé — selon le cas — la plus adéquate à la nature de l'objet étudié. Aussi, son activité folklorique a-t-elle un caractère éclectique prononcé et se présente-t-elle sous la forme d'une mosaïque théorique et méthodologique, au lieu d'être ce bloc unitaire et compacte de principes, problèmes et résolutions. Cette impression, cependant, se trouve compensée par l'aspect objectif, par l'atmosphère d'indépendance qui domine toute son œuvre et en augmente à chaque fois l'intérêt.

Son œuvre, toutefois, n'est pas sans avoir un squelette théorique; très robuste, il se fait sentir dans tous ses écrits, sans exception. Dans sa forme la plus accomplie il apparaît dès la préface au volume qui a réuni toutes ses études isolées jusqu'en 1928. La première constatation théorique qu'il fait engage le problème de la provenance hétérogène des matériaux qui entrent dans la composition du folklore roumain et, par extension, dans la composition de toute culture populaire. De là sorte, il détermine pour les coutumes et croyances du peuple roumain quatre provenances différentes, selon qu'elles dénotent: un héritage direct de notre origine, un emprunt des ethnies avec lesquelles nous sommes venus en contact le long des siècles, une création propre de notre peuple et enfin des «interprétations» de certaines croyances et coutumes d'autres ethnies <sup>280</sup>.

Cette quadruple vision de la structure de notre folklore s'appuie théoriquement sur les principes suivants: dans le cas des héritages qui peuvent provenir de deux sources: thraco-illyrienne, ou latine, il s'agit de la théorie

---

<sup>279</sup> Gh. F. Ciaușanu, *Superstițiile poporului român în asemănare cu ale altor popoare vechi și nouă* (Les superstitions du peuple roumain). Bucarest, 1914.

<sup>280</sup> I.A. Candrea, *Iarba fiarelor. Studii de folclor* (L'herbe des fers. Etudes de folklore). Bucarest, 1928, p. 8.

génétique du type, qui exige, dans la première situation, la comparaison avec des matériaux correspondants des Albanais et des autres peuples héritiers, eux aussi, de ce fonds commun thraco-illyrien ; dans la seconde situation, la comparaison avec les parallèles latins et romans. Pour ce deuxième ordre de faits, l'auteur analyse deux catégories d'exemples. La croyance dans l'influence néfaste de la quenouille sur les emblavures se rencontre chez les Romains, les Italiens et les Roumains ; elle n'a pu naître de manière indépendante et constitue par conséquent un héritage direct. Toutefois dans certains cas, le phénomène apparaît aussi bien chez plusieurs peuples romans, sans être pourtant attesté chez les anciens Romains, comme par exemple la coutume de ne pas mettre la charrue dans le feu, qu'on rencontre chez les Roumains, les Français et les Italiens et ne se retrouve pas chez les peuples d'une autre famille linguistique. Dans ce cas, bien que l'attestation latine fasse défaut, le savant préconise malgré tout la probabilité d'un héritage commun.

C'est, en fin de compte, la même reconstitution, déjà mentionnée, de certaines coutumes latines, dont la possibilité théorique avait paru aussi à son contemporain, Tache Papahagi. Dans le second cas, celui des emprunts culturels, le savant est partisan de la théorie de la migration qui, dans le contexte de la zone de convergence sud-est-européenne, présente la caractéristique d'une profonde réciprocité. Dans toutes ses études, l'auteur s'efforce de mettre en évidence cette réciprocité, et, sans se contenter d'une simple constatation de parallèles, il indique aussi les éventuelles directions de la diffusion d'un peuple à l'autre. Des plus intéressantes sont les constatations qui font ressortir les phénomènes que les Roumains ont transmis aux autres peuples de la zone. L'auteur prend par là le contrepied de la tradition de nos études de folklore comparé sud-est-européen, qui tendait surtout à faire valoir ce que nous avons reçu des autres peuples durant la cohabitation dans cette partie du monde, en relevant avec exactitude les situations inverses. Dans ce sens, il convient de noter sa contribution au problème tellement débattu par les slavistes du siècle dernier, de la fête des Rusalii (Pentecôte) et du complexe de coutumes qui s'y rattachent. Il constate par exemple que les Bulgares ont emprunté aux Roumains la danse *Călușul* (information qu'il a peut-être prise des recherches de Romul Vuia), aussi bien sa pratique que son nom, ainsi que le nom d'une danse spécifique, à la dénomination typiquement roumaine, *floricica*. D'autres coutumes, se rattachant à cette fête et communes aux Roumains autant qu'aux Bulgares, peuvent, néanmoins, selon lui, provenir d'un substratum commun autoch-

tone. Le savant fait sans doute allusion aux Thraces <sup>281</sup>. Il note, pourtant, aussi avec la plus grande méticulosité, des phénomènes qui lui semblent empruntés par les Roumains aux peuples voisins <sup>282</sup>. Le réciprocité des emprunts est si profonde et multilatérale dans cette zone, qu'un phénomène typiquement sud-est-européen s'y est créé, avec des particularités qui ne se rencontrent pas ailleurs et qui deviennent spécifiques de la communauté folklorique de la zone. Mentionnons quelques exemples dont il appuie sa thèse. Ainsi, le savant constate-t-il que dans le culte populaire des saints il existe, dans la zone sud-est-européenne, des traits spécifiques en ce qui concerne « leurs attributions et leurs légendes », « les particularités de leurs cultes », « les coutumes qui se rattachent aux jours qui leur sont consacrés » <sup>283</sup>; certaines coïncidences typiques concernant la croyance se rapportant à la pousse des dents, entre autres aux formules par lesquelles les enfants demandent à un oiseau de leur donner « une dent de fer à la place de celle en os » <sup>284</sup>; il relève le grand nombre d'expressions idiomatiques communes, que d'autres aussi avaient remarquées avant lui et dont il affirme qu'elles seraient « des traductions... d'une langue disparue actuellement, et qui se reflète tantôt dans l'albanais, tantôt dans le bulgare, tantôt dans la langue néo-grecque, tantôt dans toutes ces langues réunies » <sup>285</sup>. Sans s'occuper du phénomène artistique qui tient du mont, en supposant, par conséquent, la transmission par traduction, calque ou remaniement, et en accordant son attention aux productions concrétisées dans des comportements privés ou publiques ou dans des procès de conscience, le savant ne discute jamais le mécanisme de la transmission et, bien que linguiste, ne touche jamais au problème du bilinguisme.

Les phénomènes de la troisième catégorie, c'est-à-dire ceux qui appartiennent à la propre création originale de notre peuple, sans correspondances

<sup>281</sup> I.A. Candrea, *Folclorul medical român comparat. Privire generală. Medicina magică (Folklore médical roumain comparé. Vue d'ensemble. La médecine magique)* Buc., 1944, p. 163.

<sup>282</sup> *Iarba fiarelor (L'herbe des fers)*, p. 67: les croyances sur la création dualiste du monde nous parviennent des Bulgares par les Pauliciens ou Bogomiles: *Cercetări privitoare la lingvistica balcanică (Recherches concernant la linguistique balkanique)*. Cours lithographié, 1935—1936, p. 143: Les coutumes et les croyances relatives à la fête de St Germain, le 12 Mai « nous les avons emprunté en majorité aux Bulgares, parce que ce saint jouissait de la vénération exceptionnelle de ce peuple, mais seulement dans les régions où les Roumains avaient un contact plus fréquent avec les Bulgares ».

<sup>283</sup> *Iarba fiarelor (L'herbe des fers)*; p. 122. *Onomastica română cu privire specială la onomastica Olteniei (L'onomastique roumaine avec une analyse spéciale de l'onomastique de l'Olténie)*. Cours lithographié, 1935—1936, p. 152.

<sup>284</sup> *Folclorul medical român (Le folklore médical roumain)*, p. 80—81.

<sup>285</sup> *Cercetări privitoare la lingvistica balcanică (Recherches concernant la linguistique balkanique)*, p. 48.

— aussi éloignées qu'elles soient — chez les peuples romans, ou de la zone sud-est-européenne, n'ont pas fait l'objet de ses préoccupations de comparatiste. Aussi ne trouve-t-on pas, dans toute son œuvre, aucune étude consacrée à de pareils phénomènes. Qu'il ne fasse que mentionner l'existence possible de tels phénomènes et qu'il n'en donne pas d'exemples, ne veut pas dire qu'ils n'existent pas. Simplement, ce genre de phénomènes n'ont pas trouvé leur place dans ses préoccupations de comparatiste.

Dans le quatrième groupe, le savant introduit les phénomènes folkloriques empruntés, et qui, après réception, ont acquis une physionomie proprement roumaine, en devenant des « interprétations »—les appelle-t-il—de croyances et de coutumes étrangères. De fait, tout ce qui compose cette catégorie doit être encadré dans le second groupe, où il aurait normalement représenté le phénomène complémentaire de l'emprunt. Sans entrer dans des détails techniques, l'auteur affirme, pourtant, la nécessité de l'adaptation des matériaux empruntés au caractère spécifique de l'emprunteur et, en créant toute une catégorie pour cette série de phénomènes, témoigne que le processus complexe de la réception, dans son essence, ne lui est pas demeuré étranger. Il se maintient, par conséquent, sur la ligne normale de développement que la science folklorique roumaine avait eu jusqu'à lui.

En analysant le fonds de sa conception, telle qu'elle ressort de ce qui précède, on constate que I.A. Candrea préconise la théorie de la migration culturelle, aussi bien dans sa variante historique (héritage culturel des ancêtres), que dans celle géographique (l'emprunt culturel proprement dit). Toutefois sa position ne peut être définie dans le seul cadre de cette théorie, car — d'accord avec les acquis scientifiques correspondants roumains et étrangers — il professe aussi la théorie anthropologique de la genèse indépendante de phénomènes culturels identiques, déterminée par des conditions psychologiques et historiques-sociales similaires. Une citation en est la preuve concluante: « Des croyances de ce genre, que nous trouvons chez les peuples les plus disparates, les plus éloignés les uns des autres, chez des peuples n'ayant entre eux aucun lien d'origine, ont germé spontanément chez chacun d'eux séparément et sont, par conséquent, de nature anthropologique »<sup>286</sup>. La genèse « spontanée », il l'explique par deux voies différentes: par l'observation de la nature (et il en donne comme exemples une série d'expressions idiomatiques telles que « a căuta nod în papură » — « chercher nœud dans le jonc » qui se trouvaient chez les Romains autant que chez les Roumains, ou bien « a fi unghie și carne »— « être ongle et chair » que

---

<sup>286</sup> *Iarba fiarelor*, p. 13.

l'on rencontre chez les Roumains, les Espagnols et les Portugais <sup>287</sup> ou par l'unité de la nature humaine (« la nature humaine est en tous lieux essentiellement pareille, que l'homme vive à l'équateur, ou aux environs des pôles, à la montagne ou dans la plaine » <sup>288</sup>). Cette position théorique lui a donné l'occasion, pour une fois, de sortir du cercle des préoccupations qui constituaient sa spécialité, c'est-à-dire du domaine des croyances et des coutumes, et d'attaquer le problème du conte, seule production artistique populaire dont il s'est jamais occupé. « Le conte n'est plus un emprunt fait aux Indiens, le conte n'est plus un produit des peuples primitifs ariens, mais un produit spontané d'ici, de là, d'ailleurs, de partout, du même esprit simpliste de l'homme primitif, de l'homme de la première phase de la civilisation... Les mêmes conceptions de la nature, des choses et des êtres, la même fantaisie peuvent se rencontrer indépendamment chez des peuples qui, sans jamais être venus en contact, ont créé des motifs identiques et qui se retrouvent dans les contes de tout le globe terrestre » <sup>289</sup>. En relation avec le conte sud-est-européen, il fait une remarque qui nous reporte d'ailleurs aux écrits de N. Iorga, concernant le personnage principal, « împăratul » = « l'empereur » de nos contes. Celui-ci est désigné chez les Albanais, les Macédo-Roumains et les Daco-Roumains par un nom dérivé de l'ancien « imperator », terme qui, nulle part mieux qu'ici ne pouvait être connu d'un peuple « pénétré, ou, pour mieux dire, accablé par la toute-puissance du seigneur du pays, dénommé *imperator*. Chez ces peuples le terme s'est maintenu par tradition; en Occident il n'a laissé aucune trace dans les autres langues romanes » <sup>290</sup>. Le motif de l'envoi d'un fils d'empereur pour servir durant quelques années à la cour d'un autre empereur, peut être, dans les contes sud-est-européens, une réminiscence historique de la coutume — qui a existé — d'envoyer des otages à la Porte <sup>291</sup>.

L'importance particulière et incontestable des ouvrages de I. A. Candrea réside dans le fait d'avoir enrichi — d'une manière vraiment impressionnante — l'inventaire des parallèles sud-est-européennes aux phénomènes folkloriques roumains du domaine des croyances et des coutumes populaires. Dans le volume *Iarba fiarelor (L'herbe des fers)* il étudie pas moins de 12 problèmes complexes de cette sorte: *Iarba fiarelor (L'herbe des fers)*, *facerea*

<sup>287</sup> *Ibidem*, p. 9. mais la seconde aussi dans *Folclorul medical român (Le folklore médical roumain)*, p. 18.

<sup>288</sup> *Ibidem*, p. 10

<sup>289</sup> I.A. Candrea, *Lumea basmelor (Le monde des contes)*. Cours lithographié, Bucarest, 1932, p. 21—22.

<sup>290</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>291</sup> *Ibidem*, p. 37.

*lumii* (la genèse), *petele din lună* (les taches de la lune), *eclipsele* (les éclipses), *ziua ursului* (le jour de l'ours), *Scaloianul* (poupée anthropomorphe en glaise, destinée à provoquer la pluie), *Sf. Gheorghe* (St Georges), *Sfinții* (les Saints), *Calendarul babelor* (le calendrier des « vieilles » = derniers 9 jours avant l'équinoxe du printemps), *lupul* (le loup), *broasca* (la grenouille), *strănutul* (l'éternuement), en y joignant les matériaux sud-est-européens correspondants et en découvrant pour quelques-uns aussi des relations anthropologiques ou de diffusion sur le plan européen ou mondial. Dans tous les cas il fait preuve d'une information ample et profonde, et lorsqu'il s'agit de la zone qui nous intéresse, il utilise une riche documentation bulgare, serbo-croate, albanaise et grecque. Particulièrement remarquables sont les études consacrées à la genèse, au rite contre la sécheresse par le *scaloian*<sup>292</sup>, aux coutumes et croyances liées à la fête de Saint Georges, aux légendes cosmogoniques et évangéliques se rapportant à la grenouille considérée en tant qu'animal sacré. Dans l'ouvrage *Folclorul medical român comparat (Le folklore médical roumain comparé)*, il établit la comparaison entre toutes ces légendes coutumes et croyances concernant l'homme et sa santé (taille, sang, tête, coiffure, sourcils, regard, larme, nez, oreille, crachat, manger, langage, langue, dents, allaitement, pieds, diable, peste, variole, fièvres, génies malfaisants, sortilèges, mauvais œil, jours néfastes aux maladies, pratiques préventives tabous linguistiques, interdictions diverses, formules magiques d'incantations) et en élabore tout un répertoire de thèmes médicaux populaires se trouvant chez les Roumains autant que chez d'autres peuples sud-est-européens. Souvent, dans ses démonstrations, remarque-t-on comment le linguiste prend le dessus et trouve des arguments originaux et puissants<sup>293</sup>.

---

<sup>292</sup> *Iarba fiarelor (L'herbe des fers)*, p. 91–92, il recherche les témoignages classiques gréco-latins, il décrit la pratique actuelle chez les Roumains, il la compare à ce qu'on trouve chez les Bulgares, Russes, Bohèmes et Polonais, en affirmant qu'il n'a pas trouvé cette coutume chez d'autres Slaves ou d'autres peuples d'origine latine; il précise l'éthymologie du nom roumain de la coutume « Caloian » du paléo-slave KAL = terre, argile; il conclut que l'habitude prolonge la fête latine des « Argeils ».

<sup>293</sup> *Folclorul medical comparat (Le folklore médical comparé)*, p. 18: expressions idiomatiques communes chez les Roumains et chez les Ibères; p. 115: le système d'euphémismes pour le nom du diable chez les Roumains, Macédo-Roumains et Bulgares; p. 137: les euphémismes pour la peste chez les Bulgares, Serbes et Grecs; p. 258: divers tabous linguistiques chez les Bulgares, Serbes, Slovènes, Albanais, Grecs et Roumains, concernant des noms de maladies, le nom même de l'enfant jusqu'au baptême, différents noms d'animaux; p. 319: des décalques de maladies chez les Bulgares, Roumains, Serbes et Grecs, comme par exemple: « *tuse măgărească* » (la toux d'âne), etc.

Dans un ouvrage de moindre importance, *Grai, datini, credințe (Parler coutumes, croyances)* <sup>294</sup>, ce lien entre la langue et le folklore est évident depuis le titre même; il devient en quelque sorte un programme.

Des études comprises dans ce volume, l'une des plus remarquables est celle consacrée aux rites de la pluie (il analyse la coutume des *paparude* — voir explication ci-avant —, qui est rencontrée non seulement dans le folklore roumain, mais aussi dans celui des Macédo-Roumains, des Bulgares, Serbo-Croates et Néo-Grecs et qui a préoccupé presque tous les comparatistes du siècle dernier). Son explication de la présence de cette coutume chez tous les peuples de la zone balkanique, il la trouve dans les emprunts culturels; il s'abstient toutefois de se prononcer en ce qui concerne son origine, vu que la coutume se retrouve, suivant J. G. Frazer, « presque identique aux Indes » <sup>295</sup>.

Pour conclure, nous soulignons l'importance de la contribution de Candrea à la recherche folklorique comparée roumaine en général et à celle du Sud-Est européen en particulier. Le savant s'est occupé de manière organisée et systématique d'un domaine caractéristique, lequel — jusqu'à lui — avait plus ou moins été délaissé par les spécialistes; aussi, lui a-t-il appliqué avec de réels résultats la théorie et les méthodes des recherches roumaines et internationales. Dans l'analyse des faits comparés, il a fait preuve d'une remarquable probité <sup>296</sup>; du point de vue documentaire, il a utilisé une information scientifique exceptionnelle, en enrichissant l'inventaire des parallèles sud-est-européens, jusqu'à épuiser presque les problèmes de folklore comparé du domaine considéré.

La contribution du professeur des langues slaves, Petre Caraman, est — en ce qui nous intéresse — importante à tous points de vue. Il ne fait nullement dépense de théorie et se contente d'analyser comparativement un grand nombre de faits et de phénomènes folkloriques sud-est-européens. Mais, de la manière dont il pose ses arguments et de la nature même de ceux-ci, une conception unitaire, bien structurée, de la théorie et de la méthode de travail à adopter, s'en détache. Il est l'adepte modéré de l'historisme de Iorga. D'ailleurs la prudence est caractéristique chez lui. Son ouvrage de base en la matière est consacré à l'étude de la ballade *Gerul (Le Gel)*; cette chanson, pour n'avoir pas de parallèles sud-est-européens,

---

<sup>294</sup> I.A. Candrea, *Grai, datini, credințe (Langue, coutumes, croyances)*, Bucarest, s.d., Ed. « Biblioteca pentru toți » no 1343—1344.

<sup>295</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>296</sup> Sa morale professionnelle ressort de ces cas caractéristiques où il se garde de tirer des conclusions de certains problèmes dont il ne connaît pas tous les éléments nécessaires à une argumentation cohérente. Voir: *Iarba fiarelor (L'herbe des fers)*, p. 74, 91, etc.

lui semble être une création roumaine de caractère endémique, d'origine certainement historique, de signification précise<sup>297</sup>. L'ouvrage a été critiqué à son époque par D. Caracostea qui — après avoir dénié à la légende toute base historique — lui a trouvé des accointances internationales et respectivement sud-est-européennes<sup>298</sup>. La critique n'a pas encore pu effectivement choisir entre ces deux opinions, attendu que les arguments des deux chercheurs sont tout autant ou tout aussi peu probatoires; le problème demeure donc parmi ceux que la recherche n'a pas encore résolus. Indifféremment de la valeur des résultats particuliers de cet ouvrage, ce qui demeure est l'appel que Petru Caraman fait à des arguments extérieurs à l'œuvre d'art, en les prenant, comme dans le cas ci-dessus, au domaine de l'histoire ou, comme dans les cas analysés ci-après, au domaine de l'ethnographie, parfois même à celui de la linguistique historique. En ce qui concerne l'argument ethnographique, il s'approche de la manière d'étudier de savants tels que Ovid Densusianu ou Ion Muşlea. Sans faire de l'histoire et de l'ethnographie le centre de ses recherches, mais sans limiter non plus ses recherches à leur aspect esthétique, Petru Caraman se place sur une position d'éclectisme original, qui par son côté positiviste s'est imposée à la science folklorique roumaine en stimulant les idées et en faisant naître des suggestions.

En ce qui concerne les relations culturelles sud-est-européennes, le savant adopte pour autant la méthode de la comparaison sur le plan des relations de parenté génétique, que celle de la comparaison sur le plan des parentés de types. Il considère le folklore roumain en relation organique et interrompue avec le folklore des ancêtres éloignés de notre peuple, les Thraces romanisés, ainsi qu'en relation intime, sur base de réciprocité, avec le folklore des peuples slaves à l'égard desquels nous avons entretenu des relations spécifiques durant des siècles. Sans l'avouer, le chercheur se fonde sur les résultats des études roumaines de linguistique comparée qui ont précisé et défini l'essence et la forme des relations des Proto-Roumains et des Roumains avec la masse des peuples slaves. De ce point de vue, Petru Caraman est plutôt un continuateur de B. P. Hasdeu, qui s'était occupé avec un intérêt tout particulier du substratum thraco-illyrien de notre culture, et son œuvre s'apparente plutôt aux idées du siècle dernier, qu'à celles de ses contemporains qui inclinaient vers la comparaison avec le folklore des peuples romans. Aussi fait-il figure à part parmi ses congénères

---

<sup>297</sup> Petru Caraman, *Contribuție la cronologizarea și geneza baladei populare la români (La ballade populaire chez les Roumains — chronologie et genèse)*. « Anuarul arhivei de folclor », 1 (1932) p. 53—106; 2 (1933), p. 21—88.

<sup>298</sup> D. Caracostea, *Balada populară română (La ballade populaire roumaine)* p. 299.

et son œuvre fait preuve d'une originalité spécifique. D'ailleurs cela l'aide à mieux éclaircir le problème important des emprunts culturels dans la zone. Il les analyse du point de vue d'une réciprocité foncière, caractéristique de tout le Sud-Est européen. Il fait, de la sorte, ressortir cette effervescence folklorique permanente qui a toujours existé entre les peuples de la zone, lesquels en prenant et en recevant les uns des autres, simultanément, ont collaboré à la création de la communauté folklorique sud-est-européenne. En soulignant le caractère spécifique de cette communauté, Petru Caraman relève la difficulté de déterminer ce qui appartient en propre à chaque tradition <sup>299</sup> nationale.

Parmi les domaines du folklore qui l'ont le plus attiré, celui des *colinde* (noëls) et des productions qui s'y rattachent occupe une place toute particulière. Petru Caraman leur a consacré une ample monographie comparée, qui constitue encore de nos jours le plus important ouvrage dédié à cette catégorie de motifs. La valeur de l'ouvrage ne réside pas seulement dans la solidité de la structure et le bien fondé des arguments <sup>300</sup>. Deux ans plus tôt, en 1931, il avait rédigé un ouvrage préparatoire concernant les fêtes d'hiver chez les Roumains et les Slaves, qui mettait en évidence leur substratum mythologique <sup>301</sup>. Deux autres de ses travaux concernent ce même domaine des coutumes populaires: son ouvrage consacré à un usage nuptial roumano-slave vétuste <sup>302</sup> et l'ouvrage relatif aux bases mystiques de l'anthroponymie dans le Sud-Est européen <sup>303</sup>. Notre érudit aura abordé toutefois, avec succès, aussi le domaine de la ballade populaire, en élaborant deux travaux, dont l'un (déjà mentionné) se rapporte à une création roumaine et ne met en cause aucun problème de comparaison, alors que l'autre traite du célèbre thème sud-est-européen de « l'immolation de l'emmurée » et constitue une contribution pertinente à une vieille dispute de presque cent ans <sup>304</sup>.

---

<sup>299</sup> Petru Caraman, *Substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă la români și slavi. Contribuți la studiul mitologiei creștine din orientul Europei (Le substratum mythologique des fêtes de Noël chez les Roumains et chez les Slaves. Contribution à l'étude de la mythologie chrétienne de l'Europe Orientale)*. Extrait de « Arhiva » 38 (1931): les conclusions.

<sup>300</sup> *Obrzęd kolędowania u Słowian i u Rumunow. Studium porównawce*. Cracovia, 1933.

<sup>301</sup> Voir le titre même de l'ouvrage, notre note 299.

<sup>302</sup> Petru Caraman, *Une ancienne coutume de mariage*. Etude d'ethnographie du Sud-Est européen. « Lud Słowianski », 2 (1931), no 1 p. 27–55.

<sup>303</sup> *Les bases mystiques de l'anthroponymie*. Prolégomènes à l'étude de noms personnels roumains. « Balcania », VI, p. 464–497.

<sup>304</sup> *Considerații critice asupra genezei și răspândirii baladei meșterului Manole în Balcani (Considérations critiques sur la genèse et la diffusion de la ballade de Maître Manole dans les Balkans)*. Extrait du « Bulletin de l'Institut de philologie roumaine », Jassy, 1 (1934), p. 63–102.

Tout ceci démontre l'ampleur et la diversité des problèmes abordés par Petru Caraman. De tous ses ouvrages, celui qui, certainement, représente le chef-d'œuvre de toute son activité et une des plus importantes réalisations de la science folklorique roumaine est celui sur les *colinde* et leur pratique chez les Roumains et les Slaves. Aussi est-ce par cet ouvrage que nous allons commencer l'analyse concrète de son activité.

Dénombrant plus de six cent pages, l'œuvre se divise en deux chapitres principaux : le premier est consacré à la recherche des types du genre, le second à l'étude historique-ethnographique de celui-ci. Au départ, l'auteur constate : que la coutume s'est gardée dans de meilleures conditions chez les Roumains, les Bulgares et les Malo-Russes ; que la forme conservée par ces trois peuples est plus proche du type primitif et forme un groupe à part dans le Sud-Est européen ; que l'organisation par bandes, avec sa terminologie spécifique, y est conservée au même titre que le développement par moments caractéristiques de la coutume ; que chez les trois peuples, les mêmes personnages dramatiques masqués sont retrouvables ainsi que les mêmes aspects secondaires : *sorcova* (bague ornée de rubans et de fleurs artificielles avec laquelle les enfants vont souhaiter la bonne année le Jour de l'An), *brezaia* (personnage masqué qui danse dans la rue pendant les fêtes de Noël), etc.

Du point de vue du déploiement de la cérémonie, les *colinde* se divisent en deux groupes, selon qu'elles sont exécutées dehors, devant la fenêtre, ou à l'intérieur de la maison. Cette dichotomie influence certainement la structure de leur contenu. Les *colinde* « d'intérieur » se distinguent par l'état de la personne à laquelle on les adresse ; l'auteur analyse de la sorte les *colinde* aux maîtres de la maison, aux jeunes gens, jeunes filles, fiancés, jeunes mariés, veufs ou veuves, vieillards, enfants, prêtres, pèlerins, bergers, pêcheurs, négociants, soldats, et même aux absents et aux morts. Nous ne nous occuperons pas de chaque catégorie à part — ce serait dépasser le cadre que nous nous sommes imposé —, nous nous bornerons à indiquer les lignes principales de l'argumentation, à relever les procédés de méthodes et à estimer les résultats obtenus sous l'angle du stade actuel de nos connaissances.

La première constatation à faire concerne la comparaison des types. L'auteur confronte systématiquement les matériaux roumains avec les matériaux bulgares et malo-russes, ayant recours aussi, lorsque le cas se présente, aux matériaux polonais, biélo-russes, tchèques et slovaques, serbo-croates, grecs. Chaque fois, il marque les différences rencontrées dans l'étude des divers motifs, en regroupant les matériaux dans de nouvelles séries de types, en fonction de ces différences. De cette manière il met constamment en évidence les traits particuliers que le même motif international acquiert dans sa migration de peuple à peuple et par le contact avec le caractère spécifique national

de chaque peuple. La comparaison qu'il entreprend fait cependant ressortir aussi les motifs poétiques qui ne sont pas généralisés dans toute la zone, mais qui circulent en exclusivité chez tel ou tel des peuples de la zone; des plus intéressants — du point de vue du folklore roumain — sont les exemples qu'à la suite d'une méticuleuse et attentive sélection il considère comme étant des motifs exclusivement roumains, tel celui de « la lutte du jeune homme avec le lion »<sup>305</sup> ou de « la fidélité de la veuve au mari mort »<sup>306</sup>, ou d'autres. De même, la comparaison révèle aussi les catégories des *colinde* qui n'existent que chez un seul peuple. Ainsi, Petru Caraman, considère-t-il comme spécifiquement roumaines — par conséquent introuvables chez d'autres peuples de la zone — les *colinde* pour les fiancés<sup>307</sup> et les *colinde* pour les pêcheurs<sup>308</sup>. Le chercheur établit donc les points de divergence et de convergence dans le cadre du genre, à différents niveaux (le niveau de la catégorie, du motif et, enfin, du thème poétique), en offrant l'image vivante et suggestive du type étudié (roumain—bulgare—malo-russe) dans toute son étendue et toute sa profondeur.

La seconde constatation se rapporte à la comparaison poétique. En analysant les personnages des *colinde*, afin d'y brosser l'art du portait et du récit, Petru Caraman distingue deux grands groupes, suivant que les *colinde* ont un contenu narratif ou bien suggestivement descriptif. Dans le premier cas il s'agit des ballades héroïques authentiques, rencontrées surtout chez les Roumains et les Bulgares; dans le second cas, des idylles dans le vrai sens du mot, caractéristiques du folklore des Malo-Russes<sup>309</sup>. Au point de vue poétique, les *colinde* roumaines rejoignent les *colinde* bulgares et la ressemblance se retrouve aussi dans l'emploi des mêmes clichés du final<sup>310</sup> et des mêmes formules stéréotypes initiales et finales<sup>311</sup>. Un autre chapitre est consacré à l'étude comparée des *colinde* chez les autres peuples du Sud-Est européen, c'est-à-dire chez les Néo-Grecs, Macédo-Roumains, Hongrois, Tsiganes. On y constate que chez les premiers, la coutume des *colinde* semble s'être développée en étroite liaison avec les matériaux correspondants sud-slaves et qu'actuellement elle est en train de déchoir. Il est à remarquer aussi que le genre ne se retrouve que chez les Hongrois de Transylvanie et seulement dans les localités où ils vivent dans le voisinage immédiat des Roumains<sup>312</sup>. Petru Caraman

<sup>305</sup> *Obrzęd koledowania*, p. 63.

<sup>306</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>307</sup> *Ibidem*, p. 98—99.

<sup>308</sup> *Ibidem*, p. 122—123.

<sup>309</sup> *Ibidem*, p. 185.

<sup>310</sup> *Ibidem*, p. 160.

<sup>311</sup> *Ibidem*, p. 304—308.

<sup>312</sup> *Ibidem*, p. 313.

clôt par là le tour d'horizon du genre, au point de vue des types et de la dispersion actuelle dans le Sud-Est de l'Europe.

Après cette préparation, le chercheur aborde, dans la seconde partie de l'ouvrage, le problème de l'origine et de l'histoire du genre, de la coutume et de tout le cortège de pratiques qui l'entoure.

Appuyé sur les informations historiques qui attestent la présence et l'intensité de circulation des coutumes solennelles d'hiver (les Saturnales) chez la population thrace romanisée des régions du Bas Danube, l'auteur arrive à la conclusion que la pratique actuelle du *colind* à Noël et au Jour de l'An ne fait que continuer les anciennes fêtes romaines, et constitue un héritage direct des ancêtres des actuels Roumains. Pour l'ancienneté de la coutume chez les Roumains, plaide le verbe « a mulțumi » (« remercier ») qui dérive, fondé sur une étymologie populaire, du souhait de début d'année « la mulți ani » (« à de nombreuses années ») <sup>313</sup>. Cela démontre que les Roumains ont connu cette coutume, dans sa plus grande efflorescence, bien avant leur contact avec les Slaves, dans des formes authentiquement latines. Par l'intermédiaire de leurs aïeux, la coutume a passé chez les Slaves et de là, plus loin, dans toute l'Europe de l'Est <sup>314</sup>. Après une incursion prolongée dans l'étude de la terminologie et dans l'analyse des opinions des philologues concernant cette terminologie, Petru Caraman en conclut que les Slaves ont pris cette coutume, aussi bien que son nom (*koleda*) et tout le cortège de pratiques qui l'accompagne, des ancêtres des Roumains; que l'endroit où ce transfert culturel s'est produit a dû être situé tant au sud qu'au nord du Danube, en Dacie romanisée; que la date de l'emprunt doit être fixée au cours de la période où la masse slave était encore unitaire et non convertie au christianisme <sup>315</sup>. Au point de vue historique, l'auteur distingue dans l'évolution de la coutume depuis son stade classique à ce qu'elle est actuellement, deux étapes: la première consiste dans l'emprunt effectué par les Thraces romanisés, sous une forme typiquement latine; la seconde, dans son transfert à la masse slave et, partant, dans sa modification fondamentale <sup>316</sup>. Ensuite, l'auteur passe à l'étude comparative des pratiques magiques en usage dans les foyers paysans, pour être liées à la coutume du *colind*, à l'étude des relations existantes entre cette coutume et les sortilèges usités au début de l'année, au recherches sur le cortège des coutumes agraires à sens propitiatoire, enfin, à celles des coutumes printanières, liées, comme fonction et déroulement théâtral, aux significations profondes de l'action du *colind*.

---

<sup>313</sup> *Ibidem*, p. 374–375.

<sup>314</sup> *Ibidem*, p. 377.

<sup>315</sup> *Ibidem*, p. 390.

<sup>316</sup> *Ibidem*, p. 391.

En disjoignant de la sorte les différentes couches observées dans le contenu de la coutume, l'auteur croit fermement pouvoir affirmer que les plus anciennes formes du *colind* ont la signification magique du souhait, et il les trouve dans les catégories destinées au maître et à la maîtresse de maison au jeune homme et à la jeune fille <sup>317</sup>.

Afin de mieux faire comprendre la relation entre les anciennes fêtes latines de la période d'hiver et les pratiques actuelles de la même période, l'auteur avait rédigé deux ans plus tôt, en 1931, un autre ouvrage par lequel il faisait ressortir le substratum mythologique des fêtes d'hiver chez les Roumains, et les Slaves. L'ouvrage, également conçu dans un esprit comparatif, comprend, de fait, une ample série d'identifications de convergences sud-est-européennes, portant sur: les motifs des saturnales et leurs prolongements dans les coutumes de Noël de cette partie du monde <sup>318</sup>, sur les motifs de la Nouvelle Année (du type des «calendes» du mois de Janvier) conservés dans les coutumes de Noël <sup>319</sup>, sur les motifs probables du culte solaire <sup>320</sup>, sur les motifs empruntés à l'ancien culte des morts <sup>321</sup>. Ensuite, il examine les coutumes de la Nouvelle Année <sup>322</sup>, celles de l'Épiphanie <sup>323</sup>, du carnaval <sup>324</sup>, ainsi que les pratiques révélant le syncrétisme païen-chrétien <sup>325</sup>. Pour tous les phénomènes étudiés, il offre des parallèles correspondants sud-est-européens, en enrichissant substantiellement le répertoire des éléments communs de la zone. Dans certains cas — comme, par exemple, les motifs probables du culte solaire, la bûche de Noël, les roues de feu, etc. — il a recours aussi à des matériaux comparés occidentaux, en l'espèce, allemands, faisant preuve d'une information complexe et complète. Le processus comparatif suit deux directions: dans le premier cas, il poursuit la mise en parallèle du phénomène antique et du phénomène contemporain; dans le second cas, la mise en évidence des convergences et des divergences dans la pratique contemporaine des divers peuples sud-est-européens. Par rapport à l'aspect unitaire des coutumes d'hiver sur le plan sud-est-européen, Petru Caraman relève la difficulté de déterminer ce qui est propre à chaque tradition nationale.

---

<sup>317</sup> *Ibidem*, p. 617.

<sup>318</sup> *Substratul mitologic (Le substratum mythologique)*, p. 57—63.

<sup>319</sup> *Ibidem*, p. 63—65.

<sup>320</sup> *Ibidem*, p. 65—66.

<sup>321</sup> *Ibidem*, p. 67—72.

<sup>322</sup> *Ibidem*, p. 74—76.

<sup>323</sup> *Ibidem*, p. 76—79.

<sup>324</sup> *Ibidem*, p. 79—83.

<sup>325</sup> *Ibidem*, p. 83—88.

Les deux ouvrages dont nous venons de nous occuper se rapportent à la ténébreuse époque des premiers contacts de nos ancêtres avec les Slaves, en soulignant la richesse et la variété des liens qui se sont établis entre ces peuples, et en éclairant, de fait, le processus même de l'ethnogenèse de notre peuple et des peuples du Sud-Est de l'Europe. Ces ouvrages ont, par conséquent, une importance plus étendue que celle offerte par leur substance folklorique même. Le mérite de Petru Caraman est d'autant plus grand, que des recherches plus récentes ont confirmé le caractère très ancien des *colinde*, en le rapportant — comme il l'a fait, d'ailleurs —, à l'histoire même de notre peuple <sup>326</sup>. Il est cependant regrettable que l'auteur n'ait pas cherché l'occasion de discuter de l'étymologie du refrain des *colinde* roumaines «*Ler, doamne*», pour lequel il donne une argumentation ethnographique en plus de celle due à Dimitrie Dan <sup>327</sup>.

Parmi les études consacrées aux coutumes populaires, se trouve aussi l'ouvrage traitant des traditions nuptiales chez les Roumains, Bulgares et Ukrainiens. Il s'agit du cérémonial relatif à l'acquiescement au mariage lorsque la future bru n'est pas agréée par la famille du jeune homme. L'ouvrage se réserve à la simple présentation des parallèles roumano-slaves, l'explication du phénomène manquant <sup>328</sup>. Le dernier ouvrage de la même catégorie se rapporte aux bases mystiques de l'anthroponymie chez les Roumains et chez les Slaves. L'auteur y étudie la catégorie d'anthroponymes qui expriment un souhait et conclut que «les nations balkaniques gardent, dans leurs anthroponymes, beaucoup mieux que les autres nations européennes, la signification de souhait et souvent même leur forme d'expression, quoique celle-ci apparaisse en général complètement simplifiée, en comparaison du procédé de composition antique et vieux slave ... en dépit de toutes les divergences ethnopsychologiques l'on peut constater l'existence de toute une série d'anthroponymes analogues, de type ancien, ce qui indique une communauté de préoccupations ayant leur origine dans la même mentalité et parfois dans le même substratum ethnique» <sup>329</sup>. Il ressort que cet ouvrage lui offre une fois de plus l'occasion de faire valoir un autre aspect particulier, non étudié jusqu'à lui, de la communauté culturelle sud-est-européenne.

---

<sup>326</sup> Ovidiu Birlea, *Folclorul și unele probleme ale dezvoltării poporului român (Le folklore et certains problèmes du développement du peuple roumain)*, «*Revista de folclor*», 1 (1959), no 1—2, p. 195—204.

<sup>327</sup> *Obrzęd kołędowania*, p. 43—44 et 124: deux «*colinde*» slaves avec un refrain semblable provenant de l'«*Aleluia*», et à la page 517—518 il parle même d'un genre de chansons de «*colinde*» «*Alleluinika*» — chez les Malo-Russes.

<sup>328</sup> L'article paraît inachevé.

<sup>329</sup> *Les bases mystiques de l'anthroponymie*, p. 493.

Le dernier ouvrage de Petru Caraman dont nous avons à nous occuper ici a pour objet la ballade populaire *Meșterul Manole* (*Maître Manole*), autrement dit la version roumaine du cycle de légendes sud-est-européennes sur le thème de «l'immolation de l'emmurée». L'ouvrage a une tendance avouée à la polémique, étant en fait une réponse au savant P. Skok, au sujet de l'hypothèse sur la genèse professionnelle de la ballade dans le milieu spécifique des maçons Macédo-Roumains. Petru Caraman combat la thèse de l'origine professionnelle du texte, en indiquant que l'œuvre, pour être créée, exige des talents et non pas un milieu professionnel; qu'ultérieurement elle soit devenue une pièce favorite dans les milieux maçons et que ceux-ci l'aient répandue dans la péninsule, voilà un aspect possible du processus de diffusion de la création, mais nullement obligatoire<sup>330</sup>. En ce qui concerne l'attribution de la genèse de cette ballade aux maçons macédo-roumains, l'auteur — en partant de l'analyse philologique et de la fréquence du nom du maître maçon (*Manole*) dans les Balkans — soutient la thèse, plus ancienne, de l'origine grecque du motif<sup>331</sup>. Aux critères historiques, philologiques et ethnographiques, Petru Caraman joint, ainsi qu'il accoutume, des critères de poésie folklorique et conclut que le texte appartient, en tant que genèse, au folklore néo-grec, car c'est chez les Grecs que la ballade présente la plus grande simplicité du thème, possède des traits d'âpreté rudimentaire et reflète l'atmosphère de cruauté et de barbarie de l'ancienne croyance; chez tous les autres peuples, le texte est plus évolué connaissant un développement esthétique supérieur<sup>332</sup>. Dans le dernier paragraphe, l'auteur s'appuyant toujours sur des critères d'ordre philologique, met en évidence le rôle que les Roumains ont eu dans la diffusion de la ballade et prouve que le texte semble avoir été transmis aux Serbes par l'entremise des Roumains<sup>333</sup>.

En tenant compte de tout ce qui vient d'être exposé, nous croyons pouvoir affirmer que pour Petru Caraman, la communauté folklorique sud-est-européenne est un état de fait évident et qu'à ses yeux, elle ne se pose même plus en tant que problème discutabile; ce qui peut encore l'être, ce sont les rapports de réciprocité et d'interdépendance culturelle des peuples de la zone. L'apport le plus important de Petru Caraman concerne le problème complexe des *colinde* et des pratiques qui s'y rattachent; il donne l'occasion

---

<sup>330</sup> *Considerații critice* (*Considérations critiques*), p. 65–66.

<sup>331</sup> *Ibidem*, p. 75–95.

<sup>332</sup> *Ibidem*, p. 96. A ce sujet il a commis la même erreur que D. Caracostea n'ayant pas connu le second type de la version roumaine qui n'a été découvert que récemment, et lequel, par son archaïsme, se situe au même degré que la version grecque et impose les mêmes conclusions quant à l'ancienneté et à la diffusion du texte.

<sup>333</sup> *Ibidem*, p. 101.

au savant de définir une période obscure de la culture de notre peuple, celle des premiers contacts avec les Slaves; en général d'ailleurs ses ouvrages mettent en évidence les nombreux plans sur lesquels a opéré l'échange réciproque roumano-slave, en découvrant de nouveaux aspects et significations de cet échange; en soulignant ce que notre peuple a reçu des peuples slaves le long des siècles, Petru Caraman met en évidence aussi ce que le peuple roumain, à son tour, a offert aux peuples slaves et ce qui par la suite a été créé, par les uns et par les autres, à partir des matériaux empruntés. La méticulosité de ses recherches, la rigueur de ses démonstrations et de son argumentation confèrent aux ouvrages de Petru Caraman une solidité toute particulière, et au fond de véritables modèles du genre, en leur prolongeant l'intérêt et la valeur jusqu'à nos jours. Petru Caraman apparaît ainsi comme l'une des plus remarquables personnalités ayant illustré la recherche folklorique comparée roumaine.

Dans le cas des recherches de Ion Muşlea, nous sommes obligés de quitter le critère de l'analyse chronologique ou des thèmes de ses œuvres, pour commencer cette fois par la fin. De fait, après s'être occupé durant sa jeunesse des problèmes comparés sud-est-européens et avoir élaboré trois monographies sur des thèmes concrets, Ion Muşlea a réussi d'établir en fin de compte les lignes générales de sa manière de voir dans un article essentiel dans lequel il présente toute l'expérience accumulée pendant des années<sup>334</sup>. Aussi est-il tout naturel que nous fassions ressortir son apport au développement des recherches folkloriques comparées sud-est-européennes, en partant de cette étude fondamentale.

Avant d'attaquer le fond des choses, il est utile de nous arrêter sur certains détails, concernant la position du spécialiste dans le contexte de la science folklorique roumaine de l'époque. Ayant fait des études philologiques, Ion Muşlea se rend en France pour se spécialiser. Par la suite, fondateur et directeur des Archives de folklore de l'Académie Roumaine, rédacteur de l'important périodique de spécialité *Anuarul Arhivei de folklor* (*Annuaire des Archives de folklore*), auteur d'importantes recherches *in situ* de folklore et d'ethnographie et d'études concernant l'histoire de la folkloristique roumaine, spécialement celle de Transylvanie, Ion Muşlea a détenu une place prééminente dans cette discipline qu'il a servi avec dévouement et intérêt jusqu'à nos jours. Les recherches de folklore comparé l'ayant préoccupé durant la première période de son activité, dès son époque parisienne, il s'en détache de plus en plus après 1936 pour se diriger vers les problèmes tenant tout spécialement de l'organisation du travail de recherche dans notre pays. Sa position

---

<sup>334</sup> Ion Muşlea, *Le folklore roumain*. «Revue internationale des études balkaniques», Belgrade, 4 (1936).

dans les problèmes des recherches comparées présente une note particulière qui tient tout autant de sa formation scientifique dans le milieu français, que de son adhésion aux théories et aux méthodes de l'école folklorique finlandaise — à cette époque, à la mode. C'est à la lumière de ces données générales qu'il faut comprendre toute l'activité de Ion Muşlea et interpréter sa conception en matière de recherches comparatives. Aussi bien, l'article théorique, auquel nous nous sommes rapportés avait comme objet la présentation du folklore roumain, avec ses problèmes spécifiques, dans une revue internationale spécialement consacrée aux études sud-est-européennes, mais en même temps touchait au fonds même des relations communautaires roumano-balkanique dans le domaine du folklore. L'analyse de cet article s'impose, par conséquent, comme une nécessité. La première constatation de l'auteur établit que le problème des rapports interculturels dépend du genre folklorique en cause et s'applique différemment d'un domaine à l'autre. C'est une idée que nous avons déjà rencontrée au cours de notre analyse et qui constitue l'un des traits caractéristiques des études folkloriques roumaines. Ainsi, les superstitions justifient leur présence générale et leur identité par l'unité foncière de la nature humaine ; elles ne sont donc pas des phénomènes originaires, ni chez les Roumains ni chez d'autres peuples. Dans ce cas, le problème de la circulation, de l'emprunt culturel, ne se pose même plus. Et lorsque l'on constate l'identité parallèle de circonstances tenant du milieu historique et géographique, la question est d'autant plus évidente. Dans ce sens, l'œuvre de Ion Muşlea prolonge puissamment et symptomatiquement la théorie anthropologique de nuance sociologique, mais aussi de nuance anthropogéographique.

La situation de l'épopée populaire, de la poésie populaire en général, n'est pas la même. Les ballades populaires, par exemple, passent d'un peuple à un autre et toute recherche peut facilement constater de nombreux cas de sujets apparentés et même semblables. Cette situation se présente avec autant plus de fréquence lorsque les peuples vivent dans un voisinage immédiat. L'espace sud-est-européen est typique pour ce genre de relations. Pour illustrer la théorie, l'auteur offre des exemples intéressants des poèmes des *hai-doucks* des peuples de la zone. Dans l'appréciation de ces sujets communs, ce qui l'intéresse n'est pas leur origine et la direction de leur diffusion, ni même les sujets par eux-mêmes, mais « la manière dont ils ont été traités »<sup>335</sup>. Nous voyons donc reparaître aussi dans l'œuvre de Ion Muşlea l'idée que nous avons relevée tout au long de notre étude, comme étant l'une des idées fondamentales de la science folklorique roumaine, à savoir : le rapport entre le

---

<sup>335</sup> *Ibidem*, p. 570.

contenu international de la création populaire et la forme nationale dans laquelle ce contenu a été interprété. Ce qu'il convient de souligner c'est que par la forme l'auteur comprend, aussi bien que D. Caracostea, non seulement l'expression artistique extérieure réalisée à l'aide des moyens spécifiques, mais l'interprétation du sujet même, au niveau de sa structure épique. Il faut dire, néanmoins, que Muşlea n'a pas exprimé cette idée aussi clairement que D. Caracostea. Cette manière particulière d'interpréter tient du caractère spécifique de la psychologie nationale. C'est un cadre, en quelque sorte immuable, presque une fatalité: un sujet étranger ne peut s'assurer la viabilité, dans la culture d'un peuple, qu'en s'y assimilant complètement, en se soumettant au complexe de forces créé par la structure et la composition ethnique propre à chaque peuple. C'est ce qui fait que, malgré toutes les ressemblances et les identités d'ordre international, en l'espèce sud-est-européen, le folklore roumain garde une physionomie qui lui est propre et possède un caractère d'originalité. Le but des recherches est la mise en évidence de celle-ci sans toutefois abandonner le principe de l'étude intégrale. Dans cette direction encore, Ion Muşlea souligne le trait spécifique des recherches folkloriques comparées roumaines, qui consiste à mettre en évidence plutôt les traits de convergence sud-est-européenne que ceux de caractère particulier. Après avoir montré que les chercheurs roumains ont été les premiers à constater et à signaler la communauté folklorique sud-est-européenne, l'article passe en revue les noms les plus prestigieux des chercheurs roumains ayant illustré cette discipline, en mentionnant Vasile Alecsandri, B. P. Hasdeu, G. Dem. Teodorescu et L. Şăineanu. Il relève cependant aussi les succès remportés par les spécialistes roumains dans les études de caractère monographique entreprises en vue d'une analyse scientifique de la ballade du *Maître Manole* et du thème « Lenore ». Par rapport à ce dernier, il retient les conclusions de D. Caracostea, qui signalait que sur le territoire de notre pays on rencontre les deux types européens du texte, tant le type du voyage fantasmagorique du fiancé mort, que celui du frère mort. C'est ce qui aide Muşlea à fixer la position de la culture populaire roumaine dans l'ensemble de la culture populaire européenne, le folklore roumain constituant un moment de transition entre l'Orient et l'Occident de l'Europe. Leur conférant ce rôle d'intermédiaires, nous le voyons faire allusion à l'une de ses observations plus anciennes, à savoir que les Roumains, du point de vue folklorique, ne sauraient être classés d'après les seuls critères linguistiques, c'est-à-dire d'après leur appartenance à la famille linguistique romane, mais d'après des critères d'habitat géographique et que

par conséquent, de ce point de vue, la place des Roumains demeure parmi les peuples du Sud-Est européen <sup>336</sup>.

Les trois études comparées entreprises par Ion Muşlea, se rapportant à des problèmes sud-est-européens et comprenant, en une mesure plus ou moins grande, certaines des idées générales énoncées ci-dessus, représentent différents stades de l'élaboration de sa théorie. Le premier ouvrage est consacré à des recherches sur l'apparition et le rôle du cheval merveilleux, en tant que personnage épique, dans l'épopée populaire sud-est-européenne <sup>337</sup>. L'aire d'investigation comprend l'œuvre épique néo-grecque, serbo-croate, bulgare et roumaine. Après l'énumération des principaux motifs poétiques, plus ou moins communs à tous ces peuples, mais qui mettent en évidence l'anthropomorphisme du personnage d'une part, et d'autre part ses dons merveilleux, le chercheur essaye d'élucider la provenance de ces formules et leur découvre une double origine hypothétique: elles apparaissent comme des réminiscences de caractère mythologique, provenant d'un très ancien culte du cheval et elles s'expliquent également par le contact du genre avec le conte fantastique, dans lequel le cheval surnaturel a le même rôle. La possibilité supposée du contact entre les deux genres, Ion Muşlea la voit dans le cas spécial du porteur de folklore qui — en même temps chanteur de ballades et conteur de récits fantastiques — participait en cette double qualité à la création des deux genres et facilitait ainsi la circulation des sujets d'un domaine à l'autre. Pour la zone sud-est-européenne il faut souligner tout spécialement l'influence de l'image littéraire du cheval d'Alexandre le Grand — roi de Macédoine — par voie plutôt livresque (la grande diffusion du roman) que folklorique (ce qui supposerait la perpétuation, dans la zone, des anciennes traditions thraces, qui auront été à l'origine de l'élaboration du personnage dans l'Antiquité). Suit une analyse méticuleuse des représentations spécifiques de chaque peuple de la zone, d'où résulte l'hypothèse — sans caractère d'exclusivité, toutefois —, que l'origine de ces représentations devrait être cherchée dans l'œuvre épique serbo-croate, d'où elles se seraient répandues dans toute la zone, en utilisant, bien entendu, aussi le fonds traditionnel préexistant. Chaque peuple a interprété le personnage d'une manière qui lui est propre. Chez les Roumains le motif du cheval merveilleux apparaît sporadiquement; il connaît, cependant, aussi, deux versions qui semblent être des créations.

---

<sup>336</sup> Ion Muşlea, *Variantele româneşti ale snoavei despre femeia necredincioasă* (*Les variantes roumaines de l'anecdote sur la femme infidèle*) (*Der Schwank vom alten Hildebrand*). « Anuarul Arhivei de folclor », 2 (1933), p. 216.

<sup>337</sup> Jean Muşlea, *Le cheval merveilleux dans l'épopée populaire*. Extrait des « Mélanges de l'Ecole roumaine en France », Paris, 1924.

originales dans l'interprétation de ses dons merveilleux: le cheval se nourrit de braise—motif transféré des contes, dans certaines variantes de la ballade *Doicin, le malade et les chevaux du Soleil*, qui, évidemment, n'ont rien à voir avec l'image homologue de l'Antiquité gréco-latine<sup>338</sup>. Ce qu'il faut retenir de cette étude de jeunesse qui se situe avec modération sur le terrain de la migration culturelle, n'est pas autant la ligne théorique, encore insuffisamment dégagée du processus animé de la démonstration, que la méthode même qui présage les succès ultérieurs du chercheur.

Le second ouvrage consacré à l'étude du fonds ethnographique de l'image poétique de la mort qui équivaut à une fête nuptiale (*La mort-mariage*<sup>339</sup>) est particulièrement important en tant qu'étape de sa conception de la méthode comparative. Il constate l'existence, chez tous les peuples balkaniques et sud-est-européens, d'un cycle de rites d'enterrement qui réunissent d'une façon originale et inattendue les cérémonies funéraires et les cérémonies nuptiales. Leur première présentation artistique concrète apparaît dans les lamentations, lesquelles reflètent le contenu spécifique du rite. Il rencontre cette première phase rituelle représentée, avec plus ou moins d'intensité, chez tous les peuples de la zone. Une étape suivante de réalisation artistique de l'idée est celle des différents cycles de chansons lyrico-épiques circulant dans la zone: les chansons «klephtiques» chez les Grecs, la ballade *Miorița* chez les Roumains. Comme il était normal, l'auteur s'est posé dès le début le problème de la genèse et de la diffusion de l'image dans la zone. Il combat l'hypothèse plus ancienne de K. Dieterich qui attribuait aux Grecs sinon sa genèse, du moins sa transmission. Le chercheur allemand soutenait que le motif avait une double origine, biblique et alexandrine, et confiait aux Néo-Grecs le rôle de diffuseurs dans la zone. Après avoir examiné le contenu de l'image, la forme du rite qui lui sert d'appui, l'intensité de circulation et de représentation des composants du phénomène, l'auteur repousse l'hypothèse du savant allemand, en affirmant la genèse indépendante des formes artistiques supérieures (les interprétations respectives des ballades), fondée sur une croyance et une coutume communes — des superstitions — qu'il considérait à travers le prisme de la théorie anthropologique. Les recherches ultérieures nous ont confirmé en tous points la thèse de notre chercheur, car on a pu constater que l'image nuptiale de la mort apparaît chez les peuples balkaniques dans un certain groupe de chansons qui ont le même sujet général, sont nées à une certaine et même époque, et font présumer un moment unique de symbiose

---

<sup>338</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>339</sup> Jean Mușlea, *La mort-mariage, une particularité du folklore balkanique*. Extrait des «Mélanges de l'école roumaine en France».

créatrice dans les Balkans — le moment de la renaissance nationale des peuples balkaniques, qui ont lutté ensemble, dans des organismes uniques bien que multinationaux, contre l'opresseur séculaire. Chaque peuple a ensuite chanté dans sa propre langue sa participation à cette lutte. L'image dominante de ce groupe de chansons est la mort du *haïdouck*, du soldat, du preux <sup>340</sup>. Mais les recherches ultérieures ont aussi souligné le mérite de Ion Muşlea d'avoir établi pour la première fois un rapport entre la ballade *Mioriţa* et le rite énoncé ci-dessus <sup>341</sup>.

Ce qu'il faut surtout relever ici est le principal mérite de cette étude de Muşlea, à savoir d'avoir déterminé, avec la plus grande rigueur possible à l'époque, la méthode des recherches parallèles de deux phénomènes adjacents, l'un ethnographique et l'autre folklorique, en établissant de justes rapports entre rite et chanson et en élaborant par là les rudiments d'une théorie. Sa dernière recherche comparée est une réponse, de caractère polémique, à un ouvrage de Walter Anderson <sup>342</sup> consacré à l'étude de l'anecdote sur « l'épouse infidèle ». Le chercheur allemand ne connaissant pas les variantes roumaines, ses conclusions laissaient une trop grande place à l'hypothèse. Ion Muşlea reprend le problème des matériaux roumains, qu'il situe, du point de vue géographique et du thème, dans le contexte de la circulation générale européenne du motif. L'analyse du thème de l'anecdote roumaine le détermine à affirmer que les Roumains ont emprunté le motif au Nord et l'ont transmis ensuite aux Serbes. Cette transmission par les Roumains à la zone balkanique s'explique par d'étroites relations roumano-serbes dans la région danubienne. Il repousse catégoriquement l'hypothèse de la provenance italienne du texte dans le folklore serbe. Cette position du chercheur roumain est d'autant plus intéressante, qu'elle l'oppose catégoriquement à la théorie d'une genèse occidentale du folklore balkanique soutenue dans notre pays par l'historien Nicolae Iorga, ainsi qu'on a pu le voir ci-avant. En effet, Ion Muşlea, à l'occasion de sa dernière étude, apporte ce point de vue nouveau, qui sépare le problème de notre folklore du problème de la langue, en le rattachant à la géographie et à l'histoire, de fait à l'ethnographie. Un autre point important de son étude réside dans l'examen attentif de la contribution roumaine à l'adaptation du sujet, en soulignant le fait que « des plus importantes modifications apportées par les Roumains au motif sont entièrement conformes à la psychologie de

---

<sup>340</sup> Adrian Fochi, *Parallèles folkloriques sud-est-européens*. « Revue des études sud-est-européennes », 1 (1963).

<sup>341</sup> Adrian Fochi, *Mioriţa. Tipologie, circulaţie, geneză, texte (Mioriţa. Typologie, circulation, genèse, textes)*. Bucarest, 1964, p. 164.

<sup>342</sup> Walter Anderson, *Der Schwank vom alten Hildebrand. Eine vergleichende Studie*. Dorpat, 1931.

notre peuple et représentent, de ce point de vue, une intéressante adaptation du motif à la vie paysanne »<sup>343</sup>. On y trouve, pour envisager la question au point de vue du système méthodique, un autre critère d'appréciation de l'interprétation nationale d'un sujet universel, en l'espèce celui du rattachement du sujet à d'autres composants spirituels d'une nation (sa psychologie).

Nous voici arrivés au bout de l'analyse de l'apport de Ion Muşlea au problème des recherches folkloriques comparées. Il a donné des réponses à trois problèmes. Le premier est celui de l'emprunt culturel et de la genèse indépendante de phénomènes culturels identiques. Il a incliné vers l'adoption de solutions concrètes, en fonction des phénomènes concrets étudiés, sans se laisser tenter par des généralités spectaculaires, encore qu'éphémères. Son éclectisme n'apparaît pas comme le résultat d'un compromis entre les deux extrêmes du problème, ni comme une concession faite à l'empirisme, mais représente le trait réaliste, positiviste, de toute sa formation de chercheur. La deuxième question à laquelle il a donné une réponse féconde est le problème de la place occupée par le folklore roumain dans le système culturel général européen. De ce point de vue, son principal apport consiste dans l'évaluation de l'importance des deux forces apparemment contradictoires — la communauté génétique qui nous lie d'une certaine manière aux autres peuples romans, et la communauté historique-géographique qui nous rattache encore, d'une certaine façon, aux peuples hétérogènes avec lesquels nous cohabitons. Enfin le troisième problème qu'il s'est efforcé de résoudre se rapporte au contenu d'authenticité ethnique du folklore roumain, à ce qui constitue, de fait, son originalité spécifique. De ce point de vue, le savant ne s'est pas contenté de la simple identification des traits innovateurs observables dans le traitement des mêmes sujets internationaux, mais a préconisé la méthode du rapport permanent à l'ethno-psychologie. Ses analyses des thèmes n'ont jamais cherché à isoler le phénomène folklorique roumain de son contexte naturel, mais tout au contraire, de le situer organiquement dans le cadre de ce contexte. Le savant n'a pas poursuivi, en exclusivité, la mise en évidence de ce qui est divergent et particulier, mais — continuant la saine tradition de la science folklorique roumaine — il s'est efforcé de mettre en lumière justement ce qui dans notre folklore est général, universel, et qui nous lie au monde sud-est-européen dans lequel nous vivons.

\* \* \*

Dans ce paragraphe de l'ouvrage, nous réunirons — conformément au plan que nous nous sommes tracé — un certain nombre de contributions, il

---

<sup>343</sup> *Variantele româneşti (Les variantes roumaines)*. p. 216.

est vrai accidentelles, mais non dépourvues d'intérêt et de signification. Elles s'échelonnent sur toute la période de l'entre-deux-guerres et reflètent, dans leurs grandes lignes, le climat scientifique de l'époque.

La première de ces contributions ouvre l'époque. C'est celle du professeur des langues slaves à l'Université de Bucarest, P. Cancel. Faisant connaître en Roumanie les recherches modernes effectuées par M. Murko sur la chanson héroïque et la ballade populaire yougoslave, le Prof. Cancel essaie — en concordance avec les principes théoriques et de méthode nouvellement établis par le savant tchèque — d'esquisser un programme d'étude de la ballade populaire de notre pays.

Le seconde contribution est due à l'ethnographe Romul Vuia. D'un caractère plutôt limité, elle est dédiée aux recherches sur la coutume roumaine du *căluș*. Pour donner une idée — aussi sommaire qu'elle fût — du contenu de cette coutume, l'auteur fait usage aussi des témoignages sud-est-européens.

Une troisième contribution appartient au linguiste prématurément disparu — Vasile Bogrea. Il a fait des recherches sur les toponymes sud-est-européens se retrouvant dans le folklore roumain en a enrichi l'inventaire des convergences par l'analyse des parallèles sud-est-européens de la mythologie populaire roumaine, ainsi que par l'étude de la phraséologie commune.

Puis, la contribution d'Artur Gorovei, le spécialiste dont les mérites sont incontestables dans l'histoire de la recherche folklorique roumaine: fondateur de la première publication de spécialité, il est aussi l'auteur d'importantes études monographiques sur le folklore national rapporté aux théories françaises contemporaines (Gaidoz, Paris, Sébillot). Mais les préoccupations de recherches comparées de Gorovei sont absolument fortuites et n'ambitionnent que des découvertes de convergences sud-est-européennes.

Al. Iordan, déjà mentionné à une autre occasion, est ce chercheur anachronique — ne s'intéressant qu'à des problèmes qui, pendant la huitième décennie du siècle dernier, ont pu passionner Hasdeu — et qui se réclame entièrement de la théorie de l'historisme du folklore proclamée par Iorga. Il est intéressant de signaler qu'au moment même où, vers le milieu de la quatrième décennie de notre siècle, Al. Iordan soutenait les théories de son maître, ce dernier manifestait déjà du scepticisme à l'égard de ses affirmations de jeunesse!

Tr. Ionescu-Nișcov apporte un esprit nouveau dans l'étude des différents motifs des ballades sud-est-européennes, en essayant d'appliquer à l'étude du folklore les méthodes fonctionnelles de l'école linguistique de Prague. Ses recherches sont néanmoins restées une simple invitation, n'ayant pas été poursuivies.

Il résulte de ce qui précède qu'au moins le premier et le dernier de ces chercheurs apportent des idées nouvelles et prennent des positions intéressantes, modernes à l'époque ; leurs ouvrages en présentent d'autant plus d'intérêt. Malgré le peu d'étendue et l'importance mineure de leurs contributions, l'esquisse que nous avons tracée de l'évolution de la recherche folklorique comparée sud-est-européenne en Roumanie serait incomplète sans le succinct exposé que nous venons d'en faire. Leurs recherches mettent en lumière des tendances innovatrices qui définissent la marche progressive de la discipline, et l'intérêt qu'elles suscitent — sans doute, rien que certaines — se prolonge jusqu'à une époque plus récente.

Une intéressante contribution à la discussion des problèmes dont nous traitons a été apportée — on l'a dit ci-dessus — par le professeur P. Cancel<sup>344</sup>. Bien qu'il ne se soit pas spécialement occupé des problèmes de folklore il a néanmoins essayé d'appliquer personnellement les principes préconisés par le prof. tchèque M. Murko<sup>345</sup> à l'étude théorique du folklore roumain, en fait à l'épopée populaire. Ces opinions — qu'il avait adoptées — se rapportaient au caractère individuel de la création populaire (le créateur est un individu de talent qui se laisse identifier dans le cadre de la collectivité), à l'inexistence d'une création simultanée collective (le groupe social peut seulement offrir le sujet de l'œuvre, contrôler la manière dont il est traité et apprécier la véracité de la création) et à la migration ultérieure de la chanson (ce qui n'en assure pourtant pas l'achèvement artistique). En ce qui concerne l'origine du poème épique, il soutient, que tout au moins pour la poésie serbe, la succession mythologie—création héroïque n'est confirmée d'aucune manière. Nonobstant son importance d'avoir fait connaître à ce moment-là, en notre pays, les données modernes acquises par l'exégèse contemporaine au sujet de l'œuvre épique populaire serbo-croate, l'ouvrage du Prof. Cancel a de plus offert les matériaux comparatifs nécessaires aux recherches roumaines, en enrichissant le volume des thèmes scientifiques et en élargissant leur perspective méthodologique. De fait, c'est en cela que consiste son principal mérite. Se fondant sur les idées indiquées ci-dessus, le savant a tracé tout un programme de recherches de l'œuvre épique populaire roumaine, au centre duquel demeure l'idée de la nécessité d'appliquer avec esprit de conséquence la méthode comparative. Nous transcrivons le passage central: « Ensuite (après l'analyse critique de tous les renseigne-

---

<sup>344</sup> P. Cancel, *Originea poeziei populare. Precizări, distincțiuni* (L'origine de la poésie populaire. Précisions distinctions). Buc., 1922.

<sup>345</sup> M. Murko, *Bericht über eine Reise zum Studium der Volksepik in Bosnien und Herzegowine im Jahre 1913*. « Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften », phil.—hist. Kl. Vienne, 1915.

ments du passé qui nous ont été conservés concernant notre création épique), devra-t-on procéder à des recherches comparées des productions roumaines et de celles du voisinage, afin de voir lesquelles parmi celles-ci sont des emprunts et lesquelles sont des apparitions spontanées dans les milieux roumains ; cette comparaison mettra en cause aussi l'emprunt littéraire plus ancien que nous ayons pu faire. Ce n'est qu'après une telle comparaison que nous trouverons en présence de matériaux purement roumains, qui contiendront par eux-mêmes le secret de la genèse de la poésie populaire roumaine proprement dite »<sup>346</sup>. En essence, le but principal des recherches comparées consiste, selon son opinion, dans la disjonction attentive et systématique des matériaux empruntés, de ceux surgis sur le territoire et dans le milieu roumain, en déterminant le plus exactement possible l'origine interne ou externe des différentes pièces. Afin d'expliquer ensuite la genèse des matériaux roumains, problème auquel il a consacré la présente étude même, il propose l'examen « expérimental de la naissance poétique contemporaine, chez nous, dans le peuple ». P. Cancel sait parfaitement bien que l'acte actuel de la genèse n'est pas identique à celui du passé, mais il croit, cependant, qu'une forte ressemblance doit quand même exister entre eux. En ce qui concerne l'examen dénommé « expérimental », le savant offre les observations de M. Murko, ci-dessus indiquées. Ses recherches, malheureusement, s'arrêtent là et ne demeurent qu'un ensemble de suggestions utiles pour le travail scientifique des contemporains et surtout des successeurs. L'époque de l'entre-deux-guerres s'ouvre, par conséquent, sur des recherches théoriques de la première importance pour notre science du folklore comparé.

En tous points fortuit apparaît l'ouvrage de l'ethnographe Romul Vuia consacré à l'étude de la danse roumaine du *căluș*<sup>347</sup>. Ses recherches mettent en évidence certaines importantes ressemblances entre la mythologie roumaine et celle sud-slave concernant le développement de cette coutume, et constatent que la danse — description et terminologie — se retrouve aussi bien chez les Bulgares, ses traits de base étant analogues à ceux qui existent chez les Roumains d'Olténie. L'auteur en déduit une éventualité d'emprunt, qui se serait opéré par la population bulgare cohabitant avec les Roumains dans les zones danubiennes, soit par son transfert du nord au sud du Danube, soit par héritage direct des Roumains dénationalisés. Cette dernière hypothèse concorde avec les données de nos dialectologues, signalées par rapport au rôle des Macédo-Roumains dans les Balkans. L'auteur analyse

---

<sup>346</sup> *Originea poeziei populare (L'origine de la poésie populaire)*. p. 49—50.

<sup>347</sup> Romul Vuia, *Originea jocului de călușari (L'origine de la danse des « calușari »)*. « Dacoromania », 2 (1921—1922), p. 215—254.

aussi le phénomène chez les Serbo-Croates, de même que chez les Mégléno-Roumains et les Macédo-Roumains, en faisant valoir la communauté de traits qui marque l'étroite parenté du phénomène chez tous ces peuples. Il conclut en démontrant que ce genre de danses sont d'une circulation limitée dans le Sud-Est européen et que dans ce cadre elles ont subi une forte influence des coutumes antiques correspondantes, désignées par le nom de « Rosalia ».

Comparatiste compétent, Vasile Bogrea s'est manifesté en tant que tel dans le domaine de la linguistique. En matière de folklore, sa contribution accidentelle prend à témoin la toponymie orientale et sud-est-européenne de la poésie populaire roumaine, en établissant une liste impressionnante qui, de ce point de vue, atteste les liens existant entre notre folklore et le monde balkanique; cette toponymie a surtout trait aux localités que les Roumains connaissaient de longue date et qu'ils fréquentaient pendant l'époque féodale de leur histoire <sup>348</sup>.

Dans un autre ouvrage, publié après sa mort, Vasile Bogrea trouve des parallèles sud-est-européens à quelques personnages mythologiques roumains (comme *Baba Coaja*, *Malanca*) et traite le problème de la phraséologie parémiologique dans le sens des ouvrages similaires de Pericle Papahagi ou de Sextil Puşcariu, les seuls chercheurs roumains qui se soient occupés jusqu'à cette date du problème. Il trouve dans ce sens les parallèles correspondants grecs <sup>349</sup>. Ainsi, V. Bogrea évolue-t-il en sens inverse que B. P. Hasdeu ou que Al. Iordan — qui ont cherché dans le folklore des peuples sud-danubiens des témoignages et des vestiges historiques roumains. Il n'a cependant pas haussé son procédé au rang et au niveau d'un principe théorique, tel que l'a fait Al. Iordan, de la contribution duquel nous allons nous occuper incessamment.

L'activité la plus importante d'Artur Gorovei s'est déployée sur le terrain du folklore national. Il a le mérite d'avoir, le premier, fondé un périodique de spécialité en Roumanie — le premier, aussi — et de publier des travaux monographiques traitant des thèmes concernant les incantations, les devinettes, etc. Vers la fin de son activité, il donne quelques ouvrages de recherche comparée sud-est-européenne, sans, toutefois, intervenir, d'une manière ou d'une autre, dans les débats théoriques afférents. Du reste, des ouvrages mêmes dont nous allons nous occuper, on ne saurait extraire les lignes directrices d'une conception concernant la communauté folklorique

---

<sup>348</sup> V. Bogrea, *Cercetări de literatură populară*. 1. *Toponimice sud-orientale în poezia populară* (*Recherches de littérature populaire. Toponymie sud-orientale dans la poésie populaire*). « Dacoromania », 2 (1921—1922), p. 403—444.

<sup>349</sup> V. Bogrea, *Măruntişuri* (*Bagatelles*). « Dacoromania », 2 (1924—1926), p. 895. 899—903.

de cette partie du monde. L'importance de ses ouvrages réside, en premier lieu, dans l'identification de quelques parallèles sud-est-européens, inaperçus à ce qu'il semble par les chercheurs précédents, et au prix desquels il a enrichi les motifs et les thèmes folkloriques communs.

A cet égard — l'enrichissement dudit répertoire — un des plus éloquents est son ouvrage consacré aux incantations, dans lequel tout le processus de démonstration est fondé sur des rapprochements de parallèles macédo-roumains, mégléno-roumains, croates, serbes, bulgares, grecs, hongrois, parfois même classiques ou occidentaux et nord-européens<sup>350</sup> — mais sans toutefois offrir aussi une conception généralisatrice de sa méthode. Ce qu'il faut en retenir, c'est le fait que le rapprochement ne porte pas seulement sur le fond des matériaux, mais aussi sur leur forme: le chercheur met en lumière les caractéristiques constantes de genre et d'espèce de leur structure intérieure<sup>351</sup>.

En 1942, A. Gorovei a consacré un ouvrage spécial à la légende des « arbres enlacés », qu'il a suivie sur le plan mondial jusqu'en Chine et en Afghanistan. La partie la plus intéressante et présentant le plus de valeur de l'ouvrage se rapporte au Sud-Est européen, car, l'auteur y signale, en traduction, les plus représentatives variantes grecques, serbes, bulgares, albaines et hongroises en étudiant pour autant les thèmes de la partie initiale du cycle (les fiancés malheureux) que ceux de sa partie finale (les arbres enlacés)<sup>352</sup>. Aucune considération d'ordre génétique ou concernant la circulation des différentes versions n'y est faite et, aussi bien que dans le cas des incantations, toutes allusions à un schéma théorique quelconque font défaut.

Son dernier ouvrage concernant le Sud-Est européen a comme sujet un problème plus particulier. L'auteur étudie la manière dont les peuples balkaniques apparaissent dans le folklore roumain, et tente de découvrir les lignes d'une caractérologie ethnique de nature populaire. Il nous porte ainsi à travers tous les domaines du folklore en illustrant sa thèse de proverbes et adages, anecdotes, chansons, ballades, éléments de théâtre populaire. Cette étude met en évidence non pas tellement les traits spécifiques des peuples

---

<sup>350</sup> Artur Gorovei, *Descîntecele românilor. Studiu de folclor (Incantations des Roumains. Etude de folklore)*. Bucarest, 1931, p. 95, 98, 156: matériaux mégléno-roumains; p. 138—139, 154: matériaux macédo-roumains; p. 144, 158—159, 160—161, 162, 180—182: matériaux bulgares, serbes, croates, grecs, hongrois, etc.

<sup>351</sup> *Ibidem*, p. 160—162: composition par comparaison; 168: composition par énumération; 180—182: composition par adynaton.

<sup>352</sup> Artur Gorovei, *Legenda arborilor îmbrățișați. Cercetări de folclor (La légende des arbres embrassés. Recherches de folklore)*. « Annales de l'Académie roumaine » deuxième série, tome XI, Mémoires de la Section littéraire, Bucarest, 1942.

respectifs que surtout le côté humoristique et satirique du caractère du peuple roumain. A retenir l'observation très fine que l'auteur fait de la manière dont le peuple turc est présenté dans notre folklore: bien que le folklore roumain contienne une riche et intéressante création antiottomane, notre peuple n'a pas nourri de haine, ni d'insulte à l'adresse des Turcs en tant que peuple, comme s'ils n'avaient pas exercé d'influence sur nos coutumes et notre mentalité: seuls, les représentants de la puissance ottomane encourent l'animosité; aux Turcs, en tant que peuple, le folklore roumain reconnaît beaucoup de qualités, parmi lesquelles celles d'être honnêtes, justes et de respecter la parole donnée <sup>353</sup>.

Dans un certain sens, l'ouvrage de Gorovei est une réplique aux travaux d'Al. Iordan qui cherchait dans le folklore des peuples balkaniques des souvenirs de leurs relations séculaires avec les Roumains, avec la différence que le premier n'hypertrophie pas la signification historique des faits analysés. Tous les ouvrages comparés d'Artur Gorovei, étant dénués d'une base théorique adéquate, laissent une impression d'ébauches, de simples croquis. Son apport ne réside que dans l'enrichissement du répertoire des thèmes et des motifs communs.

Les recherches folkloriques d'Alex. Iordan le situent, dans l'époque, sur une position totalement dépassée. Il se déclare partisan de l'historisme du folklore, à l'instar de Nicolae Iorga qui, au début de notre siècle, formulait cette théorie en Roumanie, après que des spécialistes étrangers l'avaient fait paraître en Europe à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Sans attribuer cependant à la création folklorique l'importance et la valeur spécifique du document historique, Iordan soutient toutefois qu'on peut découvrir sa source réelle — historique — par une étude systématique, en s'appuyant sur de continuelles et rigoureuses vérifications, des productions populaires pleines de la fantaisie et de l'imagination des créateurs anonymes. <sup>354</sup> De la sorte, en se référant aux résultats obtenus par certains chercheurs roumains et étrangers — de fait recueillant leurs affirmations théoriques et faisant état de leur autorité —, Al. Iordan s'élève contre une thèse nouvellement promue à son époque dans la folkloristique roumaine par un groupe de chercheurs, dont D. Caracostea tout particulièrement, à savoir celle qui soutenait que les productions folkloriques ne contiennent pas des témoignages à même de dévoiler l'authenticité des faits historiques et

---

<sup>353</sup> Artur Gorovei, *Les peuples balkaniques dans le folklore roumain*. « Revue internationale des études balkaniques », Belgrade, 3 (1938), p. 469—483.

<sup>354</sup> Al. Iordan, *Les relations culturelles entre les Roumains et les Slaves du Sud. Traces des voïévodes roumains dans le folklore balcanique*. Bucarest, 1938, p. 14.

qui de ce fait reprochait aux recherches du genre défendu par les historisants, de ne pas tenir compte du caractère spécifique de l'objet étudié qui, avant tout, est d'être une œuvre d'art<sup>355</sup>. Etant donné qu'à cette époque on n'avait pas encore élaboré la théorie de la réalité réfléchie par l'image artistique pour expliquer la transformation de l'histoire en art, — théorie qui s'oppose autant à N. Iorga qu'à D. Caracostea — la position adoptée par Al. Iordan est jusqu'à un certain point explicable, sinon même excusable. Seulement, pour ce qu'il a entendu faire et pour ce qu'il a fait, un tel cadre théorique n'était nullement nécessaire. Il a eu l'intention d'étudier les relations entre Roumains et Slaves du Sud, au niveau de la culture populaire. Il ne s'est cependant pas occupé, comme d'autres comparatistes, de la circulation des sujets et des motifs folkloriques d'une rive à l'autre du Danube, mais — reprenant une idée plus ancienne de B. P. Hasdeu, dont nous nous sommes occupé dans la première partie de cette étude, — il a poursuivi la découverte et l'interprétation des traces que les différentes formes de relations entretenues le long des siècles ont laissé dans le folklore de ces peuples. Les Principautés roumaines, par la situation spécifique qu'elles détenaient à l'égard de l'Empire ottoman, ont représenté un foyer de grande force attractive pour les peuples sud-danubiens durant toute la période qui a suivi leur suppression en tant qu'Etats indépendants. C'est ici que se réfugiaient leurs « haïdoucks », c'est ici que d'autres cherchaient du travail, ici encore qu'ils espéraient trouver — et trouvaient même — cet encouragement et cet appui nécessaires à leur lutte pour la libération. Il est donc tout naturel que dans la chanson populaire de ces peuples on retrouvât le souvenir de tels événements, qu'on retrouvât l'image que ces peuples se faisaient des pays roumains, du peuple roumain, de certains épisodes plus importants de leur histoire. Mais, la culture populaire, pourtant n'est ni de la chronique ni de l'imagination toute pure.

Si Al. Iordan n'a pas su interpréter théoriquement le complexe des faits qu'il a étudié, du moins a-t-il eu le mérite d'avoir découvert, dans la création bulgare surtout, de très nombreux et éloquents indices concernant la diversité et la richesse des relations courantes entre Serbes, Bulgares et Roumains au niveau des grandes masses. Dès lors, parce que la création des grandes masses populaires sud-slaves a gardé parfois aussi le souvenir de certaines personnalités historiques roumaines remarquables, Al. Iordan s'est cru en droit et même obligé de parler d'une éventuelle historicité de la création populaire bulgare en général. Il n'est pas moins vrai que les mentions se rapportant à la vie journalière sont évidemment très intéressantes puis-

---

<sup>355</sup> *Ibidem*, p. 84.

qu'elles nous parlent des constantes bonnes relations qui ont toujours régné entre les deux rives du Danube ; certaines chansons bulgares mentionnent les noms des pays roumains <sup>356</sup>, d'autres, ceux des localités avec lesquelles différentes catégories de population sont venues en contact <sup>357</sup>, d'autres encore parlent du refuge trouvé dans les parages roumains par différentes bandes de haïdoucks <sup>358</sup> ou par des bulgares qui s'y sont rendus afin de gagner de l'argent <sup>359</sup>, enfin des événements des années 1877—1878 <sup>360</sup>. Al. Iordan s'occupe à cette occasion des noms des voïévodes roumains qui apparaissent dans certaines chansons bulgares et serbes et, malgré qu'il y constate souvent de regrettables confusions entre les différents personnages historiques et le rôle qui leur y est attribué <sup>361</sup>, aussi bien qu'une invasion d'éléments fantastiques, comme par exemple l'attribution à Michel le Brave d'un acte incestueux — celui d'avoir épousé sa sœur <sup>362</sup> —, il affirme, pourtant, qu'à défaut d'un document historique « nous devons nous contenter des données du folklore » <sup>363</sup>. C'est, de fait, l'abandon de ses propres positions théoriques et une glissade dangereuse sur la pente de l'historisme vulgaire et sans perspective.

C'est à cela que se résume la contribution d'Al. Iordan à l'étude comparée de la ballade populaire sud-est-européenne et, comme on a pu le voir, elle n'est pas remarquable. Il fallait la mentionner, car elle représente une note discordante à son époque, en prolongeant une expérience manquée du siècle précédent. Il demeure toutefois, comme un fait définitivement établi, que le folklore de nos voisins du Sud parle avec chaleur et éloquence de notre pays et de notre peuple et rappelle l'essence populaire des relations communautaires de l'ensemble sud-est-européen. Le mérite du chercheur Al. Iordan est d'avoir souligné cette réalité.

---

<sup>356</sup> *Ibidem*, p. 17: Влашката земя, Влашка, Кара-Влашка et Богданска. Les dénominations Румъния et Романия semblent avoir comme objet la Macédoine.

<sup>357</sup> *Ibidem*, p. 20—21: Bucarest, Brăila.

<sup>358</sup> *Ibidem*, p. 25: Doitchine, Petko Naidov.

<sup>359</sup> *Ibidem*, p. 25—26.

<sup>360</sup> *Ibidem*, p. 26—27.

<sup>361</sup> *Ibidem*, p. 31, 59, 62.

<sup>362</sup> Al. Iordan, *Mihai Viteazul în folclorul balcanic (Michel le Brave dans le folklore balkanique)*. Extrait de « Revista istorică română », vol. V—VI (1935—1936), p. 9: à ce sujet il confesse nettement son incertitude: « Quel motif aura déterminé les chanteurs anonymes bulgares à mettre au compte de Michel le Brave cet inceste, je ne puis me l'expliquer, puisqu'aucune source historique concernant la famille de Michel n'indique l'existence d'une parenté de sang entre le voïévode et sa femme, Stanca. C'est pour cela que dans ce cas, je pense qu'il y a substitution de personnages. Cette ballade aura existé longtemps avant Michel le Brave, et le chanteur bulgare a remplacé les héros originaires par le voïévode valaque et sa femme ».

<sup>363</sup> *Les relations*, p. 27.

Une contribution intéressante concernant l'œuvre épique des peuples slaves du Sud est apportée par le chercheur Traian Ionescu-Nișcov. Celui-ci essaie d'appliquer aux études de folklore la théorie de la « fonction sociale » élaborée par le cercle linguistique de Prague. Théoriquement, le chercheur roumain part de l'existence d'une communauté folklorique sud-est-européenne, qu'il limite, cependant, à la zone sud-slave et roumaine. « Man kann nachzu behaupten, dass in Südosteuropa, d.i. Rumänien, Bulgarien und Serbien, eine ethnographische Gemeinschaft besteht. Die Stoffe und Motive der Volkspoesie sind in diesen Landschaften im Umlauf und ihre Entfaltung ist durch den gemeinschaftlichen Glauben, die gemeinsamen politischen und religiösen Beziehungen ermöglicht worden »<sup>364</sup>. Tr. Ionescu-Nișcov a été spécialement attiré par le problème de l'apparition dans le folklore des peuples sud-slaves de l'idée de la trahison. Il distingue dans l'ensemble de ces productions deux cycles: la trahison de la patrie et la trahison familiale, en fait, la trahison de l'épouse. Par conséquent, Ionescu-Nișcov participe dans le cas du premier cycle à la discussion générale concernant la constitution du cycle poétique kossovien, qui attribue à Vuk Branković l'écroulement de l'Etat serbe, bien qu'ainsi que l'histoire nous l'indique — il n'ait pas trahi sa patrie. L'auteur trouve l'explication de cette anomalie dans la fonction sociale que tout le cycle a dû avoir à son époque dans la vie du peuple. Ses conclusions aboutissent dès lors aux points suivants: l'épisode de la trahison, constituant un admirable moyen éducatif, a été introduit dans la chanson afin de maintenir en éveil la conscience du peuple; le poème exalte ainsi la gloire de Miloš Obilić qui s'est sacrifié pour sauver sa patrie et provoque en même temps le dégoût pour la trahison de Vuk Branković qui, seule, peut expliquer l'écroulement de l'Etat; il pose au public les impératifs du devoir envers la patrie et exalte les vertus militaires du peuple; enfin, l'introduction de la trahison se doit aussi à deux éléments d'ordre artistique, de composition: l'épisode augmente le pathétique de la composition, étant par ailleurs de nature à susciter également l'intérêt du grand public<sup>365</sup>.

Certains chercheurs ayant expliqué l'introduction de la trahison de Vuk Branković dans le poème par l'influence occidentale des poèmes médiévaux français, l'auteur, devant la carence du document explicite, participe aux débats de cette théorie, en niant toute influence de cette nature sur l'épopée yougoslave: l'épisode de Vuk Brankovic n'y a pas été introduit à l'exem-

---

<sup>364</sup> Tr. Ionescu-Nișcov, *Der Verrat als episches Motiv in der serbo-kroatischen, bulgarischen und rumänischen Volkspoesie*. Sonderabdruck aus «Buletinul Institutului român din Sofia» 1-2 (1941), p. 380.

<sup>365</sup> Tr. Ionescu-Nișcov, *Fucția socială a folclorului balcanic (La fonction sociale du folklore balkanique)*, Bucarest, 1940 p. 13-14.

ple de « La chanson de Roland », et n'est pas l'adaptation du motif de Ganelon à la poésie serbe. Dans ce sens, l'auteur prend position contre Nicolae Iorga, qui — nous l'avons vu — avait accepté intégralement la théorie de l'influence occidentale sur la genèse et la diffusion de la chanson héroïque dans les Balkans par la filière italo-dalmate. La fonction sociale de la chanson héroïque nous apprend qu'elle est née tout au contraire de réalités typiquement yougoslaves, et qu'elle poursuit une finalité qui découle normalement de cette réalité. L'auteur s'applique néanmoins à découvrir des détails historiques qui puissent expliquer pourquoi le choix des chanteurs, lorsqu'ils ont créé l'image épique du traître de la patrie — est tombé justement sur Vuk Branković et non pas sur quelqu'un d'autre, en quoi Traian Ionescu-Nișcov se révèle en quelque sorte le disciple de l'historien roumain, car il essaie de superposer le document historique au document littéraire, en une synthèse qui explique l'œuvre.

Quant au deuxième cycle poétique qu'il a étudié, la trahison de l'épouse, l'auteur explique sa présence abondante dans l'œuvre épique sud-slave par la situation sociale de la femme chez ces peuples. La femme était tenue en état de totale infériorité à l'égard du mari, infériorité que la polygamie — d'origine orientale — marquait encore plus. De là aussi, la cruauté de la peine infligée. Bien qu'il essayât d'expliquer la gravité de la peine pour infidélité, en lui trouvant des origines populaires (elle n'apparaît pas dans la législation, par exemple) le problème reste ouvert<sup>366</sup>. A retenir le fait qu'il analyse avec compétence et pénétration plusieurs groupes de ballades sur ce thème. Pour certaines, il découvre des parallèles roumains correspondants, qu'il examine comparativement.

Le dernier problème auquel il touche se rapporte à la diffusion des thèmes épiques serbes dans le folklore roumain et jusqu'au loin en Pologne, grâce à la migration des joueurs de *guzla*, voie indiquée antérieurement par Nicolae Iorga. Il semble, toutefois, que dans l'article dont nous extrayons la question qui nous occupe, l'auteur incline, dans une certaine mesure, vers l'idée que la Yougoslavie a quand même servi d'intermédiaire à l'entrée dans les Balkans de certains thèmes épiques médiévaux français<sup>367</sup>.

La contribution, plutôt accidentelle, de Traian Ionescu-Nișcov aux problèmes des recherches folkloriques sud-est-européennes doit être appréciée non pas tant en ce qui concerne les résultats directs obtenus par le chercheur, que surtout dans le contexte de l'utilisation d'un schéma de méthodes nou-

---

<sup>366</sup> La crémation de l'épouse apparaît comme non justifiée si elle n'est pas fondée sur une croyance imposant la conservation du corps du décédé afin que l'esprit puisse y revenir.

<sup>367</sup> *Der Verrat*, p. 381.

veau, très moderne à son époque. Les recherches de cette nature n'ont cependant pas été continuées et sa tentative n'est restée qu'une simple invitation.

Nous voilà arrivés au point d'être à même de totaliser les résultats de ce nombreux et intéressant groupe de chercheurs. Dans la caractérisation de l'époque nous devons tenir compte de cinq traits spécifiques qui la distinguent qualitativement de l'époque antérieure.

Le premier concerne le caractère non unitaire de toute cette période. En effet, jusqu'en 1900, l'effort des recherches a été unitaire, phénomène explicable par sa polarisation autour d'une seule personnalité représentative, B. P. Hasdeu. La période dont nous nous occupons est dénuée d'un tel élément unificateur et, bien plus, évolue dans des directions contradictoires, ses personnalités de marque s'opposant, constamment, les unes aux autres. Ces directions sont au nombre de trois, historiste, philologique et esthétique, respectivement illustrées par Nicolae Iorga, Ovide Densusianu et D. Caracostea. L'ordre dans lequel nous les mentionnons indique aussi le degré d'opposition existant entre elles.

Le second trait distinctif de toute cette période est sa continuelle évolution. Dans une première phase, qui dure jusqu'à la première guerre mondiale, nous assistons à une interruption des études de folklore comparé, les essais n'étant qu'accidentels et les résultats insignifiants; il s'agit de la phase de détachement des problèmes du siècle précédent et de la préparation des problèmes du siècle actuel. La guerre mondiale tranche brusquement les nouvelles pousses et la reprise des études comparées n'a lieu que quelques années après la conclusion de la paix. La période d'entre les deux guerres mondiales connaît un grand essor de ces études. Le fait que les ouvrages les plus importants du domaine de la science folklorique roumaine de cette époque sont des recherches comparées sud-est-européennes est des plus caractéristiques et prouve que l'idée de la nécessité et de la nature obligatoire d'un point de vue sud-est-européen s'était définitivement imposée. A retenir aussi le fait que parmi les chercheurs qui se sont illustrés à cette époque, il y en a quelques-uns qui continuent encore actuellement leur activité dans les nouvelles conditions de développement de la science roumaine.

Le troisième trait caractéristique se rapporte au progrès qualitatif enregistré, aussi bien du point de vue théorique que de la méthode, par la science folklorique roumaine de cette période. Les chercheurs se posent des problèmes totalement différents des objectifs poursuivis au siècle dernier; ce qui fait supposer le renouvellement de l'arsenal théorique ainsi que des méthodes. Dans la science roumaine du folklore se joignent les plus nouvelles conceptions européennes, avec des racines dans le système historico-géographique

finlandais et dans le sociologisme français. Au relèvement systématique des recherches roumaines à ce niveau, correspond l'élaboration d'une conception qui leur est propre, en tant que résultat du caractère spécifique de la vie folklorique roumaine. Nous sommes dans un stade évidemment moderne, qui ne continue pas le siècle antérieur. D'ailleurs, durant cette période, la folkloristique roumaine achève le processus de son autonomie scientifique, en se détachant du complexe des sciences philologiques dans lequel elle est née.

Le quatrième trait se rapporte à l'étendue des recherches. Bien que l'attaque ait été donnée sur un très grand front, les recherches n'ont pas réussi à embrasser absolument tous les domaines du folklore. D'autre part, les investigations des domaines abordés n'ont pas été, dans tous les cas, poussées jusqu'à une profondeur identique. Aussi constatons-nous une inégalité flagrante, autant dans la sélection des matériaux soumis à l'étude, que dans la manière dont ils ont été étudiés. D'où une impression de mosaïque, de non fini, et l'impossibilité d'un bilan scientifique exact, définitif.

Enfin le cinquième trait se rapporte à la mise en valeur des résultats scientifiques de toute cette période dans les conditions des recherches folkloriques comparées actuelles de notre pays. La totalité des réalisations de cette époque est positive; la quantité et la qualité des ouvrages sont remarquables; un triage attentif des matériaux est pourtant nécessaire, afin de dépister les éléments à même d'être fructifiés et d'éliminer ceux qui ont vieilli en même temps que l'époque. La science actuelle de la recherche s'appuie organiquement sur les résultats positifs de la totalité des recherches comparées roumaines, depuis Alexandru Odobescu jusqu'à nos jours, trouvant dans sa propre tradition le meilleur stimulant, et dans l'esprit de continuité la garantie la plus sûre du succès.

C'est à cette époque que s'élaborent — en utilisant, évidemment, les anciens schémas théoriques réalisés par B. P. Hasdeu et son école — les grandes lignes d'une théorie roumaine des recherches folkloriques comparées. Elles se distinguent par les deux points principaux suivants:

a) *Le caractère sud-est-européen du folklore roumain.* La définition du folklore roumain en tant qu'appartenance au phénomène culturel général sud-est-européen constitue, assurément, l'une des formulations les plus fécondes de l'époque. En partant de la réalité géographique (la situation de notre peuple dans cette zone de transition de l'Orient à l'Occident et du Nord continental à la Méditerranée) et de la réalité ethnographique (notre peuple est du point de vue linguistique un peuple roman, mais, du point de vue culturel, un peuple sud-est-européen) on est arrivé à déterminer la place que notre folklore occupe dans le cadre du folklore européen. Bien qu'il entretienne des relations actives avec le folklore des autres peuples romans

— fondées sur une communauté culturelle antérieure à la cristallisation nationale de ceux-là — et par là avec l'Occident européen, en général, le folklore roumain présente de nombreux traits caractéristiques qui, certainement, le situent dans le Sud-Est européen. Les ressemblances du folklore roumain avec le folklore des peuples balkaniques, par exemple, sont si nombreuses et essentielles, qu'aux dires de D. Caracostea par exemple, on peut nettement parler d'une véritable communauté culturelle dans toute cette partie du monde. Nous ne nous sentons nullement étrangers dans cette zone. Malgré les nombreuses créations de notre folklore qui nous appartiennent exclusivement, la grande masse de notre production populaire, aussi bien en ce qui concerne la forme que le fonds, nous renvoie vers ce même domaine étendu du Sud-Est européen. Cette situation spéciale qui détermine, dans le trésor du folklore roumain, trois grands groupes de création, impose nécessairement l'emploi de la méthode comparative. Les recherches doivent établir ce qui, dans notre folklore, est généralement européen, ainsi que ce qui est sud-est-européen, et, bien entendu, ce qui est une création proprement roumaine, née des propres expériences de la vie de notre peuple et non pas une production rencontrée chez d'autres peuples. Les recherches doivent déterminer ces trois degrés et voies d'universalisation dans le contenu de chacune des pièces étudiées. Se rapporter à ces critères devient une exigence indispensable des recherches. L'analyse des proportions de ces trois catégories de créations dans notre folklore met en évidence l'importance des matériaux communs sud-est-européens. De là aussi la définition qui fut donnée à cette époque du folklore roumain. A retenir que cette unité sud-est-européenne a été poursuivie jusque dans les régions interdisciplinaires (lorsque la langue devient métaphore ou que la coutume se laisse interprétée comme le symptôme d'une même mentalité). On a moins discuté, à cette époque, les causes de cette situation, en acceptant tacitement la thèse, élaborée au siècle dernier, sur le rôle unificateur du substratum ethnique thraco-illyrien. Une plus grande attention fut accordée au problème de la romanité du Sud-Est européen, c'est-à-dire aux dialectes roumains sud-danubiens qui posent le problème d'une communauté préromaine antérieure à l'installation des Slaves dans la Péninsule Balkanique. Aussi établit-on comme obligation spéciale des recherches folkloriques roumaines la permanente confrontation des parallèles correspondants mégléno-roumains, macédo-roumains et istro-roumains. En conséquence la folkloristique roumaine s'est développée en connexion directe avec la dialectologie roumaine, en y acquérant un caractère particulier. De tels problèmes spécifiques doivent sans doute se poser aussi aux autres peuples de la zone. Les recherches effectuées sur certains genres folkloriques comme la coutume du *colindat* ont fait voir la nature des relations de la masse

proto-roumaine avec les populations slaves, l'intensité de ces relations et leur réciprocité. L'ouvrage de Petru Caraman sur ce thème de la manière créatrice dont a été appliquée, dans les recherches, la théorie concernant le caractère sud-est-européen du folklore roumain est typique. Les études de nos dialectologues ont de même mis en évidence le fait significatif que les masses roumaines du sud du Danube ont participé, par leur dénationalisation, à l'enrichissement substantiel du folklore des autres peuples balkaniques, en jouant de la sorte un rôle important dans le processus d'unification culturelle de toute la zone.

b) *Originalité roumaine et cadre sud-est-européen.* L'objet principal des recherches consiste dans la détermination du caractère spécifique national, dont le reflet dans le folklore en offre l'image la plus authentique et la plus fidèle. La détermination ne peut se faire qu'à l'aide de la méthode comparative. Nous avons indiqué les trois phases des recherches roumaines établies par les savants: la détermination des éléments généraux européens, des éléments sud-est-européens et, enfin, de ceux spécifiquement nationaux. Le processus des recherches est, par conséquent, fondé sur le principe d'une sélection successive des sujets, des motifs et des thèmes qui composent notre folklore. Et si des recherches de ce genre peuvent distinguer les sujets endémiques propres à une nation, en les détachant de la grande masse des sujets de caractère international, elles peuvent au même titre prouver que la partie propre, nationale, du folklore d'un peuple, ne se limite pas uniquement à cela, au groupe des sujets effectivement inventés par lui. La formulation de cette idée est une des réalisations théoriques majeures de l'époque. En effet, ainsi que les recherches de B. P. Hasdeu et de ses élèves l'avaient démontré, toute pièce folklorique étrangère, pour pénétrer dans le folklore d'un peuple, doit s'adapter à l'esprit de ce peuple, à la forme spécifique de sa mentalité, en acquérant un air, en tous points, local. Cette découverte reprise par toute une file d'autres chercheurs n'était pourtant demeurée qu'une simple formule déclaratoire. Ce n'est que durant la période dont nous nous occupons ici, qu'on est arrivé à discuter le fonds et la forme de cet « air local », en donnant de la sorte sa juste importance à la seconde partie du processus complexe de l'emprunt culturel, à savoir: l'aspect d'un succédané de la réceptivité créatrice. C'est à D. Caracostea que revient le mérite d'avoir définitivement établi la position roumaine dans cette question. D'après lui, tout sujet étranger, après l'acte de l'emprunt, se cristallise en une double structure: il continue à être un élément plus ou moins international, selon qu'il arrive du fonds général européen ou seulement du Sud-Est européen; mais il y acquiert une forme nationale, en comprenant par forme l'interprétation spécifique que lui donne son intégration dans le folklore de

l'emprunteur. La découverte de cette « forme » doit devenir l'objet principal des recherches, car c'est elle qui révèle le contenu et la nature de l'originalité spécifique de chaque peuple et met en évidence, d'autre part, un des processus essentiels de la création folklorique. De cette manière est-on arrivé à cette formulation particulièrement intéressante selon laquelle il n'existe pas de peuple original ni de peuple non original. L'originalité ne consiste pas dans l'acte peut-être accidentel, de l'invention d'un sujet ; l'originalité est là où le sujet atteint le plus haut niveau de sa vie artistique, c'est-à-dire là où il accomplit son destin esthétique. La conséquence en est une manifestation du sujet comme effectivement national, rien que sur le plan de la réalisation concrète. C'est ainsi — on vient de le dire — que se délimite la part originale dont chaque peuple intervient dans le domaine de son propre folklore. Quant au premier aspect de l'emprunt, cette époque n'en a pas été préoccupée, l'idée même de l'emprunt étant déjà acceptée comme une chose naturelle, n'ayant par conséquent rien de péjoratif par elle-même du point de vue du contenu national ; cela, avec d'autant plus de force que l'idée de l'emprunt se trouvait à l'époque tempérée par des notions qui représentaient des « acquis » : celle d'une communauté culturelle de nature anthropologique, d'une famille linguistique et ethnique, d'une certaine situation historique-géographique, etc. En ce qui concerne la technique de l'emprunt, le phénomène auquel on a accordé la plus grande attention a été le bilinguisme, l'accent de la translation des biens culturels dans la zone étant mis en exclusivité sur la relation bilatérale.

Pour conclure, il est utile de souligner qu'en conformité avec une tradition qui remonte au siècle dernier et se trouve des parallèles dans d'autres disciplines mondiales du folklore, tout aussi bien que dans le cadre normal du développement général de la folkloristique, les recherches n'ont été effectuées qu'au niveau du motif littéraire et non pas aussi à celui de la poétique. Cette tâche est restée à la charge de la génération actuelle de spécialistes. Il faut en plus retenir que les recherches n'ont eu comme objet que le folklore littéraire, en premier lieu, et même dans ce cadre, que certains genres : la période précédant 1900 s'achève sur un grand ouvrage comparé traitant du conte populaire, alors que la période allant de 1900 à 1947 se caractérise par des monographies portant sur des thèmes de ballades et un grand ouvrage comparatif sur les *colinde*. Le folklore des coutumes et des croyances, lui aussi, a été cultivé d'une manière satisfaisante. Nous n'avons à signaler aucune contribution aux problèmes des recherches comparatives de la musique et de la danse populaires, pour l'étude desquelles, en général, Constantin Brăiloiu mettait à peine les prémisses de l'organisation (théories-méthodes). Cette tâche, bien que dans une moindre mesure, demeure

aussi à la charge de la génération actuelle des chercheurs. Aussi nombreux que soient les manques que l'on puisse constater dans l'activité déployée durant cette période, il est incontestable que la science folklorique roumaine y a définitivement gagné sa propre expérience dans le domaine des recherches comparées et que cela assure aux recherches actuelles et à venir une base saine qui leur appartient en propre. L'abondant inventaire de convergences réalisé jusqu'à présent et la perspective créée par l'élaboration d'une théorie comparative roumaine, ont permis l'amélioration du système d'organisation du travail en ce domaine et ont favorisé l'évolution qualitative de ce processus.

### **Les problèmes actuels de la recherche comparée du folklore roumain**

La troisième étape du développement de la recherche folklorique comparée roumaine de l'après-guerre est en fait l'œuvre de la génération actuelle, bien qu'une grande partie des savants qui aient illustré la période antérieure soient en vie et continuent à travailler.

Cette troisième étape, héritière directe des traditions avancées de la folkloristique roumaine du passé, porte cette dernière à un niveau supérieur de qualité, par l'introduction de nouvelles conceptions scientifiques, développées dans un esprit de système et de plan.

En vérité, les recherches folkloriques du passé ont souffert de la dispersion des efforts, de la discontinuité des investigations et du manque de coordination entre les résultats et les fins. De la sorte, certains problèmes ont été étudiés plusieurs fois, alors que d'autres ne le furent pas du tout ; quelques-uns ont été explorés jusqu'à l'épuisement, cependant que d'autres ne furent que superficiellement abordés ; enfin, des problèmes furent considérés du seul point de vue approprié, tandis que certains autres, tout au contraire, le furent de plusieurs points de vue et partant de méthodes étrangères au sujet. Comme conséquence : des résultats inégaux, non corroborables, souvent contradictoires. Pour n'offrir que des cas typiques illustrant cette conjoncture pensons à la ballade du *Maître Manole* qui a joui de pas moins de 14 contributions roumaines, alors que des domaines entiers — la légende, l'anecdote, la littérature lyrique populaire, etc. — ont été totalement négligés.

Il faut également se rappeler que pendant cette période, aucun ouvrage de recherche comparée, de la musique folklorique sud-est-européenne n'a paru ; la chorégraphie populaire de la zone n'aura bénéficié non plus, d'une analyse quelconque. Ces deux derniers domaines se virent totalement ignorés, n'étant pas arrivés à un degré suffisant de maturation quant à la théorie, aux méthodes et même à la technique élémentaire de l'étude. Enfin, certaines recherches du temps passé reflètent la situation généralement contradictoire de toute la science roumaine de la période de l'entre-deux-guerres, plus particulièrement, ce qui réclame la révision de nombreuses thèses en même temps qu'une nouvelle évaluation des résultats. Pendant cette époque, idéologiquement parlant si tourmentée, les recherches roumaines de folklore comparé sud-est-européennes en ont été elles aussi imprégnées et seul un regard attentif et perspicace pourrait distinguer ce qu'il y a d'éphémère parmi les matériaux capables de porter fruit dans l'actuelle conjoncture. Il n'est guère possible de franchir le seuil d'une nouvelle phase qualitative des travaux de recherche, avant d'avoir établi un inventaire systématique de tous les résultats du passé, dans le but de les estimer, suivant l'importance de leur contribution à l'œuvre actuelle de mise en valeur.

Le présent ouvrage se propose de dresser le bilan d'un siècle de recherches, en résumant les principes qui ont alimenté la pensée scientifique des précurseurs, en faisant la part des critères méthodiques qui ont donné leurs preuves d'efficacité et en appréciant les résultats obtenus tout au long des deux périodes antérieures. L'ouvrage tend également à faire valoir non seulement ce qui a été réalisé, mais aussi ce qui reste à l'être, afin d'aborder le plus efficacement possible les problèmes les plus urgents qui se posent aux chercheurs.

Une autre carence des recherches du temps passé consistait dans l'absence de tout travail organisé. Le problème des travaux scientifiques était, en fait, une question individuelle, purement personnelle du savant en cause ; les chercheurs ne s'encadraient pas dans un système cohérent et dans un ensemble de thèmes généraux, ils n'étaient pas appuyés et dirigés par des organismes spéciaux de l'Etat. Les recherches s'effectuaient à tout hasard, elles manquaient de continuité et avaient une finalité réduite.

Plus les conditions citées n'assuraient pas la perspective nécessaire aux recherches, plus devons-nous apprécier les bons résultats du passé. Lorsque pendant ces derniers vingt ans la science roumaine vit se poser les prémisses de son renouvellement fondamental, la folkloristique devait elle aussi et dans la même mesure jouir des nouvelles conditions créées, en l'espèce de la constitution d'une base matérielle appropriée, de la création d'une institution de

recherche hautement qualifiée et de l'utilisation de plans généraux de travail.

Le processus impliquait un déploiement à long terme ; aussi, l'actuelle période de recherches se présente-t-elle sous deux phases successives : une phase préparatrice, où le but essentiel a été l'amélioration et le complètement de la documentation scientifique, ainsi que la poursuite d'un développement approprié de la recherche folklorique dans les pays sud-est-européens ; et une seconde phase, où — conséquemment à la création d'un Institut de l'Académie de la R. S. de Roumanie, consacré aux recherches complexes en Europe Orientale — des études organisées de folklore roumain, avec ses connexions naturelles sud-est-européennes, ont été initiées ayant comme base un plan thématique courant et de perspective.

Afin de mieux rendre le climat de la recherche folklorique de l'après-guerre, notre analyse suivra l'ordre chronologique de succession des deux phases décrites ci-dessus, tout en s'encadrant dans le nouveau système d'organisation des travaux de recherches du folklore roumain qui s'orientent dans trois directions principales : le folklore littéraire, le folklore musical et le folklore chorégraphique.

Une première observation est nécessaire quant aux proportions qui reviennent à chacune de ces trois directions. La folkloristique littéraire ayant une tradition propre connue depuis longtemps et une expérience féconde des recherches comparées (comme notre analyse l'a démontré ci-avant), a enregistré un développement progressif, un grand nombre de chercheurs y étant engagés et produisant un nombre considérable d'ouvrages, dont quelques-uns effectivement importants. La folkloristique musicale est plus faiblement représentée, étant en réalité une discipline jeune, sans traditions pour ce genre d'études. Quant à la folkloristique chorégraphique, elle est le plus faiblement représentée : la discipline ne s'est constituée qu'actuellement et elle n'est encore qu'à ses premiers pas sur le chemin de la mise en théorie et des procédés de recherche. Compte tenu de ce contexte, notre analyse accordera à ces trois directions de recherche l'extension adéquate. L'ordre des traitements sera également dicté par ces facteurs, en sorte que la présente analyse abordera tout d'abord les études de folklore littéraire, ensuite celles de folklore musical et pour finir, celles de chorégraphie comparée.

Un premier ouvrage, auquel on doit accorder l'attention, est une information d'Ovidiu Bîrlea ayant pour objet un voyage d'études effectué en Albanie en 1957. Les conclusions de l'auteur sont exprimées dans le titre même de l'ouvrage qui se promet de démontrer la nécessité d'une collaboration roumano-albanaise sur le plan des recherches de folklore albanais.

L'auteur commence par l'énumération des études et recueils les plus importants de folklore albanais, élaborés par des chercheurs indigènes et étrangers, pour mettre ensuite en évidence le développement de ces études en Albanie contemporaine, grâce au système général d'organisation des travaux scientifiques. Il observe qu'en Albanie aussi, les études de folklore littéraire jouissent d'un développement plus ample que les études musicales et que celles de chorégraphie, — qui cèdent le pas aux secondes — la situation des recherches étant, sur un plan général, la même que chez nous et telle que nous venons de la montrer ci-avant. L'auteur tient à faire ressortir la grande valeur scientifique du folklore albanais pour le fait qu'il conserve de nombreux et éloquents traits archaïques, tant sous le rapport des motifs musicaux et chorégraphiques, que sous celui de l'essence des motifs littéraires.

Au sujet de ces derniers, il retient la présence massive de personnages légendaires dans les ballades, il remarque les traits d'héroïsme marqué des ballades de la zone du Nord, ainsi que l'existence des *colinde* dans le Sud orthodoxe. Pour conclure, l'auteur s'occupe de la variété métrique et de la différenciation par genres folkloriques du mètre, en faisant des allusions aux différentes influences externes qui ont dû être exercées sur le système métrique des vers albanais (par exemple, l'influence du « deseterac » serbo-croate sur les rhapsodies héroïques du Nord) <sup>1</sup>.

En dépit du fait que l'auteur ne tienne pas à faire une présentation exhaustive des particularités du folklore albanais, on est surpris par l'absence de mentions concernant la rime, phénomène artistique qu'on rencontre pourtant rien que chez les Roumains et chez les Albanais, dans la zone sud-est-européenne

En 1957, ainsi que nous le verrons le moment venu, paraît la deuxième étude écrite par un roumain sur le thème « Lenore » (*Le voyage du frère mort*), et qui déclenche l'année suivante une vive effervescence critique, intéressante et, dans une très grande mesure, fondée.

Le résultat le plus notable de cette situation est la publication par T. Trîpcea de textes macédo-roumains inédits, dans une variante en prose et une autre en vers. Une variante versifiée avait déjà été publiée par Tache Papahagi, mais Gheorghe Vrabie, le chercheur roumain du thème, l'avait ignorée au cours de ses études, ce qui provoque la réaction de T. Trîpcea.

L'analyse qui accompagne les deux textes permet à ce dernier d'affirmer la liaison intime qui ressort tant des matériaux adéquats bulgares, que des textes daco-roumains, fait qu'il considère comme une « preuve péremptoire des liaisons entre la population roumaine du nord et du sud du Danube à

---

<sup>1</sup> O.B. *Necesitatea colaborării româno-albaneze în cercetarea folclorului albanez (La nécessité de la collaboration roumano-albanaise à l'étude du folklore albanais)*. «Revista de folclor» 3 (1958) no 4, p. 178.

l'époque de la gestation de la ballade, de même que de la cohabitation des populations macédo-roumaine et bulgare, spécialement dans les régions de Sofia et de Macédoine »<sup>2</sup>.

L'étude met en évidence le rôle de colporteurs culturels joué dans les Balkans par les Macédo-Roumains. L'intérêt de l'ouvrage ne transgresse pas celui d'un simple exposé de matériaux, mais ne serait-ce qu'en celà, la contribution de T. Trîpcea présente une réelle importance en ce qui concerne la diffusion du motif respectif dans les Balkans.

Traian Ionescu Nişcov, que nous avons rencontré durant la période antérieure dans l'hypostase de régénérateur de la finalité même des recherches, en essayant d'appliquer à l'étude du folklore la méthode du fonctionnalisme élaborée par l'école linguistique de Prague, continue de poursuivre ses préoccupations tout en abandonnant peu à peu ses sujets et son système de recherches. L'unique étude qu'il a élaborée pendant cette période, concernant les problèmes du Sud-Est européen en matière de folklore a pour objet le thème de la vie et des chansons des haïdoucks, qu'il traite moins à des fins folkloriques qu'en vue de relever le rôle social des mouvements. C'est pour cela que son ouvrage ne sert que partiellement au folkloriste. Il convient néanmoins de le signaler malgré tout ici, parce qu'il aborde un aspect caractéristique de la vie sociale et culturelle de tout le Sud-Est européen<sup>3</sup>.

Marica Marinescu-Himu, dans deux analyses successives des années 1958 et 1959 signale à notre attention le domaine du folklore néo-grec et les réalisations contemporaines de la folkloristique hellène.

Dans la première, elle retient spécialement l'écho engendré chez les chercheurs grecs par les recherches roumaines de folklore<sup>4</sup>, dans la seconde elle mentionne l'étude critique faite par le chercheur D. V. Oekonomidès en marge de l'ouvrage précité de Gh. Vrabie sur le thème « Lenore », et procède à une présentation globale de la revue périodique officielle de la Société grecque de folklore et d'ethnographie, « Laographia »<sup>5</sup>. Nous soulignons pour ces deux matériaux également leur caractère éminemment informatif.

En préparation de son grand catalogue de la ballade populaire roumaine, Al. I. Amzulescu écrit en 1960 une étude sur les traits spécifiques de nos

---

<sup>2</sup> T. Trîpcea, *Balada « Călătoria fratelui mort » la aromâni (La ballade « Le voyage du frère mort » chez les Macédo-Roumains)*. « Revista de folclor », 3 (1958) no 4, p. 138.

<sup>3</sup> Tr. Ionescu Nişcov, *Haiducia și cîntecele haiducești (La vie des « haïdoucks » et les chansons des « haïdoucks »)*. « Revista de folclor », 3 (1958) no 2, p. 113—126.

<sup>4</sup> Marica Marinescu-Himu, *Folkloriştii greci despre cercetările noastre de folclor (Les folkloristes grecs quant à nos recherches de folklore)*. « Revista de folclor », 3 (1958), no 4, p. 172—174.

<sup>5</sup> Marica Marinescu Himu, *Relații folclorice interbalcanice (Relations folkloriques interbalcaniques)*. « Revista de folclor » 4 (1959) no 3—4, p. 110—112.

chansons traditionnelles. A cette occasion il aborde les relations entre l'épos roumain et celui des peuples balkaniques. L'idée qui sert de base à tout son raisonnement est celle de la communauté historique et culturelle de toute la zone. Les conditions historiques de l'invasion turque ont créé le climat spécifique d'une communauté ayant les mêmes buts sociaux et politiques et qui se reflètent dans la communauté culturelle de l'espace carpato-balkanique. Serbes, Bulgares et Roumains ont coopéré, des siècles durant, à la « formation d'un patrimoine culturel commun » de la littérature épique héroïque.

Les héros populaires circulent, d'un peuple à l'autre, de même que les sujets et les motifs poétiques. Les thèmes, du fait de leur adaptation au caractère propre de chaque nation, engendrent des « variantes nationales spécifiques ». En général, la poésie épique roumaine aura tiré sa substance des réalités historiques typiquement sud-est-européennes, et elle se sera développée en liaison intime avec celle des voisins serbes et bulgares, un certain rôle, quant à la diffusion des motifs artistiques, revenant aux chanteurs professionnels sud-danubiens, bien qu'elle possédât de nombreux traits particuliers, relevant de sa localisation nationale <sup>6</sup>.

Le thème qui pendant cette période non plus n'a cessé d'intéresser, est celui du « sacrifice de l'emmurée ». Des nombreux ouvrages qu'on lui a consacré ces dernières années, nous ne retiendrons ici que les quatre études qui l'ont traité du point de vue comparé dans le contexte sud-est-européen. Parmi celles-ci, les plus importantes appartiennent aux chercheurs Ovidiu Papadima et I. C. Chițimia. Le premier tente l'identification historique des personnages de la ballade: le prince régnant de Valachie est celui qui ordonne l'édification du monastère de Curtea de Argeș et Maître Manole, le légendaire constructeur du monument, est le héros principal de la ballade. Il utilise pour la première fois les versions occidentales en prose de la légende, en démontrant leur qualité spécifique en tant qu'œuvre d'art. Il découvre et fixe la base ethnographique de la légende chez les Roumains dans la pratique de murer l'ombre humaine. Il accepte l'hypothèse d'Alex. Odobescu concernant la personnalité historique du maître constructeur, ce qui lui permet d'établir un moment chronologique de la version roumaine. Par la reprise et l'accomplissement de l'hypothèse d'Odobescu, l'étude évolue en plein domaine sud-est-européen <sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Al. I. Amzulescu, *Cîntecul nostru bătrînesc (Nos chansons d'autrefois)*. «Revista de folclor», 5 (1960), no 1–2, p. 41.

<sup>7</sup> Ovidiu Papadima, *Neagoie Basarab, Meșterul Manole și «vînzătorii de umbre» (Neagoie Basarab, Maître Manole et les « vendeurs d'ombres »)* «Revista de folclor», 7 (1962), no 3–4, p. 68–78.

I.C. Chițimia, dans son article de *Istoria literaturii române* (*Histoire de la Littérature roumaine*) adhère à l'ancienne théorie du chercheur serbe P. Skok qui avait été rejetée en son temps par Petru Caraman<sup>8</sup>. Il affirme la genèse sud-danubienne de tout le groupe de versions nationales sud-est-européennes et établit comme foyer de leur rayonnement la population macédo-roumaine<sup>9</sup>. Il analyse le contenu des diverses versions nationales (grecque, bulgare, macedo-roumaine, serbo-croate) et proclame la version serbe comme représentative pour la modalité typiquement balkanique d'interprétation artistique du sujet<sup>10</sup>.

Il compare ensuite cette version à la roumaine du point de vue du thème, en soulignant la haute tenue artistique de la dernière. L'auteur évite d'entrer dans le débat des différentes théories émises au sujet de la genèse et de la diffusion du texte dans la zone, étant contraint par le caractère didactique de la publication dans laquelle parut l'article à une présentation descriptive. L'étude de M. Pop essaie d'expliquer la stratification historique supposée par la double typologie de la version roumaine découverte récemment par Ion Taloș, le folkloriste de Cluj<sup>11</sup>.

L'article de Lucia Djamo, paru en 1965, présente une simple description de la version albanaise du motif<sup>12</sup>.

Dans la même voie de l'information scientifique se place aussi la note de Sabina C. Stroescu concernant l'organisation des recherches scientifiques dans le domaine de la folkloristique slovène.

L'auteur dresse la liste des institutions, publications et autres actions et résultats des chercheurs slovènes<sup>13</sup>.

On doit accorder une attention spéciale à deux autres contributions de Ion Taloș. Le première traite du retentissement produit dans la folkloristique roumaine du XIX<sup>e</sup> siècle par la personnalité prodigieuse de Vuk Karadžić,

---

<sup>8</sup> Petru Caraman, *Considerații critice asupra genezei și răspîndirii baladei Meșterului Manole în Balcani* (*Considérations critiques sur la genèse et la diffusion de la ballade de « Maître Manole » dans les Balkans*). Extrait du « Bulletin de l'Institut de Philologie roumaine », Jassy, 1 (1934), p. 63—102.

<sup>9</sup> *Istoria Literaturii române I. Literatura română în perioada feudală* (*Histoire de la littérature roumaine. I. La littérature roumaine pendant la période féodale*) (1400—1780) Bucarest, 1964. p. 125.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>11</sup> *Nouvelles variantes roumaines du chant du Maître Manole (Le sacrifice de l'emmurée)*, « Romanoslavica », 9 (1963) p. 427—445.

<sup>12</sup> *Tema « Meșterului Manole » în limba albaneză (Le thème de « Maître Manole » dans la langue albanaise)*. « Revista de istorie și teorie literară », 14 (1965) p. 149—154.

<sup>13</sup> Sabina C. Stroescu, *Cercetări de folclor în Slovenia — RF Iugoslavia (Recherches de folklore en Slovénie — R. F. Yougoslave)* « Revista de folclor », 2 (1957) no 1—2, p. 211—213.

en mentionnant ses rapports avec Gh. Asachi et passant en revue les opinions exprimées au fil des années par les plus importants représentants de la recherche folklorique et de la culture roumaine: Kogălniceanu, Barițiu, Sion, Cipariu, Vasici, Alecsandri, Odobescu, etc.<sup>14</sup>

Il montre ensuite le sort qu'ont eu dans notre pays les publications du grand auteur serbe. Le second ouvrage est une analyse du livre de M. Ibrovac consacré à l'œuvre folklorique sud-est-européenne de Claude Fauriel,<sup>15</sup> dont nous aurons l'occasion de reparler.

Les ouvrages cités plus haut ne sont aléatoires que seulement dans la mesure où leurs auteurs abordent le domaine sud-est-européen, mais ils se rangent dans le cadre général de l'information scientifique poursuivie systématiquement par nos chercheurs à travers les publications spécialisées des dernières années. Il convient de noter aussi que les chercheurs ont dirigé leur attention vers la plupart des peuples de la zone: Bulgares, Serbo-Croates, Slovènes, Albanais, Grecs et Macédo-Roumains. Il n'y a que le folklore turc qui fasse défaut à de semblables préoccupations.

Autre fait digne d'attention est celui que ces recherches, en dépit de leur caractère de chronique, d'analyse ou de note, suivent tout de même une tradition profondément ancrée dans la folkloristique roumaine, à savoir celle de poursuivre en général les sujets des ballades populaires à travers les thèmes et les motifs les plus représentatifs de la zone: « Maître Manole » et « Le voyage du frère mort ». De toute façon les ouvrages cités attestent l'intérêt que les problèmes du Sud-Est européen, en tant que point de vue essentiel de la recherche folklorique roumaine, ont éveillé chez de nombreux spécialistes contemporains (11 noms de chercheurs) et prouvent que l'idée a pris racine dans nos recherches, après un siècle d'essais et d'expériences.

Nous avons volontairement laissé pour la fin les ouvrages de trois autres chercheurs, chez qui l'étude comparée sud-est-européenne représente l'essence même de leur activité.

Il s'agit des études d'Anton Balotă, Gheorghe Vrabie et Adrian Fochi qui tentent des recherches sur la ballade populaire roumaine, dans son contexte naturel sud-est-européen.

Chacun, pour son compte, en poursuivant divers aspects de la même réalité, essaie de déterminer les relations roumano-balkaniques et d'apprécier leur nature.

---

<sup>14</sup> Ion Taloș, *Vuk St. Karadžić în folcloristica românească din secolul al XIX-lea (Vuk St. Karadžić dans la folkloristique roumaine du XIX<sup>e</sup> siècle)* « Revista de etnografie și folclor », 12 (1967) p. 39—49.

<sup>15</sup> Miodrag Ibrovac, *Claude Fauriel et la fortune européenne des poésies populaires grecques et serbes*. « Revista de etnografie și folclor », 12 (1967) p. 416—419.

Anton Balotă a commencé ses recherches sur la culture sud-est-européenne depuis l'entre-deux-guerres. Son principal ouvrage de l'époque est dédié aux problèmes d'albanologie. Un chapitre tout entier est consacré à la littérature populaire albanaise en nous offrant des définitions pertinentes et des traductions réussies des exemples les plus représentatifs. Des références comparées concernant tout spécialement les relations avec le folklore roumain augmentent l'intérêt de l'ouvrage et en font une des plus importantes contributions roumaines aux études de l'histoire culturelle du Sud-Est de l'Europe. A propos de sa conception concernant les relations culturelles réciproques dans la zone, il est digne de noter l'expression suivante: « l'identité des motifs, très explicable dans la vie balkanique, qui a été des siècles durant une symbiose des peuples actuels, ne peut nullement diminuer la valeur de l'expression artistique de chaque peuple pris à part »<sup>16</sup>. Nous n'avons pas étudié cet ouvrage dans le contexte de la chronologie de sa parution car l'activité scientifique principale de son auteur est en cours de se poursuivre. Et même si ses ouvrages actuels reflètent un point de vue dépassé, le chercheur étant un adepte tardif de la théorie « historiste » de Nicolae Iorga et de son école, les sujets choisis et les méthodes employées font de lui un spécialiste contemporain de la génération actuelle. A tous points de vue intéressant nous apparaît son ouvrage consacré à la technique orale de la littérature épique sud-slave, pour lequel il utilise copieusement les observations de M. Murko, comme P. Cancel les avait aussi utilisées en son temps. Une mention spéciale doit être accordée au paragraphe dédié — dans le sillon de son maître N. Iorga — à la théorie de la migration des sujets épiques, de l'Occident, par la filière italo-dalmate<sup>17</sup>.

Un autre ouvrage du même auteur, consacré à la littérature slavo-roumaine de l'époque d'Etienne le Grand, est intéressant par le fait qu'il reprend le problème de la migration des « guzlar » serbes jusqu'en Pologne et en même temps de tout le genre de la chanson épique, en émettant des doutes quant à l'existence d'un professionnel semblable (George « srbin i pevac ») à la cour moldave, au milieu du XV<sup>e</sup> siècle. Au-delà des références courantes aux parallèles sud-slaves, l'auteur cite une intéressante légende moldave (le commandant réussit à conquérir une forteresse, en y introduisant un nombre de soldats enfermés dans des toneaux à vin<sup>18</sup>, dont il ignore le contexte international. Elle avait déjà paru dans l'Egypte antique (les soldates sont cachés

---

<sup>16</sup> Anton I. Balotă, *Albania și Albanezii (L'Albanie et les Albanais)* Buc., 1936, p. 272.

<sup>17</sup> *Despre genetica și tehnica epiceii orale sud-slave (Sur la génétique et la technique de la poésie orale sud-slave)* « Romanoslavica », 3 (1958) p. 179—180.

<sup>18</sup> *La littérature slavo-roumaine à l'époque d'Etienne le Grand.* « Romanoslavica », 1 (1958) p. 234.

dans des vases de vin en terre cuite <sup>19</sup>, dans les légendes grecques (le strata-gème du cheval troyen), pour trouver une application jusque dans la littérature épique carolingienne (Roland pénètre dans la forteresse en simulant la mort, enfermé dans un cercueil <sup>20</sup>). Les matériaux respectifs représentent un lieu commun (*topos*) de la littérature épique de tous les peuples et de tous les temps. La même année, 1958, Anton Balotă participe aux débats engendrés par la parution de l'étude de Gh. Vrabie sur le thème de « Lenore », en fournissant des suggestions utiles pour l'amélioration des méthodes d'un pareil ouvrage <sup>21</sup>.

Deux autres de ses publications des dernières années tentent d'extraire une signification historique documentaire, à partir de certaines ballades roumaines, ou bien de certaines autres sud-slaves.

Dans la première, il analyse parallèlement les pièces sud-slaves, en reprenant quelques-uns des thèmes traités jadis par B. P. Hasdeu. Intéressant, le fait qu'en discutant du motif du latin riche (dans la version serbe: « Le mariage du tsar Dušan ») il le considère d'origine nibelungienne, en faisant de la sorte allusion à la théorie que nous avons mentionnée aussi dans un autre contexte de l'origine occidentale des œuvres épiques populaires sud-slaves, ce qui fait ressortir une fois de plus, l'adhésion profonde du chercheur aux idées et hypothèses de Nicolae Iorga <sup>22</sup>. Dans la seconde publication, l'auteur reprend, par des méthodes améliorées et avec une base d'informations élargie, les recherches de B. P. Hasdeu et Al. Iordan, en essayant de déduire les traits historiques véritables qui ressortent du portrait bulgare du voïevode valaque Radu. L'auteur est convaincu de « l'exactitude des informations historiques comprises dans la ballade » <sup>23</sup>. Comme son activité est en plein processus de développement, une appréciation de sa valeur serait, assurément, prématurée ; ce qu'on peut affirmer, sans crainte de trop s'avancer, c'est l'extrême richesse de son information et de sa documentation, la profonde connaissance des productions sud-slaves, sa remarquable capacité d'association et son audace dans l'élaboration des hypothèses.

Gheorghe Vrabie est l'élève de D. Caracostea. En s'occupant constamment de l'étude de la ballade populaire roumaine, il a été fatalement poussé vers les recherches comparées en encadrant le genre dans un contexte naturel

---

<sup>19</sup> G. Maspéro, *Les contes populaires de l'Égypte ancienne*. Paris ed. III, p. XXVI—XXVIII.

<sup>20</sup> Léon Gautier, *Les épopées françaises*, vol. III, p. 263.

<sup>21</sup> « Revista de folclor », 3 (1958) no 3, p. 141—147.

<sup>22</sup> A. Balotă, *Geneza și evoluția baladei lui Radu Calomfirescu (La genèse et l'évolution de la ballade de Radu Calomfirescu)* « Limbă și literatură », 12 (1966), p. 432.

<sup>23</sup> A. Balotă, « Radu Voïvode » dans *l'épique sud-slave*. « Revue des études sud-est-européennes », 5 (1967) p. 224.

sud-est-européen, sans négliger, cela va de soi, les rapports des Roumains avec le monde folklorique occidental. Il a élaboré deux monographies de thèmes comparés. La première est consacrée à la ballade « Le voyage du frère mort », motif examiné au sein du folklore sud-est-européen et envisagé comme tel et non pas sous le seul angle des matériaux roumains. La seconde est consacrée au cycle des « Novac » (*Novăcești*), mais son point de vue y est autre <sup>24</sup>, l'auteur considérant son sujet en tant que création artistique roumaine. Ce deuxième ouvrage jalonne la voie de son importante monographie sur la ballade populaire roumaine et c'est la raison pour laquelle nous allons l'étudier dans le contexte respectif. Pour le moment nous nous occuperons seulement de son ouvrage sur le thème « Lenore ».

L'étude a provoqué dès sa parution de nombreuses critiques car sous le rapport de la documentation et des matériaux comparés, elle était inférieure à d'autres ouvrages similaires publiés à l'étranger (comme nous l'avons déjà dit, l'auteur omet d'utiliser les matériaux macédo-roumains déjà publiés!). Son mérite toutefois est d'avoir définitivement tracé la typologie des versions sud-est-européennes, en définissant les deux grands cycles de versions: le cycle helléno-albano-bulgare de l'Est et roumain, et le cycle serbo-bulgare de l'Ouest. La différence qu'il constate entre les deux cycles tient du personnage vers lequel se dirige l'intérêt des pièces respectives. Dans le cas du premier cycle, l'élément central de la ballade est le drame de la mère solitaire, la pièce ayant d'évidentes liaisons avec les chants funèbres; dans le cas du second cycle, l'élément central est la sœur et son drame, la pièce dénotant cette fois de nombreuses liaisons avec les chansons de mariage <sup>25</sup>. Du point de vue des méthodes, l'auteur procède par l'analyse thématique de toutes les versions en utilisant la technique des tableaux synoptiques.

Mais son œuvre fondamentale reste la monographie sur la ballade populaire roumaine, que nous rappelions plus haut.

Il n'y a pas lieu sans doute de l'analyser ici dans tous ses détails, car cela dépasserait le cadre du présent ouvrage; aussi nous bornerons-nous de définir les lignes générales de ses analyses comparées, et de mentionner dans les notes les thèmes considérés, en connexion avec leurs parallèles sud-est-européens. Théoriquement, Gheorghe Vrăbie ne poursuit pas le chemin des motifs, mais leur individualisation <sup>26</sup>. Au lieu de la théorie de la migration, il met en

<sup>24</sup> Gh. Vrăbie, *Balada Novăceștilor (La ballade des « Novacs ») « Scrisul băntean »*, 9 (1958) no 6, p. 84–91.

<sup>25</sup> Gh. Vrăbie, *Călătoria fratelui mort sau motivul Lenore în folclorul sud-est european (Le voyage du frère mort ou le motif Lenore dans le folklore sud-est-européen) « Limbă și literatură »* 3 (1957) p. 265.

<sup>26</sup> Gheorghe Vrăbie, *Balada populară română (La ballade populaire roumaine)*, Bucarest, 1966, p. 6.

cause la vie même du peuple, en essayant de relier la genèse et la circulation des divers motifs aux conditions historico-sociales concrètes.

Sur la voie de l'orientation inaugurée par B. P. Hasdeu et développée par son maître, D. Caracostea, l'auteur débat le problème des rapports entre l'international et le national, mais sans reprendre la terminologie et le schéma par où s'unissent les deux antonymes, le contenu et la forme de l'œuvre d'art<sup>27</sup>. Il traite monographiquement les thèmes du « Maître Manole »<sup>28</sup>, « Lenore »<sup>29</sup> et des « Novac »<sup>30</sup>, dans une reprise qui n'apporte rien de supplémentaire à ce qu'il avait donné auparavant, dans des ouvrages publiés séparément. Il se réfère abondamment aux matériaux sud-danubiens sans se préoccuper d'épuiser le problème de la circulation des motifs chez ces peuples<sup>31</sup>. Pour la plupart des cas, il se borne à indiquer les parallèles bilatéraux ; pour les motifs célèbres, il élargit ce cadre<sup>32</sup>. L'identification de thèmes convergents n'apporte rien de nouveau par rapport aux inventaires déjà connus, mais elle a tout de même le mérite, par la massive et conséquente présentation de parallèles, de créer une juste image de l'encadrement organique de nos œuvres épiques en vers dans la sphère de production artistique de toute la zone sud-est-européenne.

Adrian Fochi a choisi la recherche comparée sud-est-européenne du folklore roumain, pour en faire le point central de toute son activité. Dans une première étape de son travail, il entreprend l'étude de la ballade populaire, en poursuivant l'élaboration d'une synthèse sur ce thème, pour passer ensuite, systématiquement, à d'autres domaines du folklore. Il a décrit ses méthodes et ses principes théoriques dans un grand nombre d'études et d'articles, ainsi que dans diverses communications présentées aux congrès et sessions scientifiques du pays et de l'étranger<sup>33</sup>. Il représente la Roumanie dans la

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 69–108.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 108–144.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 326–339.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 157: *Parallèles grecs à la ballade roumaine « Scorpiia »*; p. 173: *bulgares à la ballade « Le serpent »*; p. 188–190: *bulgares au « Mariage du Soleil »*; p. 331–332, 335–337: *serbes au cycle « des Novacs »*; p. 350: *serbes et bulgares à « Doïcin le malade »*; p. 358: *serbes et grecs aux thèmes antiottomans*; p. 419, 429: *grecs, serbes et en général sud-est-européens à « l'épouse vendue »*; p. 443: *bulgares et magyares au « Mirea »*; p. 446: *serbes à la « Sœur empoisonneuse »*; grecs à la « Marraine mariée »; p. 454: *bulgares à « Ghișă Cătănușă »*; p. 456: *bulgares à « Iencea Săbienea »*; p. 465: *bulgares au « Retour du mari »*.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 481–484: *parallèles grecs et albanais aux « Fiancés malheureux, respectivement le motif Héro et Léandre »*.

<sup>33</sup> Voir par exemple, Résumés des communications de la délégation roumaine. Ethnographie, folklore et arts. Premier congrès international d'études du Sud-Est européen. Sofia, 26 août – 1<sup>er</sup> septembre 1966. Buc., 1966, p. 14–17: *Problèmes folkloriques des aires de convergence*,

Commission internationale de l'AISSÉE pour les recherches de chansons populaires des Balkans.

Parallèlement à ses travaux de recherche proprement dite, il déploie une ample activité d'information scientifique, représentée par des comptes rendus, chroniques, notes, publiés dans des revues de spécialité. En collaboration avec le musicologue bulgare Bojidar Jeleu, il a dressé l'évidence des publications folkloriques de Bulgarie, des années 1960—1961, en présentant au public roumain des travaux personnels et des articles dans des périodiques de spécialité<sup>34</sup>. En 1962 il s'est occupé des publications grecques respectives, en s'arrêtant plus particulièrement aux débats en marge de l'article de L. Vargyas sur le thème du « sacrifice de l'emmurée ». Il a, de la sorte, présenté les 12 nouvelles variantes grecques, nouvellement publiées sur ce motif, ainsi que le compte rendu, bien fondé de G. A. Megas<sup>35</sup>. De même s'est-il occupé de l'histoire de l'organisme central scientifique de la Grèce d'aujourd'hui, en analysant l'activité et les publications<sup>36</sup>.

Satisfaisant à l'effort général de documentation, il a présenté — en les commentant — les nouvelles bibliographiques grecques de folklore et d'ethnographie, retrospectives aussi bien que courantes<sup>37</sup>. Depuis 1963, il s'occupe de la présentation des matériaux serbo-croates et slovènes, concernant les légendes cosmogoniques et les problèmes de mythologie slave<sup>38</sup>, les incantations et les formules magiques<sup>39</sup>, les coutumes d'enterrement<sup>40</sup>, les coutumes

---

<sup>34</sup> Adrian Fochi et Bojidar Jeleu, *Relații folcloristice interbalcanice. Din activitatea folcloriștilor bulgari (Relations folkloriques interbalkaniques. De l'activité des folkloristes bulgares)*. « Revista de folclor » 5 (1960), no 1—2, p. 162—165; A. Fochi et B. Jeleu, *Din activitatea etnografilor și folcloriștilor bulgari (De l'activité des ethnographes et des folkloristes bulgares)*. « Revista de folclor », 6 (1961), no 1—2, p. 140—141.

<sup>35</sup> *Buletinul Societății grecești de folclor (Le bulletin de la Société grecque de folklore)*. « Revista de folclor », 7 (1962) no 1—2, p. 171—173.

<sup>36</sup> *Cincizeci de ani de la înființarea Societății grecești de folclor și etnografie (Cinquante ans depuis la constitution de La Société grecque de folklore et d'ethnographie)*. « Revista de folclor », 7 (1962) no 1—2, p. 154—155.

<sup>37</sup> *Noi bibliografii de folclor și etnografie. III. Bibliografii folclorice și etnografice grecești (Nouvelles bibliographies de folklore et d'ethnographie. III. Bibliographies folkloriques et ethnographiques grecques)*. « Revista de folclor », 7 (1962), no 1—2, p. 180—181.

<sup>38</sup> Gasparini Evel, *Questioni di mitologia slava*. « Slovenski etnograf », 1960. « Revue des études sud-est-européennes », 1 (1963) p. 231—233.

<sup>39</sup> Grafenauer Ivan, *Ein altpflanzerisch-chthonischer Wurmsegen in der Schweiz und Slovenien*. Schweizerisches Archiv für Volkskunde 1961. « Revue des études sud-est-européennes », 1 (1963) p. 233—234; Matičetov Milko, *Uno scongiuro sloveno contro la nebbia e i suoi corrispondenti svizzeri*. Schweizerisches Archiv für Volkskunde 1961. « Revue des études sud-est-européennes », 2 (1964) p. 310—312.

<sup>40</sup> Mirko Barjaktarović, *Das leere Grab*. « Revue des études sud-est-européennes », 1 (1963) p. 271.

des fêtes de la Nativité et du Nouvel An <sup>41</sup>, le théâtre populaire <sup>42</sup> et les attributs magiques de quelques masques populaires <sup>43</sup>, les coutumes de mariage <sup>44</sup>. Il a de même donné quelques comptes rendus des études les plus importantes, nouvellement parues à l'étranger sur le folklore serbo-croate et tout spécialement de celles publiées par les chercheurs allemands.

Ainsi s'est-il occupé de l'ouvrage de H. Peukert consacré aux recherches structuralistes des œuvres lyriques serbo-croates et macédoniennes <sup>45</sup>, de la réimpression de l'ouvrage de E. Schneeweiss sur les coutumes et les croyances populaires chez les Serbo-Croates <sup>46</sup>, d'une publication autrichienne dédiée à l'étude complexe de Sud-Est européen et qui s'arrête assez longuement sur les mêmes problèmes de folklore <sup>47</sup>, enfin il a écrit quelques ouvrages de spécialité parus en France <sup>48</sup> et en Roumanie <sup>49</sup>. Ces dernières années il s'est aussi penché sur les matériaux respectifs albanais <sup>50</sup>.

Le chercheur a donc réussi à réaliser une vaste documentation, relative à tous les peuples de la zone sud-est-européenne et à rendre compte des plus importantes manifestations scientifiques de la zone, soit en se fondant sur les publications parues, comme par exemple les actes des congrès de la Société des folkloristes yougoslaves <sup>51</sup>, soit par une participation directe à de pareilles

---

<sup>41</sup> Niko Kuret, *Der Weinachtsblock bei den Slovenen*. « Revue des études sud-est-européennes », 1 (1963) p. 668—669.

<sup>42</sup> Maja Bošković-Stulli, *Kresnik — Krsnik, ein Wesen aus der kroatischen und slovenischen Volksüberlieferung*. « Revue des études sud-est-européennes », 2 (1964) p. 342—343.

<sup>43</sup> Robert Wildhaber, *Zur Problematik eines slovenisches Maskenattributs*. « Revue des études sud-est-européennes », 2 (1964) p. 343.

<sup>44</sup> Jakob Dobrovich, *Hochzeitsbräuche und -lieder der burgenländischen Kroaten*. « Revue des études sud-est-européennes », 2 (1964) p. 700—701.

<sup>45</sup> Peukert Herbert, *Serbokroatische und makedonische Volkslyrik*. Gestaltuntersuchungen. « Revue des études sud-est-européennes » 2( 1964) p. 312—318.

<sup>46</sup> E. Schneeweiss, *Serbokroatische Volkskunde*. Erster Teil. *Volks Glaube und Volksbrauch*. « Revue des études sud-est-européennes », 2 (1964), p. 662—664.

<sup>47</sup> Österreichische Osthefte, 1965. « Revue des études sud-est-européennes », 4 (1966) p. 637—639.

<sup>48</sup> André Hajdu, Vurias Foldjordji, *Etudes tziganes*. « Revista de etnografie și folclor », 11 (1966) p. 301—305.

<sup>49</sup> *Basmă sërbo-croate (Contes serbo-croates)*. « Revue des études sud-est-européennes » 4 (1966), p. 667.

<sup>50</sup> Qemal Haxhihasani, *Les recherches sur le cycle des Kreshnik*. « Revue des études sud-est-européennes », 4 (1966) p. 668.

<sup>51</sup> Revue des études sud-est-européennes, 2 (1964) p. 660—662: le huitième; 3 (1965) p. 346—349, le neuvième congrès.

manifestations<sup>52</sup>. A toute occasion, les interventions de l'auteur ont eu pour but d'enrichir le repertoire des convergences sud-est-européennes, tant par la publication des matériaux roumains parallèles, que par l'analyse des parallèles correspondants balkaniques. Outre cette activité, Adrian Fochi a élaboré cinq monographies de thèmes comparés en satisfaisant de la sorte un plan personnel de travail.

Quatre d'entre elles ont pour objet la ballade populaire, tandis que la cinquième traite d'une chanson populaire de large circulation dans la zone. Dans le présent ouvrage nous nous bornerons seulement à la citation de ces œuvres, laissant aux critiques de spécialité la tâche de les analyser. Les quatre monographies thématiques concernant les motifs du: « testament du héros »<sup>53</sup>, de « Doïcin le malade »<sup>54</sup>, de « Maître Manole »<sup>55</sup> et du « Retour du mari au mariage de sa femme »<sup>56</sup>. La dernière monographie est consacrée à la « Chanson de Pléven »<sup>57</sup> et a été publiée en Bulgarie.

Dans les grandes lignes, c'est donc à ces contributions, qui viennent d'être présentées sommairement ci-avant, que se résume la recherche comparée de folklore littéraire. Compte tenu du peu de temps écoulé depuis la reprise de ce genre de recherches, de la quantité et de la qualité des œuvres réalisées, le travail effectué dans ce domaine apparaît comme satisfaisant et prometteur de résultats notables dans un avenir assez proche.

De plus,— et c'est là le fait significatif — l'idée de la nécessité de semblables ouvrages s'imposant toujours plus profondément, la préoccupation d'une recherche comparée du folklore sud-est-européen conquiert la généralité des spécialistes, jusqu'à devenir actuellement une direction fondamentale de la recherche folklorique roumaine.

---

<sup>52</sup> Les travaux de la Commission AIESEE pour l'étude du chant populaire dans les Balkans. Tirana, 17—18 juin 1966. « Revue des études sud-est-européennes », 5 (1967) p. 302—303; le premier congrès international d'études balkaniques et du Sud-Est européen. Folklore. « Revue des études sud-est-européennes », 5 (1967) p. 309—311.

<sup>53</sup> *Parallèles folkloriques sud-est-européens*. « Revue des études sud-est-européennes », 1 (1963), p. 517—550.

<sup>54</sup> *Das Doitschin-Lied in der südosteuropäischen Volksüberlieferung*. « Revue des études sud-est-européennes » 3 (1965), p. 229—268, 465—511.

<sup>55</sup> *Versiuni extrabalkanice ale legendei despre «jerifa zidirii» (Versions extrabalkaniques de la légende sur le «sacrifice de l'emmurée»)*. «Limbă și literatură», 12 (1966), p. 373—418.

<sup>56</sup> *Die rumänische Volksballade «Uncheșei» und ihre südosteuropäischen Parallelen*. (Das Thema der Rückkehr des Gatten zur Hochzeit seiner Frau). «Revue des études sud-est-européennes», 4 (1966), p. 535—574.

<sup>57</sup> «Pesenta za Pleven» v evropeiskia iugoiztocen folklor i po spețialno v rumănska folklor. Bălgaro-rumănski vrăzki i otnoșenia vekovete. Sofia, 1965, p. 405—438.

Pour le folklore musical, des résultats importants — sans être toutefois spectaculaires — ont été enregistrés par la recherche comparée sud-est-européenne de la musique populaire roumaine.

Dans ce domaine, dignes d'attention sont les noms des spécialistes Gh. Ciobanu, Emilia Comișel et George Marcu. Le premier, en dépassant la simple identification des convergences ou des parallèles, esquisse les lignes générales d'une théorie concernant la communauté roumano-balkanique se reflétant dans la musique folklorique. De ce point de vue, Gh. Ciobanu se présente comme le plus complet des musicologues s'étant consacrés à ce genre de problèmes. Son premier ouvrage, qui traite de la musique balkanique, date depuis 1957 et consiste en un compte rendu de l'étude du réputé savant suisse S. Baud-Bovy concernant la prosodie des chansons cleftiques<sup>58</sup>. Le second, paru en 1958, dresse le bilan des observations personnelles du chercheur, faisant suite à un voyage d'études en Bulgarie<sup>59</sup>. Gh. Ciobanu part de la reconnaissance des contacts très serrés et prolongés qui ont existé entre les peuples roumain et bulgare, contacts dûs aux fréquents déplacements de population et aux fréquents mélanges ethniques, pour émettre l'hypothèse de profondes influences et d'emprunts culturels réciproques. Il note la présence dans le folklore des deux peuples, de phénomènes musicaux communs — comme la *sorcova*, le *vergel*, le *Lăzărel*, le *colind* — mais souligne pour chaque cas les traits qui sont propres au mode d'application roumain ou bulgare. Le *colind* est, de la sorte, plus représentatif chez les Roumains; les Bulgares récitent la *sorcova*, mais ne la chantent pas; le *Lăzărel*, par contre, connaît une intensité de circulation beaucoup plus grande chez les Bulgares que chez les Roumains.

Quant aux coutumes de mariage, elles offrent en général le même cérémonial chez les deux nations.

Parmi les phénomènes qui manquent d'équivalent dans le folklore musical bulgare, il note la *drăgaica*. En général, la musique populaire bulgare diffère de celle du peuple roumain par des rythmes beaucoup plus compliqués et par l'existence de certains rudiments de polyphonie<sup>60</sup>. En 1962, le chercheur élargit ses vues théoriques concernant les problèmes de la communauté sud-est-européenne, en nous offrant un schéma complexe qui ajoute l'argument musical aux arguments déjà fournis antérieurement. Les idées de base ont pour objet d'une part le caractère spécifique des relations culturelles qui ont existé pendant deux millénaires entre les peuples de cette zone et d'une

---

<sup>58</sup> « Revista de folclor », 2 (1957) no 1—2, p. 232—233.

<sup>59</sup> *Despre unele asemănări între folclorul român și bulgar (Sur certaines ressemblances entre le folklore roumain et bulgare)*. « Revista de folclor » 3(1958) no 1, p. 119—121.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 119.

autre part, les influences unificatrices provenant d'abord de la culture grecque, ensuite de celle roumaine, puis de celle byzantine et finalement, de la culture orientale, transmise par les Turcs. La destinée commune des deux peuples, les contacts directs qu'ils ont eus, les nombreux déplacements de population, ont mené en conséquence à une profonde réciprocité d'emprunts culturels, ainsi qu'à un fonds communautaire de la langue et de la création spirituelle.

Certains motifs poétiques sont communs à tous les peuples de la zone (le motif du « sacrifice de l'emmurée », la production artistique à contenu anti-ottoman), de même que certaines danses populaires (la *hora*, la *sîrba*, la *geam-paraua*) ou certains airs de danse.

En ce qui concerne la musique populaire, Gh. Ciobanu affirme que les similitudes affectent les formes modales, les rythmes, les formules mélodiques. Parfois, des mélodies entières peuvent être considérées comme des variantes réciproques<sup>61</sup>. Une recherche minutieuse serait à même de discerner les diverses stratifications comprises dans la musique populaire de ces peuples, en déterminant des œuvres qui, par leur archaïsme et leur fonction rituelle, appartiennent au régime esclavagiste ; d'autres, qui trahissent la forte influence de la musique religieuse byzantine ; d'autres encore, qui attestent l'influence turque sur la musique folklorique des peuples respectifs. Mais, tout aussi intéressante est une autre observation du chercheur, qui apporte ainsi son appui aux hypothèses élaborées entre les deux genres par certains chercheurs du folklore littéraire. Il s'agit d'un aspect particulier de la technique de transmission culturelle d'un peuple à l'autre. En s'assimilant par un processus de dénationalisation, certains groupes ethniques et linguistiques ont transporté aussi leur création artistique dans le folklore du peuple auquel ils se sont assimilés. C'est ce qu'a signalé Tache Papahagi à propos des Macédo-Roumains qui, en s'assimilant aux Grecs, aux Albanais ou aux Bulgares, ont enrichi la création de ces peuples par des motifs artistiques macédo-roumains, ce qui a sensiblement contribué à l'unification du folklore de la zone<sup>62</sup>. En concluant, l'auteur reconnaît le fait qu'en plus de l'homogénéité culturelle constatée ci-dessus, il existe aussi de nombreuses différences dans le mode de traitement des matériaux communs. Ces différences tiennent du caractère spécifique national. Pourtant Gh. Ciobanu ne s'est pas occupé des divergences de cette nature, mais seulement des convergences musicales de la zone. Dans un article écrit en 1965, il fait l'analyse comparée d'une formule modale trouvée dans certaines œuvres à traits nettement archaïques de la musique

---

<sup>61</sup> *Despre legăturile folclorice ale popoarelor balcanice (Sur les relations folkloriques des peuples balkaniques)*. « Revista de folclor », 7 (1962), no 3–4, p. 102.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 103.

populaire roumaine et bulgare, comme dans la musique religieuse byzantine. Après avoir démontré que ni Bulgares ni Roumains n'ont pu l'hériter de Byzance, et que Byzance non plus n'a pu l'emprunter au folklore bulgare ou roumain, l'auteur suppose une source commune thraco-gète. C'est de cette source que la formule a passé indépendamment tant dans la musique byzantine que chez les peuples roumain et bulgare, pour ces deux peuples par héritage direct, car la population thraco-gète romanisée a « participé directement à la naissance des deux peuples »<sup>63</sup>. L'article, comme tous les autres écrits par Gh. Ciobanu, finit sur une conclusion théorique comme quoi le caractère national particulier et l'originalité spécifique d'un peuple se laissent déterminer aussi bien dans le domaine de la musique populaire, car la mélodie et le rythme reçoivent leur ordonnance de la langue du peuple par l'intermédiaire du système de versification. De plus l'auteur affirme la nécessité d'étudier les caractères spécifiquement nationaux et non les éléments communs, en s'opposant ainsi au courant dominant de la folkloristique roumaine littéraire. Le dernier ouvrage de Gh. Ciobanu datant de 1967, discute des problèmes théoriques fondamentaux de l'étude comparée moderne en musicologie et tente une synthèse des deux théories antagonistes, celle de la diffusion culturelle et celle de l'invention. L'auteur, en analysant deux mélodies typiques arrive à la conclusion que la théorie de la migration est plus plausible pour expliquer la grande diffusion, voire même intercontinentale, de certaines créations musicales. D'après lui, les mélodies voyagent « en même temps que l'homme »<sup>64</sup>, et, réciproquement, les hommes ont effectué leurs migrations en compagnie de leurs mélodies ; lors de leur assimilation à d'autres peuples, les mélodies se sont aussi assimilées. Il arrive donc à nouveau, à son affirmation de 1962 et reprend ainsi la thèse des philologues de l'entre-deux-guerres. Il conclut en postulant la nécessité de toujours fournir comme explication dans le cas des soi-disant coïncidences musicales, le contact culturel et non la filière anthropologique, parce qu'il les considère « des conquêtes acoustiques initiales » ou « des biens de la plus grande partie, sinon de toute l'humanité »<sup>65</sup>. La théorie anthropologique est la dernière explication à rechercher.

Comme il est aisé de constater, dans toutes ses œuvres, Gh. Ciobanu penche vers la théorie de la migration, évidente pour la zone du Sud-Est européen, où les conditions politiques, historiques et sociales ont un caractère

---

<sup>63</sup> *Elemente muzicale vechi în creațiile populare românești și bulgărești (Éléments musicaux anciens dans les créations populaires roumaines et bulgares)* « Studii de muzicologie », 1 (1965), p. 399.

<sup>64</sup> *Folclorul muzical și migrația popoarelor (Le folklore musical et la migration des peuples)* « Revista de etnografie și folclor », 12 (1967) p. 197.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 195.

à part, en créant une communauté spécifique fondée sur l'échange permanent et sur l'assimilation réciproque. L'argument musical vient ainsi renforcer à son tour les positions gagnées antérieurement par la théorie sud-est-européenne de la culture du peuple roumain, et c'est en cela que consiste principalement le mérite de l'auteur.

Les études d'Emilia Comișel ne visent pas à contribuer aux discussions théoriques sur ces problèmes, mais simplement de relever quelques parallèles, en augmentant ainsi, dans une certaine mesure, l'inventaire des convergences musicales sud-est-européennes. Son premier ouvrage est un travail de pure information, de fait, le compte rendu d'une étude bulgare sur le rythme populaire<sup>66</sup>. Le second ouvrage est une chronique du Congrès de la Société des folkloristes yougoslaves réuni en 1957. Tout en s'occupant, bien entendu, particulièrement du côté musical de cette manifestation, elle relève toutefois aussi un aspect spécial, qui découle des recherches de folklore dans les régions à population mixte, tant du point de vue linguistique que du point de vue ethnique. Il s'agit en fait de la communication de Maja Bošković-Stulli, dans laquelle l'auteur analyse les procédés techniques du processus de transmission culturelle entre les peuples, à partir des contacts directs. La chronique d'Emilia Comișel fait également mention de la communication du chercheur M. Ibrovac, concernant Claude Fauriel et son œuvre folklorique, dont le compte rendu de Ion Taloș nous apprend que cet ouvrage est devenu imposant et indispensable à n'importe quelle future recherche de folklore<sup>67</sup>.

En 1960 enfin, Emilia Comișel communique ses propres impressions d'un voyage d'études en Albanie. Elle nous donne des informations sur le mode d'organisation du travail de recherche du folklore musical en ce pays ainsi que des références sur les recueils expérimentaux auxquels elle a participé. L'auteur s'arrête sur les ressemblances découvertes entre le rituel de mariage des Roumains et des Albanais, surtout en ce qui concerne certains moments plus importants du cérémonial. La partie la plus importante de l'article traite du problème de la polyphonie albanaise et macédo-roumaine. Il s'agit de cet intéressant phénomène dénommé « la scission de la chanson » par un contre-chant<sup>68</sup>, phénomène observé et décrit à deux reprises par Tache Papahagi<sup>69</sup>

---

<sup>66</sup> « Revista de folclor », 2 (1957) no 1—2 p. 234—235: l'ouvrage de Al. Moșev.

<sup>67</sup> « Revista de folclor », 3 (1958) no 1. p. 116—118.

<sup>68</sup> Une étude de folklore en R. P. Albanie. « Revista de folclor », 5 (1960), no 1—2, p. 166—170.

<sup>69</sup> Tache Papahagi, *La români din Albania (Chez les Roumains d'Albanie)*. Bucarest, 1920, p. 43; *Dicționarul dialectului aromân (Dictionnaire du dialecte macédo-roumain)*. Bucarest, 1963, sub voce « Boaje ».

et ensuite par Th. Capidan<sup>70</sup>. L'auteur n'aborde cependant pas l'analyse musicologique du phénomène, mais se borne à sa seule description. L'important c'est que cette description est faite par un musicologue, de son œil expert de spécialiste, ce qui augmente assurément la valeur de l'observation. Le dernier ouvrage d'Emilia Comișel date de 1964 et concerne les éléments communs roumano-balkaniques du rituel de mariage<sup>71</sup>. L'étude fait le point en détail des matériaux roumains, pour ne donner que subsidiairement des références aux matériaux balkaniques (sud-slaves) respectifs. Pour finir, l'auteur fait ressortir les différences qui existent entre le cérémonial roumain et celui sud-danubien, en les expliquant par la particularité des règles de versification propres qui nous renvoient à la structure différente de la langue respective, ainsi que par le côté spécifique des formules structurales mélodiques. Elle conclut que tous les peuples balkaniques ont des moyens d'expression semblables mais fixés dans des formes artistiques originales; cette originalité résiderait selon notre spécialiste dans la manière différente de combiner ces moyens d'expression communs et dans la préférence manifeste pour certains procédés de création. Autrement dit, l'auteur reprend le problème si fréquemment discuté par les études roumaines de folklore comparé sud-est-européen et la forme nationale<sup>72</sup>.

Les recherches du Macédo-Roumain George Marcu ne visent pas non plus des problèmes compliqués de théorie ou de méthode. Ses deux ouvrages ont en vue un phénomène musical spécifique du monde balkanique, la polyphonie populaire, dont il a déjà été fait mention plusieurs fois dans le présent travail. Il s'agit même, dans le cas de son ouvrage de 1958, de toute une étude consacrée à ce problème. L'auteur discerne deux sortes de polyphonies balkaniques (gréco-serbo-bulgare et albano-macédo-roumano-grecque) et s'arrête tout spécialement à la polyphonie des Macédo-Roumains « fârșeroți » (scission de la chanson) qu'il décrit minutieusement et pour laquelle il fournit des exemples musicaux appropriés<sup>73</sup>. Les nombreuses observations, quant au chant antiphonaire (même lors des airs de danse<sup>74</sup>), quant à l'ainsi nommée « polyphonie spontanée » en regard de celle ordonnancée ainsi que les nombreux exemples musicaux par lesquels il illustre ses thèses, font de l'article de George Marcu une œuvre de base pour la musicologie comparée sud-est-européenne.

---

<sup>70</sup> Th. Capidan, *Fârșeroții (Les Farcherotes)*. Bucarest, 1931, p. 141.

<sup>71</sup> Emilia Comișel, *Éléments folkloriques balkano-roumains dans les musiques du rituel nuptial*. « Revue des études sud-est-européennes », 2 (1964), p. 511—525.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 525

<sup>73</sup> George Marcu, *Cîntecele polifonice aromâne (Les chansons polyphoniques macédo-roumaines)*. « Revista de folclor », 3 (1958), no 2, p. 88—97.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 79.

Son deuxième ouvrage est un compte rendu d'une étude grecque sur la chanson populaire grecque de l'Épire du nord. A cette occasion, le chercheur macédo-roumain donne une nouvelle description de la polyphonie spontanée de la zone et critique le fait que l'auteur, Spiridon D. Péristéri, n'ait pas tenu compte de l'existence de mêmes systèmes musicaux chez tous les groupes ethniques qui cohabitent avec les Grecs dans la zone, spécialement chez les Macédo-Roumains <sup>75</sup>.

Bien qu'incidentelles, deux notes datant de 1957, du musicologue Boris Chr. Marcu s'occupent d'une œuvre de folklore musical yougoslave, en remarquant spécialement son côté méthodologique <sup>76</sup> et d'une publication périodique spécialisée de Bulgarie. Cette dernière lui fournit l'occasion d'établir certaines relations musicales roumano-bulgares dans le domaine des danses populaires et des coutumes (le *Lăzărel*, par exemple) <sup>77</sup>. Les notes n'apportent rien de nouveau en plus de ce que l'on connaissait antérieurement ; leur importance réside dans l'aspect informatif et documentaire. Tout aussi fortuits sont les deux derniers écrits : de caractère purement documentaire, les deux — une chronique du 12<sup>e</sup> Congrès de la Société des folkloristes yougoslaves et du Symposium international pour l'étude de la chanson ouvrière <sup>78</sup> ainsi qu'un récent compte rendu sur une publication de folklore musical bulgare <sup>79</sup> — ne dépassent pas le niveau de la simple information. Enfin, dans le même contexte, devons-nous nous arrêter plus longuement à la grande monographie du musicologue Tiberiu Alexandru, traitant des instruments musicaux du peuple roumain <sup>80</sup>.

Dans l'introduction de l'ouvrage, l'auteur aborde la discussion des deux théories quant à la genèse et à la diffusion des différentes formes de culture. Il explique la grande variété des instruments populaires chez les Roumains par la théorie de la migration en affirmant que certains instruments sont provenus du contact des Roumains avec différents peuples dans le courant de

---

<sup>75</sup> *Relații folcloristice interbalcanice (Relations folkloriques interbalkaniques)*. « Revista de folclor », 5 (1960), no 1—2, p. 165—166. "

<sup>76</sup> B. Chr. Marcu, *Folclorul muzical iugoslav (Le folklore musical yougoslave)*. « Revista de folclor », 2 (1967), no 1—2, p. 210—211.

<sup>77</sup> B. Chr. Marcu, *Folcloristica și muzicologia în R. P. Bulgaria (La folkloristique et la musicologie dans la R. P. Bulgarie)*. « Revista de folclor », 2 (1957), no 1—2, p. 213—217.

<sup>78</sup> Ghizela Sulițeanu, *Le 12<sup>e</sup> congrès des folkloristes yougoslaves 1965*. « Revista de etnografie și folclor », 11 (1966), p. 88—90.

<sup>79</sup> Eugenia Cernea, N. Kaufman, *Muzica populară în regiunea Pirinilor (La musique populaire dans la région des Pirins)*. « Revista de etnografie și folclor » 11 (1966), p. 399—400.

<sup>80</sup> Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român (Les instruments musicaux du peuple roumain)*. Bucarest, 1956.

l'histoire aussi bien que par la voie des échanges culturels qui ont eu lieu dans de telles circonstances <sup>81</sup>, tandis que d'autres instruments — tels le *nai* (la flûte de Pan) et le *bucium* (le buccin), ont pu naître indépendamment puisqu'à « un certain degré de développement social-économique, des peuples différents, situés à grande distance les uns des autres, peuvent créer des instruments musicaux semblables » <sup>82</sup>.

Dans l'attribution d'une source étrangère à certains instruments musicaux utilisés par le peuple roumain, Tiberiu Alexandru emploie le critère étymologique. Dans son ouvrage le chercheur effectue, le cas échéant, les références adéquates à la zone sud-est-européenne, en mentionnant les relations de réciprocité ayant provoqué divers emprunts d'instruments d'un peuple à l'autre. C'est le cas du chalumeau bulgare utilisé en Dobroudja, dont le nom même indique la source de l'emprunt <sup>83</sup>. L'apport de cette contribution consiste dans la recherche d'explications variant d'un cas à l'autre, faisant appel pour cela aux théories en usage aussi dans d'autres domaines du folklore, son étude se plaçant par là au-dessus de la simple agglomération de données ou d'informations empiriques. Si l'on tente d'apprécier la contribution des musicologues roumains aux recherches comparées sud-est-européennes de notre folklore, on constate que nous ne sommes qu'au début de ce genre d'activité. La folkloristique musicale est elle-même une science jeune, en plein développement. Les recherches musicologiques s'avèrent sous de bons auspices, par le fait qu'elles confirment parfois ce que les recherches littéraires ont déjà affirmé, en venant offrir un supplément d'argumentation et de démonstration. Les recherches effectuées jusqu'à présent, bien qu'ayant, en grande majorité, un caractère nettement informatif et descriptif, ouvrent une large perspective vers l'intelligence adéquate de la communauté culturelle sud-est-européenne, laquelle se manifeste tout aussi bien dans le domaine de la musique populaire. Le phénomène, pour être tout à fait normal, puisqu'il se base sur le côté spécifique syncrétique (texte et mélodie) de la création, n'était pourtant pas relevé, car les ouvrages de détail manquaient, les chercheurs étant obligés d'accorder une très large place aux hypothèses.

Avec le début des études de musicologie folklorique comparée, le domaine des hypothèses diminue progressivement et l'on peut déjà entrevoir le moment où l'on pourra déterminer la nature, la forme et l'importance de l'élément communautaire dans les musiques roumaines et sud-est-européennes.

---

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 59.

Toutefois, ce que l'on doit souligner, c'est le fait que ce genre de recherches a débuté dans les dernières 10—15 années et n'a donc pas eu le temps d'établir les bases d'une tradition. En exerçant leur action sur un terrain absolument vierge, les chercheurs respectifs peuvent cependant tout espérer.

Ce qui longtemps a empêché les recherches comparées de la danse populaire a été l'absence d'un système de transcription des mouvements chorégraphiques. Les descriptions littéraires, quelque fidèles, complètes et détaillées qu'elles fussent, restaient, en fait, de simples notations, plus ou moins impressionnistes et n'offraient pas de données objectives et comparables. Telle est la raison pour laquelle des notations sommaires et fragmentaires effectuées jusqu'à ce jour pour les danses roumaines ou les danses des peuples voisins, ne servent à rien. Ce n'est qu'après l'élaboration par le groupe de spécialistes de l'Institut d'Ethnographie et de Folklore, d'un système de sténogrammes de transcription, qu'on est arrivé à l'instrument adéquat, par son objectivité et par sa souplesse, à la notation et à l'étude de nos danses populaires. Il faut dire que le système roumain de notation des danses populaires a été adopté par les folkloristes albanais, qui l'utilisent avec de bons résultats dans leurs études<sup>84</sup>. L'application, par la suite de ce système, ainsi que l'adoption en parallèle du système international Laban-Knust, vont indéniablement favoriser le développement des études comparées. Le début qu'on a déjà fait dans cette direction est assez prometteur. Le chemin parcouru est jalonné par six ouvrages plus ou moins importants, selon qu'ils s'échelonnent depuis la simple notation comparée, à l'étude ample et méthodique.

Le premier essai de ce genre paraît en 1957 et appartient au chercheur musicologue Boris Chr. Marcu.

Celui-ci, en faisant le compte rendu de quelques publications folkloriques bulgares, note chez les Bulgares l'existence de certaines danses populaires empruntées aux Roumains, phénomène prouvé par leur nom même<sup>85</sup>. L'auteur n'aura pas dépassé cette simple communication. Elle a le mérite de faire valoir un nouvel aspect des rapports culturels roumano-bulgares.

La seconde étude comparée, ne s'élevant pas non plus au-dessus du simple enregistrement des faits, appartient au musicologue Gh. Ciobanu et date de 1958<sup>86</sup>. Il constate dans un article plus ample, consacré à l'étude des similitudes du folklore roumain et bulgare, que le type de danse populaire dénommé *Sîrba* est répandu sur tout le territoire des Balkans, sans qu'on puisse, toute-

<sup>84</sup> Voir l'ouvrage de Nexhat Agolli, *Valle popullore*. Tirana, 1965.

<sup>85</sup> *Folcloristica și muzicologia în R. P. Bulgaria (La folkloristique et la musicologie en R.P.Bulgarie)*. « Revista de folclor » 2 (1957) no 1—2, p. 214.

<sup>86</sup> *Despre unele asemănări între folclorul român și bulgar (Sur certaines ressemblances entre le folklore roumain et bulgare)*. « Revista de folclor », 3 (1958) no 1, p. 120.

fois, au stade actuel des connaissances, affirmer des opinions pertinentes sur sa genèse et sa diffusion. Le problème reste à être éclairci ultérieurement, par les spécialistes. En 1958, également, paraît l'article bien connu d'Ovidiu Bîrlea, contenant la synthèse de ses conclusions personnelles, suite à un voyage d'études en Albanie. Parmi les nombreuses observations concernant le folklore des coutumes, le folklore littéraire et musical du peuple albanais, on trouve quelques informations quant aux danses populaires albanaïses. Digne d'attention est la note concernant les danses qu'on exécute sans mélodie, rien que sur le rythme marqué par des instruments de percussion.<sup>87</sup>

L'année 1959 fournit le premier article d'une certaine importance.

Écrit par deux spécialistes<sup>88</sup>, l'article — tout en n'étant qu'un minutieux compte rendu d'un important recueil de danses populaires bulgares établi par Cyrille Djenev et Raïna Katzarova-Kukudova — fait valoir la réciprocité des relations roumano-bulgares quant à la chorégraphie populaire. Ainsi les auteurs identifient-ils un nombre de danses bulgares introduites dans le répertoire des danses roumaines, de même que certaines danses des Roumains entrées dans le répertoire chorégraphique bulgare. L'identification est effectuée, non pas sur des éléments de structure, mais seulement à partir du nom étranger des danses respectives « Païdușca », « cetvorno », « răcenița », autant de danses bulgares empruntées par les Roumains, (à l'instar de « Vlaško » danse roumaine assimilée par les Bulgares et identifiable par la dénomination ethnique). En ce qui concerne les danses des *călușari*, dont l'introduction dans le folklore de nos voisins du Sud a été observée aussi par d'autres chercheurs d'avant-guerre<sup>89</sup>, il est montré qu'elles présentent « des ressemblances aux nôtres »<sup>90</sup>, non seulement en raison du nom même de la danse, emprunté tel que : *Kalușari*.

On devra attendre, ensuite, jusqu'en 1962, pour trouver d'autres publications de matériaux comparés<sup>91</sup>. L'article dû au musicologue Gh. Ciobanu traite en général des relations folkloriques entre les peuples balkaniques. Ce qui mérite d'être retenu, des sommaires observations de l'auteur, est le fait

---

<sup>87</sup> *Necesitatea colaborării româno-albaneze în cercetarea folclorului albanez (La nécessité de la collaboration roumano-albanaïse pour les recherches du folklore albanais)*. « Revista de folclor », 3 (1958) no 4, p. 177.

<sup>88</sup> Anca Giurchescu et Em. Balaci, *Relații folclorice interbalcanice (Relations folkloriques interbalkaniques)*. « Revista de folclor », 4 (1959) no 3—4, p. 105—110.

<sup>89</sup> Romul Vuia, *Originea jocului de călușari (L'origine des danses des « călușari »)*. « Dacoromania », 2 (1921—1922), p. 215—254.

<sup>90</sup> Anca Giurchescu et Em. Balaci, *op. cit.*, p. 108.

<sup>91</sup> *Despre legăturile folclorice ale popoarelor balcanice (Sur les relations folkloriques des peuples balkaniques)*. « Revista de folclor », 8 (1962) no 3—4, p. 102.

que pour la première fois le stade des simples relations bilatérales est dépassé, l'auteur parvenant à identifier certains phénomènes de diffusion internationale beaucoup plus large. C'est le cas de la *hora* roumaine, pour laquelle il trouve des parallèles chez les Bulgares, les Serbes et les Grecs. Une acception internationale plus restreinte est donnée pour la danse *Kiocol*, connue en Dobroudja tout autant par les Roumains que par les Bulgares et les Turcs.

Tous les ouvrages dont il a été fait mention jusqu'ici sont importants pour le fait qu'ils identifient certains phénomènes chorégraphiques communs à deux ou à plusieurs peuples de la zone ; mais ils sont loin de représenter une contribution scientifique véritable.

Celle-ci fera son apparition en 1964 seulement, dans la revue de l'Institut d'Etudes sud-est-européennes en essayant de faire valoir tout spécialement les similitudes entre les danses populaires roumaines et balkaniques <sup>92</sup>.

L'auteur débute par l'énoncé de certains principes généraux concernant la communauté folklorique de la zone, basée sur des éléments similaires de civilisation et sur des relations historiques fortes et constantes. Ces principes ont permis l'observation de profondes similitudes dans le domaine de la chorégraphie populaire également. Parmi celles-ci, certaines peuvent être de simples coïncidences comme résultat d'une évolution dans la même direction, néanmoins indépendante et isolée ; mais d'autres trahissent un processus d'interpénétration des zones limitrophes, phénomène basé sur un échange bilatéral roumano-bulgare, roumano-serbe, etc. Dans les exemples fournis de différents types de danses, l'auteur utilise les observations antérieures de Gh. Ciobanu quant à la *hora* et à la *sîrba*, de même que celles des chercheurs Anca Giurchescu et Em. Balaci concernant les danses des *călușari* (ouvrages cités auparavant). Mais l'article gagne de l'intérêt et de l'importance, en dépassant la simple identité typologique, par l'essai d'un sondage comparé de la morphologie et de la structure des danses populaires de la zone. Ainsi l'auteur propose-t-il comme critères de comparaison des danses sud-est-européennes, la proportion des danses de groupe, la présence des danses à chaîne ouverte, avec une seule extrémité active, l'usage de groupes différents par le sexe, la prédominance des mouvements des pieds, la non concordance entre la mélodie et la danse. Une intéressante observation concerne le rythme : dans les Balkans, le rythme est par excellence asymétrique, en Occident ce phénomène n'étant pas connu ; la Roumanie offre de ce point de vue, une situation intermédiaire, car on y rencontre aussi bien des rythmes asymétriques, que symétriques. Voilà donc qu'un exemple du domaine de la choré-

---

<sup>92</sup> Andrei Bucșan, *Similitudes entre les danses populaires roumaines et balkaniques*. « Revue des études sud-est-européennes », 2 (1964) p. 607—608.

graphie populaire vient confirmer une observation antérieure de D. Caracostea, qui, se fondant sur la bifurcation des types d'une seule ballade populaire roumaine, citait le territoire roumain comme zone des grandes confluences culturelles Est-Ouest, Nord-Sud. C'est là que les études sur la chorégraphie se sont arrêtées. Nous sommes en droit — après les quelques intéressants essais de généralisation — d'espérer davantage de la part de nos spécialistes. Les matériaux décrits ci-avant promettent de ne pas nous décevoir. L'absence d'une longue tradition dans le domaine de la recherche, en même temps que l'incomplète connaissance scientifique de la richesse, de la variété et de la structure des danses roumaines, font que le rythme de développement de la chorégraphie comparée soit encore assez lent.

\* \* \*

Notre examen, on vient de le voir, a couvert une longue période, dépassant les cent ans ; il a envisagé un seul secteur de la folkloristique roumaine, en l'espèce l'étude comparée sud-est-européenne. Au cours de cette période, on a pu distinguer trois phases principales, dotées de traits spécifiques, tant en ce qui concerne la théorie, que la pratique des recherches.

Durant la première phase, comprenant les quatre dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, on a découvert la nécessité d'un point de vue sud-est-européen et on a posé le fondement de telles recherches. Le plus grand mérite revient à B. P. Hasdeu, dont l'œuvre offre, en germe, les prémisses de tous les problèmes et de toutes les solutions ultérieures.

La deuxième phase s'étend le long des cinq premières décennies de notre siècle, pour atteindre son plus grand épanouissement entre les deux guerres mondiales. C'est une phase pleine d'investigations, d'expériences inédites, de contradictions, mais qui ne présente ni centre théorique, ni système méthodique. Elle est dominée par trois personnalités remarquables bien qu'antagonistes de manière plus ou moins irréconciliable : l'historien Nicolae Iorga, le linguiste Ovid Densusianu et le critique et historien littéraire D. Caracostea. C'est ce dernier qui fait preuve des vues les plus appropriées aux problèmes, aussi est-ce la personnalité la plus moderne. Il réhabilite l'appréciation de l'œuvre d'art, il redécouvre la fonction littéraire et artistique de l'œuvre folklorique. Nicolae Iorga et Ovid Densusianu mettent essentiellement l'accent, sinon exclusivement, sur des éléments qui ne sont pas indispensables à la fonction littéraire d'une œuvre — le caractère documentaire, historique, ethnographique ou linguistique —, des éléments, certes intéressants pour expliquer des aspects limités ou partiels de l'œuvre, mais qui éloignent de la signification intrinsèque de la production artistique ;

ils oublient, en effet, que la principale fonction de l'œuvre d'art est, d'après la conception moderne des Wellek et Warren, « la fidélité à sa propre nature ».

La troisième phase comprend les deux dernières décennies et se réclame des traditions les plus avancées des recherches antérieures, qu'elle fait valoir et enrichit à la lumière d'une nouvelle conception scientifique concernant le monde, la société et la culture.

En appréciant les résultats scientifiques obtenus au cours du siècle écoulé, depuis la découverte par Al. Odobescu d'un point de vue sud-est-européen, jusqu'à la définition — établie par I. Muşlea — de notre culture populaire, non pas par la langue et par notre appartenance à la famille des peuples latins, mais par la géographie et l'histoire qui nous ont tenu étroitement et multilatéralement liés au monde balkanique, nous devons reconnaître un point essentiel : à cause des conditions particulières dans lesquelles se sont développés les travaux de recherche dans le domaine de la folkloristique, le siècle écoulé ne nous a pas laissé en héritage un ouvrage de synthèse ; il s'est pulvérisé en de menues contributions de caractère monographique lesquelles, tout en épuisant les détails, ne visent pas la question dans son ensemble. Des secteurs entiers du folklore sont restés à découvert, les recherches en ont été inégales, les méthodes improvisées. Le bilan de toute cette activité ne relève pas le résultat concret, immédiat des recherches ; il ne représente pas la somme de détails plus ou moins épuisés par la recherche, il met seulement en évidence l'élaboration et l'enrichissement progressif de tout un système de principes et de critères exprimant l'expérience roumaine dans le domaine des recherches comparées. Ces principes composent un véritable « corpus » de doctrines, un ensemble de problèmes, servant comme guide pour n'importe laquelle des recherches actuelles ou futures. Il est concrétisé par les thèses suivantes :

1. Dans la zone sud-est-européenne habitent un nombre de peuples qui diffèrent par leur langue, par leur appartenance à différentes familles ethniques, par leur origine autochtone ou allogène, par une participation inégale, diachronique à l'histoire et à la culture de la zone. Chaque peuple est détenteur de certaines traditions culturelles communes à tout le groupe ethnique et linguistique dont il s'est détaché, développées en conformité des conditions spécifiques de sa vie, qu'elles fussent antérieures ou postérieures au détachement ; il est aussi le possesseur de certaines traditions communes au groupe de peuples au milieu duquel il s'est installé, prélevées et développées dans le sens de leur adaptation au caractère national qui lui est propre ; il est le conservateur de ses propres traditions, acquises par son ex-

périence historique directe, qui déterminent son originalité spécifique, tant par rapport au groupe ethnique et linguistique originaire, qu'au nouveau groupe de peuples au sein duquel il vit. Nous nous trouvons ainsi, beaucoup plus qu'ailleurs et plus que jamais, devant la présence d'un vaste et complexe système de corrélations culturelles qui en même temps séparent les phénomènes et les groupent dans une continuelle et réciproque action résolvant d'une manière dialectique la relation contradictoire entre ce qui est particulier et ce qui est général, national et international, entre l'unité et la diversité.

Chaque recherche doit tenir compte de cette complexité culturelle de la zone.

2. Cette inextricable tessiture de relations, qui attache un peuple de la zone aux autres d'une manière des plus diverses et inattendues, à des niveaux divers et sur des plans des plus différents pour les relier finalement tous ensemble dans un véritable *συμπόσιον* de parenté, — selon l'expression de B. P. Hasdeu — , a été dénommée « la communauté folklorique sud-est-européenne ».

Et le chercheur a toujours considéré comme plus évident l'aspect des convergences culturelles de la zone, plutôt que son corollaire, la divergence. Aussi, cet aspect s'est-il imposé à l'attention du chercheur avec d'autant plus d'acuité qu'il contredisait l'hétérogénéité ethnique, linguistique, etc.

On a essayé d'expliquer cette situation par l'action singulière ou conjuguée de certains faits déterminants extérieurs. Ainsi a-t-on beaucoup parlé de certains facteurs d'ordre historique (la succession de grands empires unificateurs: les empires macédonien, romain, byzantin, ottoman), de certains autres d'ordre géographique (le relief même de la zone, son emplacement entre l'Orient et l'Occident, le Danube), d'autres enfin, de nature sociale (différentes institutions, parmi lesquelles la plus importante a été considérée l'église orthodoxe). On a parlé, par ailleurs aussi, bien que trop peu, d'un facteur par excellence: la longue et l'effective cohabitation de tous ces peuples dans la zone mentionnée, ce qui suppose — au niveau des masses populaires, créatrices et consommatrices de folklore — donner et recevoir continuellement des biens traditionnels qui, pour ne pas porter la date et le cachet de la source originaire, sont anonymes, oraux, intégralement assimilables dans un processus profond de symbiose culturelle.

3. Mais, il s'est produit aussi un phénomène contraire, tout naturel du reste, certains chercheurs mettant au centre de leurs préoccupations les aspects particuliers, divergents, de la culture des différents peuples de la zone, et s'efforçant de découvrir les traits fondamentaux de l'ainsi nommé « caractère spécifique national ». Le fait trouve son explication dans la naissance même

de la folkloristique de ces peuples en relation intime avec la prise de conscience nationale. Une culture majeure classique manquant, le folklore allait offrir la modalité d'entendement de leur originalité spécifique. Comme toutes les autres sciences sociales, nées dans de semblables conditions, la folkloristique devait recevoir une importante fonction militante. On est arrivé, de la sorte, à l'analyse des différents phénomènes artistiques de manière isolée et particulière, en les extrayant du contexte général et naturel de la culture zonale ou de la culture européenne, chaque chercheur attribuant à son propre peuple la création de certains thèmes poétiques et l'invention de certains sujets littéraires. Et lorsque l'on finissait par reconnaître la circulation générale de certains sujets, on arrivait invariablement à la théorie monogénétique de la diffusion des influences culturelles en suivant le chemin de présumés emprunts folkloriques, depuis le peuple supposé créateur jusqu'aux peuples «consommateurs» de culture. De la sorte, un peuple obtenait sur les autres une situation privilégiée, ses relations avec les autres peuples étant considérées exclusivement dans un seul sens: de haut en bas. On se doit de ne pas omettre de rappeler ici la position des soi-disants spécialistes (les slavissants, les hellénistes, les albanologues, etc), qui, pour être du dehors ou de l'intérieur de la zone, ont alimenté la même thèse.

4. Ces deux tendances principales ont été celles qui ont dominé, depuis un échelon européen, les recherches de folklore comparé sud-est-européen, en compromettant le résultat de nombreux efforts et en discréditant, jusqu'à la fin, la méthodologie comparée même du folklore. Certains savants, comme Lazăr Șăineanu par exemple, ont été jusqu'à douter de la finalité scientifique de la discipline. Dans les deux cas on a tendu vers l'absolu rien qu'un seul aspect de la création populaire de la zone, en négligeant tous les autres. On a oublié ainsi, que l'unité forme avec la diversité un couple dialectique, tout comme d'ailleurs le caractère national et international qui, ensemble, composent un autre couple. L'unité existe seulement dans la diversité et la diversité n'existe que dans l'unité (identité); de même qu'un caractère général n'existe que par un autre, individuel, et ce dernier par le premier. La contradiction entre national et international, comme l'a démontré Gyula Ortutay, ne peut être entendue autrement, que dans son unité dialectique. Une étude véritablement scientifique doit discerner pour un motif ou sujet littéraire ce qui est commun à toutes les versions nationales de ce qui appartient uniquement à certaines d'entre elles, par groupes de quatre, trois ou deux versions, en établissant ce qui est propre aux versions nationales singulières.

En même temps une telle analyse devrait mettre en évidence la vive tension entre ressemblances et différences, aux divers niveaux du contenu et

de la forme, elle devrait montrer comment on résout de manière concrète la contradiction dialectique qui existe entre elles, elle devrait expliquer la tenue artistique propre à chaque version, elle devrait déterminer la mesure de son originalité particulière dans le traitement d'un sujet universel. En procédant de la sorte, l'étude pourrait mettre en évidence tout ce que chaque peuple doit à tous les autres, mais aussi la contribution de chaque peuple à l'enrichissement du message artistique des différents sujets.

5. Dans cette même perspective se place aussi la solution du problème de l'emprunt culturel. D. Caracostea montre que le caractère « différentiel de la poésie populaire d'un peuple n'est pas d'être née dans ledit peuple, mais de vivre dans son sein ». Un motif emprunté reçoit sur le territoire d'un autre peuple une vie particulière et cette vie doit être étudiée, parce que c'est elle qui détermine tout spécialement le caractère du folklore d'un peuple. Le sujet des recherches ne doit donc pas graviter ni autour du peuple qui a emprunté le sujet littéraire ni autour de tel ou tel peuple qui l'aura prêté, mais bien autour des causes internes qui ont créé la disponibilité de l'emprunt, et du mode particulier dont celui-ci a pris la forme et s'est intégré dans le sillon folklorique du peuple en cause. Il devient clair que si certaines connexions extérieures imposent l'emprunt culturel, ce ne sont que les connexions internes qui le font vivre. Seule, l'action réciproque de ces deux facteurs est à même d'assurer la pénétration d'un élément étranger dans le répertoire folklorique d'un peuple et sa persistance. La barrière linguistique une fois dépassée, la pièce empruntée s'assimile si intimement dans le répertoire national, qu'elle fusionne organiquement avec celui-ci et en devient une part indivisible. Même dans le cas des pièces ayant une diffusion internationale réduite, respectivement le cas des pièces qui sont nées et vivent chez un seul peuple, ce n'est pas leur naissance isolée qui doit préoccuper les chercheurs —, parce qu'elles ne sont sûrement pas nées spontanément, ou sans une source définie, car aucun peuple n'a vécu à tel point isolé qu'il puisse ne rien devoir aux autres peuples, — mais plutôt les relations vigoureuses avec le contexte folklorique national et international, qui, elles, ont déterminé le saut qualitatif de l'invention artistique et lui ont offert le cadre traditionnel de l'existence.

La conclusion de tout notre ouvrage porte à établir que, ce qui mérite d'être étudié, visant à l'utilité immédiate et constante, est en vérité le mode dont un sujet international est devenu national, ainsi que l'essence des relations vitales qu'un sujet littéraire entretient avec la culture folklorique mondiale, et qui le sortent de son isolement provincial pour le projeter dans le système élargi des corrélations culturelles universelles.



# LE MOTIF POÉTIQUE DU «RETOUR DU MARI» DANS LE FOLKLORE SUD-EST-EUROPEËN

## La ballade populaire roumaine «Uncheșeii» et ses parallèles balkaniques

Le retour du mari au sein de la famille après une longue absence est parmi les thèmes littéraires un des plus anciens et des plus répandus. Afin d'en marquer l'ancienneté il suffit de mentionner l'usage célèbre qu'en a fait *Homer* dans *l'Odyssée* ou de nous rappeler le lamentable drame d'Agamemnon, le roi des rois dans *l'Iliade* ; quant à sa diffusion, il suffit de renvoyer aux divers catalogues et index des motifs folkloriques qui cheminent à travers toute l'Europe et l'Asie, les îles du Pacifique et l'Amérique <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Stith Thompson; *Motif — Index of Folk Literature*. Copenhaga, — 1958, vol. V, p.123: N 681. Husband (Lover) arrives home just as wife (mistress) is to marry another. Types 301, 400, 665: Islande, Norvège, Lituanie, Livonie, Russie, France, Canada français, Espagne, Italie, Inde, Indonésie, la Jamaïque; Ramiro Ortiz; *Sul motivo folclorico del «Ritorno del marito» (Tentativo di classificazione)*, dans «Hommage à Nicolae Iorga à l'occasion de l'anniversaire de ses 60 ans» Cluj, 1931, p. 320—331, outre le schéma thématique des matériaux, donne des références de: Portugal, Espagne, Catalogne, Amérique latine, France, Italie, Allemagne, Grande-Bretagne, Grèce, Serbie, Roumanie, Bulgarie, des Juifs espagnols; I. Sozonovitch: *К вопросу о западном влиянии на славянскую поэзию*. Varsovie 1898. II: Поэтический мотив о внезапном возвращении мужа ко времени свадьбы своей жены, собиравшейся выйти за муж за другого, pag. 261—547, n plus des matériaux médiévaux, il analyse des variantes folkloriques du Portugal, Espagne, France, Italie, Allemagne, Pologne, Tchécoslovaquie, Grande-Bretagne, Norvège, Suède, Danemark, Yougoslavie, Bulgarie, Grèce, Albanie, Russie, des Macédo-Roumains et des Tsiganes; John Meier; *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien. Balladen*. I. Berlin, 1935, p. 101—105: après le schéma thématique général européen et la bibliographie médiévale du thème, il donne des références du Portugal, Albanie, Grèce, Bulgarie, Russie, Pologne, Yougoslavie, Roumanie, Arabie, Inde, Italie, Espagne, Grande-Bretagne, Allemagne, Pays-Bas, France, Danemark, des

Le thème, cependant, a dépassé considérablement le domaine du folklore. Les représentants de marque de la littérature mondiale lui ont accordé une grande et bienveillante attention, en en faisant la substance d'œuvres immortelles. Depuis *Homer* à *Eschyle* et *Euripide*, depuis *Boccace* à *Tennyson*, *Balzac*, *Zola* et *Maupassant*, ce ne sont que quelques-uns des nobles avatars que le sujet a connu à travers les millénaires, le thème devenant ainsi l'un des « universaux » de la culture mondiale.

L'éclosion du sujet et sa popularité sont liées au milieu social où s'est développée la famille monogame et où la fidélité conjugale est tout au moins un idéal, sinon une réalité de chaque jour<sup>2</sup>, et son apparition se constate chaque fois que des conditions concrètes-historiques (guerres, expéditions, voyages, émigrations<sup>3</sup>) semblent avoir mis cet idéal en danger, ou, tout au moins, en discussion.

La réalité, infiniment diverse, a mené à une variété infinie des solutions artistiques, en fonction de l'interprétation spécifique que chaque époque ou chaque créateur lui donnait.

Une systématisation de cette variété a été tentée, à la fin du siècle dernier, par le chercheur allemand *Willy Splettstösser*, dans un ouvrage qui garde sa valeur et suscite encore de l'intérêt<sup>4</sup>. Il y établit les six groupes suivants de solutions: 1. le mari retrouve sa femme remariée, 2. il revient exactement le jour et au moment des noces de sa femme, 3. il revient incognito et met à l'épreuve la fidélité de sa femme, 4. il apprend que sa femme a été ravie et part à sa recherche, 5. il retrouve sa femme dans une situation dégradante, 6. il ravit sa femme persécutée à cause de l'amour qu'elle lui garde.

Loin de se développer séparément, ces solutions ont évolué dans une étroite interdépendance et coexistence. Dans le folklore roumain, par exemple, nous rencontrons les solutions 2, 4 et 5 du schéma de *Splettstösser*; dans le folklore

---

Rétoromains; V. M. Jirmounski: *Сказание од Алпамыше и богатырская сказка*, Moscou, 1960, il analyse les versions: ousbeque, tadjicque, karakalpacque, kazacque, oguze, kirseacque, bachkire, tatar, turkmène, kirghize, azerbaïdjane, et altaïque; Reinhold Köhler; *Kleinere Schriften zur Märchenforschung*. Herausgegeben von Johannes Bolte. Vol. I, Weimar, 1898, p. 117: bibliographie allemande, italienne, médiévale, anglaise, française, portugaise; Ernest Wüst: *Odysseus*, dans Paulys « Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft », sous voix, col. 1988, 1952—1953: bibliographie classique; Dr I. Máchal: *O bohatyrs-kém epose slovenském*. Praga, 1894, p. 163, Notes: bibliographie slave et orientale.

<sup>2</sup> Karel Horálek; *La réalité sociale et les lois de la construction du sujet dans la littérature épique populaire*, dans *Poetics. Poetyka. Поэтика*. Varsovie, 1961, p. 512.

<sup>3</sup> Voir par exemple, l'épanouissement de toute une littérature sur ce thème en occident au temps des Croisades. Le présent ouvrage en offrira encore un certain nombre d'exemples.

<sup>4</sup> Willy Splettstösser: *Der heimkehrende Gatte und sein Weib in der Weltliteratur*. I. Inaugural Dissertation. Berlin, 1898.

français, les solutions 1, 2, 3, 4 et 5 ; chez les Néo-Grecs 2, 3, 4 et 5. Cela prouve, chez des peuples choisis au hasard, combien unitaire et compacte se présente le cycle dans son ensemble.

Le présent ouvrage n'a en vue qu'une seule solution, le thème du retour du mari au moment précis de la noce, (dont le caractère de type littéraire ne peut être mis en doute<sup>5</sup> mais tient continuellement compte des relations avec le complexe de thèmes dont il fait partie).

De nombreuses études ont essayé d'inclure dans leur ensemble les problèmes très complexes de ce sujet. La plupart des savants ont été tentés par différentes hypothèses monogénétiques qui faisaient de l'*Odyssee* la source, plus ou moins directe, de toutes les créations folkloriques et savantes sur ce thème<sup>6</sup>, ou qui faisait du poème homérique même, le tributaire d'un antique conte héroïque, d'origine orientale, asiatique<sup>7</sup>. Plus près de la vérité semble

---

<sup>5</sup> Erich Seemann; *Zum Liedkreis vom « Heimkehrenden Ehemann »*, dans « Beiträge zur Sprachwissenschaft und Volkskunde. Festschrift für Ernst Ochs zum 60. Geburtstag ». Lahr, 1951, p. 172.

<sup>6</sup> I. Sozonovich: *op. cit.*, après avoir combattu les théories à tendances mythologiques de J. Grimm, K. Gödeke, J. Wolf, W. Müller (le retour d'Odin), ainsi que certaines théories concernant la diffusion de O. Miller (origine commune indo-européenne), M. Halanski (à la base de la ballade actuelle se trouverait un ancien conte bleu sur l'infidélité de l'épouse), V. Miller (l'origine orientale de la version russe, à partir d'un original caucasien), N. Soumtsov (le rôle des croisés dans la diffusion du thème en occident et des Russes dans le nord), soutient la théorie de la grande diffusion de l'Odyssee en Occident durant toute l'époque de la haute féodalité ce qui a entraîné l'épanouissement de la création savante sur le thème du retour de l'époux dans le monde féodal, d'où le sujet a passé dans le folklore des peuples occidentaux et sud-est-européens, pour qu'ensuite il continue sa route vers la Russie par l'intermédiaire des Yougoslaves, et vers l'Asie, par l'intermédiaire des Grecs. Stjepan Banović: *Motivi iz Odisseje u hrvatskoj narodnoj pjesmi iz Makarskog Primorja*. Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena 35 (1951), p. 139—244, soutient l'hypothèse de la transmission du sujet de l'Odyssee dans l'épopée yougoslave, directement par les Grecs et les Byzantins et, indirectement, par la voie de l'influence occidentale, en l'espèce italienne en Dalmatie.

<sup>7</sup> V. M. Jirmounski *op. cit.*, p. 310—311; les colonies ioniennes de l'Asie mineure ont joué un rôle important dans la création de l'*Odyssee*. Dans ces contrées, la future épopée grecque est partie de la même source unique, le conte héroïque oriental, dont s'est abreuvée aussi l'épopée mongole Алпамыт. En Occident, le thème s'est développé indépendamment, en acquérant, dans les conditions spécifiques du féodalisme européen, des caractéristiques propres, pour devenir nouvelle de mœurs religieuses ou héroïques et donner plus tard naissance au roman d'aventures chevaleresques. La dernière idée est reprise dans une autre de ses œuvres (Viktor Schirmunski *Vergleichende Epenforschung* I. Berlin, 1961, p. 110). C. Cessi: *Motivi popolari tradizionali nei poemi omerici*. Convivium, Milano, 4 (1932) p. 404—430; I. I. Tolstoï *Возвращения мужа в Одиссею и в русской сказке*, dans «Сергею Феодоровичу Ольденбургу к пятидесятилетию научно-общественной деятельности 1882-1932. Сборник статей, Leningrad, 1934, p. 509—520 = (?) J. Tolstoj: *Einige Märchenparallele zum Heimkehr des Odysseus*. Philologus, Leipzig, 1934, p. 261—274 et J. Th. Kakridis: *Homère et les créations popu-*

être l'hypothèse de la polygenèse des différentes versions nationales, puisque l'existence dans la vie réelle de certains cas, pareils à ceux présentés par les ballades, est attestée dans de nombreuses circonstances<sup>8</sup>. La vie elle-même riche et diverse dans ses aspects extérieurs, mais unique et identique dans les problèmes capitaux, a pu ainsi servir de modèle et de stimulant aux divers arrangements du thème.

Certes, dans une zone de convergence culturelle, comme celle du Sud-Est européen, le problème de la genèse et de la diffusion du sujet devient plus compliqué par l'aspect spécifiquement communautaire de la culture folklorique de cette zone. Ce qui nous semble à même d'apporter une contribution utile à l'étude de ce thème ce sont les matériaux roumains qui jusqu'à présent n'ont pas fait l'objet d'une recherche approfondie et, par conséquence, n'ont pas été raccordés organiquement au système général de références mondiales du sujet.

## I. La version roumaine de la ballade

Les matériaux roumains contiennent 218 documents, dont 121 variantes complètes, 42 fragments et 55 diverses informations de circulation<sup>9</sup>. Onze documents seulement sont non localisés. Les matériaux ont été recueillis durant les derniers cent ans, l'enregistrement le plus ancien datant de 1869. Plus de 2/3 des matériaux proviennent de l'AIEF (= Archives de l'Institut d'Ethnographie et Folklore de Bucarest) étant inédits. Nous présentons, ci après, la liste bibliographique des matériaux.

### Variantes complètes

2 : Cliciova, jud. (= département) Timiș. Iosif Popovici: *Poezii populare române* (Poésies populaires roumaines). Vol. I. *Balade populare din Banat*. (Ballades populaires du Banat). Oravița, 1909, p. 61—63 ; 3 : Bacăul de Mijloc (= Bacamezeu), jud. Arad. G. Alexici: *Texte din literatura poporană română*

---

laires, dans « Mélanges Merlier », vol. III, Athènes, 1957, p. 85, préconisent l'idée de l'existence d'un grand nombre d'éléments folkloriques dans les poèmes homériques, ce qui impliquerait la priorité de certains thèmes et motifs folkloriques par rapport à ces poèmes et leur continuité, indépendamment de l'existence des poèmes, et l'utilisation par Homère, selon sa conception artistique et celle de son époque, de ces motifs et des thèmes préexistants.

<sup>8</sup> Des cas précis relatés par la presse de cette époque, dans Erich Seemann: *op. cit.*, p. 172 et Stepan Banović: *op. cit.*, p. 140.

<sup>9</sup> Le nombre qui précède chaque document dans les listes des matériaux, correspond à celui placé sur la carte de diffusion du thème chez les Roumains, qui accompagne l'ouvrage. Les renvois aux variantes, dans la teneur de l'étude, sont faits à ces numéros.

(Textes de littérature populaire roumaine). Vol. I. Poezia tradițională (La poésie traditionnelle). Budapest, 1899, p. 112—114 = «Poporul» 5 (1898) p. 461; 4 : Muncelu Mare, jud. Hunedoara. AIEF Inf. 17981; 5 : Lunca Cernii, jud. Hunedoara. Ovid Densusianu: *Grainul din Țara Hațegului* (Le parler du Pays de Hațeg). București, 1915, p. 299—300; 6 : Apadia, jud. Caraș-Severin. «Arhivele Olteniei» 7 (1928) p. 320—321; 7 : Surducu-Mare, jud. Caraș-Severin. E. Hodoș: *Poezii populare din Banat* (Poésies populaires du Banat). Vol. II. Balade. Sibiu, 1906, p. 146—148; 8 : Rotari-Prigor, jud. Caraș-Severin. D. Vulpian: *Poezia populară pusă în muzică* (La poésie populaire mise en musique). București, 1886, p. 75—76; 10 a—b : Cîmpofeni, jud. Gorj. AIEF Inf. 2647, Mgt. 772 d; 11 : Runcu, jud. Gorj. AIEF Fgr. 2746 a; 13 : Țirgu Jiu, jud. Gorj. AIEF Fgr. 6263; 15 : Runcurel, jud. Gorj. Gr. G. Tocilescu: *Materialuri folkloristice* (Matériaux folkloriques). București, 1900, p. 356; 17 : Voloicelu-Ruptura, jud. Mehedinți. *Ibidem*, p. 1552; 18 a—c : Boca, jud. Mehedinți. AIEF Inf. 4281, 4280, Fgr. 11841 a; 19 a—b : Carpen, jud. Dolj. C. S. Nicolăescu-Plopșor: *Monografia județului Dolj* (La monographie du département de Dolj). Vol. II, I<sup>re</sup> partie, 1944, p. 32—33, 35—36; 20 : Vlădaia, jud. Mehedinți. Gr. G. Tocilescu: *op. cit.*, p. 94—96; 21 : Costol, Yougoslavie. G. Giuglea-G. Vîlsan: *De la românii din Serbia. Culegere de literatură populară* (De chez les Roumains de Serbie. Recueil de littérature populaire). București, 1913, p. 150—154; 22 : Alexandrovaț, Yougoslavie. C. Sandu-Timoc: *Poezii populare de la românii din Valea Timocului* (Poésies populaires des Roumains de la vallée du Timoc). București, 1943, p. 166—173; 23 a—b : Plenița, jud. Dolj. C. S. Nicolăescu-Plopșor: *op. cit.*, p. 30—31, 28—29; 26 a—c : Desa, jud. Dolj. AIEF Mgt. 190, Fgr. 14520 d, 14517 b; 31 a—b : Novaci, jud. Gorj. Gr. G. Tocilescu: *op. cit.*, p. 362—363, AIEF Mgt. 2648 i; 33 : Cărbunești, jud. Gorj. AIEF Fgr. 7623; 34 : Săulești, jud. Gorj. T. Gîlcescu: *Cercetări asupra graiului din Gorj* (Recherches sur le parler de Gorj). București, 1931, p. 44—47; 35 : Bibești, jud. Gorj. AIEF Fgr. 11910 a; 36 : Bujoreni, jud. Vîlcea. G. F. Ciușanu, G. Fira, G. M. Popescu: *Culegere de folklor din jud. Vîlcea și împrejurimi*. (Recueil de folklore du département de Vîlcea et des environs). București, 1928, p. 84; 37 : Govora, jud. Vîlcea. Gr. G. Tocilescu: *op. cit.*, p. 357—358; 38 : Slăvitești, jud. Vîlcea. AIEF Inf. 11737; 39 : Scundu, jud. Vîlcea. AIEF Mgt. 1967 k; 40 : Ștefănești, jud. Vîlcea. AIEF Mgt. 2448 a; 41 : Voicești, jud. Vîlcea. 40 : «Șezătoarea» 13 (1913) p. 193—194; 42 : Știrbești, jud. Vîlcea. Marin D. Nitu: *Cîntece oltenesti* (Chansons olteniennes) Craiova, 1933, p. 14—18; 43 a—b : Iancu Jianu, jud. Olt. AIEF Fgr. 8295 b, 10903 b; 44 a : Craiova, jud. Dolj. AIEF Inf. 13805; 46 : Bîrca, jud. Dolj. AIEF Mgt. 1595. II. b; 50 : Ianca, jud. Olt. AIEF Mgt. 59 g; 52 a : Orlea, jud. Olt. AIEF Mgt. 1155 b; 54 a—b : Corabia, jud. Olt. AIEF Mgt.

1145 b, 1385 b; 55 a : Ciuperceni, jud. Teleorman. AIEF Mgt. 2210 c; 56 a—b : Malu, jud. Ilfov. AIEF Mgt. 2403 d, 2404 c; 58 : Merenii de Sus, jud. Teleorman. AIEF Mgt. 92 b; 61 : Peretu, jud. Teleorman. AIEF Disque 1462. II. b; 62 : Comani, jud. Olt. AIEF Mgt. 89 a; 63 : Jugaru, jud. Olt. «Ethnos» 2 (1942/3) p. 121—124; 64 a : Gliganu de Sus, jud. Argeş. AIEF Fgr. 7760 b; 65 : Gruiu, jud. Argeş. AIEF Mgt. 1960 a; 66 : Smeura, jud. Argeş. AIEF Fgr. 6570; 67 : Bărbăteşti, jud. Argeş. AIEF Fgr. 6253; 68 : Titeşti, jud. Vâlcea. C. N. Mateescu: *Balade* (Ballades). Vălenii de Munte, 1909, p. 97—100 = «Albina» 9 (1906) p. 1113—1115; 69 a—b : Slatina-Nucşoara, jud. Argeş. AIEF Mgt. 520 b, 525 d; 70 a—c : Bughea de Sus, jud. Argeş. AIEF Fgr. 8752, Inf. 14779, Mgt. 482 j; 71 a : Cîmpulung, jud. Argeş. AIEF Mgt. 1093 a; 73 a—b : Jugur, jud. Argeş. AIEF Fgr. 1986 b; 74 a—b : Boteni, jud. Argeş. «Floarea darurilor» 2 (1907) p. 45—46, AIEF Fgr. 8822 c; 75 : Rădeşti, jud. Argeş. AIEF Inf. 14656; 76 : Fureşti, jud. Argeş. AIEF Mgt. 1995 c; 77 a—b : Bogaţi, jud. Argeş. Gr. G. Tocilescu: *op. cit.*, p. 356—357, AIEF Fgr. 7484 = «Ethnomusicology» III, 29 (1964). Les Colloques de Wégimont IV (1958—1960) p. 63—65; 78 : Ciulniţa, jud. Argeş. «Doina» 1 (1928) p. 248—249; 79 : Tîrgovişte, jud. Dîmboviţa. AIEF Fgr. 423; 84 : Bătrîni, jud. Prahova. AIEF Mgt. 617 b; 86 : Corbu, jud. Buzău. N. Georgescu-Tistu: *Folklor din judeţul Buzău* (Folklore du département de Buzău). Bucureşti, 1928, p. 59—60; 87 : Jitia, jud. Prahova. AIEF Fgr. 6944 a; 88 : Lacu Sărat, jud. Brăila. G. Dem. Teodorescu: *Poezii populare române* (Poésies populaires roumaines). Bucureşti, 1885, p. 616—622; 91 a : Renaşterea, jud. Ilfov. AIEF Mgt. 186 a; 96 a—b : Hotarele, jud. Ilfov. AIEF Fgr. 6721, Mgt. 1954 a; 97 : Curcani, jud. Ilfov. AIEF Fgr. 9491 b; 99 : I. C. Frimu, jud. Ialomiţa. AIEF Mgt. 2171 j; 100 : Dăieni, jud. Constanţa. AIEF Fgr. 6607 a; 105 : Teţcani, jud. Neamţ. «Satul» 8 (1938) no 92—93, p. 29; 108 : Ciprian Porumbescu (= Stupca), jud. Suceava. «Şezătoarea» 19 (1923) p. 58; 110 : Bilca, jud. Suceava. Teodor Balş; *Pe un picior de plai, folclor poetic contemporan* (Folklore poétique contemporain). Bucureşti, 1957, p. 68; 115 : Prundu Bîrgăului, jud. Bistriţa-Năsăud. AIEF Mgt. 1753 g; 116 : Prislop, jud. Bistriţa-Năsăud. AIEF Inf. 9140; 117 : Tăure, jud. Bistriţa-Năsăud. AIEF Inf. 5128; 118 : Mocod, jud. Bistriţa-Năsăud. AIEF Mgt. 2589 d/v; 119 : Salva, jud. Bistriţa-Năsăud. AIEF Mgt. 2590 c/v; 120 a—b : Zagra, jud. Bistriţa-Năsăud. AIEF Mgt. 1854 e, *Folclor din Transilvania* (Folklore de Transylvanie). Bucureşti, 1962, vol. I, p. 540—542; 122 : Suplai, jud. Bistriţa-Năsăud. AIEF Mgt. 1853 d; 125 : Deseşti, jud. Maramureş. Tache Papahagi: *Graiul şi folklorul Maramureşului* (Le parler et le folklore du Maramureş). Bucureşti, 1925, p. 94; 126 : Cupşeni, jud. Maramureş. ACFC. 3635 bis; 127 a : Bucium, jud. Maramureş. AIEF Inf. 13344; 128 : Băseşti jud. Maramureş. Collection Dr D. Pop, 1960; 129 : Odeşti, jud. Maramureş.

La même collection, 1957; 131 : Cojocna, jud. Cluj. ACFC, 2825; 133 : Rogojel, jud. Cluj. La même collection, 1956; 134 : Cetea, jud. Bihor. *Culegere de doine, strigături și chiuituri ce se obicinuiesc la jocurile și petrecerile noastre populare* (Recueil de chansons lyriques en usage à nos danses et divertissements populaires). IV<sup>e</sup> ed. Brașov, 1922, p. 270—272; 135 : Vadul Crișului, jud. Bihor. AIEF Inf. 1021; 136 : Tîrnova, jud. Arad. «Foaia poporului» 6 (1898) n<sup>o</sup> 49, p. 578—580; 137 : Vașcău, jud. Bihor. «Familia» 32 (1896) n<sup>o</sup> 8, p. 92; 139 : Albac, jud. Alba. ACFC, 3635; 140 : Sălciua de Sus, jud. Alba. «Tribuna» 2 (1885) n<sup>o</sup> 46, p. 182—183; 141 : Sîncel, jud. Alba. AIEF Mgt. 1845 i; 142 : Șerbeni, jud. Mureș. «Gazeta Transilvaniei» 50 (1887) no. 41; 144 : Retișu, jud. Sibiu. *Monografia jud. Tîrnava Mare* (Monographie du département de Tîrnava Mare), p. 468—469; 146 : Viștea de Jos, jud. Brașov. «Foaia poporului» 8 (1900) no 25, p. 293—297; 147 : Olténie, jud. Gorj. Collection Andrei Bucșan; 149 : Valachie, jud. Muscel-Dîmbovița. C. Rădulescu-Codin: *Chira Chiralina. Cîntece bătrînești* (Chansons épiques). București, 1916, p. 52—54; 150 : Valachie, jud. Teleorman. Nicolae Ion Ionescu și Mihai St. Mîndreanu: *Poezii populare și descîntece* (Poésies populaires et incantations). Alexandria, 1897, p. 76—79; 151 : Bucovine, jud. Suceava. Simeon Fl. Marian: *Poezii populare din Bucovina* (Poésies populaires de Bucovine). Botoșani, 1869, p. 32—35; 152 : Bucovine, jud. Suceava. Simeon Fl. Marian: *Poezii populare române* (Poésies populaires roumaines). Cernăuți, 1873, p. 17—20; 153 : Moldavie, jud. Suceava. «Șezătoarea» 13 (1913) p. 213—214; 154 : Moldavie du Nord. M. Eminescu: *Literatură populară. Opere*, vol. VI. (Littérature populaire. Œuvres, vol. VI.) Ed. Perpessicius. București, 1963, p. 266—267; 155—156 : Moldavie. E. D. O. Sevastos: *Cîntece moldovenești* (Chansons moldaves). Iași 1888, p. 246—248, 252—254; 157 : Maramureș. Tit Bud: *Poezii populare din Maramureș* (Poésies populaires du Maramureș). București, 1908, p. 4; 158 : Transylvanie du Sud. «Foaia poporului» 14 (1906) no 20, p. 266—267.

### Fragments

1 : Sîrbova, jud. Timiș. Nicolae Ursu: *Contribuțiuni muzicale la monografia comunei Sîrbova* (Contributions musicales à la monographie du village Sîrbova). Timișoara, 1939, p. 42; 14 : Stroești, jud. Gorj. Gr. G. Tocilescu: *op. cit.*, p. 79—80; 16 a—d : Lupșa de Sus, jud. Mehedinți. AIEF Mgt. 1938 t, 1940 n, 1941 g, f; 24 : Risipiți, jud. Dolj. C. S. Nicolăescu-Plopșor: *op. cit.*, p. 23; 32 : Polovraci, jud. Gorj. AIEF Mgt. 2636 e; 53 a : Celei, jud. Olt. AIEF Mgt. 1134 c; 59 a—b : Olteni, jud. Teleorman. AIEF Fgr. 9689 b, 9691 a; 60 : Antonești, jud. Teleorman. «Ion Creangă» 4 (1911) p. 183; 72 a—b : Godeni, jud. Argeș. AIEF Inf. 17495, Mgt. 1105 a; 73 c : Jugur, jud.

Argeş. AIEF Mgt. 2529. II. t; 74 c : Boteni, jud. Argeş. AIEF Inf. 19561; 77 c : Bogaţi, jud. Argeş. AIEF Disque 1144. I = «Ethnomusicology» III, 29 (1964) p. 72—73; 80 : Bălţeşti, jud. Prahova. AIEF Fgr. 10297 c; 82 : Izvoarele, jud. Prahova. AIEF Fgr. 7188 b; 83 : Mînciu-Pămînteni, jud. Prahova. AIEF Fgr. 10100 b; 98 : Spanţov, jud. Ilfov. «Ion Creangă» 9 (1916) p. 183; 101 : Asău, jud. Bacău. D. G. Kiriac: *Cîntece populare româneşti* (Chansons populaires roumaines). Bucureşti, 1960, p. 86—87; 102 : Socea-Cîndeşti, jud. Neamţ. «Ion Creangă» 3(1910) p. 23—24; 103 : Pîngăraţi, jud. Neamţ, AIEF Fgr. 14450 c; 104 : Hangu, jud. Neamţ. AIEF Fgr. 2512 a; 106 : Albeşti, jud. Botoşani. «Ion Creangă» 9 (1916) p. 60—61; 107 : Botoşani, jud. Botoşani. Elena Niculiţă-Voronca: *Datinele şi credinţele poporului român*. (Coutumes et croyances du peuple roumain). Vol. I. Cernăuţi. 1903, p. 735; 109 : Ilişeşti, jud. Suceava. *Ibidem*, p. 734; 111 : Fundu Moldovei, jud. Suceava. AIEF Fgr. 3590 a; 112 : Ilva Mare, jud. Bistriţa-Năsăud. AIEF Inf. 25773; 113 a—b : Maieru, jud. Bistriţa-Năsăud. AIEF Mgt. 2580 c, Inf. 25790; 114 : Leşu, jud. Bistriţa-Năsăud. AIEF Inf. 25435; 121 : Coşbuc, jud. Bistriţa-Năsăud. AIEF Mgt. 2587 ş; 123 : Romuli, jud. Bistriţa-Năsăud. AIEF Inf. 25780; 124 : Călineşti, jud. Maramureş. I. Bîrlea: *Cîntece poporane din Maramureş* (Chansons populaires du Maramureş). Bucureşti, 1924, p. 274; 127 : Bucium, jud. Maramureş. AIEF Mgt. 224 k; 13 : Pîglişa, jud. Cluj; Colecction D. Pop 1956; 132 : Oraşul Cluj, cart. Mănăştur. ACFC 2100; 138 : Neagra jud. Alba. «Foiaia poporului» 2 (1894) n° 3, p. 28; 143 : Paloş, jud. Braşov. AIEF Fgr. 5363 a = *Monografia jud. Tîrnava Mare* (Monographie du département de Tîrnava Mare), p. 468; 145 : Bîrghiş, jud. Sibiu. AIEF Inf. 7179.

#### Informations de circulation

9 : Tismana, jud. Mehedinţi. AIEF Inf. 24941; 12 : Băleşti, jud. Gorj. AIEF Inf. 17878; 25 : Cetate, jud. Dolj. AIEF Inf. 25824; 26 d—f : Desa, jud. Dolj. AIEF Inf. 16343 b, 22917, 25106; 27 a—f : Rudari, jud. Dolj. AIEF Inf. 13874, 13875, 13876, 13876 bis, 13879, 25108; 28 a—d : Galicea jud. Dolj. AIEF Inf. 13918, 13920, 13927; 29 a—c : Băileşti, jud. Dolj. AIEF Inf. 13921, 13928, 13933; 30 : Negoiu, jud. Dolj. AIEF Inf. 25821; 44 b—c : Craiova, jud. Dolj. AIEF Inf. 13811, 13814; 45 : Castranova, jud. Dolj. AIEF Inf. 25615; 47 a—c : Sadova, jud. Dolj. AIEF Inf. 24868, 24869, 24870; 48 : Călăraşi jud. Dolj. AIEF Inf. 24862; 49 : Dăbuleni, jud. Dolj, AIEF Inf. 24861; 51 : Ştefan cel Mare, jud. Dolj. AIEF Inf. 17854; 52 b : Orlea, jud. Olt. AIEF Inf. 17851; 53 b : Celei, jud. Olt. AIEF Inf. 17848; 54 c—d : Corabia, jud. Olt. AIEF Inf. 17843, 17844; 55 b—c : Ciuperceni, jud. Teleorman. AIEF Inf. 25177, 25179; 56 c—e : Malu, jud. Ilfov. AIEF Inf. 25302, 25303, 25304; 57 : Giurgiu, jud. Ilfov. AIEF Inf. 25300; 64 b—c : Gliganu de Sus, jud. Argeş.

AIEF Inf. 581, 624; 71 *b* : Cîmpulung, jud. Argeş. AIEF Inf. 17635; 73 *d* : Jugur, jud. Argeş. AIEF Inf. 15035; 81 : Podenii Noi, jud. Prahova. AIEF Inf. 5812; 85 : Chiojdu, jud. Buzău. AIEF Inf. 5736; 89 : Largu, jud. Buzău. Tache Papahagi: *Paralele folklorice* (Parallèles folkloriques), p. 66: Radu P. Rădulescu: *Folklor din comuna Largu* (Folklore du village Largu), jud. Buzău, 1931, p. 43—48, manuscrit; 90 : Fîntînele, jud. Prahova. AIEF Inf. 12489; 91 *b* : Renaşterea, jud. Ilfov. AIEF Inf. 13129; 92 : Budeşti, jud. Ilfov. AIEF Inf. 3625; 93 : Herăşti, jud. Ilfov. AIEF Inf. 24624; 94 : Zboiu, jud. Ilfov. AIEF Inf. 24619; 95 : Greaca, jud. Ilfov. AIEF Inf. 24618; 96 *c—d* : Hotarele, jud. Ilfov. AIEF Inf. 3612, 24625; 148 : Oltenia Dolj. Tache Papahagi: *op. cit.*, p. 66: Ecaterina Iliescu: *Culegeri folklorice din jud. Dolj* (Recueil folklorique du département Dolj) 1931, manuscrit.

#### La structure des thèmes de la version roumaine

De la lecture de tous les matériaux roumains, on dégage le schéma de composition suivant: *A. La naissance miraculeuse de l'enfant*, dans le sens devenu lieu commun dans de nombreux contes: les parents obtiennent un enfant à une extrême vieillesse; *B. Sa croissance miraculeuse*: les étapes de son rapide développement physique se succèdent comme les jours de la semaine, ce qui entraîne d'autres traits fantastiques de conte; *C. L'arrivée de l'ordre de partir à l'armée pour un long terme et le départ du jeune homme pendant la célébration de ses propres nocés*, moments qui créent dès le début de la ballade une forte tension dramatique; *D. Accord établi entre les deux époux en ce qui concerne l'attente du retour du mari*, la femme ayant le droit de se remarier après l'accomplissement d'un terme fixé; *E. L'attente du retour du mari et le remariage de la femme*, qui parfois respecte le terme établi, d'autrefois pas; *F. Le chagrin du vieux père, son départ des nocés de sa bru — il essaye de calmer sa douleur en travaillant un jour de fête*; *G. Le retour du mari exactement à ce moment*, ce qui crée un autre nœud de tension dramatique de la ballade; *H. La rencontre du fils avec le père*, qui ne le reconnaît pas et qui dans un dialogue ou reviennent, habituellement répétés, tous les thèmes antérieurs, le met au courant du remariage de la femme; *I. Le jeune homme se rend à la noce* et son comportement provocateur afin d'attirer sur lui l'attention de la mariée; *J. La reconnaissance* (plus ou moins compliquée) *des deux époux* et *K. Un final* qui peut évoluer en trois directions: le jeune homme reprend sa femme et continue à vivre avec elle; il la répudie ou il la tue pour n'avoir pas respecté l'accord établi au départ.

Ce schéma, avec les fluctuations inhérentes à la modalité orale d'exécution et à la circulation du texte, est commun à tout le pays. Les tangences

avec le fonds folklorique général y introduisent certaines formules locales <sup>10</sup> ou certaines formules de contamination <sup>11</sup>, qui cependant n'empiètent pas sur son contenu jusqu'à lui faire perdre son individualité artistique.

En général, la succession logique des thèmes est respectée et ce n'est que dans de très rares cas que l'on constate des inversions ou des structures confuses <sup>12</sup>. Cette stabilité du schéma est observée même dans les fragments.

Du fait que le genre de la ballade dans son ensemble se trouve actuellement (plus précisément, durant les derniers cent ans pendant lesquels les textes qui seront analysés ont été recueillis) dans un prononcé processus de désagrégation, beaucoup de textes ne sont que fragmentaires.

En dépit de l'unité de thème, proclamée ci-dessus, la ballade dont nous nous occupons présente deux types différents. L'existence de types différents est due, en grandes lignes, à un phénomène général dans la vie de la ballade populaire roumaine, qui divise le territoire de notre pays en deux zones distinctes: une zone du sud, entre les Carpates et le Danube, et une zone du nord, la Transylvanie et la Moldavie, dans chacune desquelles prédomine un style d'exécution différent. Dans le cadre de la présente ballade nous distinguons un type qui couvre le Banat, l'Olténie, la Valachie et la Dobroudja, par conséquent la zone sud du pays, et un autre qui s'étend sur toute la Transylvanie et la Moldavie du nord. On ne saurait tirer une ligne de démarcation entre les deux types, vu qu'ils s'envoient réciproquement des suggestions créatrices. Ainsi, certains textes transylvains <sup>13</sup> suivent le type du sud; un texte moldave <sup>14</sup> est d'une manière évidente originaire d'Olténie; d'autres textes d'Olténie <sup>15</sup> et de Valachie <sup>16</sup> suivent le type du nord. Cela démontre une fois de plus que la chaîne des Carpates n'a jamais constitué un empêchement dans la transmission folklorique, mais semble même l'avoir favorisée; le type du nord se retrouve sur le versant occidental aussi bien qu'oriental des Carpates orientales, cependant que dans la zone des Carpates méridionales l'échange réciproque d'un type à l'autre est clairement attesté.

La diversité de type est évidente: dans la dimension des textes, beaucoup plus amples dans le sud et extrêmement concentrés dans le nord; dans

---

<sup>10</sup> Voir les textes: 1, 2, 4, 6, 13, 17, 38, 41, 61, 79, 80, 112, 115, 116, 117, 118, 119, 120b, 122, 128, 131, 132, 134, 147, 153, 158.

<sup>11</sup> Les textes: 31a, 36, 56a, 56b, 73c, 77a, 87, 102, 115, 118, 120a, 120b, 121, 122, 126, 130, 144.

<sup>12</sup> 74a, 79, 99.

<sup>13</sup> 146, 158.

<sup>14</sup> 105.

<sup>15</sup> 36.

<sup>16</sup> 73c, 77a.

leur composition structurale, qui dans le sud est basée sur le système de la répétition de certaines suites de thèmes dans le cadre des dialogues; dans l'apparition dans le type du sud de certains éléments caractéristiques de l'exécution des «*lăutari*» tels que les préludes et les suites versifiés, formules pour capter l'attention et la bienveillance de l'auditoire<sup>17</sup>. Cependant, même du point de vue des thèmes, on constate certaines différences. Ainsi, le thème *F* n'apparaît que rarement dans le type du nord<sup>18</sup>, plus fréquemment dans la Moldavie du nord, et ce qui est intéressant, n'apparaît pas dans les zones de contact immédiat entre les deux types. La différence fondamentale entre les types n'est, toutefois, pas de l'ordre des thèmes, mais d'ordre artistique, chaque type interprétant différemment, du point de vue poétique, le même schéma de thèmes. Afin de rendre plus saisissante la morphologie des thèmes des matériaux et la différence fondamentale des types dans le cadre de la version roumaine, ainsi que pour marquer l'importance de chaque texte pour l'étude dont nous nous occupons (variante complète ou fragmentaire), nous présentons ci-après les schémas de la composition des deux types.

#### MORPHOLOGIE DES THÈMES DU TYPE DU SUD<sup>19</sup>

1 : <i>fl</i> +BCDEFGH <i>bcd</i> e	18b : ACDE <i>d</i> FGH <i>a</i> cI <i>J</i>
2 : <i>fl</i> +CEFGH <i>a</i> cI <i>J</i>	18c : ACDEFGH <i>a</i> cI <i>J</i> K+ <i>pl</i>
3 : CDEFGH <i>a</i> c <i>d</i> eI <i>J</i>	19a : <i>il</i> +ABCDEF <i>G</i> H <i>a</i> c <i>e</i> I <i>J</i> K
6 : <i>fl</i> +CDEFGH <i>e</i> a <i>c</i> d <i>e</i> fI <i>J</i>	19b : ABCDEFGH <i>a</i> b <i>c</i> e+I <i>J</i> + <i>pl</i>
7 : ABCDEFGH <i>a</i> b <i>c</i> d <i>e</i> I <i>J</i>	20 : ABCDEFGH <i>a</i> b <i>c</i> d <i>e</i> I <i>J</i> K+ <i>pl</i>
8 : ABCDEFGH <i>a</i> c <i>e</i> I <i>J</i> K	21 : ABCDEFGH <i>a</i> b <i>c</i> d <i>e</i> I <i>J</i> + <i>pl</i>
10a : ABCDEFGH <i>I</i> J	22 : ABCDEFGH <i>a</i> c <i>e</i> fI <i>J</i> K+ <i>pl</i>
10b : FGH <i>a</i> cI <i>J</i> ...D	23a : ABCDEFGH <i>h</i> I <i>J</i> K
11 : ABCDGH <i>J</i>	23b : ABCDEFGH <i>a</i> b <i>c</i> d <i>e</i> I <i>h</i> J <i>K</i>
13 : BCDE+ <i>fl</i> +FGH <i>a</i> cI <i>J</i> + <i>pl</i>	24 : ABCD
14 : HGH <i>a</i> c <i>d</i> eI <i>J</i>	26a : ABCDEFGH <i>a</i> b <i>c</i> I <i>J</i> K
15 : BCDGH <i>e</i> I <i>J</i>	26b : ABCDEFGH <i>e</i> kI <i>J</i> K
16a : CDEFG	26c : ACDEFGH <i>a</i> eI <i>J</i> K
16b : H <i>a</i> cI	147 : <i>fl</i> +CDEFGH <i>a</i> cI <i>J</i>
16c : H <i>a</i>	31a : <i>fc</i> +CDEFGH <i>e</i> I <i>J</i>
16d : H <i>a</i> cI <i>J</i>	31b : CDEFGH <i>a</i> cI <i>J</i>
17 : <i>fl</i> +CDEFGH <i>a</i> cI <i>J</i>	32 : H <i>a</i> cI <i>J</i>
18a : BCDEFGH <i>a</i> I <i>J</i>	33 : ACDEFGH <i>a</i> c <i>e</i> l <i>h</i> J <i>K</i>

<sup>17</sup> Introductions des laoutars: 19a, 44, 100; finals de laoutars: 13, 18c, 20, 21, 22, 44, 55, 56a, 56b, 66, 71, 77b, 96b.

<sup>18</sup> 151, 153, 154, 156, 157, 126, 127a, 133.

<sup>19</sup> les thèmes répétés dans le contenu d'autres thèmes: *fl* = formule locale; *il* = introduction de laoutars; *pl* = final de laoutars; *fc* = formule de contamination.

34	: CDEFGH <i>aceI</i> J	70b	: ABCDEFGH <i>eI</i> JK
35	: GH <i>eI</i> J	70c	: ABCDEFGH <i>ceI</i> JK
37	: DGH <i>eI</i> J	71	: ABCDEFGH <i>abedI</i> JK + <i>pl</i>
38	: <i>fl</i> +ABCDEFGH <i>aceI</i> J	72a	: H <i>ace</i> ..I
39	: ABCDEFGH <i>aceI</i> JK	72b	: H <i>acI</i> JK
40	: BCDEFGH <i>aceI</i> JK	73a	: ABCDEFGH <i>abcI</i> JK
41	: <i>fl</i> +CD+ <i>fl</i> +GH <i>ceI</i> JK	73b	: ABCDEFGH <i>eI</i> J
42	: ACDEFGH <i>eI</i> JK	74a	: ABCDEFGH <i>ceI</i> J
43a	: ACDEFGH <i>I</i> JK	74b	: ACDEGFH <i>eI</i> J
43b	: ABCDEFGH <i>aceI</i> J..K	74c	: BCD
44	: <i>il</i> +ABCDEFGH <i>abcdeI</i> JK+ <i>pl</i>	75	: ABCDEFGH <i>feI</i> J <i>i</i> K
46	: ABCDEFGH <i>eaI</i> JK+ <i>pl</i>	76	: ABCDEFGH <i>eI</i> J
50	: ABCEGH <i>ceI</i> JK	77b	: ABCDEFGH <i>ea</i> eIJK+ <i>pl</i>
52	: ABCDEFGH <i>aceI</i> J	77c	: ABCD
53	: eHIJ	78	: ABCDEFGH <i>eI</i> J
54a	: CDEFGH <i>aeI</i> JK	79	: BCDEGFG+ <i>fl</i> +J
54b	: CDEFGH <i>aeI</i> JK	149	: ACDEFGH <i>abcd</i> JK
55	: ABCDEFGH <i>acdeI</i> JK+ <i>pl</i>	80	: AC+ <i>fl</i> +D
56a	: <i>fc</i> +ABCDEFGH <i>ceI</i> JK+ <i>pl</i>	82	: ACDEH <i>e</i>
56b	: <i>fc</i> +ABCDEFGH <i>ceI</i> JK+ <i>pl</i>	83	: ACDEFGH <i>ce</i>
58	: BCDEFGH <i>aceI</i> J	84	: CDEFGH <i>aceI</i> JK
59a	: ABC	86	: ACDEFGH <i>ceI</i> K
59b	: ABC	87	: ACDFGH <i>eI</i> J+ <i>fc</i> +K
60	: BC	88	: ABCDEFGH <i>acefI</i> JK+ <i>pl</i>
61	: <i>fl</i> +DEGH <i>ceI</i> JK	91	: ACDEFGH <i>I</i> JK
62	: ABCDFGH <i>eI</i> J	96a	: ABCDFGK+ <i>pl</i>
63	: ABCDEFGH <i>ceI</i> JK	96b	: ABCDEFGH <i>abcdI</i> JK+ <i>pl</i>
64	: ABCDEFGH <i>eI</i> JK	97	: ACDEFGH <i>eI</i> J
65	: ACDEFGH <i>I</i> J	98	: BCDGH <i>e</i>
66	: ABCDEFGH <i>aceI</i> JK+ <i>pl</i>	99	: ACDEGFH <i>fceI</i> J
67	: ABCDEFGH <i>faeI</i> JK	100	: <i>il</i> +ABCDEFGH <i>acI</i> J
68	: ACDEFGH <i>aceI</i> kJK	105	: ABCDEFGH <i>abcdI</i> JK
69a	: ABCDGH <i>acfeI</i> JK	146	: ABCDEFGH <i>I</i> JK+ <i>pl</i>
69b	: ABCDEFGH <i>aceI</i> J...K	158	: <i>fl</i> +CDEFGH <i>acdeI</i> JK
70a	: BCDFGH <i>eI</i> JK		

#### MORPHOLOGIE DES THÈMES DU TYPE DU NORD

4	: <i>fl</i> +DEFGI	104	: BCEGH <i>e</i> K
5	: BCDEGH <i>feI</i> JK	151	: BCD <i>ce</i> FGH <i>e</i>
36	: BCDEG+ <i>fc</i>	152	: BCD <i>ce</i> FGH <i>ejI</i>
73c	: H+ <i>fc</i>	153	: BCDEFGH <i>ceI</i> J+ <i>fl</i>
77a	: BCDEGH <i>eI</i> + <i>fc</i>	154	: BCD <i>ce</i> FGH <i>ejI</i>
101	: BCEGH <i>eI</i>	155	: BCEGH <i>eI</i> JK
102	: BCD+ <i>fc</i> +GH <i>ejI</i>	106	: <i>fl</i> +GH <i>e</i>
103	: DGH <i>eI</i> J	156	: BCDEFGH <i>ejI</i>

107	: HeIJ	126	: fc+DEFGHeIJ
108	: BCGHcejI	127a	: DEFGHeIJK
109	: GHeIJ	127b	: DE
110	: HeIK	128	: CDGHceIJ+fl+K
111	: BC	129	: DGHeIJK
112	: fl+DEGHc	130	: EGH+fc(2 chansons)
113a	: HcIJ...H	131	: fl+DEGHeIJK
113b	: He	132	: HcejIJ+fl
114	: HeIJK..H	133	: BCDEFHeIJK
115	: fl+EGH+fc	134	: DEGH+fl+eIJK
116	: fl+DEGHeIJK	135	: HeIJK
117	: fl+DEGHaIJ	136	: BCDEGHcdeIJK
118	: fl+EH+fc	137	: BCDGHeIJK
119	: fl+EGHeIJK	138	: BCGH
120a	: fc+EGHeIJ	139	: BCGHeI
120b	: fl+fc+DcEGHeIJK	140	: DEGHeIJK
121	: fc+EGH	141	: CDEGHeIJK
122	: fl+fc+DcEGHeIJK	142	: BCDEGceIJK
123	: DH	143	: H
157:	: BCDEFGHeIJK	144	: fc+EGHeIJK
124	: HeIJ	145	: HeIJ
125	: BCDcEgIJ		

### *La description des formules d'expression*

La différence entre les deux types étant de ce point de vue particulièrement prégnante, notre analyse évoluera de manière bipartite en présentant d'abord les formules d'expression caractéristiques du type du Sud et ensuite celles caractéristiques du type du Nord. Nous avons adopté cet ordre pour deux raisons: l'importance du type du Sud dans le cadre des matériaux documentaires dont nous disposons (106, pour seulement 59 variantes) et la valeur artistique du type du Sud, supérieure, par rapport à celle du type du Nord.

#### **Le type du Sud**

*A. La naissance miraculeuse du héros.* Le thème poursuit la présentation des héros participant au drame. Le vieillard est dépeint avec sympathie, par l'emploi de diminutifs<sup>20</sup> et d'épithètes<sup>21</sup>. Afin de renforcer l'idée de vieillesse on recourt même au pléonasme.<sup>22</sup> Parfois la tendance vers l'expression imagée

<sup>20</sup> Le vieillard: 26c, 68.

<sup>21</sup> Le blanc vieillard: 18a, 18c, 33; pauvre blanc vieillard: 18b; pauvre vieillard: 39, 40; infortuné vieillard: 80, 82, 83; infortuné vieil homme: 84; malheureux vieillard: 87.

<sup>22</sup> Vieux vieil homme: 31a; vieux père: 38, 42, 65; vieux vieillard: 75; vieillard vieux: 86.

est poussée jusqu'à réaliser des ébauches de portraits ad-hoc<sup>23</sup>, ou jusqu'à l'emploi de formules prises à l'arsenal général des images préfabriquées<sup>24</sup>. D'autres fois le thème utilise des éléments fantastiques, qui font du vieillard un contemporain de la création du monde<sup>25</sup>. On procède de la même manière pour le couple de vieillards<sup>26</sup>.

Parallèlement à cette tendance vers le portrait on constate un penchant, vers la miniature pleine de couleur et de pittoresque<sup>27</sup>, qui, la plupart du temps, provient d'autres productions folkloriques<sup>28</sup>. Ainsi, allant sur cette même ligne de présentation fabuleuse des héros, on dit, une fois, que le vieillard aurait vécu *în țîrg la Țaligrad*<sup>29</sup> (dans la ville de Țaligrad)\*.

L'idée centrale du passage est fondée sur la symétrie: le vieillard n'a pas eu d'enfant depuis sa jeunesse jusqu'à son extrême vieillesse. Le moment est traité par des adjectifs antithétiques: la jeunesse est d'habitude *dalbă* (blanche) la vieillesse est *arsă* (roussie)<sup>30</sup>. Pour renforcer l'idée, on répète le passage à sens affirmatif, en utilisant le même schéma symétrique<sup>31</sup>. D'autres fois l'idée est renforcée en plaçant l'action à un présent historique hypothétique, par

---

<sup>23</sup> Sa barbe sur sa poitrine a blanchi et sa face s'est ridée: 22; La barbe jusqu'à la ceinture: 21, 56a, 56b, 88, 96a, 146.

<sup>24</sup> Le vieillard est comme une brassée de foin sec, ses cheveux lui arrivent aux talons et la barbe aux genoux: 8; à variations augmentatives; la barbe lui arrive aux bras, les moustaches aux mains, les cheveux aux talons: 21, images qui nous rappellent la ballade « Corbea »; la barbe du vieillard est blanche comme une feuille de papier /Il reste là-haut dans la chancellerie/ qu'il ait des scribes qui lui écrivent. /S'il m'écrivit, il me caresse; /S'il la lit, il l'adore./ Au ciel il se compare: 56a, 56b, image fréquente dans le folklore d'Olténie et entrée dans l'art mioritique, voir: *Adrian Fochi*, Miorița, Bucarest, 1960, pag. 363–364.

<sup>25</sup> Vieillard de jadis, depuis que la terre est née: 22; ignoré depuis Adam: 26a.

<sup>26</sup> Deux petits vieux qu'on a du plaisir à regarder: 59a, 78, 97; 64 ajoute blancs comme des pigeons.

<sup>27</sup> Les cours seigneuriales du vieillard: 56a, 56b; il habitait au bord de la route: 96b; près de la fontaine, où il avait de hautes et belles maisons et une vigne abondante et productive: 88, 146.

<sup>28</sup> « Les noces du Soleil »: 24; « Badiul »: 31; du conte bleu: l'orée d'une forêt: 64 ou un taudis: 96b, 97, 99.

<sup>29</sup> 71.

\* « Țaligrad » au lieu de « Tsarigrad », ancienne appellation de la ville de Constantinople dans le Sud-Est européen (Note du Traducteur).

<sup>30</sup> Blanche: 24, 26b, 43a, 43b, 46, 59a, 63, 67, 88, 91, 100, 146; crue: 150; douce: 56a; noire: 66, mais aussi jeunesse brûlée: 96a, symétriquement opposées à blanche 20, 26a, 43a, 43b, 56a, 59a, 63, 66, 105; cassée: 24; brûlée: 26b, 46; douce: 56b; chère vieillesse: 91.

<sup>31</sup> Blanche jeunesse — blanche vieillesse: 18b, 18c, 19a, 23b, 33, 42, 46, 59n, 62, 64, 70b, 75, 76, 77b, 77c; blanche jeunesse — vieillesse brûlée: 44; blanche jeunesse — noire vieillesse: 69a, 69b, 78; fière jeunesse — blanche vieillesse: 74; noire vieillesse comme la blanche jeunesse: 88, 146.

l'introduction de l'adverbe *acum* (maintenant)<sup>32</sup>, sans plus employer l'antithèse.

Quand il s'agit de la stérilité du mariage du vieillard, l'expression est sobre et froide. Le plus souvent on utilise la formule juridique: il n'a pas « obtenu de fils de son corps »<sup>33</sup>. Par contre lorsqu'il s'agit enfin de la naissance tardive du fils, on emploie des diminutifs<sup>34</sup>, ce qui prouve encore une fois que le procédé est consciemment employé, à des fins artistiques précises et et en en escomptant des effets tout aussi précis. D'autres fois on utilise des formules lyriques, pleines de douceur et de sollicitude émerveillée<sup>35</sup>.

L'idée de naissance miraculeuse est exprimée directement en la rapportant à la divinité<sup>36</sup>. Cependant, le plus souvent, l'idée résulte du lexique employé, qui évite l'expression normale, courante<sup>37</sup>. Avec ce thème de la naissance miraculeuse du héros, nous entrons tout droit dans le domaine du conte bleu universel<sup>38</sup>. Il convient de souligner le fait, particulièrement important, d'une oscillation continue du réel au fabuleux et du fabuleux au réel, qui domine, dès le début, la ballade et lui confère une tenue artistique à part.

*B. La croissance miraculeuse du héros.* L'idée centrale de ce passage est la maturation rapide du héros. C'est ce qui s'exprime dans le conte roumain par la comparaison antithétique: « ce qu'un autre croissait en un an celui-là croissait en un mois ou un jour ». Ce genre d'expressions se rencontrent quelques fois aussi dans notre ballade<sup>39</sup>, mais ce n'est pas là une modalité typique. Dans le texte étudié on assiste à une énumération des

<sup>32</sup> A présent: 43a; à présent à l'âge de la vieillesse: 10, 19b, 21, 26a, 63, 66, 71, 149.

<sup>33</sup> 8, 10a, 20, 21, 22, 55, 66, 71, 88, 91, 96a, 100, 105, 146, 149. Voir: H. H. Stahl: *Contribuții la studiul satelor devălmașe românești* (Contributions à l'étude des villages roumains à possession terrienne en commun.). Buc., 1965, vol. III, pag. 198—200.

<sup>34</sup> Fiston: 18a, 68, 88, 91, 100, 146; fistonnet: 18b; fils chéri: 21; petit fils: 26c; garçonnet: 39, 40, 58, 75, 80, 82, 83, 84; poupon: 55; pouponnet: 67; fils chéri: 70b, 74a; petit enfant: 88, 146.

<sup>35</sup> Fils de grande beauté: 8; fils aux bras: 19b, 22, 24, 26a, 26b, 46, 150; petit affectueux: 46; fils affectueux: 52, 59a, 59b, 62, 64, 69a, 69b, 70c, 75; enfant affectueux: 63; fils de beauté: 71, 78, 149.

<sup>36</sup> Dieu a fini par en avoir pitié et lui a donné un fils: 22, 55; lui a fait don: 96a; a voulu: 56a, 56b, 66. D'autres fois le passage s'étend: le vieillard a prié, a jeuné, a fait ses dévotions jusqu'à ce que Dieu ait consenti: 20, 38, 105.

<sup>37</sup> Il l'a gagné: 19a, 19b, 20, 23b, 26a, 26b, 46, 105; l'a obtenu: 24, 43a, 43b, 55, 56a, 56b, 88, 91, 96a, 100, 146; l'a reçu: 33, 150; le poupon l'a surpris: 44.

<sup>38</sup> Viktor Schirmunski: *op. cit.*, cap. V. p. 27—35.

<sup>39</sup> Autant qu'un autre croissait en un mois /le mien croissait en un jour/ Quand l'année fut accomplie/ Il fut bon à marier: 100; Autant qu'un homme ordinaire croissait /en vingt ou trente années/ Il poussait en huit années; 56a, 56b; Autant qu'un homme ordinaire croissait /en dix—quinze années/ il a poussé en cinq années: 96a. Le thème est souvent rencontré dans

jours de la semaine qui correspond à l'énumération des principales étapes de la croissance de l'enfant. Le schéma théorique serait: l'enfant est né jeudi, a été baptisé vendredi, s'est fiancé samedi et dimanche a eu lieu son mariage. L'énumération va de deux suites<sup>40</sup> à trois<sup>41</sup> et même à quatre<sup>42</sup> l'effet artistique étant obtenu par agglomération. Dans les deux cas (*A* et *B*) on insiste sur cette même présentation miraculeuse du héros. Des nuances de merveilleux sont apportées aussi par les verbes: *a cîștiga* (gagner) et *a căpăta* (obtenir) que nous avons distingués aussi dans le thème précédent. Mais ce thème témoigne en plus de tendances à raccrocher le texte à la réalité, en renonçant au merveilleux pour adopter le style familier. La vieillard élève son fils avec beaucoup de soins et de tracas<sup>43</sup>, jusqu'au moment où il atteint « l'âge de se marier »<sup>44</sup>.

Il convient d'observer que le baptême apparaît comme une action capitale de la vie du jeune homme: il y est pareillement dans le cas des suites binaires<sup>45</sup>, tout comme dans les suites ternaires et quadruplées.

Il faut de même souligner le fait que dans la plupart des cas la succession des événements suit le déploiement réel, ethnographique du cérémonial du mariage, en accordant aux fiançailles une place distincte, celles-ci étant considérées comme une étape à part dans l'ensemble d'un rite « de passage »<sup>46</sup>.

Les répétitions triplées sont les plus fréquentes, autrement dit une construction fondée sur le symbolisme des chiffres épiques. Ceci augmente l'atmosphère fabuleuse de tout le passage.

*C. Le mariage du héros, l'arrive de l'ordre de partir à l'armée et son départ.* Afin d'obtenir un effet dramatique des plus aigus et tendus le passage se sert du procédé de l'antithèse: « le dimanche il s'est marié — le lundi il a reçu l'ordre de départ à l'armée »; dimanche représente la fin de l'énu-

---

l'épopée héroïque universelle. Pour sa correspondante arménienne, voyez C. M. Bowra: *Heroic Poetry*, London, 1952, pag. 96, sur David Sasunski: « Other children grow by years, / But David grew by days ». Pareillement aussi les deux héros Sanasar et Bagdasar.

<sup>40</sup> Vendredi mis au monde — dimanche fiancé.

<sup>41</sup> Vendredi mis au monde — samedi baptisé — dimanche marié: 13, 15, 38, 50, 52, 58, 59a, 59b, 60, 62, 63, 66, 69a, 69b, 70a, 70c, 73a, 73b, 74b, 74c, 75, 77a, 98.

<sup>42</sup> Jeudi gagné — vendredi baptisé — samedi fiancé — dimanche marié; 19b, 26b; avec des variations sur le même thème: 1, 7, 20, 21, 22, 24, 26a, 78, 105, 150.

<sup>43</sup> Bon, voilà qu'il peinait / Le poupon qu'il élevait: 8.

<sup>44</sup> On utilise une formule de contamination, commune à toute l'épopée populaire roumaine: 19a, 33, 34, 55, 84, 86, 88, 146.

<sup>45</sup> Samedi l'a baptisé, dimanche l'a marié: 70b.

<sup>46</sup> Les fiançailles ont lieu d'habitude le samedi: 19b, 20, 21, 22, 24, 26a, 26b, 26c, 43a, 43b, 64, 67, 78, 79, 96b, 105, 150.

mération dans le cadre du thème précédent, tandis que lundi est le premier moment du thème présent. Cette formule binaire, la plus fréquemment rencontrée, est traitée différemment suivant le talent et le métier de chaque interprète<sup>47</sup>. Parfois l'effet artistique est obtenu, non par le brusque arrêt de l'énumération commencée dans le thème précédent, mais par sa continuation et même son extension. Nous assistons, alors, à des agglomérations ternaires du type (« dimanche il s'est marié, — lundi avec la belle s'est promené — mardi l'ordre lui est arrivé »<sup>48</sup>), quadruples: (« dimanche il s'est marié — lundi avec la belle s'est promené — mardi à l'armée fut appelé — mercredi soir s'en est allé »<sup>49</sup>) ou même quintuples<sup>50</sup>. Indifféremment de la solution adoptée (traitement du moment par l'antithèse ou par l'énumération) l'effet artistique est le même et la tension dramatique est pareillement assurée. On rencontre cependant des cas où le moment est dilué, où le nœud dramatique est défait. Nous avons, ainsi, certaines variantes où l'on décrit la noce<sup>51</sup>, ou bien où les choses sont prises de plus loin<sup>52</sup>. Dans tous ces cas, on cons-

<sup>47</sup> Dimanche il a eu ses noces — lundi l'ordre lui est arrivé: 26c, 33, 43b, 44, 82, 83, 84; *lettre d'appel* est arrivée: 7, 20, 105, 158; le *firman* arrivait: 26a, 26b, ou avec d'autres formes verbales parallèlement rapportées par la rime à des formes similaires du verbe « a nunti » (nocer): lundi l'ordre venait: 18c, 19a, 19b, 23a, 23b, 24; l'ordre survient: 39, 52, 62, 65; le *sort* est survenu: 74a; le *papier* lui est arrivé; 31b, 34, 147; lourde *nouvelle* lui est arrivé: 150; lui est arrivé l'ordre: 6; survient *lettre princière* de l'envoyer à l'armée: 68; à l'armée l'ont envoyé: 16a, 18b, 42, 46.

<sup>48</sup> 50, 63, 64, 66, 69a, 69b, 70a, 70c, 71, 73b, 74b, 75, 76, 77b, 77c, 97; d'autres exemples avec le même thème; 38, 43, 59a, 67, 78, 91, 96b, 100.

<sup>49</sup> 73a; d'autres exemples avec le même schéma: 1, 74c, 98.

<sup>50</sup> Dimanche s'est marié, /lundi avec sa petite femme s'est promené/, Mardi a été incorporé, /Mercredi l'ordre est survenu, /Jeudi déjà il partait: 70b; Dimanche on le mariait, /Lundi le lendemain des noces fêtait, /Mardi à la maison restait, / Le firman mercredi arrivait, / Jeudi à l'armée on l'envoyait: 88, 146 varié.

<sup>51</sup> Le texte 21, avec ce motif développé sur 5 vers; le texte 22 où dans 23 vers nous assistons au déroulement de tout le spectacle: la musique des laoutars, l'arrivée de l'ordre d'appel, le marié donne le papier à la mariée, celle-ci le lit et éclate en sanglots, ils s'engagent ensuite en un véritable dialogue.

<sup>52</sup> Le texte 55: lorsqu'il est arrivé à l'âge de se marier, le vieillard est parti à la recherche d'une épouse, en échinant trois chevaux — comme dans la ballade « Nunta soarelui » (Les noces du soleil) d'où le motif a été emprunté — il l'a trouvée, les jeunes gens se sont plus, la noce a commencé, les laoutars jouent, la noce danse, les gens banquettent, l'ordre d'appel arrive, le veillard se fait du mauvais sang, il entre dans la maison en soupirant et sort en pleurant, tout comme dans la ballade *Doicin bolnavul* (Doicin le malade), étonnés, les gens lui demandent ce qui le tourmente, il lit l'ordre. Les textes, 56a, 56b tout aussi étendus, avec de nombreux éléments psychologiques: il lui a cherché une femme afin qu'il y ait quelqu'un à lui donner à boire aux temps d'impuissance, et avec des détails ethnographiques: samedi ils lui ont fait le « barillet » et les « petites noces », dimanche les « grandes noces », lundi l'ont sorti à la « hora », ce qui amène une note évidente de pittoresque et de réalisme.

tate l'intention de donner plus de proportion au moment, en ajoutant des éléments pris au cérémonial du mariage. Ceci s'explique par le fait que cette ballade est surtout chantée aux noces, ayant même dans certaines régions un caractère rituel et portant le nom de « chanson du beau-père »<sup>53</sup>. Tout comme il y a aussi la chanson du parrain<sup>54</sup>. La diminution de l'effet artistique dû à l'affaiblissement est donc compensée, pour le goût d'un certain public, par l'adjonction de ces nombreux détails de cérémonie. Nous assisterons dans le développement ultérieur de la ballade à un second moment nuptial (le retour du mari aura lieu exactement à ce moment) de sorte que le texte apparaît sursaturé de détails concernant le cérémonial du mariage; aussi bien cela nous explique-t-il la fonction que cette ballade a acquise dans certains endroits.

L'ordre d'appel qui dans la ballade apparaît sous les noms de *Ordinul, Cartea, firmanul, vestea* ou *porunca* est émis par l'empire, et le jeune homme doit aller à l'armée (indiquée par: *cătănie, miliție, militărie*) servir le souverain. Parfois on parle aussi de son départ à la guerre<sup>55</sup>. Lorsqu'on demande au veillard de donner à l'empire *fiu din trupul lui* (fils de son corps), nous sommes en présence d'un acte de contamination<sup>56</sup>. Le langage militaire fait allusion à des événements de la vie militaire de la dernière guerre mondiale<sup>57</sup>. Dans certaines variantes on précise aussi en quoi consiste le service militaire du jeune homme<sup>58</sup>. La mention constante de « l'empire » tient du domaine

<sup>53</sup> AIEF, Inf. 16.343b: « Aux noces c'est obligatoire. Lundi après le mariage, au moment de partir, les laoutars ne reçoivent l'argent jusqu'à ce qu'ils ne jouent la chanson du beau-père. Tu ne recevras pas l'argent avant que tu ne l'as chantée ». Informateur: Mihail Constantin (Lache Găzaru), de Desa, Calafat, 29.II.1955 et AIEF, Inf. 22.917 du 17.II. 1961, le même informateur: « De tous les laoutars, qu'aucun laoutar ne peut partir de la noce s'il ne fait au beau-père. Cela ne se chante que le lundi, lorsqu'on lui donne l'argent. Par exemple la noce finit... Par exemple, à présent moi: J'ai terminé. Dieu, j'ai fini! L'heure est venue, j'ai terminé, il n'y a plus rien! Eh! le beau-père dit: Je vous compte l'argent, je vous donne aussi à chacun un pain, mais jusqu'à ce que vous ne fassiez le chant du beau-père, vous ne partirez pas! C'est la loi! Qu'on le sache du petit au grand. Tu fais la chanson du beau-père et alors tu auras l'argent et tu pars ».

<sup>54</sup> Emilia Comişel: *Contribuție la cunoașterea eposului popular cîntat*. (Contribution à la connaissance de l'épos populaire chanté). *Revista de folclor*, 7 (1962) nos 3—4, p. 20.

<sup>55</sup> 6, 100.

<sup>56</sup> 96a: le passage provient de la ballade « Mizil crai » (« Mizil roi »).

<sup>57</sup> 13 : à l'armée on m'a pris et chez les cavaliers on m'a mis; 61 : la période arrivait; 26c: ordre vert d'appel pour la sainte incorporation; 99: le pays l'a pris pour ses besoins.

<sup>58</sup> Pour servir l'empereur: 105; pour garder les portes impériales: 55; à la porte de Tsarigrad (Constantinople): 20, 26b, 150; devant l'empereur, /sur/, la route de Tsarigrad: 56a, 56b pour devenir « soutien » de Tsarigrad; pour servir la Porte. / La Porte du Vizir /dans la maison de l'empereur: 96a.

de la fable et celle de Tsarigrad (Constantinople) n'a pas de fondement historique, mais seulement symbolique, littéraire: les indications d'institutions ottomanes, l'emploi d'un lexique d'époque témoignent l'ancienneté du texte. Dans une variante du Banat le soin pour la couleur locale est poussé très loin: le jeune homme doit rejoindre son régiment à Becicherec <sup>59</sup>.

Ordinairement l'ordre comporte aussi le terme pour lequel le jeune homme est appelé. Il est toujours indiqué à l'aide des chiffres épiques <sup>60</sup>.

Remarquons aussi dans ce thème, la pendulation entre la réalité et la fable: les éléments realistes sont de nature ethnographique ou militaire, les fabuleux se fondent sur le symbolisme du lexique et l'emploi des chiffres épiques. De même faut-il signaler le rapprochement fréquent avec le conte fantastique. Remarquons encore, dans cette partie de la ballade, la tentation de réaliser une tension particulièrement dramatique, le thème se présentant comme un point culminant, habilement élaboré de l'exposition de la ballade.

*D. La convention établie entre les deux époux en ce qui concerne l'attente.* Suit un entretien entre les deux jeunes gens ou entre le marié et ses parents concernant sa toute nouvelle femme. Le moment peut surgir directement sans aucune préparation préalable <sup>61</sup> ou par l'emploi d'un artifice de *laoutar* <sup>62</sup> ou encore, le plus souvent, d'une formule de liaison constituée d'un vers ou de plusieurs — sept pour le moins — chaque vers représentant une idée indépendante fondée sur son propre verbe <sup>63</sup>. Cette instabilité est due justement au fait que le passage sert de formule de liaison. Dans certains cas le passage débute par un artifice de nature rhétorique — par exemple avec une interrogation qui lui confère de la vivacité et rend le moment actuel <sup>64</sup>.

<sup>59</sup> Le texte 2.

<sup>60</sup> 2: pour 9 ans, 9 mois et 9 semaines; 18a, 23a, 33, 34, 39, 40, 44, 46, 75, 82, 83, 84, 87, 97, 147, 150: pour 9 ans et 9 jours; 21: pour 9 ans et demi; 8: pour 9 ans et demi, dont 3 mois d'été et 3 de printemps; 19b: pour 9 ans, 9 mois et 5 semaines; 50: pour 9 ans de service militaire et 9 jours de veuvage; 76, 77b, 77c: pour 9 ans de service militaire et 9 jours de voyage; 54a, 54b: 9 ans qu'il ne vienne plus; 60, 70a, 70b, 70c, 74a, 74b: pour 7 ans, 7 mois et 7 semaines; 41: pour 7 ans, 7 mois et quelques semaines; 69: pour 7 ans, 7 mois et environ deux semaines.

<sup>61</sup> 40, 46, 63, 69a, 73b, 76, 82, 87.

<sup>62</sup> Le passage est introduit par une formule du type « feuille verte »: 34, 41, 99, 147.

<sup>63</sup> Un seul verbe: 3, 6, 7, 8, 10a, 11, 44, 13, 15, 16a, 17, 96b, 149, 18a, 19a, 39, 18b, 18c, 22, 100, 150, 58, 77b, 79; deux verbes: 23b, 24, 26c, 31a, 31b, 33, 37, 38, 43b, 65, 67, 68, 70a, 70c, 71, 73a, 74a, 78, 80, 86, 97, 158; trois verbes 19b, 43a, 54a, 54b, 61, 66, 74b, 77c, 84, 91; quatre verbes: 26, 56a, 70b, 75, 88, 105; cinq verbes: 26a, 69b, 96a, 146; six verbes: 21, 55, 56b, 64; sept verbes 26b, 42.

<sup>64</sup> Du type: « mais le preux que faisait-il? » ou « mais le gendre que disait-il? »: 18a, 19a, 23a, 31a, 54a, 54b, 55, 67, 70a, 70c, 75, 77b, 77c, 146.

L'idée centrale du passage est que la femme doit attendre son mari, fidèlement, tout le temps que ce dernier doit servir à l'armée. L'expression poétique en est flottante, vu la répétition des formules fondées sur les chiffres épiques dont nous parlions tout à l'heure<sup>65</sup>. Deux formules semblent être plus stables: la femme devra l'attendre neuf ans et demi<sup>66</sup> et surtout: vivre à l'état de veuvage durant neuf ans et l'attendre neuf jours<sup>67</sup>. Passé ce terme, elle est déliée de toutes obligations à l'égard du jeune homme et peut se remarier<sup>68</sup>, afin que sa vie ne s'écoule dénuée de but<sup>69</sup>, car ce serait bien malheureux pour sa vie<sup>70</sup>. Dans certaines variantes les parents sont priés de la marier aussitôt que le terme d'attente serait dépassé sans qu'il soit de retour<sup>71</sup>. Ordinairement le marié confie sa jeune épouse à ses parents, en demandant à la bru de demeurer avec ses beaux parents<sup>72</sup> et de leur obéir, car ils sont bons et ne désirent que son bonheur<sup>73</sup>, et aux parents d'avoir soin de sa jeune femme jusqu'à son retour, et de la marier, le cas échéant<sup>74</sup>. Dans certaines variantes, le marié institue un procédé magique pour connaître son destin, le terme d'attente passé. Il demande à sa femme de semer du basilic et de la manière dont celui-ci poussera, elle saura si elle doit encore l'attendre ou non. Deux formules ont été créées à ce sujet. Selon la première, si le basilic ne lève pas, elle peut le tenir pour mort et elle ne doit plus l'attendre<sup>75</sup>; la seconde — plus ample et traitée par l'antithèse: si le basilic pousse joliment, fort, branchu, elle saura qu'il est bien portant et va revenir, par contre si le basilic pousse décoloré, fané, flétri, elle saura qu'il est mort et qu'elle ne doit plus l'atten-

---

<sup>65</sup> Parfois la diversité est encore plus grande: qu'elle l'attende 9 ans 9 mois, 1 mois plein et 1 semaine: 6, 158; 9 ans et demi, 1 semaine et 3 jours 10a: et les cas de cette sorte peuvent se multiplier.

<sup>66</sup> 56a, 56b, 79, 88, 96b, 146, 149.

<sup>67</sup> 52, 64, 65, 75, 77b, 77c, 70, 80, 82, 83, 84, 87, 97, 99.

<sup>68</sup> 20, 31a, 41, 42, 43a, 43b, 44, 55, 56a, 56b, 63, 66, 67, 86, 91, 97, 98, 105, 146.

<sup>69</sup> 56a.

<sup>70</sup> 56b.

<sup>71</sup> 71, 79, 88, 96b, 100, 147, 149.

<sup>72</sup> 18b, 39, 40, 43a.

<sup>73</sup> 18c, 19a, 68, 69a, 69b, 70a, 70b, 70c, 71, 73b, 74a, 74c.

<sup>74</sup> 23a, 100; intéressant l'exemple de la variante 91: je pars, mon vieux, au loin/Que tu me gardes ma fiancée. /Que tu me la gardes jusqu'à un an. /Et d'un an jusqu'à deux./ De deux jusqu'à trois./ De trois jusqu'à quatre./ De quatre jusqu'à cinq./De cinq jusqu'à six./ De six jusqu'à sept./ De sept jusqu'à huit/. De huit jusqu'à neuf. Quand le dixième commencera/ Ma fiancée tu marieras... où l'on continue le procédé de l'énumération.

<sup>75</sup> 22, 26b, 31a, 56a, 56b, 73a.

dre <sup>76</sup>. Parfois la formule comprend trois termes, sans pour cela augmenter d'expression <sup>77</sup>.

D'habitude, le jeune homme répète le thème antérieur de la durée du service militaire. Le seul gain consiste dans l'introduction d'éléments réalistes de la vie de caserne <sup>78</sup> ainsi que dans l'agglutination d'éléments intéressants de contamination <sup>79</sup>. Dans certains cas les jeunes gens échangent des bagues de fiançailles, qui serviront, ultérieurement, à la reconnaissance <sup>80</sup>. Il ne faut pas manquer de rappeler certaines jolies formules, bien que plus rares, où le jeune homme fait ses adieux à sa femme <sup>81</sup> et à ses parents <sup>82</sup> en les priant de lui pardonner le tort qu'il ait pu leur faire <sup>83</sup>.

Le thème finit par un passage, souvent ample, plein de sensibilité et mouvement épique. Le jeune homme sort le cheval de l'écurie, le selle <sup>84</sup>, embrasse sa femme <sup>85</sup> et ses parents <sup>86</sup>, monte à cheval et part, tandis que les autres demeurent sur place en pleurant et en soupirant <sup>87</sup> où le conduisent jusqu'à la gare <sup>88</sup>. Parfois le texte évolue vers le genre de la grande épopée héroïque <sup>89</sup>.

*E. L'attente et le second mariage de la femme.* Parfois, sans préparation préalable <sup>90</sup>, d'autrefois en employant des artifices de *laoutari* <sup>91</sup> ou des artifices rhétoriques <sup>92</sup> et, enfin, dans certaines variantes, en utilisant des pré-

---

<sup>76</sup> Avec différentes variations: la formule se rencontre dans: 18c, 20, 24, 31b, 33, 34, 66, 68, 105, 21, 26a, 43a, 61, 63, 43b, 67, 73, 74a.

<sup>77</sup> 15, 42, 44.

<sup>78</sup> 64: la patrie l'appelle pour qu'il fasse son devoir; le pays le prend militaire pour qu'il fasse son devoir de soldat, mais l'imprécation à l'adresse de la guerre.

<sup>79</sup> 56b: de la ballade *Amărtiță turturea* (Triste tourterelle): car tu restes seule / comme une noire hirondelle / quand son épouse meure / Trouble elle boit son eau.

<sup>80</sup> 26a, 26b, 43a, 43b, 55, 56a, 64, 77b, 77c, 96a, 100, 150.

<sup>81</sup> Il l'embrasse deux fois sur le voile et une fois sur la poitrine nue: 21, 56a, 56b, 100 varié.

<sup>82</sup> Ne lui verra plus l'ombre dans la maison, mais seulement la place vide à table: 31b, 34.

<sup>83</sup> 64: le passage s'étend sur 25 vers; 88, 146.

<sup>84</sup> 66.

<sup>85</sup> 71, 88.

<sup>86</sup> 56b, 64, 71.

<sup>87</sup> 56a, 88, 146.

<sup>88</sup> 54a, 54b.

<sup>89</sup> 66: Et le garçon que me faisait-il? / Dans l'écurie de pierre qu'il entraînait./ Et un cheval qu'il se choisissait. / D'un glaive il se ceignait. / A l'armée il partait.

<sup>90</sup> 1, 2, 3, 6, 7, 8, 10a, 13, 16a, 17, 19a, 21, 23b, 26b, 31a, 31b, 33, 56a, 58, 73, 74b, 76, 78, 82, 83, 96b, 97, 99, 147, 158.

<sup>91</sup> Du type « feuille verte »: 40, 41, 61, 67, 68, 150.

<sup>92</sup> De nature interrogative « mais l'épouse que faisait-elle? »: 18b, 18c, 19b, 20, 23a, 26c, 38, 39, 43a, 44, 50, 52, 54a, 54b, 56b, 61, 63, 65, 66, 68, 69b, 70b, 70c, 73a, 74a, 75, 77b, 84, 86, 105, 149.

liminaires de circonstance <sup>93</sup>, on entre dans le fond dramatique de la narration, en d'autres mots dans le vif du sujet. Afin d'en augmenter le tragique, l'infidélité de la femme apparaît dans 47 variantes. Le femme n'attend, fidèle et amoureuse, que dans 30 variantes, et dans 6 autres cas cette attente subit elle aussi une épreuve magique supplémentaire.

Dans le cas *d'infidélité de la femme*, l'idée est exprimée, habituellement, de la manière suivante: elle l'a attendu la plus grande partie du délai, mais vers la fin, la plus petite partie, elle n'a plus eu la force, elle n'a plus supporté, elle n'a plus voulu attendre. Rappelons que le délai comprenait, dans la plupart des cas, deux parties: des années et des jours <sup>94</sup>. Lorsque le délai comprend trois parties, les deux premières sont toujours respectées, la dernière ne l'étant jamais <sup>95</sup>. Il s'agit d'un genre de révolte physiologique et psychologique qui va en s'accroissant à mesure que la fin de l'attente approche et que le retour du mari devient plus imminent. Le procédé artistique employé est encore une fois l'antithèse qui lie dans une unité contradictoire la fidélité à l'infidélité, les valeurs subjectives des mêmes chiffres épiques.

---

<sup>93</sup> Son service militaire à Tsarigrad: 22, à Birlad: 41; son départ: 26a, 43b, 55, 67, 149; son retard: 71; ou utilisant des préceptes parémiologiques; la femme telle la femme / jupe longue et intelligence courte; 46, 64, 69b.

<sup>94</sup> Nous transcrivons tous les exemples. 9 ans a attendu — 9 jours n'est plus demeurée: 13, 26b, 40, 50; 9 ans restée veuve — 9 mois n'a plus supporté: 17; 9 ans était veuve — Elle 9 jours ne demeurait: 18a; 9 ans qu'elle restait veuve — 9 jours ne tenait: 18b; 9 ans qu'elle restait veuve — 9 jours ne supportait: 18c, 75, 77b, 96b; 9 ans qu'elle a tenu — 9 jours n'a plus voulu: 20; 9 ans elle l'attendait — 9 jours ne pouvait; 23a; 6 ans l'a attendu — 9 jours n'a supporté: 23b; 9 ans qu'elle l'attendait — 4 jours ne supportait: 26a; 9 ans qu'elle l'attendait — 9 jours ne pouvait: 147; 9 ans elle attendait — 9 jours ne voulait plus: 31b; 9 ans qu'elle l'attendait — 9 jours ne patientait: 33, 34, 44, 66, 86, 97; 9 ans elle l'attendait — 9 jours ne restait plus: 38, 39; 9 ans l'a attendu — 9 jours n'a patienté: 46; 9 ans restait veuve — 9 jours n'attendait; 52, 84; 9 ans qu'elle attendait — et 3 jours ne restait plus: 54a; 9 ans qu'elle attendait — 3 jours ne patientait plus: 54b; 9 ans elle est restée veuve — 9 mois n'a plus pu: 58; 9 ans qu'elle restait veuve — 9 ans qu'elle l'attendait — 9 jours n'a plus patienté; 64; 9 ans qu'elle restait veuve — 9 jours ne pouvait: 65, 78, 99; 9 ans qu'elle restait veuve — plus longtemps elle ne tenait: 68; 7 ans elle l'attendait — 7 mois n'attendait plus: 70b; 7 ans qu'elle l'attendait — 7 mois ne patientait — 7 mois n'a plus patienté: 74a; 9 ans restait veuve — 9 jours n'est demeurée: 76; 9 ans est restée veuve — 9 jours n'a pas attendu: 83; 9 ans elle a tenu — 9 jours n'a plus voulu: 105; 9 ans qu'elle l'attendait — 9 ans et 9 mois — quand il restait 5 semaines: 19b; 9 ans est restée veuve — le neuvième jour s'est mariée: 82.

<sup>95</sup> 9 ans a attendu — un mois et une semaine — trois jours ne l'a pas attendu: 10a; 7 ans qu'elle a patienté — 7 mois a attendu — les semaines n'a pas voulu: 70c; 9 ans qu'elle restait veuve — 9 mois a attendu — 9 jours n'est plus restée: 26c.

Dans le cas de *fidélité de l'épouse*, l'idée est exprimée soit par la reprise du délai d'attente dans sa totalité<sup>96</sup>, soit en montrant que le terme a été dépassé et que par conséquent l'accord est tombé<sup>97</sup>, soit en accentuant sur le fait que celui qui était attendu, n'est plus rentré<sup>98</sup>. Dans deux cas, on atténue la culpabilité de la femme de s'être remariée, bien qu'après l'expiration du terme, en parlant d'une certaine autosuggestion<sup>99</sup>. Dans quelques variantes, le moment est traité par le menu et fort dilué<sup>100</sup>. Dans 6 autres cas la fidélité de l'épouse subit aussi une épreuve magique. Il s'agit du basilic et de l'interprétation, concernant le sort du jeune homme en fonction de la manière dont il a levé et a poussé. De fait, ou bien le basilic ne lève pas du tout, ou bien il lève jauni et fané et s'avère n'être qu'une preuve totalement insuffisante<sup>101</sup>. Il ressort que l'ordre du mari, énoncé dans le thème précédent, n'est suivi que dans très peu de cas. Le motif n'est donc pas congénital ni indispensable à la ballade. En général, la tentative d'assimiler ce motif dans le contenu de la ballade ne semble pas des plus heureuses.

Le thème finit par des motifs accidentels. Nous ne mentionnerons que ceux qui semblent présenter une certaine stabilité. Ainsi, parfois est-il dit avec qui l'épouse se marie<sup>102</sup>, les interprètes hésitant entre le traitement réaliste ou fabuleux du moment. Dans deux cas nous rencontrons un traitement spécial: après l'expiration du délai, des prétendants viennent demander la bru du vieillard; celui-ci décline toute compétence en cette affaire et es envoie s'adresser directement à la jeune femme; cette dernière reconnaît que son engagement, une fois le terme expiré, ne tient plus, accepte le mariage et on pourvoie aux préparatifs nécessaires<sup>103</sup>. En général, toutefois,

---

<sup>96</sup> 2, 6, 8, 19a, 43b, 63, 69, 149.

<sup>97</sup> 43a, 55, 56a, 56b, 67, 71, 150.

<sup>98</sup> 1, 3, 74b.

<sup>99</sup> 6, 158.

<sup>100</sup> 88, le passage s'étend sur 37 vers; 91 répète l'énumération des années du délai qui passent, année, après année, comme dans le thème précédent; comprend: le départ du jeune homme, les années qui passent, l'arrivée des marieurs, la préparation de la noce, l'arrangement du sapin, le mariage, le banquet; 146: le vieillard, après l'expiration du délai, la fiancée et la mariée. Il ressort qu'on exploite le même fonds de détails de la cérémonie nuptiale.

<sup>101</sup> 21, 31a, 73a, 22, 61, 73b: très étendu.

<sup>102</sup> Avec un homme d'un autre village: 2; avec le fils d'un empereur, de chez nous du Banat: 6; avec un garçon d'au-delà de 7 frontières: 20, 44, 105; avec un jeune homme de l'extrémité des mers: 23a, 26a; avec un homme de son village: 26b; avec un joli garçon du village, plus jeune et plus riche: 39; avec le fils du prêtre: 40; avec celui du maire: 43a, 43b, 61; avec celui du notaire: 73b; avec un garçon du village Chiriacu: 58; avec un jeune homme de Calafat, dont la moustache vient à peine de poindre: 70c; avec un voisin d'à côté: 99.

<sup>103</sup> 66, 67.

la formule finale faisant aussi fonction de raccord est très courte: un seul vers dont la paire rimée se trouve dans le complexe du thème antérieur.

*F. Le chagrin du vieillard et l'arrachement de la vigne.* On accentue d'une manière toute particulière le chagrin du vieillard lorsqu'il connaît l'infidélité de sa bru (bien qu'il ait tout autant de chagrin dans le cas contraire). Psychologiquement, le fait confirme la mort de son fils dans un pays étranger. Le moment est traité de manière libre et inégale. Du grand nombre de solutions artistiques par lesquelles débute le passage, la plus stable semble être une formule interrogative<sup>104</sup>, qui s'encadre dans le système général des artifices rhétoriques et dramatise le moment. Nombreux, pourtant, sont les cas où l'idée est exprimée directement, sans fioritures inutiles, impressionnante par sa nudité même<sup>105</sup>. En ce qui concerne l'affectivité du contenu, le moment est tout aussi instable. Le vieux père est dépeint chagrin, attristé ou fâché mais aussi irrité, s'emportant, se mettant en colère. On le voit ayant des cauchemars<sup>106</sup>, éclatant en larmes<sup>107</sup>, quittant la noce<sup>108</sup> et avec une formule d'emprunt: entrant dans la maison en pleurant et en sortant en soupirant<sup>109</sup>. Dans quelques cas, la présentation de la situation psychologique est très recherchée du point de vue de l'évocation suggestive<sup>110</sup>.

Le jour du mariage son amertume atteint l'apogée. Il prend ses outils et s'en va bêcher sa vigne. La variété des outils constitue tout un inventaire ethnographique d'outillage viticole<sup>111</sup>. Il n'est pas toujours précisé que cela se passe le jour même de la noce, mais on le déduit du contexte et l'idée en est assez dramatique dans sa simplicité lapidaire pour avoir encore besoin

---

<sup>104</sup> Du type « mais le vieillard que me faisait-il? »: 17, 18b, 18c, 19a, 19b, 20, 23a, 23b, 26a, 26b, 26c, 31a, 31b, 33, 34, 38, 39, 40, 42, 43a, 43b, 44, 46, 52, 54a, 54b, 58, 62, 65, 66, 67, 68, 69b, 70a, 70b, 70c, 71, 73a, 73b, 74a, 75, 76, 78, 79, 83, 84, 86, 87, 91, 96b, 99, 105, 147, 149.

<sup>105</sup> 1, 2, 6, 8, 13, 16a, 18a, 21, 22, 55, 56a, 56b, 64, 77b, 88, 97, 100, 146, 147, 158.

<sup>106</sup> 42.

<sup>107</sup> 64.

<sup>108</sup> 88, 164.

<sup>109</sup> 21.

<sup>110</sup> 26a, 46, 55: « à cause du feu et de gros cœur ».

<sup>111</sup> La bêche: 10a, 16a, 21, 26a, 26b, 31a, 46, 52, 54a, 54b, 58, 62, 64, 66, 70a, 70b, 70c, 71, 73b, 74a, 75, 77b, 78, 79, 87, 97, 100, 147; la bêche et la pelle (= formule venue du style lyrique funéraire): 2, 65, 69b, 105; la pelle: 3, 20; la bêche et la hache: 8, 31b; la bêche et la pioche: 33, 34, 68; la pioche: 19a, 20, 38, 44, 150; la pioche et la bêche: 17, 18a, 18b, 18c, 23a, 73a; la bêche et le pic: 55, 56a, 56b, 88, 146; la binette: 23b; la houe: 22, 26c, 39, 40, 42, 43a, 43b, 63, 67, 91, 96a; la houe: 19b; le sarcloir: 1; la serpe: 43a, 43b; la hachette: 63, 76, 96b, 149; la cognée: 67, 71, 73b, 76; la hache: 84; le hoyau: 99.

de précisions circonstanciées. Parfois cependant l'idée est exprimée avec force <sup>112</sup>. La formule la plus stable détermine les événements par une périphrase, qui approfondit les perspectives psychologiques du moment (le vieillard part à la vigne le dimanche, ce qui implicitement évoque le jour du mariage <sup>113</sup> mais introduit aussi l'idée de manquement de respect au repos du jour dominical). Cette solution exprime donc aussi le déséquilibre psychologique et la crise morale du vieillard <sup>114</sup>. Arrivé à la vigne il se met à bêcher, non pas avec la bonne pensée de la rendre fertile, mais avec celle de la détruire. L'idée est exprimée de différentes manières. La formule la plus réussie est fondée justement sur cette antithèse <sup>115</sup>. On rencontre aussi quelques formules de contamination qui apportent de la variation et du mouvement; <sup>116</sup> par la suite on montre aussi le motif réel de cette destruction: avec la mort de son fils, la vigne n'a plus à qui revenir. Parfois cette idée est exprimée simplement et sans détour, <sup>117</sup> d'autrefois on y ajoute des détails des thèmes précédents. Englobés dans le discours du vieillard, leur répétition, grâce à la dissimilitude flexionnelle, n'est pas fatigante. Ainsi, il dit avoir eu un fils qu'on lui a pris à l'armée <sup>118</sup> et qu'il y a peut-être péri, où qu'il a eu une bru qui se marie juste à ce moment <sup>119</sup>. Dans cer-

<sup>112</sup> « Mais le jour des noces »: 63.

<sup>113</sup> 8, 19b, 20, 22, 26a, 26b, 44, 46, 62, 70a, 70b, 75, 77b, 105, 150.

<sup>114</sup> Lorsque les prêtres lisent: 20; lorsque les prêtres disent la messe: 105; quand personne ne travaille: 22.

<sup>115</sup> En lignes générales: Et ne la bêche comme on bêche / Mais la bêche de racine en racine / Lui coupe les ceps / Et la dessèche depuis la racine, / Et la jette à travers le jardin: 10a, 20, 21, 22, 23a, 23b, 26a, 31b, 33, 34, 46, 63, 64, 76, 77b, 79, 105.

<sup>116</sup> Venait une corneille noire, / prenait un cep entier / Venait un petit sansonnet / prenait un grain de raisin: 55; il coupait, dieu, des raisins / Blancs comme des agneaux. / Il coupait des raisins noirs / noirs comme des tsiganes: 88, 146; Raisins noirs gonflés / Les jetait par-dessus la clôture: 100; Toute la vigne n'était que raisins / Il la jette dans les chemins. / A portée des oiseaux / et des gens qui passent: 6; Le raisin reste accroché. / Jeté sur les fils de fer / Raisin noir, vigne verte. / Gardes-le, Dieu, ne le laisse pas périr: 26a; Raisin vert et mûr / jeté par-dessus les clôtures: 31a

<sup>117</sup> Car n'a à qui revenir: 8, 21, 22, 23a, 31b, 34, 44, 54a, 54b, 66, 67, 97.

<sup>118</sup> L'Etat l'a fait militaire: 39; L'Etat l'a fait militaire, / Il est parti et n'est plus revenu: 40; l'a pris chez les hussards rouges: 42; On l'a pris aux «saraors»: 43a; on l'a pris aux hussards rouges / à pompon jaune: 43b; Le garçon est dans la milice, / On ne sait s'il revient: 86.

<sup>119</sup> Qu'il a eu une bru, / Et aujourd'hui elle se marie: 18a; Et aujourd'hui dans ma commune / Il y a le mariage de ma bru: 39; Sa bru s'est mariée, / Pour qu'il meure à l'étranger, / Sans croix à la tête: 64; Ma bru se marie: 65; Car ma bru n'est pas restée / Avec un autre s'est fiancée: 76; N'a pas à qui revenir, / Ma bru se marie: 77.

tains cas on dit qu'il arrache la vigne pour que les étrangers ne la mangent <sup>120</sup> pas, ou parce qu'elle est tombée entre des mains étrangères <sup>121</sup>.

G. *Le retour du jeune homme*. Le vieillard après avoir travaillé, fatigué, s'arrête de bêcher pour se reposer <sup>122</sup>, se met à l'ombre et boit de l'eau <sup>123</sup>, arrache une grappe, se couche sur le flanc, se fait un oreiller de la bêche et picore des grains de raisin <sup>124</sup>, regarde au loin <sup>125</sup> ou le long du chemin <sup>126</sup> couvert de traînage et de plumet <sup>127</sup>, porte ses yeux dans la vallée <sup>128</sup>, ou vers le haut <sup>129</sup>, vers l'Orient <sup>130</sup> ou à l'horizon <sup>131</sup>, embrasse du regard la vigne <sup>132</sup> et les sentiers <sup>133</sup>, lorsque tout à coup il voit venir un preux <sup>134</sup> à cheval <sup>135</sup>, un preux noir <sup>136</sup>, un brave <sup>137</sup>, un soldat <sup>138</sup>, un soldat à cheval <sup>139</sup>, un jeune soldat <sup>140</sup>, un militaire <sup>141</sup>, un militaire à cheval <sup>142</sup>, un jeune militaire <sup>143</sup>, un troupier <sup>144</sup>, un cavalier <sup>145</sup>, un homme à cheval <sup>146</sup>, un capitaine <sup>147</sup>, un chemineau <sup>148</sup>, un

<sup>120</sup> 1.

<sup>121</sup> Il importe de souligner le fait que le passage fait allusion à une ancienne coutume juridique spécifique de la Valachie « Predalnica », c'est-à-dire la confiscation du bien en cas de désobéissance, avec la mention particulière que les ceps seuls de la vigne sont propriété individuelle du vieillard, la terre appartenant à la communauté ; c'est la raison pourquoi le vieillard arrache les ceps de la vigne. Voir H.H. Stahl: *op. cit.*, III, p. 194—198, 309, 340—341.

<sup>122</sup> 2, 16a, 42, 44, 147.

<sup>123</sup> 56a.

<sup>124</sup> 56b.

<sup>125</sup> 1, 2, 3, 14, 43a, 43b, 44, 46, 147.

<sup>126</sup> 3, 16a, 18b, 19a, 64, 67, 68, 86, 87, 100.

<sup>127</sup> 56a, 56b.

<sup>128</sup> 14, 17, 22, 23b, 31a, 40, 70a, 70b, 70c, 77b, 150.

<sup>129</sup> 52, 63, 65, 76.

<sup>130</sup> 7, 26b, 54b, 71, 73a, 78.

<sup>131</sup> 39.

<sup>132</sup> 42.

<sup>133</sup> 54a.

<sup>134</sup> 1, 2, 10a, 26b, 56a, 56b, 86, 96a, 100, 150.

<sup>135</sup> 14, 18a, 18c, 20, 21, 54a, 54b, 69a, 105.

<sup>136</sup> 44.

<sup>137</sup> 19a, 19b, 22, 23b, 31a, 38, 46, 70c, 71.

<sup>138</sup> 64, 87.

<sup>139</sup> 13, 31b, 33, 35, 99.

<sup>140</sup> 42, 43a, 43b.

<sup>141</sup> 40, 75.

<sup>142</sup> 39, 83.

<sup>143</sup> 76.

<sup>144</sup> 3, 7.

<sup>145</sup> 34.

<sup>146</sup> 65, 78.

<sup>147</sup> 6, 158.

<sup>148</sup> 10b.

autre vieillard <sup>149</sup>, un moine <sup>150</sup> s'approchant rapidement. Parfois l'exposition est plus poétique: il voit un petit nuage <sup>151</sup>, ou encore un nuage de poussière <sup>152</sup>. Des fois, pour rendre le passage plus dramatique, une phrase interrogative <sup>153</sup> ou exclamative <sup>154</sup> le précède. Dans de nombreux cas, le thème est introduit par une formule de liaison propre aux *laoutari* <sup>155</sup>. L'image du jeune homme est réalisée par trois formules artistiques principales relativement stables, pleines de dynamisme et de couleur. Ainsi, dans une première formule, richement chargée de lyrisme, le portrait du jeune homme est présenté de la manière suivante: le cheval est blanc, non de taie blanche, mais d'écume <sup>156</sup> ou, plus souvent, le cheval est blanc (ou noir ou fatigué) à cause de la poussière de la route tandis que le preux est noir (ou tracassé) par les pensées <sup>157</sup>. La seconde formule n'a que du dynamisme visuel <sup>158</sup>. La troisième formule a les caractéristiques d'un moment de liaison, dépendant du contexte pour le fond aussi bien que pour la forme <sup>159</sup>.

Certaines variantes vont plus loin en ébauchant à ce moment du développement de la ballade de véritables petits croquis, dont quelques-uns — bien que de contamination — apportent un surplus considérable d'expression imagée. Le jeune homme nous est ainsi présenté tantôt comme un capitaine en cotte de mailles et haubert, avec fusil et yatagan <sup>160</sup> tantôt comme un petit soldat, vêtu d'un mantelet, un toquet sur la tête <sup>161</sup>. Généralement il est présenté comme étant âgé: sa moustache est grande comme celle d'un vieillard <sup>162</sup>, ou bien comme des tiges de concombres, poussant de tous

<sup>149</sup> 149.

<sup>150</sup> 63, 66, 67, 73a.

<sup>151</sup> 77b.

<sup>152</sup> 84.

<sup>153</sup> Du type « mais le vieillard que faisait-il? »: 19a, 23a, 39, 43a, 44, 52, 54a, 56b.

<sup>154</sup> Du type « Vous allez voir ce que le vieillard fera! »: 54b.

<sup>155</sup> Du type « feuille verte »: 17, 26a, 40, 43b, 50, 58, 71, 79, 97.

<sup>156</sup> 1, 14, 21.

<sup>157</sup> 8, 18c, 20, 22, 26a, 26b, 44, 46, 56b, 100, 105, 150.

<sup>158</sup> Le long du chemin: 16a, 68; au bord du chemin: 64; Au bas de la forêt: 17; au haut de la coline: 58; par le rayon du soleil, par l'aile du nuage: 50, 77b; aperçut la crinière du bai: 16a, 17, 18b, 68, 70a, 70b, 74a, 147; du cheval: 26c, 50, 52, 65, 70c, 77b; la selle du bai: 23a; le museau du cheval: 62; et la chevelure du preux: 16a, 18b, 70a, 70b, 70c, 74a; le képi du soldat: 23a, 52; et le képi du soldat: 26c, ou le bonnet du soldat: 50, 54a, 54b, 62, 64, 77b, ou le panache du képi et les franges du fouet: 17; le fils du vieillard: 84; le garçon du vieillard: 87.

<sup>159</sup> Un exemple: Feuille verte collier souple! / Du côté du levant, / venait le jeune homme à cheval: 97.

<sup>160</sup> 6.

<sup>161</sup> 43a, 43b.

<sup>162</sup> 38.

côtés <sup>163</sup>, ou encore, il a une grande barbe qui le fait ressembler à un moine <sup>164</sup>, elle est si grande, sa barbe, qu'il doit la tenir dans ses bras <sup>165</sup>. On y rencontre aussi une formule de contamination, provenant de la ballade de *Corbea*, la même que celle rencontrée dans le portrait du vieillard: sa barbe touche les bras, sa moustache ses épaules et sa tignasse les talons <sup>166</sup>. Parfois l'essai descriptif atteint aussi le cheval <sup>167</sup>. De semblables descriptions du jeune homme ont pour but d'empêcher une reconnaissance trop hâtive du héros, ce qui ferait rater l'effet de surprise. Le fils reconnaît immédiatement son père <sup>168</sup>, mais jamais le père ne reconnaît son fils <sup>169</sup>. Le jeune homme s'approche du vieillard, mais pressé qu'il est d'avoir des nouvelles, il n'a même pas le temps de le saluer en lui souhaitant le « bonjour », ou « un bon travail », et il ouvre immédiatement l'entretien <sup>170</sup>. Dans d'autres variantes toutefois, il salue le vieillard et se conduit comme un homme bien élevé <sup>171</sup>. Dans le premier cas, le passage est plus dramatique, mais c'est le second cas qui est typique. Le thème finit par une formule qui ouvre le dialogue entre les héros <sup>172</sup>. Le thème n'est pas de dimension excessive, et a des proportions adéquates à l'ensemble de la narration. Deux cas, cependant, manifestent une hypertrophie du moment <sup>173</sup>.

*H. L'entretien entre le père et le fils.* Le moment est particulièrement important pour l'économie épique de la ballade, car ainsi qu'on a pu le voir des schémas présentant la morphologie des thèmes, c'est dans le dialogue engagé entre les héros que sont repris par répétition un grand nombre des thèmes antérieurs. Cela confère à la ballade une tenue fastueuse et grandiloquente. Le système qui domine la version roumaine est celui du style épique linéaire, progressif et chronologique. En général, l'épisode comprend trois moments importants: la question posée par le jeune homme, la réponse du père et une conclusion du dialogue. Dans sa question, le jeune homme exprime son étonnement en voyant le vieillard travailler un dimanche <sup>174</sup>

<sup>163</sup> 31a.

<sup>164</sup> 64.

<sup>165</sup> 10a.

<sup>166</sup> 63, 66 voir aussi notre note n° 15.

<sup>167</sup> Un vaillant jeune homme, / A cheval sur un cheval noir de Dobroudja: 31a, 96a.

<sup>168</sup> 22, 27b.

<sup>169</sup> 39, 41, 42, 50, 66, 67, 70a, 77b, 96b.

<sup>170</sup> 16a, 17, 18c, 20, 33, 34, 68, 147.

<sup>171</sup> 14, 18b, 21, 26a, 26b, 37, 39, 43a, 43b, 46, 50, 52, 54b, 56a, 58, 64, 66, 67, 70c, 71, 73a, 77b, 78, 105, 149.

<sup>172</sup> Du type: « De la voix ainsi disait »: 22, 44, 45, 56b, 68, 73b, 74b, 96b, 147, 150, ou: « De la voix lui demandait » 18c, 70b, 84, 87, 98, 100.

<sup>173</sup> Au thème on consacre 34 vers (v. 196–230), et 146, pas moins de 18 (v. 138–156).

<sup>174</sup> 7, 19b, 14, 20, 22, 23a, 23b, 26b, 69a, 69b, 72b, 73b, 96b, 149, 150.

et détruire lui-même son avoir. Pour la réponse de ce dernier, certaines variantes contiennent des passages de toute beauté <sup>175</sup>: le vieillard répond qu'il le détruit par douleur <sup>176</sup>, par tristesse <sup>177</sup>, par cœur gros <sup>178</sup>, par dépit <sup>179</sup>. Dans un cas, bien qu'aberrant, le passage est très réussi <sup>180</sup>. Le point central du moment est celui où le vieillard dit que la vigne n'a plus à qui revenir <sup>181</sup> parce que sa bru se marie <sup>182</sup>, et que du reste juste alors la noce battait son plein dans sa maison <sup>183</sup>. Il n'a pas eu d'enfant pendant sa jeunesse, à sa grande vieillesse un garçon lui est venu, qui après une croissance miraculeuse, a été pris à l'armée <sup>184</sup>, où probablement il a péri, puisqu'il n'y revient plus <sup>185</sup>. Sa femme l'a attendu <sup>186</sup>, ou s'est mariée avant l'expiration du terme <sup>187</sup>, ou lui même l'a mariée <sup>188</sup>. Le schéma des thèmes antérieurs est suivi point par point. Parfois on répète aussi le motif du nouveau marié <sup>189</sup>. La vigne, qui en l'absence du fils était devenue la dot de la bru <sup>190</sup> tombe à présent entre des mains étrangères <sup>191</sup>. Si, par absurde, son garçon revenait, il aura à la replanter <sup>192</sup> mais lui, après être resté sans fils, il reste à présent aussi sans bru <sup>193</sup>. La réponse du vieillard, on le voit, contient la

---

<sup>175</sup> Hé, ohé, Toi vieux vieillard / Avec la barbe jusqu'à la poitrine / , Avec des sourcils penchés / Par-dessus les yeux tombés / Maints pays j'ai traversé / Une telle chose n'ai rencontré: 6.

<sup>176</sup> 1.

<sup>177</sup> 6, 21.

<sup>178</sup> 26b, 31a.

<sup>179</sup> 158.

<sup>180</sup> Sais-tu comment est mon cœur? / C'est comme la blessure dans les arbres / Quand tu la frappes de la hache / Et qu'on y voit le creux / C'est comme ça qu'est mon cœur: 66.

<sup>181</sup> 10b, 13, 14, 16b, 16d, 16c, 18a, 18b, 18c, 19b, 22, 26c, 31b, 32, 33, 34, 35, 38, 39, 40, 43b, 50, 52, 54a, 54b, 56a, 56b, 58, 62, 63, 65, 66, 68, 71, 75, 76, 77b, 78, 84, 86, 91, 99, 147, 149.

<sup>182</sup> 15, 18a, 18b, 18c, 26b, 31a, 37, 41, 63, 64, 65, 69a, 69b, 70a, 70b, 70c, 72a, 72b, 73a, 93b, 74a, 74b, 75, 76, 77b, 78, 82, 97, 98, 100.

<sup>183</sup> 15, 20, 23b, 26c, 31b, 32, 33, 34, 37, 38, 39, 40, 41, 43b, 44, 46, 50, 52, 54a, 54b, 58, 62, 64, 65, 68, 69a, 69b, 70a, 70b, 70c, 72b, 73a, 74a, 74b, 75, 76, 77b, 78, 82, 84, 86, 87, 96b, 99, 105, 147, 150.

<sup>184</sup> 26c, 31b, 32, 33, 34, 39, 40, 41, 43b, 46, 50, 52, 54a, 54b, 56a, 56b, 58, 62, 67, 68, 84, 86, 147.

<sup>185</sup> 77b, 83, 91, 96b, 99.

<sup>186</sup> 100.

<sup>187</sup> 82.

<sup>188</sup> 96b.

<sup>189</sup> Le fils du maire: 15, 37, 98; du notaire: 73b, de l'interprète: 63; de l'empereur: 41.

<sup>190</sup> 19a.

<sup>191</sup> 73a.

<sup>192</sup> 63.

<sup>193</sup> 74b.

répétition des thèmes antérieurs. Parfois répète-t-on même les premiers 6 thèmes en un bloc compact et uniforme <sup>194</sup>.

Sur ce, le jeune homme prie le vieillard de quitter la vigne et de l'accompagner à l'endroit de la noce, car la vigne il la pourra bêcher une autre fois, tandis qu'à une autre noce de la bru il ne lui sera plus donné de participer <sup>195</sup>. Pour le convaincre, le jeune homme dit vouloir, lui aussi offrir un présent à la mariée <sup>196</sup>. Dans un nombre de variantes, le jeune homme lui demande soit l'hébergement pour la nuit <sup>197</sup>, soit de lui donner un verre de vin, car la route l'a fatigué <sup>198</sup>. Dans un groupe d'autres variantes, moins accomplies, le jeune homme, sans explication préalable, demande s'il n'y a pas de noce au village <sup>199</sup>. Dans moins de cas, intervient la reconnaissance du père et du fils, le passage finissant sur une menace à l'adresse de l'épouse infidèle, ce qui présage la catastrophe qui va suivre <sup>200</sup>.

On voit de ce qui précède que l'épisode de l'entretien entre père et fils occupe une place centrale et privilégiée dans le contexte de la ballade. Tous les fils épiques se rejoignent ici en un nœud puissant. Le dialogue transporte l'action dans le présent, lui conférant une actualité dramatique et abrupte, qui permet aux interprètes et aux auditeurs de s'identifier aux héros du texte et à leur sort avec la plus grande dose d'affectivité. Le point culminant de la narration est ainsi préparé avec un art parfait.

*I. Le départ à la noce et la discussion avec les gens de la noce.* Comme pour chaque commencement d'épisode, nous trouvons dans ce cas aussi une formule d'introduction interrogative <sup>201</sup> ou certains artifices de *laoutari* <sup>202</sup>. On passe ensuite au développement de l'action, qui dans cette partie de la ballade est compacte et rapide. Le vieillard quitte ses outils <sup>203</sup> et la

<sup>194</sup> 20, 23b, 44, 150.

<sup>195</sup> La formule est à peu près fixe: Laisse la vigne, vieil homme / Et allons voir la noce / Car la vigne tu pourras encore la bêcher / Mais la noce tu ne la verras plus: 11, 16b, 16c, 16d, 17, 18a, 18b, 18c, 19a, 23a, 23b, 26c, 31a, 31b, 33, 34, 35, 39, 40, 44, 50, 53, 54a, 54b, 58, 65, 67, 68, 69a, 69b, 70b, 70c, 74a, 74b, 75, 77b, 97, 147; 69a: Je veux aussi me distraire / Car je viens d'être libéré; 87: Allons à la noce faire la noce / Boire et nous amuser.

<sup>196</sup> 20, 38, 55.

<sup>197</sup> 22.

<sup>198</sup> 52, 66, 96b: Me rincer un peu la bouche / De la poussière des champs / Et de la poudre du chemin.

<sup>199</sup> 41, 63, 64, 69b, 70a, 70b, 70c, 72b, 74a, 74b, 77b, 98; 67: étant donné qu'on entend des *laoutars*, la question paraît justifiée.

<sup>200</sup> 55; 26b: Et tu verras comment je travaillerai; 46: Remets-la à mes soins.

<sup>201</sup> Du type: et le preux [le vieillard] que faisait-il: 18b, 18c, 31a, 35, 39, 41, 42, 43a, 44, 52, 70a, 70b, 70c, 75, 76.

<sup>202</sup> Du type: « feuille verte »: 40, 91.

<sup>203</sup> 10b, 18c, 19a, 22, 26b, 31a, 35, 69a.

vigne <sup>204</sup>, se lave <sup>205</sup> et part à la noce avec le soldat ou le moine, selon le cas. Dans quelques variantes le moment est traité de la manière vigoureuse de l'épopée héroïque: le jeune homme empoigne le vieillard par la ceinture et le jette sur le cheval <sup>206</sup>, dans d'autres cas, il descend de cheval et y met le vieillard <sup>207</sup>. Dans un cas, ils vont à la noce en voiture <sup>208</sup>. Lorsqu'ils arrivent à la noce, sans interroger qui que ce soit et sans demander la permission à personne, le jeune homme mène son cheval à l'écurie <sup>209</sup> et entre ensuite dans la maison, où il est prié de s'asseoir à table <sup>210</sup>. Cependant, le plus souvent le jeune homme s'installe à table sans y être invité, se verse un verre de vin et boit sans formuler les souhaits de coutume, de sorte que tout le monde est saisi d'étonnement. Artistiquement parlant, c'est une formule presque stable qui réalise ce moment <sup>211</sup>. Pour sûr, aucun des gens de la noce, ni même la mariée ne le reconnaissent. Dans une autre formule assez souvent rencontrée, qui fait cependant partie d'un contexte ultérieur, déplacé ici par anticipation, le jeune homme parle de son avoir familial qu'il a peine à reconnaître dans l'état d'abandon et de désolation <sup>212</sup>, où il le retrouve. Son attitude finit par choquer les assistants et alors —suivant les cas, le marié <sup>213</sup>, les parrains \*) <sup>214</sup>, <sup>215</sup>, un invité <sup>216</sup>, un villageois <sup>217</sup> les gens de la noce <sup>218</sup>, les convives <sup>219</sup>, les hôtes <sup>220</sup>, les gens <sup>221</sup>, quelqu'un,

<sup>204</sup> 16b, 31b, 53, 58.

<sup>205</sup> 10b.

<sup>206</sup> 8, 65, 70a, 70b, 73, 75, 77b, 150.

<sup>207</sup> 56a.

<sup>208</sup> 42.

<sup>209</sup> 8, 10b, 16b, 16d, 17, 18a, 18b, 26a, 26b, 26c, 31a, 34, 44, 50, 52, 53, 56a, 64, 65, 66, 68, 69a, 70a, 70b, 70c, 71, 73b, 74a, 74b, 75, 76, 77b, 78, 97, 147.

<sup>210</sup> 42, 43a, 43b, 63, 150.

<sup>211</sup> Restait à table non prié / Boit son verre sans le lever: 2, 3, 7, 8, 10b, 13, 16b, 18b, 20, 26a, 26b, 44, 50, 64, 67, 75, 76, 77b, 78, 84, 97, 105.

<sup>212</sup> Où avaient été les labours/ Poussaient le chiendent et mauvaises herbes; / Où étaient les cours / La cigüe avait poussé: 23a, 23b, 33, 68.

<sup>213</sup> 10a.

\* La pratique du rite orthodoxe exige deux parrainages: celui du baptême (*naş*) et celui du mariage (*nun*). Habituellement, sans toutefois constituer une coutume obligatoire, le parrain qui tient l'enfant sur les fonts baptismaux, devient son parrain au mariage, par suite des responsabilités morales qu'il s'assume et des liens de parenté spirituelle qui s'établissent lors du baptême. (Note du trad.)

<sup>214</sup> 14, 66, 70b, 71, 74a, 78, 87, 97, 99.

<sup>215</sup> 13, 26c, 35, 53, 68, 73a, 73b, 147.

<sup>216</sup> 33.

<sup>217</sup> 34.

<sup>218</sup> 16d, 18a, 31b.

<sup>219</sup> 31a.

<sup>220</sup> 84.

<sup>221</sup> 32.

enfin<sup>222</sup>, lui demandant qui il est, d'où il vient, ce qu'il désire et pourquoi il se conduit d'une manière aussi inaccoutumée. Avec cette question on reprend bien entendu, les données antérieures de la narration<sup>223</sup>. Le jeune homme répond par une formule aussi relativement fixe, qui, dans sa seconde partie, reprend le motif de son attitude provocatrice: Je suis un gas de Tsaligrad! Je fais rentrer le cheval dans l'écurie sans demander! je m'assieds à table sans y être invité! Et je bois le vin sans faire de souhaits<sup>224</sup>. On assiste, de la sorte, à une triple reprise de la formule dans le cadre d'un même contexte épisodique: l'attitude du jeune homme — la question que lui posent les gens de la noce — la réponse du jeune homme<sup>225</sup>. Notons ici aussi les cas doubles: l'attitude du jeune homme — la question des gens de la noce<sup>226</sup>; la question des gens de la noce — la réponse du jeune homme<sup>227</sup>; l'attitude du jeune homme — la réponse du jeune homme<sup>228</sup>. Ils ne sont pas rares les cas défectifs où l'attitude du jeune homme apparaît seule sans conséquences dans les thèmes ultérieurs<sup>229</sup>, c'est-à-dire rien que la question des gens de la noce sans la réponse<sup>230</sup> ou seule la réponse du jeune homme, à la suite d'une autre question, et même, parfois sans justification préalable<sup>231</sup>. Le thème a pour fonction, on l'a vu, de préparer la reconnaissance des époux. Le jeune homme, avec son attitude ostentative, attire l'attention sur lui et entraîne obligatoirement l'éclaircissement de la situation. Cette solution doit être considérée comme typique de la version roumaine de la ballade.

*J. La reconnaissance des époux.* Dans l'ambiance préparée de la sorte se place le point culminant de la ballade, la reconnaissance des deux époux longtemps séparés. Le jeune homme demande à ce que la mariée lui soit

<sup>222</sup> 17, 18b, 72b.

<sup>223</sup> S'il s'agit de moine: Moine, mauvaise augure / Que cherches-tu à mes noces? / Tu restes à table non prié / Tu bois ton verre non levé: 14, 66, 67, 73a; s'il s'agit de soldat: D'où es-tu mon garçon / De quel village, de quelle ville, / As-tu en main un billet, / Pour ne pas en pâtir?: 17, 68, 70b, 72b, 73b, 74a, 97, 99 complété par des formules se rapportant à sa conduite provocante, ou bien une formule plus plate: d'où es-tu, toi, soldat?: 147, 33 petit soldat, 34, 72b mon garçon, 84, 87.

<sup>224</sup> 17, avec des variations (Tsaligrad, Tsarigrad): 16d, 18a, 18b, 33, 35, 64, 66, 68: de Calafat: 70b, 70c, 71, 72b, 73b, 74a, 77b, 147.

<sup>225</sup> 18b, 64, 84.

<sup>226</sup> 13, 67; la réponse du jeune homme manque ou est remplacée par autre chose.

<sup>227</sup> 16d, 18a, 35, 66, 67, 147.

<sup>228</sup> 77b.

<sup>229</sup> 2, 3, 78, 10b, 16b, 20, 26a, 26b, 44, 50, 70a, 75, 78, 97, 105.

<sup>230</sup> 10a, 14, 26c, 31a, 31b, 32, 34, 52, 53, 73a, 78, 87.

<sup>231</sup> 17, 33, 68, 70b, 70c, 71, 72a, 72b, 73c, 74a.

présentée <sup>232</sup>, pour lui offrir un cadeau selon la coutume <sup>233</sup>, ou pour trinquer un verre de vin avec elle <sup>234</sup>, pour lui parler <sup>235</sup> ou pour qu'elle fasse son devoir envers lui, en lui baisant la main <sup>236</sup>. La mariée se présente et lui tend un verre de vin. Après avoir bu, le jeune homme met dans le verre son alliance, remplit à nouveau le verre et le renvoie à la mariée. Celle-ci boit à son tour, trouve l'anneau au fond du verre et reconnaît son époux <sup>237</sup>. C'est la formule qu'on rencontre le plus fréquemment. Il y a cependant des cas où le jeune homme offre son anneau de mariage à la mariée, sans l'épisode du verre de vin <sup>238</sup>, il le lui envoie, comme présent sur un pain ou sur une assiette, selon l'usage local des noces paysannes <sup>239</sup>, ou bien il le lui montre seulement <sup>240</sup>, après quoi, inmanquablement, suit la reconnaissance des époux. Si la mariée est appelée pour baiser la main du jeune homme, au moment d'y poser les lèvres, elle découvre l'alliance et de cette manière reconnaît son époux <sup>241</sup>. Dans quelques variantes, elle le reconnaît à son allure, sans aucun autre signe spécial de reconnaissance, les épisodes de l'anneau de mariage, du verre de vin ou autres <sup>242</sup> manquant complètement ; dans d'autres variantes moins nombreuses, la mariée exige une seconde preuve, et le jeune homme est obligé de présenter aussi le mouchoir qu'elle avait brodé jadis pour lui <sup>243</sup>. Signalons aussi un seul cas où le jeune homme — immédiatement après l'interpellation des gens de la noce concernant sa

<sup>232</sup> Des gens de la noce: 8, 10b, 14, 16d, 17, 18a, 18b, 20, 23a, 26c, 31b, 32, 52, 68, 76, 78, 87, 99, 105, 150; du parrain: 26a, 33, 39, 46, 64, 66, 70a, 70c, 71, 73a, 73b, 74a, 147; du vieillard: 2, 22, 31a, 34, 35, 44, 74b; de la marraine: 3, 69a, 72; de l'échanson: 10a; du coureur 19b; du marié: 69b; des convives: 26b.

<sup>233</sup> 14, 16d, 17, 18a, 18b, 20, 23a, 23b, 26b, 31a, 31b, 32, 33, 34, 35, 44, 50, 53, 55, 66, 67, 68, 69a, 69b, 72b, 73a, 74a, 74b, 75, 105, 147; lui donner un « bakchich »: 21, 26a, 26b, 46; lui faire un cadeau: 40, 78; pour faire son devoir: 42, 43a, 58, 64, 150.

<sup>234</sup> 63, 64, 65; Trinquet avec elle: 97, 99.

<sup>235</sup> 39, 52.

<sup>236</sup> 17, 21, 23a, 26a, 26b, 31a, 150.

<sup>237</sup> 2, 3, 6, 8, 10a, 20, 22, 44, 46, 52, 53, 54a, 54b, 55, 56a, 56b, 63, 64, 65, 66, 67, 71, 72b, 77b, 78, 79, 91, 96b, 97, 99, 105, 149, 150, 158. Pour la reconnaissance des époux à l'aide de l'anneau placé dans un pot de vin, dans un verre de vin, ou cassé en deux, voir: Stith Thompson: *op. cit.*, vol. III, pag. 383—384, H94, H94.3, H94.4, H94.5; Johannes Bolte und Georg Polivka: *Anmerkungen zu den Kinder- u. Hausmärchen der Brüder Grimm*, vol. I, pag. 169, 234; vol. II, pag. 348, 428—429; Reinhold Köhler: *op. cit.*, pag. 584—585.

<sup>238</sup> 14, 18b, 21, 33, 74b, 84, 86, 146.

<sup>239</sup> 18a, 31b, 37, 43b, 73a, 74a, 76, 100.

<sup>240</sup> 16d, 32, 50, 39, 147.

<sup>241</sup> 17, 19b, 21, 22, 23a, 23b, 26a, 26b, 26c, 31a, 35, 41, 58, 61, 68, 69a, 69b, 70b, 70c, 73b, 75, 87.

<sup>242</sup> 7, 10b, 15, 18c, 31b, 34, 37, 38.

<sup>243</sup> 19a, 40.

conduite inconvenante — dévoile son identité et revendique, devant toute l'assemblée ses droits d'époux <sup>244</sup>. La reconnaissance au moyen de l'anneau de mariage demeure typique pour la version roumaine. Une déclaration publique de la mariée suit la reconnaissance. Elle prend congé des gens de la noce, les invitant à boire et à manger, de ne faire aucun cadeau de mariage et de se préparer au départ <sup>245</sup>, car celui qu'elle a désiré est arrivé <sup>246</sup>. On rencontre aussi quelques interventions locales <sup>247</sup>. On voit des exemples ci-dessus que le moment est assez concretisé par l'image, les formules — en dépit de leur mobilité foncière — étant stables et bien ciselées. C'est ce qui a favorisé l'éclosion d'un grand nombre de variantes du motif de la reconnaissance, sans qu'un final formel de l'action soit encore nécessaire <sup>248</sup>. C'est, en fait, le cas des variantes qui nous présentent l'épouse attendant avec fidélité son époux.

*K. Final catastrophique.* Dans la conclusion du paragraphe précédent nous montrions que 34 variantes du type du Sud s'arrêtent à la reconnaissance des deux époux. Ayant à notre disposition un total de 106 variantes du type du Sud, dont 15 fragmentaires dans la partie finale, les 34 variantes de la catégorie susmentionnée représentent 32,07 %. En déduisant les matériaux fragmentaires, nous constatons que dans plus de la moitié des cas (53,78 %) la ballade exige une suite. La solution du drame n'est cependant pas conçue de manière unitaire, elle peut être de trois sortes: Dans le premier cas, les deux époux se retrouvent, s'accordent de nouveau <sup>249</sup>, rentrent dans leur maison <sup>250</sup> et vivent dorénavant heureux <sup>251</sup>; cependant que la réjouis-

<sup>244</sup> 13, 38, 41, 43b, 62, 69a, 69b.

<sup>245</sup> 2, 8, 10a, 10b, 11, 14, 16d, 18a, 21, 26a, 26b, 31a, 33, 38, 50, 52, 56a, 56b, 63, 64, 65, 66, 68, 69a, 69b, 70a, 70b, 70c, 72b, 73b, 74a, 74b, 75, 77b, 99.

<sup>246</sup> 17, 20, 22, 26a, 31a, 33, 34, 35, 39, 40, 44, 50, 52, 54a, 54b, 69a, 70a, 70b, 70c, 72b, 74a, 74b, 75, 77b, 91, 97, 99, 105; qui l'a attendu: 7, 21, 65; le compagnon: 2, 3; l'homme: 6, 31a, 43a, 58, 71, 76, 78, 96b, 147; le marié: 8; l'époux: 10a, 11, 32, 46, 53, 56a, 56b, 84, 87, 100, 158; l'épouse: 56b, 73a, 73b; la petite épouse: 15, 55, 79, 149; le fiancé: 10b; le premier aimé: 64; l'homme: 42; celui avec lequel elle s'est mariée: 16d, 18a, 18c, 33; qu'elle a perdu depuis neuf ans: 53; celui qui a péri: 14; celui qui est parti à l'armée: 18b; son Voinea :19b; Dragnea avec lequel elle s'est mariée jadis: 68.

<sup>247</sup> Dieu le lui a amené: 2, 3, 6, 18b; elle ne se marie plus: 38, 42, 43a, 43b, 53, 71, 76, 79, 96b, 149; elle ne regrette pas l'argent dépensé avec les nouvelles noces, du moment qu'à cette occasion son premier mari est revenu: 42, 43a, 43b; si quelqu'un ne croit pas, qu'il vienne pour qu'elle lui montre l'anneau et qu'il se convainque que son mari est revenu: 64.

<sup>248</sup> 2, 3, 7, 10a, 11, 14, 15, 16d, 17, 18a, 18b, 21, 31a, 31b, 32, 34, 35, 38, 52, 53, 58, 62, 65, 73b, 74a, 74b, 76, 78, 79, 91, 97, 99, 100, 147.

<sup>249</sup> 41.

<sup>250</sup> 61.

<sup>251</sup> 6.

sance continue. C'est ainsi que prend fin la noce interrompue jadis par le départ du jeune homme à l'armée <sup>252</sup>. D'autres, fois, tout le monde les accompagne à la maison, où, après avoir fauché la ciguë qui avait invadé la cour dans l'absence du maître, recommence une belle noce et les réjouissances à tout casser <sup>253</sup>. Dans quelques cas, l'infidélité de l'épouse est excusée par l'époux revenu <sup>254</sup>, ou par le vieillard <sup>255</sup>, ou même par l'interprète, en guise de morale <sup>256</sup>, comme ayant été l'effet de la bêtise et de l'ignorance féminine. Parfois aussi, la ballade se termine sur une imprécation de l'époux à l'adresse de la femme infidèle, sans toutefois porter l'action plus loin <sup>257</sup>. Certains exemples pittoresques méritent d'être rapportés. Ainsi, le jeune homme rentre chez lui, se fait la barbe, est reconnu aussi par son vieux père, replante la vigne <sup>258</sup>; ou bien, le vieillard n'est pas convaincu de l'identité du nouveau venu sur la seule déclaration de la mariée, mais s'en approche, lui cherche certain signe sur le haut de la tête, après quoi le jeune homme fait sa barbe et coupe ses cheveux, la noce continue, on replante la vigne <sup>259</sup>. La seconde solution propose la répudiation de l'épouse et son renvoi; mais elle ne se trouve que dans deux variantes <sup>260</sup>. Les plus nombreuses variantes présentent la troisième solution du problème et implique la punition de l'épouse pour infidélité. Le plus souvent, l'homme prend sa femme, la mène à la maison; là il constate que l'état de délabrement est total: la ciguë a invadé la cour, poussant haute comme les portes cochères; l'homme prend la faux, fauche la ciguë. Il attache ensuite sa femme à un arbre au milieu de la cour, met le feu au bas de ses jupes et après qu'elle a brûlé, il éparpille sa cendre pour qu'il n'en reste aucune trace. De cette cendre poussent des ronces qui croissent et s'étendent à raz de terre et empêchent les gens de marcher. L'épouse infidèle est donc destinée à être maudite aussi après sa mort <sup>261</sup>. Le final concerne parfois aussi le vieillard (la ballade porte le

<sup>252</sup> 13, 37, 55, 64, 68, 71, 88, 96a, 146.

<sup>253</sup> 19b, 42, 43a, 56a, 56b.

<sup>254</sup> 10b.

<sup>255</sup> 18c, 75, 77b, 87; 33 il se plaint, qu'à cause de son infidélité, il est devenu la risée du monde.

<sup>256</sup> 43b.

<sup>257</sup> 50, 69b, 70a, 70b, 72b.

<sup>258</sup> 63.

<sup>259</sup> 87. Autres solutions: le mari revenu pleure de la joie du revoir avec sa femme: 73a; le vieillard se plaint qu'à son départ à l'armée c'était un enfant et qu'il lui est revenu vieil homme: 96b, 149; le jeune homme pardonne à sa femme son infidélité: 86.

<sup>260</sup> 69a, 70c.

<sup>261</sup> 20, 23a, 23b, 26c, 105; 44: avec une morale antiféministe; 46, 54a, 54b; il la fusille; 150: il lui coupe la tête avant de la brûler: 19a, 26a, 26b, 39, 40, 84. Une autre fin sanglante: le jeune homme tue les gens de la noce: 8.

nom de son état: elle s'appelle « la chanson du beau-père »). Il meurt de la joie du retour de son fils <sup>262</sup>, ou seulement s'évanouit <sup>263</sup>, mène la danse pendant la noce <sup>264</sup>, est d'accord avec la peine exemplaire infligée à l'épouse <sup>265</sup>. Enfin, certaines variantes, d'ailleurs assez peu nombreuses, finissent par des formules typiques de *laoutari*, qui dissipent la sensation de catastrophe et rétablissent la bonne disposition <sup>266</sup>.

#### Le type du Nord

A. *La naissance miraculeuse*. Comme il ressort aussi du schéma morphologique des thèmes, dans les variantes du type du Nord, ce thème manque constamment. A sa place apparaissent des débuts accidentels ou de contamination <sup>267</sup>.

B. *La croissance miraculeuse*. Le thème s'y trouve. Connue dans le type du Sud, on retrouve la triple énumération des jours: vendredi il est né — samedi il a poussé — dimanche il s'est marié <sup>268</sup>. Le baptême joue le même rôle important dans la vie du héros, apparaissant au centre de la triple énumération <sup>269</sup>. Une seule fois l'énumération tâche de dépasser ce système <sup>270</sup>. Il est intéressant de remarquer que le type du Nord tient à donner un nom au personnage. Ainsi nous rencontrons — sans qu'il y ait un groupement régional typique — les noms suivants: Toader <sup>271</sup>, Toderai <sup>272</sup>, Toderas <sup>273</sup>, Ionaş <sup>274</sup>, Ionel <sup>275</sup>, George <sup>276</sup>, Gheorghe <sup>277</sup>, Gheorghies <sup>278</sup>.

#### C. *Le mariage du jeune homme et son départ à l'armée*.

Tout comme dans le type du Sud, le départ à l'armée a lieu pendant ou immédiatement après la noce. Pour réaliser l'idée, le système est éga-

---

<sup>262</sup> 22.

<sup>263</sup> 43a.

<sup>264</sup> 88, 146.

<sup>265</sup> 54a, 54b.

<sup>266</sup> 13, 18c, 19b, 20, 21, 44, 46, 55, 66, 71, 88, 96a, 96b, 146.

<sup>267</sup> Par exemple, la formule: A la fontaine à Turda / Se rencontre le beau garçon et la belle fille / Le garçon joliment sifflait / Et la belle soupirait: 4, 112, 116, 117, 120b, 122 où il ne s'agit plus de la séparation d'un couple de jeunes mariés, mais de la séparation de deux amants.

<sup>268</sup> 5, 108, 111, 136, 137, 138, 139, 142, 151, 152, 154. Énumération défective: 125.

<sup>269</sup> 36, 77a, 101, 102, 104, 153, 155, 156, 157.

<sup>270</sup> 133.

<sup>271</sup> 142.

<sup>272</sup> 5.

<sup>273</sup> 103 et 128 du contexte; 136, 137.

<sup>274</sup> 138, 139.

<sup>275</sup> 141 du contexte.

<sup>276</sup> 125.

<sup>277</sup> 156 du contexte.

<sup>278</sup> 108, 111, 151, 152, 154, 156 du contexte.

lement celui de l'énumération de la succession des jours, dans une triple séquence: dimanche il s'est marié — lundi avec la belle s'est promené — mardi à l'armée fut pris <sup>279</sup>. Parfois, la suite est déficiente <sup>280</sup>, d'autres fois elle est par contre largement amplifiée <sup>281</sup>. L'indication du délai pour lequel le jeune homme part est fréquente là aussi <sup>282</sup>. Le départ a lieu habituellement, sans précision de lieu; à l'armée; on parle pourtant parfois de guerre <sup>283</sup> ou de camp <sup>284</sup>. Dans un cas, on mentionne le départ du jeune homme pour Bucarest <sup>285</sup>.

*D. La convention de l'attente.* Le thème est instable non seulement en ce qui concerne la formulation mais aussi le contenu. Dans un groupe de variantes, le héros demande à la femme de l'attendre un nombre précis d'années <sup>286</sup>, après quoi—en voyant qu'il ne revenait pas— elle serait libre de se remarier <sup>287</sup>. Dans un cas, il lui laisse, comme signe, son alliance: si elle reste brillante, il reviendra; si elle ternit, elle saura qu'il est mort <sup>288</sup>. Dans les variantes dans lesquelles la situation des deux jeunes gens n'est pas très claire, ou s'il s'agit de manière précise de deux amoureux et non de deux époux, la jeune fille elle-même s'oblige à l'attendre un certain temps <sup>289</sup>. Une formule, pareillement nouvelle, est celle due à l'interpénétration du thème de notre ballade avec la ballade de la « Méchante belle-mère ». Au moment du départ le jeune époux prie sa mère d'avoir soin de sa femme et de la nourrir de sucre et d'olives, de chair de noix et de figues, de pain de blé et de gimlette, de lait, d'eau de vie de marc ou de vin, afin qu'elle n'en ait pas envie et que pour les avoir, elle quitte sa maison, car il sera longtemps absent <sup>290</sup>. Ce passage ne donne lieu à aucune suite dans le contenu ultérieur du texte, de sorte que son caractère d'intrus est absolument évident.

---

<sup>279</sup> 102; varié: 36, 77a, 151, 152, 154.

<sup>280</sup> Rien que deux séquences: 5, 111, 125, 128, 133, 136, 138, 139, 141, 142, 157.

<sup>281</sup> 5 séquences: 137.

<sup>282</sup> 9 ans, 9 mois et quelques semaines: 101; un an, 9 mois et 2 semaines: 104; 8 ans et 3 mois: 108; 9 ans, 9 mois et 9 semaines: 153.

<sup>283</sup> 151, 152, 154.

<sup>284</sup> 5.

<sup>285</sup> 77a.

<sup>286</sup> 7 ans et demi 131, 141; pendant ce temps il ne lui écrira pas: 103, 129, 136, 142; 3 ans, 3 mois et 3 semaines: 120b, 122.

<sup>287</sup> 5, 127a, 127b, 133.

<sup>288</sup> 157.

<sup>289</sup> 7 ans: 134, 140; 4 ans, 4 mois et 4 semaines: 4, 112, 116; jusqu'à ce qu'il vienne: 117.

<sup>290</sup> 36, 77a, 102, 125, 151, 152, 153, 154; 137 qu'on ait soin qu'elle ne sorte le soir au village.

*E. Le second mariage de l'épouse.* Le délai expiré, l'épouse ne reçoit pas de lettre <sup>291</sup>, croit que son mari est mort et se fiance <sup>292</sup>, ou se marie <sup>293</sup>. Dans un cas, elle l'attend jusqu'à l'expiration du terme, mais, ensuite, pensant qu'il a péri, elle vend les terres, fait dire des prières pour les morts et se remarie <sup>294</sup>. Dans la variante où l'époux lui avait laissé comme signe l'anneau de mariage et que celui-ci ternit, elle a des motifs sérieux de le tenir pour mort et de se remarier <sup>295</sup>. En général, la formule est celle de la fidélité de la femme: elle l'attend et ne se remarie que lorsqu'elle voit que les années convenues ont passé et qu'il ne revient plus <sup>296</sup>. Ils sont rares les cas manquant, de ce point de vue, de clarté: on y relate seulement le remariage de la femme, sans en spécifier les conditions <sup>297</sup>. Il y a pourtant certains cas où, sans conteste, il est question de l'infidélité de l'épouse ou de l'aimée <sup>298</sup>. Caractéristique pour le type du Nord, est le motif de la lettre: après un certain temps, le jeune homme reçoit une lettre de chez lui — d'habitude une lettre de sa mère — lui annonçant que son aimée (dans le cas de l'épouse, la situation n'est pas claire) se marie <sup>299</sup>.

*F. Le chagrin du vieillard.* En tant que thème indépendant, il apparaît très rarement, ce qui constitue un autre point de différence thématique entre les deux types. Dans quatre variantes, le vieillard va dans la vigne pour voir si, par hasard, Gheorghieș n'arrivait pas <sup>300</sup>, mais pour le dire, la formulation n'en est pas du tout claire. Dans une autre version, chagrin, il s'en va détruire la vigne <sup>301</sup>. Evidemment, dans tous ces exemples, on peut parler de reflexe thématique du type du Sud. Egalement sous l'influence du type du Sud, les variantes qui nous montrent le vieillard partant, un jour

<sup>291</sup> 133.

<sup>292</sup> 151, 152, 154.

<sup>293</sup> 116, 136, 142, 156.

<sup>294</sup> 153.

<sup>295</sup> 157.

<sup>296</sup> 5, 134, 140, 144.

<sup>297</sup> 119, 125; 117: elle a desséché debout, / son nom elle l'a oublié.

<sup>298</sup> les années les a comptées, mais les jours les a oubliés: 4, 112, 120b, 122, 126, 127a, 127b; 7 ans l'a attendu, la demie n'est plus restée: 141; 7 ans l'a attendu, mais: la demie ne peut plus, car elle a des vertiges à en mourir: 131.

<sup>299</sup> Après un mois: 101; après moins d'un mois il regrette la maison, il obtient une permission et, au retour il la trouve se mariant: 104; sans délai, mais que sa femme se marie: 155; après 2 mois: 115, 118, 121; après un an et demi: 120a, il reçoit la nouvelle un jour de fête: 130; il ne se passe ni un mois, ni une année et l'aimée se fiance: 77a; il est informé que sa belle est souffrante: 36.

<sup>300</sup> 151, 152, 154, 156.

<sup>301</sup> 157.

de dimanche, ramasser du foin <sup>302</sup>, ou ce texte bizarre dans lequel le vieillard s'en va creuser sa propre tombe <sup>303</sup>.

G. *Le retour du jeune homme*. A l'expiration du terme <sup>304</sup> le jeune homme est libéré de l'armée <sup>305</sup>, revient à la maison <sup>306</sup> et en route rencontre un vieillard qui, un dimanche, ramasse du foin <sup>307</sup> (par suite de l'absence du thème antérieur, ce vieillard ne doit toutefois pas être pris pour le père du héros <sup>308</sup>. Certaines variantes relatent, d'une manière précise, la rencontre du héros avec son père, <sup>309</sup> qu'il ne reconnaît, cependant, pas <sup>310</sup>. Dans un cas, le vieux qu'il rencontre sur son chemin est — chose singulière — son beau-père <sup>311</sup>. Dans d'autres cas, son retour est mentionné, sans faire état de cette rencontre <sup>312</sup>. Dans quelques versions de celles qui racontent le départ du vieillard à la vigne, c'est ce dernier qui, en cours de route, rencontre un preux ou un soldat <sup>313</sup>. Parmi les textes qui contiennent l'épisode de la lettre reçue par le jeune homme, il y en a qui racontent comment le soldat va chez le *majour* — capitaine ou commandant — et demande une permission de quelques jours, prend son cheval, se hâte vers la maison et en cours de route, rencontre le vieillard <sup>314</sup>.

H. *L'entretien du père avec le fils*. Le thème ne fait défaut que dans quelques cas, variantes fragmentaires ou insuffisamment structurées du point de vue du sujet <sup>315</sup>. Par contre, sa grande fréquence témoigne de son importance dans le contexte de ce type. Le premier moment du thème est la question, adressée par le jeune homme au vieillard, pourquoi il fauche le foin un dimanche, en transgressant les coutumes sociales et religieuses <sup>316</sup>. Le

---

<sup>302</sup> 126, 127a, 133.

<sup>303</sup> 153.

<sup>304</sup> 103, 108, 128, 129, 137.

<sup>305</sup> 4, 113a, 116, 117, 134, 140, 141, 144.

<sup>306</sup> 5, 112, 119, 120b, 122, 131, 136, 138, 139, 142.

<sup>307</sup> 4, 5, 101, 103, 112, 116, 117, 121, 128, 129, 131, 134, 136, 138, 140, 141, 142, 144, 155.

<sup>308</sup> 5, 112, 119, 120b, 122, 137, 139.

<sup>309</sup> 106, 153.

<sup>310</sup> 151, 152, 154, 156.

<sup>311</sup> 139.

<sup>312</sup> 109, 120a, 125.

<sup>313</sup> 127a, 157.

<sup>314</sup> 36, 77a, 102, 104, 115, 118; 130 pour arriver plus vite à la maison, le jeune homme prend le train rapide.

<sup>315</sup> 36, 111, 125, 127b, 142.

<sup>316</sup> 4, 5, 73c, 77a, 103, 110, 112, 113a, 113b, 114, 116, 117, 119, 120a, 120b, 122, 124, 127a, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145.

vieillard répond qu'il le fait par chagrin <sup>317</sup> et poussé par le *dor* \* de son fils <sup>318</sup>, parti à l'armée depuis une éternité <sup>319</sup>. Le jeune homme demande ensuite quel est le bruit qu'on entend dans le village et il lui répond qu'il y a noce dans sa maison, car sa bru se remarie <sup>320</sup>. Parfois, le jeune homme pose cette question dès le début, sans s'intéresser au chagrin du vieillard. Dans tous les cas, il invite le vieillard de lâcher fourche et rateau et de lui montrer la maison où a lieu la noce. Quand il s'agit du mariage de l'aimée, l'entretien avec le vieillard semble supposer que les interlocuteurs se sont reconnus, sans qu'il y ait nécessairement une parenté entre eux: Le vieillard est un vieillard quelconque <sup>321</sup> qui lui annonce le mariage de son aimée et que les noces auront lieu la semaine suivante <sup>322</sup>. Dans quelques cas, le vieillard désigne aussi le nouveau marié <sup>323</sup>.

*I. Le départ à la noce.* Le vieillard lâche le rateau ou la fourche et montre la maison, au jeune homme. Ce dernier s'y dirige, en route personne ne le reconnaît, sa barbe ayant poussé fort grande <sup>324</sup>. En arrivant devant la porte cochère, d'un coup de pied il la casse <sup>325</sup>, entre dans la maison, demande qu'on lui donne un verre de vin <sup>326</sup>, refuse de boire lorsque les gens de la noce lèvent leurs verres à sa santé <sup>327</sup>, et demande à la mariée un verre <sup>328</sup>, ou exige qu'on lui donne la belle fiancée sans son consentement <sup>329</sup>, ordonne que la mariée elle-même attache son cheval <sup>330</sup>.

*J. La reconnaissance des époux.* La reconnaissance a lieu aussitôt que la mariée boit à la santé du nouveau venu. La formule est la seule stable de

\*) nostalgie, désir mêlé de regret

<sup>317</sup> 5, 110, 136, 142, 144.

<sup>318</sup> 112, 124, 128, 129, 132, 133, 134, 135, 137, 140, 145.

<sup>319</sup> 132, 136, 142, 144.

<sup>320</sup> « Toi, hir, chiu », clairon, fusillade: 5, 77a, 102, 103, 106, 107, 109, 110, 124, 127a, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 153, 155.

<sup>321</sup> 4, 73c, 101, 113a, 113b, 116, 117, 119, 120a, 120b, 122, 126, 144.

<sup>322</sup> 115, 118, 121, 131. Dans ces cas, la narration est déviée de son sens initial: le jeune homme rencontre quelques jours plus tard son aimée et les deux ont un entretien qui clôt la chanson.

<sup>323</sup> Le fils du Prince (Beyzedea): 106, 108, 151, 152, 154, 155, 156, ou de Behedea: 101, qui est une altération du premier nom.

<sup>324</sup> 132.

<sup>325</sup> 77a, 101, .

<sup>326</sup> 102, 109.

<sup>327</sup> 4, 5, 103, 107, 113a, 114, 116, 117, 120a, 120b, 122, 124, 126, 127a, 128, 129, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 144, 145.

<sup>328</sup> 157.

<sup>329</sup> 101.

<sup>330</sup> 108, 110, 151, 152, 154, 155, 176.

tout le type et se résume à l'idée suivante: le jeune homme accepte de boire le verre offert par la mariée, parce qu'elle est sa femme<sup>331</sup>. A ces mots, la mariée soupire, pâlit et meure<sup>332</sup>, ou bien le nouveau marié le menace de mort et refuse de lui restituer sa femme<sup>333</sup>, ou encore la femme congédie les gens de la noce et le reconnaît publiquement en apportant comme témoignage l'anneau de mariage et la « clochette »<sup>334</sup>. Dans d'autres cas, il continue de prouver ses droits d'époux, apportant comme témoignage les anneaux de leurs doigts<sup>335</sup>, ou le mouchoir et l'anneau<sup>336</sup>, ou le portrait de sa femme<sup>337</sup>.

*E. Le final.* Dans la plupart des variantes nous assistons à une conclusion moralisatrice. Le nouveau marié se lève de table et s'accuse de la faute d'avoir épousé la femme d'un soldat, conseillant aux autres de tirer une leçon de sa malheureuse expérience<sup>338</sup>. Dans d'autres cas, cependant, nous assistons à des solutions improvisées. Le héros, après le refus du nouveau marié de lui restituer sa femme, repart à l'armée<sup>339</sup> ou congédie les gens de la noce en les priant de lui laisser sa femme<sup>340</sup>, ou bien a des réactions violentes, semblables à celles du type du Sud<sup>341</sup>. Dans une autre variante, le nouveau marié, lui reconnaissant ses droits, part avec les gens de la noce, laissant la place libre<sup>342</sup> et enfin, dans une autre, la mariée congédie les gens de la noce, accroche le chapeau du nouveau venu au porte-manteau, et par ceci lui reconnaît la qualité de maître de céans<sup>343</sup>.

#### *La structure poétique de la version roumaine*

De récentes recherches ont mis en lumière l'existence de certaines normes poétiques généralement valables pour le style épique mondial. Ces normes ont leur source dans la caractéristique fondamentale du folklore, le

---

<sup>331</sup> 5, 103, 107, 113a, 114, 116, 117, 119, 120a, 120b, 122, 124, 126, 127a, 128, 129, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 144, 145.

<sup>332</sup> 153.

<sup>333</sup> 155.

<sup>334</sup> 157.

<sup>335</sup> 109.

<sup>336</sup> 125.

<sup>337</sup> 132: *potreaua*. (« portrait » ! déformation de portrait — n.n.)

<sup>338</sup> 5, 110, 114, 116, 119, 120a, 120b, 122, 126, 127a, 128, 131, 134, 135, 136, 137, 140, 141.

<sup>339</sup> 155; apprenant le mariage de sa femme, il repart à l'armée sans faire le moindre effort pour la reconquérir: 104

<sup>340</sup> 133.

<sup>341</sup> Il renvoie sa femme de la maison: 142, ou il lui coupe la tête pour ne l'avoir pas attendu: 129.

<sup>342</sup> 144.

<sup>343</sup> 157.

style oral. Conformément à ces recherches, la production folklorique est liée à l'exécution artistique concrète, la variante étant le document unique et irrépétable, et la création par variantes, la modalité artistique spécifique<sup>344</sup>. L'exécution est en fonction de la culture et du talent de chacun des interprètes, ainsi que de son aptitude à improviser à partir de clichés artistiques préfabriqués, dans un continuuel processus d'actualisation et localisation d'un contenu artistique traditionnel. Ce processus a eu lieu, dans des formes relativement pareilles, à toute époque et en tout droit, jusqu'à aboutir grâce à un exercice prolongé, à la constitution d'un fonds traditionnel de clichés de thèmes et de procédés techniques de caractère international: « Des conditions professionnelles identiques expliquent la permanence d'un style épique à travers époques et pays différents »<sup>345</sup>.

Arrivée là, notre recherche se poursuit en envisageant le domaine des modes d'expression littéraire, l'ensemble des figures de style, la stylistique de la langue poétique de la ballade et, enfin, certains problèmes de versification. Pour ce faire, la recherche embrassera la version roumaine dans sa totalité, sans tenir compte de sa diversité de types.

### 1. Modes d'expression littéraire

Le texte que nous examinons, par sa définition même, est une narration en vers. Des textes exclusivement narratifs n'existent pas et, de ce point de vue, celui dont nous nous occupons ici représente un exemple typique du genre. La ballade roumaine du retour du mari comprend, à côté de fragments narratifs, des moments descriptifs, ainsi que des dialogues. Par conséquent tous les trois modes d'expression littéraire s'y trouvent. Il est évident néanmoins qu'ils n'y sont pas également représentés, les traits narratifs prédominant, ce qui, du reste, confère son caractère à la pièce; pourtant son caractère spécifique ne saurait être saisi sans l'examen de l'agencement des trois modes d'expression littéraire dans un ensemble artistique irréductible<sup>346</sup>.

*La narration, conception et technique.* Ce mode d'expression littéraire est indissolublement lié à la conception de l'épopée. La morphologie des

<sup>344</sup> A.B.Lord: *Homer and other Epic Poetry*, dans Alan J.B. Wace and Frank H. Stubbings: *A companion to Homer*. Londres, 1962 p. 185: « Each performance represents a new composition of the song . . . it is a technique of remembering rather than of memorization ».

<sup>345</sup> Jean Rychner; *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*. Genève — Lille, 1955, p. 128.

<sup>346</sup> Czelaw Zgorzelski: *Le dynamisme de la ballade comme genre littéraire*. Poetics. Poetyka. *Поэтика* Varsovie, 1961, p. 691: « C'est dans ce principe de base, qui mène à une influence réciproque permanente des trois genres différents de la poésie, que la ballade puise la force intérieure de sa structure et de son dynamisme ».

thèmes de la ballade a mis en évidence un fait absolument remarquable, à savoir que cette ballade est fondée sur le style ainsi nommé épique-linéaire, progressif ou chronologique, dans le sens que la narration suit exactement l'ordre chronologique des faits racontés: on raconte d'abord les faits les plus anciens, ensuite ceux qui le sont moins, enfin les faits nouveaux et les actuels, en tenant compte de leur succession réelle ou vraisemblable <sup>347</sup>. C'est une modalité simple et, certes, archaïque, probablement la première solution artistique découverte par les hommes pour noter le déploiement d'une action dans le temps. Par ce trait, la présente ballade se distingue nettement des autres ballades roumaines, telles que: *Miorița* ou *Doicin bolnavul* (Doicin le malade), dans la structure desquelles on peut déterminer des stades et des tendances d'évolution différents. Notre ballade ne répond pas à de pareils sondages, car elle est demeurée immuablement attachée, avec tout ce qu'implique la mobilité foncière des textes folkloriques, à la modalité épique la plus ancienne, probablement originelle. Cela est valable pour les deux types de la version roumaine. Cette situation a des conséquences importantes en ce qui concerne le développement général de la narration, vu qu'elle implique la répétition obligatoire de certains thèmes dans le contenu d'autres thèmes qui suivent. Le thème qui supporte les répétitions est, comme toujours, un dialogue; dans notre cas: le thème *H*, c'est-à-dire l'entretien du père avec le fils revenu <sup>348</sup>. Si nous nous rapportons au type du Sud, où le système de la répétition prédomine, il y a des cas où les premiers cinq thèmes du début se répètent intégralement <sup>349</sup>, nous constatons la situation suivante de pourcentage:

Thème	Dans le cadre normal	Répétitions dans le thème <i>H</i>	Fréquence générale
<i>A</i>	74,11%	56,47%	130,58%
<i>B</i>	63,52%	16,47%	79,99%
<i>C</i>	98,82%	63,52%	162,34%
<i>D</i>	97,64%	18,82%	116,46%
<i>E</i>	90,55%	76,47%	167,02%
<i>F</i>	92,94%	8,23%	101,17%

<sup>347</sup> Nous ne rencontrons le style épique qu'en trois cas, la ballade débutant par le thème *H*, dans le contenu duquel on reprend tous les autres: 10b, 14, 35.

<sup>348</sup> Pour la fonction spécifique du dialogue de supporter la répétition, voir: H.M. Chadwick—N.K. Chadwick: *The Growth of Literature*, vol. III, Cambridge, 1940, pag. 41 « ... speeches are utilised very widely for lengthening the narrative by repetition — always a favourite device of heroic narrative poetry ».

<sup>349</sup> 7, 23b, 44, 150.

Thème	Dans le cadre normal	Répétitions dans le thème <i>H</i>	Fréquence générale
<i>G</i>	101,01%	—	101,01%
<i>H</i>	97,64	—	97,64%
<i>I</i>	92,94	1,17%	94,11
<i>J</i>	95,29%	—	95,29%
<i>K</i>	61,17%	5,88	67,05%

La situation ci-dessus a été établie en tenant compte du caractère complet ou fragmentaire des textes. Ainsi, des 106 textes qui appartiennent à ce type, on n'a tenu compte que des 85 textes intégraux, les 21 textes fragmentaires ayant été éliminés <sup>350</sup>. D'après ce qu'on voit, tous les thèmes n'ont pas la même fréquence, certaines variantes étant défectives, sans que le contenu de la ballade en soit altéré. Les thèmes à fréquence plus réduite sont *A*, *B*, et *E*. Normalement le thème *G*. ne manque jamais, bien plus, il dépasse, par son fractionnement en deux parties, la fréquence naturelle <sup>351</sup>.

Le système des répétitions se manifeste en général, par des reprises, et ce n'est que pour le thème *K*, le dernier, que la répétition s'effectue par une anticipation <sup>352</sup>. Les thèmes qui se répètent le plus fréquemment sont *A* (56,47%), *C* (63,52%) et *E* (76,47%), en une mesure plus réduite *B* (16,47%) et *D* (18,82%) et encore moins souvent, *F* (8,23%), *I* (1,17%) et *K* (5,88%). La fréquence générale de certains thèmes atteint des chiffres qui doublent presque la situation normale des thèmes: *E* = 167,02%, *C* = 162,34%, *A* = 130,58%, ce qui confère à la ballade une couleur épique à part et témoigne en plus de la généralité du phénomène, aussi de la profondeur de l'influence exercée sur la structure des thèmes de ce texte.

*La description, l'art du portrait et du tableau, l'adjectif.* Un trait caractéristique du style épique populaire roumain réside dans l'introduction, dans la tessiture de la narration, de petites esquisses de *portraits* ou de *tableaux*, réalisées avec une grande économie de moyens artistiques, ce qui non seulement ne les rend pas gênantes pour l'ample développement de l'action, mais tout au contraire donne à celle-ci un surplus de nuances, de rythme et la relance dans le moment suivant. Dans notre ballade nous assistons au même

<sup>350</sup> 10b, 14, 16a, 16b, 16c, 16d, 24, 32, 35, 37, 53, 59a, 59b, 60, 72a, 72b, 74c, 77c, 80, 82, 98.

<sup>351</sup> 79.

<sup>352</sup> 23a, 23b, 26b, 33.

phénomène : chaque fois que l'occasion se présente, l'interprète intervient avec de pareils portraits ou tableaux, en rendant la narration plus suggestive, plus poétique. Les interventions ne sont pas toujours de nature organique (le portrait ne dérive pas d'une nécessité interne du texte), mais de contamination, les passages descriptifs provenant du contenu d'autres productions folkloriques et illustrant la richesse du répertoire de chaque chanteur et sa capacité de jongler librement avec des formules artistiques préfabriquées. Ainsi, certaines variantes font le portrait du vieillard <sup>353</sup>, d'autres celui du jeune homme <sup>354</sup>. L'épouse n'est jamais portraiturée. Nous ne trouvons rien à dire de particulier sur l'art du portrait, attendu que ceux-ci sont allogènes, de contamination. Nous devons néanmoins souligner le fait — important — que leur agglutination au texte s'effectue imperceptiblement, l'acte de la fusion n'étant pas gênant et leurs dimensions réduites ne constituant pas des moments capables de retarder l'action ; ils s'assimilent et gagnent en authenticité.

Les *tableaux* sont beaucoup plus nombreux, et la plupart ont la même origine que le contenu de la ballade. Parfois il ne s'agit que de simples cadres statiques, tel, par exemple, la représentation de la maison du vieillard à l'orée d'un bois <sup>355</sup>, mais le plus souvent ce sont des tableaux de mouvement : le déroulement des noces du jeune homme <sup>356</sup>, ou le déroulement des noces de l'épouse, dans lesquels sont exploités les aspects se rapportant au cérémonial indiqué par le texte ; la description du ravage fait par le vieillard dans la vigne (l'arrachement de la vigne, le raisin jeté) ; la description de l'arrivée impétueuse du jeune homme ; de sa cour envahie par les mauvaises herbes ; la mise à mort par le feu de l'épouse infidèle. Tout cela accorde à la ballade une note picturale spéciale et concrète, qui fait le charme propre de ce texte. La technique générale consiste à lier entre eux, à l'aide d'une action habilement conduite, le plus possible de tableaux de ce genre, qui, réunis, constituent une suite, chaque fois pleine de fraîcheur et d'imprévu. Parfois, et surtout lorsqu'il s'agit des descriptions des noces dont parlent le texte, nous rencontrons néanmoins des longueurs inadmissibles, des moments retardateurs de la narration. Ce qui les sauve c'est la grande richesse des détails ethnographiques.

---

<sup>353</sup> 21, 22, 56a, 56b, 88, 96a, 146 ; de contamination : 8, 21, 56a, 56b ; à tendance de créer une atmosphère fantastique : 22, 26a.

<sup>354</sup> 6, 43a, 43b : représenté aussi âgé que son père : 10a, 31a, 38, 63, 64, 66. Parfois l'essai descriptif englobe aussi le cheval : 31a, 96a.

<sup>355</sup> 24, 31, 56a, 56b, 69, 88, 96b, 97, 99, 146.

<sup>356</sup> 21, 22, 43.

L'emploi de l'adjectif n'est pas fait au hasard. La situation la plus fréquente — qui, d'ailleurs, est déterminée par les lois linguistiques — est la post-position<sup>357</sup>. Dans des cas moins fréquents, respectivement dans 33 formules, nous le trouvons placé avant le nom qu'il détermine. Parfois le fait s'explique par une nécessité accrue d'évocation<sup>358</sup>, mais le plus souvent, l'emploi de l'adjectif dans cette situation tient à des conditions de métrique, de rythme et d'homophonie<sup>359</sup>. Il est intéressant de signaler que, dans cette ballade, la majorité des adjectifs sont indicatifs de couleurs, ce qui augmente les qualités picturales, déjà très prononcées, du texte: le vin est rouge, la carte est blanche, le pompon est jaunâtre, les lettres sont bleues ou noires, les yeux noirs, l'arbre est vert tout comme l'herbe à cochon, les champs, l'herbe, les feuilles, la vigne; le cheval est blanc ou noir; le preux est noir, il a des bottes noires, ses cheveux sont jaunes (blonds), sa barbe est blanche; le raisin est noir; l'ordre d'appel est vert (détail pittoresque qui rappelle les formulaires militaires de la dernière guerre mondiale), etc. On y trouve aussi des adjectifs abstraits tels que: nu, beau, doux, aimé, lourde, bon, grand, méchant, saint, mais les exemples sont beaucoup moins évocateurs. A remarquer aussi les noms suivis de deux adjectifs, ce qui est très rare dans la poésie populaire roumaine (dû aux dimensions réduites de l'octosyllabe). Parfois ces adjectifs sont, purement et simplement juxtaposés<sup>360</sup>, ou bien ils sont liés par une conjonction copulative<sup>361</sup>. Signalons encore l'existence dans cette ballade de certaines formules générales du folklore roumain, comme par ex: *ochi negri*<sup>362</sup>

<sup>357</sup> La situation est confirmée par 67 cas différents.

<sup>358</sup> Lourde nouvelle: 150; fier capitaine: 6; grande noce: 13, 70b.

<sup>359</sup> Blanche ou petite enfance: 70a, 70c, 71, 73b, 74a, 77b; blanc-empire: 75; et surtout la formule qui engage d'habitude un distique: la blanche jeunesse: 18b, 18c, 19a, 23b, 24, 26b, 33, 42, 43a, 43b, 44, 46, 50, 52, 56b, 59a, 62, 63, 64, 67, 69a, 69b, 70b, 70c, 75, 76, 77b, 77c, 78, 88, 91, 100, 146, ou la verte jeunesse: 150; la douce jeunesse: 56a; noires jeunesses 66; jeunesses brûlées: 96a; triste jeunesse: 20, 26a, 105; fière jeunesse: 74a; formules qui vont, de pair avec blanches vieilleses: 18b, 18c, 19a, 20, 23b, 26a, 26b, 33, 42, 43a, 43b, 44, 50, 52, 56a, 59a, 62, 63, 64, 66, 67, 70b, 70c, 74a, 75, 76, 77b, 77c, 96a, 105; ou vieillesse cassée: 24; vieillesse tourmentée: 26b, 44, 46; vieilleses brûlées: 55, 88, 100, 146; blanche vieillesse: 88, 150; douces vieilleses: 56b; noire vieillesse: 69a, 69b, 78, 88, 146; vieilleses chères: 91.

<sup>360</sup> Cheval noir dobroudgéen: 96a; carte écrite imprimée: 120a; raisins noirs à gros grains: 100.

<sup>361</sup> Cheval bon et dobroudgéen: 31a; et chaude et bonne: 10b; table longue et riche maison haute et belle, vigne abondante et productive, mère bonne et tendre: 83; (et partiellement sa réplique 146). La dernière catégorie d'exemples semble être une spécialité du célèbre laoutar de Brăila, Petrea Crețu Șolcanul.

<sup>362</sup> 58, 64, 68, 73b.

(yeux noirs) ou *păr galben*<sup>363</sup> (cheveux blonds), *poale lungi și minte scurtă*<sup>364</sup> (jupe longue et raison courte = la femme inintelligente). A retenir aussi l'exemple tautologique *moș|neag| bătrîn* (vieux vieillard) d'une fréquence presque absolue<sup>365</sup>, dont le parallèle *babă bătrînă* (vieille vieillard) nous l'avons signalé dans la ballade *Miorița*.

*Le problème du dialogue.* Tout entretien entre les personnages de la ballade donne l'occasion à des répétitions de thèmes. Le cas le plus éloquent est, certainement, l'entretien du père et du fils qui revient. Mais les interprètes se créent de nombreuses autres occasions. Par exemple, lorsqu'il fait ses adieux aux parents ou à sa femme, souvent le jeune homme répète le motif de l'arrivée de l'ordre de l'appel à l'armée, du délai pour lequel il part, etc ; dans la discussion avec les gens de la noce, le jeune homme répète le motif de son attitude inaccoutumée ; quand il juge sa femme pour infidélité, il répète le thème du remariage avant l'accomplissement du terme. Nous pourrions multiplier les exemples, mais ils n'apporteraient rien de plus à ce qui a été dit. A cause du trop grand nombre de thèmes précédant le dialogue principal (thème *H*), la ballade a gardé la structure du style épique linéaire. Les cas où le texte perd de sa nature épique dès le début, par la suppression des thèmes *A — G* (qui seront repris à contretemps dans le cadre du dialogue) sont fort rares et ne nous donnent aucune indication sur l'évolution du texte. Il convient de signaler que le fractionnement des variantes ne s'attaque pas à ce moment du déroulement de l'action, de même qu'il convient d'observer que le thème du dialogue ne donne pas lieu à des répétitions.

## 2. Structures poétiques de base

*L'énumération.* La figure poétique spécifique de la version roumaine de cette ballade est l'énumération. On a pu voir de l'analyse des thèmes que le procédé est commun aux thèmes *B* (la croissance miraculeuse du héros : jeudi il est né ; vendredi il a été baptisé ; samedi il s'est fiancé ; dimanche il s'est marié) et *C* (les noces du héros et son départ à l'armée ; dimanche, il s'est marié ; lundi, avec la belle s'est promené ; mardi, à l'armée fut appelé ; mercredi soir, s'en est allé), dans lesquels l'effet artistique est réalisé par le cumul d'actions successives juxtaposées. Les deux thèmes peuvent être repris par répé-

---

<sup>363</sup> 6, 26b, 158.

<sup>364</sup> 10b, 18a, 33, 43b, 46, 69a, 70b, 70c, 72b, 74b, 77b, 86, 87.

<sup>365</sup> 1, 4 5, 6, 8, 10a, 20, 21, 22, 23b, 26a, 26b, 26c, 31a, 38, 42, 43a, 43b, 46, 55, 56a, 56b, 63, 65, 66, 67, 71, 73b, 74a, 88, 91, 96a, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 109, 110, 112, 113a, 113b, 114, 116, 117, 119, 120a, 120b, 122, 123, 124, 126, 127a, 128, 129, 131, 133, 135, 136, 137, 138, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 149, 151, 152, 154, 155, 156, 157, 158. La formule est plus fréquente dans le type du Nord.

tion — dans le dialogue entre père et fils (thème *H*), ce qui confère au texte entier un coloris tout à fait à part. Certaines variantes portent le procédé encore plus loin, en faisant intervenir l'énumération aussi à d'autres points de l'action. On la voit ainsi apparaître dans le cadre du thème *D* (l'accord entre époux concernant l'attente <sup>366</sup>) et dans celui du thème *E* (le remariage de l'épouse <sup>367</sup>), ce qui accorde au texte une cadence spécifique et une structure propre.

*L'hyperbole.* Ce procédé est largement utilisé vu la nécessité de rendre tout principalement et aussi suggestivement que possible l'atmosphère fabuleuse propre à la ballade. La forme la plus fréquente d'hyperbole est l'emploi des chiffres épiques. On la rencontre dans le thème *C* (l'arrivée de l'ordre d'appel à l'armée) et le thème *D* (l'attente de l'épouse) et parfois aussi, par répétition dans le contenu du thème *H* (le dialogue entre père et fils) et du thème *K* (le final de la ballade). L'emploi de ces chiffres confère à la ballade une atmosphère fatidique, obsédante, particulièrement propice au développement d'un sujet où les reconnaissances, les surprises, les renversements de situations occupent une place aussi importante et constituent les nœuds dramatiques de l'action. Une grande liberté règne quant à l'utilisation des chiffres et souvent on les rencontre dans des formations qui n'ont rien à voir avec les vertus magiques de certains nombres. Cependant la formule la plus fréquente s'y appuie, ainsi que sur l'accomplissement d'années et de jours (9 ans et 9 jours ou 7 ans et 7 jours), idée qui demeure au centre dramatique de l'action: l'épouse attend, fidèle, la longue durée des années, mais ne peut supporter aussi l'écoulement des jours. Des plus remarquables et intéressantes sont les formules où apparaissent les mi-temps <sup>368</sup>. Ce procédé d'hyperbole est commun aux deux types de la version roumaine. Pour le type du Nord, l'emploi de clichés propres aux contes bleus est caractéristique: notre héros est fils d'empereur, de roi, etc. <sup>369</sup>. Ces clichés pourtant ne contribuent pas d'une manière essentielle à accentuer l'atmosphère fabuleuse; ils sont dénués de teneur émotive.

*Figures de rhétorique.* Ordinairement, l'action de la ballade est placée à la troisième personne du singulier, ce qui la porte dans le passé (favorisant

---

<sup>366</sup> Voir note 65: où l'énumération suit la succession des 9 ans d'attente, par conséquent la même formule artistique ne se répète pas moins de dix fois (la variante 91).

<sup>367</sup> Voir note 91, se rapportant à la variante 91 et à la variante 88.

<sup>368</sup> 9 ans et demi: 1, 8, 10a, 19b, 21, 22, 55, 56b, 71, 88, 100, 146; 7 ans et demi: 5, 31a, 103, 141.

<sup>369</sup> Fils de roi: 5, 103, 128, 129, 131, 136, 138, 142; fils d'empereur: 6, 158; de prince: 139, 141; mais aussi les étranges: fils de grec: 108, 111, 151, 152, 154 spécifique de la Moldavie du Nord et l'encore plus étrange: fils de castor: 137 de Transylvanie; le motif du second mari est traité de la même manière.

donc la création d'une atmosphère de conte bleu). Toutefois, dans un nombre considérable de variantes, nous assistons à un phénomène assez surprenant : l'action est placée le plus souvent à la I<sup>ère</sup> personne, et même parfois à la II<sup>e</sup> personne. Dans le premier cas, l'action devient extrêmement actuelle, l'interprète s'identifiant avec le jeune homme <sup>370</sup> ou avec son vieux père <sup>371</sup>. De cette manière, la narration se déroule au présent historique. Le procédé bien entendu tient de l'interprétation orale du *laoutar* professionnel aussi bien que du caractère d'audible de la pièce. Dans le cas où l'action est placée à la II<sup>e</sup> personne, le procédé atteint à l'*apostrophe*, ce qui, dès le début, confère à toute l'exécution de la ballade un caractère plus dramatique et plus abrupt <sup>372</sup>. En général, ces procédés ne sont pas utilisés de manière constante tout au long du déroulement de la narration. On ne les rencontre qu'au commencement des textes, les premiers deux-trois thèmes, après quoi l'action passe invariablement à la III<sup>e</sup> personne. Ceci provoque une profonde rupture entre les plans temporels sur lesquels évolue l'action racontée et prouve, encore une fois, que ces procédés ont une fonction exclusivement rhétorique. Il n'est pas moins vrai que les textes n'en deviennent que plus suggestifs. N'oublions pas que la ballade est chantée spécialement dans les mariages où l'on retrouve les personnages de la ballade : le marié, la mariée, le parrain, le beau-père, etc. à l'adresse desquels la ballade apporte finalement aussi une moralité (ordinairement antiféministe). Parfois, cette manière suggestive de s'exprimer apparaît aussi dans d'autres situations. Ainsi, l'interprète peut s'adresser directement au personnage de la ballade (en demandant, par exemple, au vieillard pourquoi il marie son fils si jeune, avant d'avoir fait son service militaire <sup>373</sup>).

### 3. La technique orale

*Symétries et parallélismes.* La plus fréquente forme de parallélisme est celle des hémistiches, qui rompt l'unité syntactique du vers en deux fragments

---

<sup>370</sup> Vendredi maman me mit au monde : 13, 15, 36, 60, 69b, 70a, 73b, 74b, 74c, 77a, 101, 102, 104, 155, 156 ; Vendredi ma mère m'a mis au monde : 58, 62, 96, 153 ; jeudi maman m'a mis au monde : 133 ; noces chez ma femme : 13 ; je partis pour me marier : 17 ; vendredi je partis faire ma demande, samedi je me suis fiancé : 147 ; je laissai un mot à ma femme : 37 ; voilà l'ordre m'est arrivé : 41.

<sup>371</sup> Fils à temps je n'ai pas eu : 10a et j'ai eu un fils de mon corps : 11 ; j'ai eu un enfant : 16a, 42 ; je regardais la route vers la vallée, je vis un soldat à cheval : 35 ; je n'ai pas reçu un fils aux bras : 150 ; j'ai eu, Dieu, j'ai eu, j'ai eu un fils de mon corps : 73a.

<sup>372</sup> Vendredi ta mère t'a mis au monde : 111, 125, 137, 138 ; ou à l'armée quand je partis : 103, 128, 129.

<sup>373</sup> 73b ; Héla, holà vieux vieillard / Pourquoi maries-tu ton fils si jeune / Il n'a même pas fait son service militaire ; ou d'autres fois avec de simples interjections : Holali, vieux vieillard : 8 ; Héla, vieux vieillard : 10a.

symétriques, dont le rapprochement ou l'opposition produit d'importants effets de style. D'habitude un tel parallélisme est construit à l'aide de deux mots et parfois aussi de la rime intérieure <sup>374</sup>. Ordinairement on vise de créer une impression d'accroissement, sans toutefois omettre l'emploi des fragments disjonctifs <sup>375</sup> ou adversatifs <sup>376</sup> également intéressants. Un grand nombre de ces parallélismes d'hémistiches sont obtenus par la répétition du verbe (le plus souvent), ou d'une autre partie de mot, dans un contexte habituellement augmentatif.<sup>377</sup> Des plus intéressants sont les cas de parallélisme qui dépassent la mesure d'un seul vers, s'étendant sur plusieurs groupes de vers. Ainsi nous rencontrons des exemples où, symétriquement, dans deux vers ultérieurs on analyse le contenu d'un seul vers antérieur, le tout constituant un bloc unitaire particulièrement expressif <sup>378</sup>. Il y a pourtant aussi des situations contraires lorsqu'un seul vers (sous forme de clôture <sup>379</sup>) synthétise le contenu de deux vers antérieurs ou de deux hémistiches antérieurs. Remarquons de même les parallélismes de type *ABA* varié, *B* varié, fort nombreux et relativement stables, qu'on rencontre surtout dans des formules de contamination <sup>380</sup>.

*Répétitions.* En plus des répétitions de thèmes étudiées ci-dessus, les textes abondent en nombreuses formules utilisées toutes faites chaque fois que les mêmes nécessités sémantiques ou rythmiques se présentent. Le plus souvent nous assistons à la répétition de vers entiers à fonction copulative <sup>381</sup>. Souvent, on rencontre aussi dans la teneur d'un même vers des répétitions qui se justifient pour des raisons de rythme ou de métrique, mais qui apportent aussi un surplus d'euphonie <sup>382</sup>; dans d'autres cas, ces répétitions se

---

<sup>374</sup> Carte blanche, lettre noire: 8; je laissai la maison, je laissai la table: 62; ils la demandèrent, la fiancèrent: 3; les uns buvaient, d'autres mangeaient: 88, 146; en chantant et en sifflant: 137.

<sup>375</sup> Ne buvait, ni ne mangeait: 63.

<sup>376</sup> Je monte vers le haut et je descends vers le bas: 115.

<sup>377</sup> Venait un, venaient deux: 43a, 43b; il en but un, il en but deux: 50.

<sup>378</sup> Un preux noir, le bai noir: /Preux noir de pensées/ Son bai est noir de routes faites: 2; avec un vers intrus entre les deux parties de la formule: 9 ans et 9 jours /Jusqu'à ce qu'elle ait de mes nouvelles /9 années de veuvage/ 9 jours n'a plus voulu: 53.

<sup>379</sup> Et il fut bon, et il fut mauvais, c'est mon compagnon: 3.

<sup>380</sup> Carte de l'empire /d'aller à armée; carte de Becicherec/ d'aller au régiment: 2; lorsqu'il sera d'un beau jaune, /tu sauras que je suis bien portant/ quand il sera d'un jaune pâle, /tu sauras chérie que je suis mort: 10b.

<sup>381</sup> Du type: « Et de la voix lui disait », qui introduit un dialogue, ou de type interrogatif: « mais un tel que faisait-il? » ou « que disait-il? », formules qui introduisent, dans le premier cas une action, dans le second, un discours.

<sup>382</sup> Compères, compères, chers amis: 3; fier, fier, capitaine: 6; pleine, pleine de grappes: 63; mariée, mariée, mienne: 75; sept jaunets, grands jaunets: 105.

justifient par la sémantique (nécessité d'amplifier l'idée) ou d'homophonie (nécessités de rimes <sup>383</sup>).

*L'anadiplose.* Cette ballade elle aussi confirme notre remarque antérieure <sup>384</sup> concernant l'utilisation sporadique de ce procédé artistique. En effet, nous n'en avons rencontré, en tout, que 57 cas, ce qui au nombre total de 12 300 vers, ne représente que 0,46 %, tout autant que nous avons constaté dans la ballade de *Doicin la malade* (0,4 %). Mais à la différence de la ballade de Doicin, où nous ne rencontrons qu'un seul schéma (et le plus simple possible), cette fois nous ne rencontrons pas moins de 3 schémas. Le schéma le plus fréquent est du type: *Și luni ordin i-a venit /ordin de la împărăție (et lundi ordre lui est parvenu / ordre de l'empire)* <sup>385</sup>. Moins fréquent est le schéma élémentaire, qui va de la répétition d'un mot bisyllabique à celle d'un mot tétrasyllabique placé à la fin d'un vers, au début du vers suivant <sup>386</sup>. Une seule fois il nous a été donné de rencontrer une suite binaire, forme extrêmement rare dans la chanson épique populaire roumaine <sup>387</sup>.

*Autre effets de l'exposé oral.* Les interrogations en sont parmi les plus importantes. Leur raison d'être est de susciter l'intérêt pour la narration, en donnant lieu à un dialogue ou à une action. Dans le premier cas la question est du type: « Mais, un tel que disait-il? » En fonction des personnages qui s'affrontent, il n'existe pas moins de 24 formules distinctes <sup>388</sup>. Parfois on utilise les synonymes de *dire* <sup>389</sup>. Dans le second cas, la question est du type: « mais un tel que faisait-il? » Les formules de ce second type sont presque deux fois plus nombreuses que dans le précédent, soit 43, et, de même, en fonction des

---

<sup>383</sup> Et il l'élevait ce qu'il l'élevait: 19; comme il venait, ainsi venait-il: 31b, 34; s'il voyait et voyait: 38; s'il voyait et revoyait: 86, 146; mais la mariée buvait ce qu'elle buvait: 150; allait et encore allait: 68; le temps passait ce qu'il passait: 146.

<sup>384</sup> Adrian Fochi, *Das Doitschin-Lied in der südosteuropäischen Volksüberlieferung* II. Revue des études sud-est-européennes 3(1965) p. 479—480.

<sup>385</sup> 31 cas: 8, 24, 33, 39, 40, 43b, 44, 50, 52, 59a, 64, 65, 69a, 70a, 70c, 71, 73b, 74b, 76, 77b, 77c, 78, 82, 83, 84, 97, 105, 26a, 26b, 100, 153.

<sup>386</sup> Du type: Dévaste la prairie /la prairie et la terre: 6, 7, 10, 11, 13, 15, 31a, 37, 39, 64, 88, 96a, 101, 105, 112, 118, 130, 146, 152, 153, seulement 25 cas.

<sup>387</sup> Fort vite venait un preux /Un preux noir, le chemin est noir/ le chemin est noir de vents: 100.

<sup>388</sup> Nous ne donnons que les plus fréquentes: et le vieillard que disait-il?: 18c, 44, 53, 74b, 75; et le garçon que disait-il?: 19a, 23b, 31a, 43b, 50, 70a, 71; Et le soldat que disait-il?: 31b, 35, 40, 52, 54a, 75, 87; et le vieux que disait-il?: 42, 67, 149; et le preux, que disait-il?: 44, 67, 70b, 70c.

<sup>389</sup> Disait: 39, 67, 91; parlait: 14, 26a, 91.

personnages qui s'affrontent et de leur appellation locale <sup>390</sup>. Par rapport au total de 12 300 vers, les interrogations ne représentent que 2,32 %, soit 286 cas. Rapportés, cependant, aux variantes individuelles, les exemples sont particulièrement suggestifs en ce qui concerne l'art des différents interprètes. En choisissant parmi les cas les plus éloquentes j'ai établi la situation suivante :

Variante	Nombre total des vers	Interrogations	Proportion
19a	99	10	10,10%
39	95	13	13,58%
42	118	11	9,32%
43a	53	8	15,09%

On constate que les interprètes utilisent le procédé à chaque 7<sup>e</sup>-10<sup>e</sup> vers, en interrompant le déroulement de l'action et en la reprenant à partir d'autres positions affectives. Quelque valeur suggestive qu'aurait le procédé, son emploi abusif (comme dans les cas ci-dessus) prouve que les informateurs ne sont pas parmi les meilleurs transmetteurs de folklore, ne savent pas réaliser un ample développement épique de l'action ; ils possèdent en échange la maîtrise du miniaturiste. Dans de nombreux cas, l'interrogation n'a pas seulement cette fonction purement technique, mais elle ajoute aussi des notes de pittoresque (surtout par la grande variété de leurs formules) <sup>391</sup>, qui souvent écartent l'impression du lieu commun.

<sup>390</sup> Nous ne notons de même rien que les plus fréquentes : Et le vieux que faisait-il? : 18c, 33, 35, 38, 39, 42, 44, 52, 58, 65, 69b, 70a, 74b, 75, 78, 84 ; et l'épouse que faisait-elle? : 19a, 38, 43a, 43b, 54a, 54b, 69b, 74a, 84 ; mais le vieil homme que faisait-il? : 19a, 34, 40, 68, 70b, 77b, 83, 86, 87, 147 ; mais le preux que faisait-il? : 19a, 44, 70b, 88, 146, 147, 149 ; mais la mariée que faisait-elle? : 19a, 23b, 39, 42, 44, 50, 52, 53, 54a, 54b, 65, 70a, 70c, 71, 74a, 75, 77b, 84, 88, 91, 147 ; et le vieillard que faisait-il? : 19b, 20, 26a, 31a, 42, 43a, 46, 52, 62, 63, 66, 67, 91, 96b, 105, 149 ; Mais le garçon que faisait-il? : 23b, 43b, 46, 50, 54a, 54b, 70a, 70c, 71, 76, 77b, 77c, 86, 96b ; Mais le soldat que faisait-il? : 31b, 33, 37, 41, 42, 43a, 64, 75, 77b, 87, 91.

<sup>391</sup> Le jeune preux, comment arrivait-il? 88 ; A sa maison que voit-il? : 110 ; L'épouse que pensa-t-elle? : 136 ; Tout d'abord qui rencontra-t-il? : 144 ; Mais là-bas qui est assis? : 146 ; que voyait-il et que disait-il? : 18b ; Dans la maison qui était assis? : 31 ; Qui était le moine? : 67 ; et sur la route que voyait-on? : 84 ; Mais alors qui arrive? : 83 ; mais là-bas que voit-il? : 88 ; qui menait la danse? : 89, 146 ; La gaieté que durait-elle? : 88, 146.

*L'apostrophe* est un autre procédé artistique très souvent rencontré dans la tessiture de la ballade. D'habitude on l'utilise afin d'en actualiser et localiser le contenu. Ainsi, l'interprète s'adresse-t-il aux auditeurs, en les prenant comme témoins du développement de l'action, en les faisant participer aux faits racontés, en les obligeant de suivre attentivement toutes les montées et descentes de la narration et de collaborer le plus intensément à l'acte même de l'exécution artistique. Le procédé fait partie du complexe de moyens dont dispose le chanteur pour influencer l'auditoire afin de l'amener dans la disposition spéciale réclamée par le sujet de la narration. En général il est fait usage d'interpellation<sup>392</sup>, plus rarement de différentes interjections<sup>393</sup>. Parfois, nous assistons à l'intervention de simples phrases exclamatives<sup>394</sup>, où à des appels adressés au public<sup>395</sup>. Dans la même catégorie devons-nous mettre aussi les imprécations, assez fréquentes dans notre texte, qui vont de la formule euphémique jusqu'à l'expression crue, indicible<sup>396</sup>, et qui, sans doute, servent à retenir l'attention sur certains passages de la narration (en obligeant le public à admirer ou à condamner).

Fort nombreuses, surtout dans le type du Sud, sont aussi les *pauses* pour mémoire, les intrusions forcées de formations poétiques sur le thème de *frunză verde* (*feuille verte*, formule si caractéristique du folklore roumain). Etroitement liées, en ce qui concerne leur apparition, à la modalité instrumentale-vocale d'exécution du genre même, elles reviennent, dans la plupart des cas, à la fin des interludes instrumentaux, comme une introduction quasi obligatoire du fragment vocal suivant<sup>397</sup>. Dans les textes recueillis sous la dictée, et non pas durant une exécution réelle (tout au moins simulée), ce genre d'interventions est ordinairement absent. Dans les matériaux documentaires il existe,

---

<sup>392</sup> *Frère* : lui, frère que faisait-il ? : 19a ; Et elle, *frère*, en la voyant : 19a ; Et au vent, *frère*, qu'il la jeta : 19a ; Qu'il fasse le service militaire, *frère* : 19b ; *Frère*, et cinq semaines : 19b ; Chez lui, *frère*, qu'il aille : 21 ; Et lui, *frère*, il arrivait : 21 ; Vieux, *frère*, de jadis : 22 ; Voici, *frère*, ce qu'il faisait : 26b ; Toi, *frère*, n'attends plus : 31a ; Elle, *frère*, se mariait : 44, 58 ; Voilà, *frère*, qu'il est venu : 44 ; La main, *frère*, qu'il lui prenait : 58 ; Il coupait, *frère*, jusqu'à dix : 63 ; Lui, *frère*, se fâchait : 58 ; Ses noces, *frère*, qu'elle commençait : 77b ; Peut-être, *frère*, qu'il est mort : 77b ; *Père* : je dis, *père*, sur ma foi : 15 : 43 : exemple à ne pas transcrire ; *Dieu* : Et avait, *Dieu*, ce que je voyais : 22 ; Si tu savais, *Dieu*, ce que je voyais : 52 ; *Mon vieux* : Il savait, *mon vieux*, s'y prendre : 46 ; *Oncle* : A la cour, *oncle*, à la cour, cher : 56a, 56b ; *Cousin* : vieux, *cousin* de jadis : 26a.

<sup>393</sup> *Voilà* : 8, 31a, 88, 146, 150 ; *vrai* : 14, 19a, 22.

<sup>394</sup> *Maman*, ma petite *maman* ! : 10a.

<sup>395</sup> Mais *voici* deux vieillards : 50 ; *Voici* le vieux ce qu'il faisait : 54a, 54b.

<sup>396</sup> 33, 40, 50, 69a, 69b, 70a, 70c, 71, 72b, 74b.

<sup>397</sup> Voyez pour ceci la var. 40, où ces formules correspondent parfaitement avec le fractionnement instrumental-vocal du texte.

au total, 214 cas semblables, ce qui représente 1,7 % du total des vers analysés. Si, globalement, cette proportion semble insignifiante, la fréquence sur variante individuelle est tout à fait éloquent. Ainsi, dans certains cas, un tel vers apparaît environ tous les 7—8 vers, ce qui indique une fréquence fort élevée et un haut degré d'artifice professionnel (sans toutefois, que le texte soit meilleur au point de vue artistique <sup>398</sup>). Nous rencontrons pas moins de 100 formules distinctes, dont les plus nombreuses sont celles fondées sur *foaie verde* (feuille verte) (60,28 %) et les moins nombreuses sur *frunză verde* (13,03 %) <sup>399</sup>. L'emploi des unes comme des autres de ces formules n'est pas fortuit ; il dépend de nombreuses conditions, parmi lesquelles, celle de l'homophonie paraît être la plus sérieuse <sup>400</sup>. Nous rencontrons parfois aussi des formules qui s'étendent sur deux vers. Ces cas sont, néanmoins, très rares <sup>401</sup>. D'un emploi abondant sont aussi *les formules clichés du début et de la fin*. Les premières sollicitent l'attention et la bienveillance du public <sup>402</sup>. Plus nombreuses et plus variées sont les formules finales, qui peuvent couvrir de deux à six vers. Les unes annoncent simplement la fin de la chanson <sup>403</sup>, d'autres en exaltent le contenu qui se transmettra le long des siècles <sup>404</sup>, certaines réclament la récompense due au *laoutar* pour sa peine <sup>405</sup>, d'autres enfin comparent la chanson avec le hurlement du loup qui paie de son pelage <sup>406</sup>. En général, ces formules ne se rapportent pas au contenu de la chanson, mais tiennent du style spécifique d'exécution de la ballade. On ne les rencontre qu'exclusivement dans le type du Sud. Leur rôle est de rétablir l'atmosphère de fête et de gaieté d'avant la chanson, aussi contiennent-elles souvent une note humoris-

<sup>398</sup> Voir var. 41 ; sur 59 vers en tout, nous rencontrons 7 vers pareils, soit un sur chaque 8 vers.

<sup>399</sup> La situation réelle est la suivante: 45 formules « *foaie verde* » (feuille verte) avec 129 cas ; 18 formules « *frunză verde* » (feuille verte) avec 28 cas ; 8 formules « *foaică* » (petite feuille) avec 16 cas et en ordre décroissant: « *foileană* » (petite feuille) avec 3 formules, « *frunzulică* » (petite feuille) avec 4, « *frunzuleană* » (petite feuille) avec 2 ; autres formules: 13 ; des formules ad-hoc: « quand je dirai »: 6 ; « Et j'ai dit verte »: 3.

<sup>400</sup> Ainsi, la formule la plus fréquente est: « *foaie verde viorea* » (feuille verte de scille) (31 cas), suivie par « *foaie verde și o lălea* » (feuille verte et une tulipe) (13 cas), « *foaică și o lălea* » (petite feuille et une tulipe) (9 cas), « *foaie verde micșunea* » (feuille verte violette) (7 cas) dont l'utilisation s'explique par la rime à l'imparfait.

<sup>401</sup> « Feuille verte trois citrons/ Trois citrons et trois coigns: 61 ; Feuille verte, feuille de lys/de lys et de romarin: 63.

<sup>402</sup> 19a, 44 ; 100: Feuille verte trois poivrons/ Ecoutez, honorables boyards/ que je vous dise une histoire, /Une histoire qui sera ...

<sup>403</sup> 13.

<sup>404</sup> 19b, 20, 55, 56b, 146.

<sup>405</sup> 44, 66, 71, 96b.

<sup>406</sup> 18c, 88.

tique d'intérêt local<sup>407</sup>. Du reste, elles sont liées au final instrumental des pièces. D'habitude la chanson se termine par une mélodie pleine de gaieté de *sîrba* ou de *horà*<sup>408</sup>.

#### 4. Problèmes de versification

La ballade examinée est constamment construite sur le mètre de 7/8 syllabes. Dans un seul cas nous rencontrons un mélange confus de mesures, où le texte, dénué de sens artistique, est totalement prosaïque<sup>409</sup>. Dans un autre cas nous assistons à l'intrusion d'un distique<sup>410</sup> de 8 syllabes. Ce ne sont, toutefois, que des cas exceptionnels, qui n'infirmement pas notre observation de ci-dessus, mais, au contraire, la renforcent. N'ayant, nous même, transcrit directement que peu de matériaux, il ne nous est pas possible d'émettre une opinion générale sur le caractère catalectique ou non catalectique des vers. Les cas examinés nous montrent que les vers de 7 syllabes se complètent, d'habitude, jusqu'à 8 syllabes, à l'aide d'un *i* placé après une consonne<sup>411</sup> ou même après un *u\** semi-vocalique<sup>412</sup>, à l'aide d'un *ă*<sup>413</sup>, à l'aide de la scision des diphtongues montants en deux sons<sup>414</sup> et plus rarement à l'aide du complètement du son *i* (d'un *i*, après une consonne)<sup>415</sup>. On rencontre fréquemment le complètement syllabique (« la restitution syllabique » de Constantin Brăiloiu) à l'aide de l'exclamation *mă* ou *măi*<sup>416</sup>. Une seule fois ce complètement s'effectue à l'aide de la syllabe *re*, ce qui constitue une exception dans la zone du type du Sud<sup>417</sup>. Des plus intéressants sont les exemples de redoublement du *a* final (dans les rimes à l'imparfait de l'indicatif), phénomène qui se fait entendre d'une manière très distincte pendant l'audition de certaines variantes et qui, de même, tend à compléter la mesure du vers jusqu'à 8 syllabes. Le phénomène n'a été observé que dans deux cas<sup>418</sup>, mais il s'y associe, paral-

<sup>407</sup> 56b: on indique les noms des laoutars connus de la localité.

<sup>408</sup> 55, 96b.

<sup>409</sup> 55.

<sup>410</sup> 14.

<sup>411</sup> 1: 16 vers complétés; 11: 6, 13, 17; 16c: 5, 16d, 13; 32: 13; 39: 1; 56a: 13; 56b: 8 et 77c: 5 vers complétés.

\* lisez *ou*

<sup>412</sup> 16d: *meuî*, *euî* ou — *iui*: 56a, 56b.

<sup>413</sup> 13: 2 vers complétés de cette manière

<sup>414</sup> 32: *eî* > *eî* et *eų* > *eu*.

<sup>415</sup> 32: 1 vers, 56a: 3 vers, 56b: 1 vers.

<sup>416</sup> 1: 3 vers; 11: 1; 16d: 7; 39: 42; 40: 50 (sur 91 vers en tout); 54a, 50; 56a: 20; 56b: 57; 77c: 1; 99: 18 vers complétés.

<sup>417</sup> Exemple de la région du Timoc: 21 avec 4 pareils compléments: *impeŃia-re* (deux fois), *vedea-re*, *săpa-re*.

<sup>418</sup> 54a: 47 vers; 56a: 1 vers.

lèlement, à la scision du diphtongue descendant *ea*<sup>419</sup>, ce qui, en plus des nécessités de métrique et de rythme, met en discussion aussi celles d'homophonie. Dans certaines variantes, cependant, où le phénomène du complètement du vers catalectique est largement représenté, on rencontre aussi des vers non complétés, des vers demeurés à la mesure de 7 syllabes<sup>420</sup>. Remarquons enfin que souvent la syllabe de complètement manque à la répétition, lorsqu'un vers, complété à l'aide de l'exclamation *mă (i)*, se répète, le vers catalectique ayant alors une fonction marquée de clôture de la période mélodique.

*L'anacrusse* aussi est richement représentée. Deux exemples particulièrement excellents dans l'utilisation du procédé<sup>421</sup>. Les autres exemples ne font qu'apporter de la variété lexicale<sup>422</sup>.

Le problème de la *division par strophes musicales* des matériaux réclame un examen spécial, car ce phénomène définit le stade actuel d'évolution du style de la ballade dans la zone du sud du pays. Ainsi, les textes 39 et 99 sont entièrement divisés par strophes, et le texte 72, d'après les indications du chercheur, est une ballade-chanson (le processus de division par strophes peut donc être considéré comme terminé). Dans d'autres cas, les textes ne varient que par l'ordre des rangées mélodiques, et non pas aussi par leur contenu musical<sup>423</sup>. Dans le processus d'organisation en pseudo-strophes des rangées mélodiques il n'est pas tenu compte du contenu des idées du texte, pas plus que des nécessités de symétrie structurale, les interludes se succédant à des distances inégales, d'après des critères qui ne dépendent que des conditions de chaque exécution concrète<sup>424</sup>. Parfois, ces moments sont soulignés par l'apparition de pseudo-anacruses ou de pseudo-refrains<sup>425</sup>.

<sup>419</sup> 99: 2 vers.

<sup>420</sup> 1: 16 vers non complétés; 11: 8; 32: 12 vers.

<sup>421</sup> 54a, 54b: l'exclamation *Păi*, qui précède le schéma rythmique-métrique apparaît au premier exemple 28 fois: au second, 22 fois.

<sup>422</sup> *Ai*: 13; *Cea*: 16c, 16d; *Ao*: 16d; *Ei*: 21; *Și*: 21; *N'*: 54b; *Măi*: 56b; *că*: 65b.

<sup>423</sup> 16a 4 suites mélodiques disposées comme suit: ABABCD — ABCD — ABCD — ABCD — ABABCD — ABCD — ABCD; 54b a 3 suites mélodiques avec la distribution suivante: AA-BCBCAABC — AABCAABCBC — AABCBC — AABCBCAABC — AABCAABC — AABCAABC-AABC — AABCAABCBCAABC — AABCAABC — AABCBC — AABCBC — AABCAABCBC-CAABCAABCBC — AABCAABC — AABCAABC.

<sup>424</sup> 40 interludes après les vers: 6, 14, 21, 31, 44, 50, 58, 65, 71, 77, 91; 54b interludes après les vers: 1, 9, 16, 21, 29, 36, 45, 57, 64, 74; 55 interludes après les vers: 4, 11, 18, 37, 48, 66, 77, 106, 116, 136, 146, 162, 180, 190, 200, 221, 229, 245, 254; 56a interludes après les vers: 10, 20, 27, 36, 47, 52, 60, 75, 85, 93, 104, 118, 128, 138, 145, 153, 162, 174, 183, 195, 206, 217; 56b interludes après les vers: 10, 21, 27, 35, 42, 53, 70, 80, 98, 109, 121, 136, 156, 167, 175, 186, 204, 221, 233, 246; 96b interludes après les vers: 7, 13, 21, 29, 45, 58, 68, 81, 86, 93, 102; 99 interludes après les vers: 21, 46, 57.

<sup>425</sup> 54a: (*Ma chère*) d'après les vers: 1, 9, 16, 21, 27, 34, 57, 63, 73, 86, 93, 103; la formule apparaît dans moins de cas que les interludes. Dans le cas de la variante 1 (publiée), apparaît un *tra la la* après les vers 18, 24 et 30 ce qui ne semble pas être différent.

Remarquons encore que certains textes présentent le phénomène de l'alternance systématique des périodes chantées et de celles récitées. Cette fois encore cela ne dépend pas du contenu du texte (pour mettre en relief d'une manière ou d'une autre les moments plus dramatiques de la narration) mais c'est un caractère purement technique que présente le phénomène. Ainsi, au texte 55, on ne chante d'une manière conséquente que les 2—3 premiers vers, les autres étant récités. Le fait est d'autant plus intéressant qu'il y a deux exécutants: le second répète, après une fraction de seconde, les dernières syllabes des vers récités par le premier.

Des problèmes d'euphonie nous ne retenons rien de particulier en ce qui concerne la rime, la présente ballade reproduisant exactement la situation du genre tout entier, et nous nous limitons à deux phénomènes artistiques d'importance secondaire. Dans le premier cas, il s'agit de l'apparition de la *rime intérieure*, qui divise les vers en deux hémistiches égaux (quand il s'agit du vers de 8 syllabes: 4 + 4) et en deux parties inégales (quand il s'agit du vers cataléctique de 7 syllabes: 3 + 4). Le premier cas n'est présent que dans 4 exemples <sup>426</sup>, le reste de 21 exemples, illustrant le second <sup>427</sup>.

Enfin, parmi les procédés d'euphonie, il faut citer aussi la *figure étymologique*, qui, étant très rarement rencontrée, mérite d'être mentionnée. Il y a en tout, 6 exemples, dont trois sur un même thème de la noce <sup>428</sup>, et les autres sur des thèmes divers <sup>429</sup>.

Sur ce, nous avons terminé l'étude de l'aspect artistique de la version roumaine de la ballade. Ce qui est valable aussi pour celui du Nord dans une proportion beaucoup plus réduite. La confrontation quantitative des phénomènes met en évidence la différence qualitative entre les deux types.

### *La caractérisation esthétique de la version roumaine*

La première observation se rapporte à la structure des thèmes des textes. De dimensions moyennes, les textes sont bien structurés, ont une logique interne parfaite et une cohérence psychologique remarquable. Les grandes répétitions épiques sont fréquentes et on remarque une évidente préférence pour les reprises des thèmes et non pas pour les anticipations. Les dialogues

---

<sup>426</sup> Si o *peșiră*, logodiră : 3; Si-mi dă *apă* de pe piatră : 3; *Nevestică*, *tinerică* : 14; *tăia vișă* din *mlădiță* : 88.

<sup>427</sup> Nous ne donnons que les exemples les plus intéressants: *Sapă vini* din *rădăcini* : 2; *Peșitori*, *logoditori* : 3; *Cu maica* și *cu taica* : 39; *Strugurași* cu *butucași* : 88, *care vii*, *care moșii* : 100; *tot cîntînd și șuerînd* : 137; *Unii bea*, *alții mînca* : 146.

<sup>428</sup> Și hai să *nuntim nunta* : 54a; *Ș-ai la nuntă* să *nuntim* : 87; *Unde nunta se nuntește* : 146.

<sup>429</sup> De *ceteală* o *cetea* : 22; Si-n *genunchi* *îngenunchea* : 64; *Vremea trece*, *vremuiește* : 146.

— moments qui favorisent ces répétitions — sont traités avec un art accompli. La narration épique n'est conçue que dans la manière linéaire, chronologique, ce qui confère aux textes une ampleur narrative exceptionnelle et une densité thématique rarement rencontrée. Aussi bien, les variantes qui tiennent du type du Sud constituent, du point de vue artistique, des pièces typiques de la modalité et le style spécifique du genre dans l'espace compris entre les Carpates et le Danube. En ce qui concerne les thèmes, les variantes du Nord sont déficientes, par rapport au schéma général, sur trois points (*AFK*), ceux-ci étant remplacés par des éléments fortuits, ou bien par des éléments de contamination qui donnent l'impression que le texte emprunte plus qu'il ne possède de par lui-même d'individualité artistique. De plus, les incertitudes pénètrent jusqu'aux fondements du sujet et en dénaturent la signification ; (il est question parfois de deux amoureux, et non de deux époux). Les textes sont, en moyenne, de dimensions réduites non pas à cause de la déficience des thèmes, mais parce qu'ils s'encadrent dans le style local de la ballade, qui réclame une concentration excessive de l'épisode et exige le renoncement au développement libre du chant (donc aux grandes répétitions et symétries, ainsi qu'aux artifices de l'interprétation professionnelle).

La seconde observation se rapporte à la construction dramatique des pièces. Celles-ci témoignent d'une grande habileté à nouer une intrigue dramatique, à choisir entre plusieurs situations imprévues, ou à édifier une graduation savante des moments culminants. Rappelons-nous les deux moments de tension dramatique (le départ du jeune homme de ses propres noces, son retour au moment des noces de son épouse), moments qui se placent symétriquement au commencement et à la fin de la ballade. Il ne faut pas oublier l'habileté avec laquelle sont préparés les moments de surprise (au moment de s'établir le jeune homme est obligé de partir à l'armée ; au moment de refaire sa vie par un second mariage, l'épouse voit revenir son premier mari) et la manière précipitée dont est réalisée la catastrophe (la reconnaissance des époux exactement au point culminant de la cérémonie du mariage, le repas de noce ; le jugement et la condamnation de l'épouse pour infidélité). Tout cela dénote une longue pratique artistique, un art mûr, éprouvé, possédé à fond.

La troisième observation concerne la relation entre le réel et le fantastique, entre la tradition et l'innovation. Tout est un conte, issu jadis de la réalité immédiate et sublimé jusqu'au modèle idéal, au type, avec des moyens artistiques adéquats. Ce très ancien conte est, à chaque fois, adapté par actualisation, à d'autres réalités de la vie de la collectivité qui l'entoure. De là ce continu balancement des textes entre le fantastique et le réel, entre des moments qui tiennent du conte et du mythe et d'autres qui tiennent de la vie quotidienne

de cette collectivité. Chaque texte résoud différemment cette crise. Il n'est cependant pas moins vrai que tous les textes, réunis, semblent avoir atteint un équilibre stable: dans la partie du commencement des textes prédomine l'aspect fantastique; dans la seconde moitié, c'est l'aspect réaliste. Le passage d'un aspect à l'autre se fait sans effort, insensiblement. Les textes du type du Nord sont dépourvus de cet aspect bipolaire fantastique-réel. Les énumérations des thèmes *BC*, aussi bien que les nombres épiques, sont dépouillés de toutes significations symboliques. Ils ne sont plus que de simples procédés techniques, maniéristes. Par contre, on constate une forte et constante invasion de notes réalistes, qui tiennent de la vie militaire. Cette invasion s'explique par l'incessant contact du texte avec la littérature lyrique militaire et guerrière, riche et variée, caractéristique surtout de la Transylvanie.

La quatrième observation se rapporte à la structure poétique des textes. Celle-ci, même dans le cas des variantes moins accomplies du point de vue artistique, fait preuve d'une grande prodigalité de moyens rhétoriques, par lesquels on poursuit la réalisation d'une atmosphère de fête, fastueuse. Parmi ceux-ci, on remarque tout particulièrement l'agglomération énumérative, qui par l'emploi du substratum symbolique des chiffres épiques, crée, dans la première partie de la ballade, une atmosphère obsédante et dramatique. L'antithèse est très peu utilisée. Par contre, l'emploi des diminutifs, qui produisent des nuances psychologiques, est fait avec grand soin. De même, l'évocation visuelle est des plus importantes. Pour l'obtenir, on agglutine à la narration de petites esquisses de portraits et de tableaux, sans toutefois en déranger ou arrêter le libre et vigoureux développement.

La cinquième caractéristique est l'utilisation courante des nombreux artifices de *laoutar*, qui tiennent de la technique orale et du style récitatif de la ballade dans la zone du sud du pays. Ainsi, de nombreux textes sont introduits par des formules préliminaires typiques, destinées à capter la bienveillance et à s'assurer l'attention de l'auditoire; d'autres textes sont terminés de cette même manière afin de rétablir l'atmosphère d'avant le chant. Dans de nombreux cas nous rencontrons des phrases interrogatives et exclamatives, ou de simples apostrophes verbales, qui tendent à actualiser le texte et à le rendre plus accessible. De même nous découvrons des moments d'arrêt, habilement disséminés au long du texte, marquant, d'habitude, le début d'un thème nouveau ou d'un épisode et qui correspondent — bien qu'il ne m'ait pas toujours été possible d'en contrôler les coïncidences — aux interludes instrumentaux. Ils ont pour mission de permettre à l'esprit de se préparer à la suite de la narration, mais aussi de rendre les reprises plus poignantes.

Enfin, le sixième trait distinctif des textes du type du Sud est leur psychologie riche et nuancée. Ainsi le vieillard est caractérisé psychologiquement par

son désir d'avoir un enfant, par sa douleur et son désespoir de le voir partir à l'armée, par la souffrance qu'il ressent au remariage de sa bru, par la joie de la fin, qui lui provoque, parfois, la mort. Le tout s'enchaîne normalement, en ordre normal. La jeune femme attend son mari avec fidélité, en donnant une haute preuve du dévouement et de moralité de la femme du peuple. Les cas d'infidélité sont, eux aussi, bien motivés psychologiquement. L'explosion de la reconnaissance du final de la ballade souvent se résoud par la mort de la mariée. Le jeune homme revient à la maison, presque toujours, au moment congru. Il n'a aucune connaissance du remariage de sa femme. Il l'apprend de son vieux père. L'épisode de la rencontre à la vigne s'explique par cette nécessité de composition. La surprise qu'il en ressent mène, parfois, normalement à la condamnation de l'épouse infidèle. Dans le type du Nord, la pauvreté du contenu et de la forme se superpose à la pauvreté de la psychologie de la pièce. En effet, le sujet — insuffisamment clair dans son essence même — est traité platement sans relief affectif. Nous n'avons qu'à nous rappeler, par exemple, la scène de la reconnaissance dénuée de toute animation artistique. Dans d'autres cas, la psychologie en est primaire, rudimentaire. La comparaison des types est défavorable à celui du Nord.

En ce qui concerne la genèse de ces deux types, elle est assez difficile à établir. Nous inclinons à croire, par analogie avec ce que l'on connaît d'autres ballades, que les deux types ont une origine commune et que dû à des conditions culturelles-historiques locales, chacun d'eux a suivi sa propre route, a évolué dans une direction distincte et, plus ou moins indépendante. L'hypothèse qu'un type aurait précédé l'autre (celui du Sud étant l'amplification, sur plan artistique supérieur, de celui du Nord, considéré prototype, ou bien celui du Nord étant la déchéance, dans des conditions spécifiques, de celui du Sud, considéré prototype à son tour) ne me semble pas plausible, vu que la typologie de la version roumaine va de pair avec son histoire même (chacun des deux types représentant une étape différente de la vie de la ballade). Mais ceci **est** un problème beaucoup plus vaste, qui ne pourra être résolu qu'après une recherche attentive de toutes les ballades populaires roumaines qui se trouvent dans la même situation typologique. Pour le moment il faut nous contenter de constater l'existence des deux types et de considérer celui du Sud comme étant, en tous points, représentatif de la modalité spécifiquement roumaine de traiter ce sujet. En effet, de tous les points de vue, le type du Sud reflète la conception paysanne de la famille, du devoir, de la dignité, ainsi que la capacité créatrice et la maîtrise artistique de notre peuple. Le message artistique de la ballade sortira en évidence, d'une manière encore plus prégnante, de la comparaison des matériaux roumains avec leurs correspondants des peuples des zones culturelles avoisinantes.

## II. Les versions sud-est-européennes de la ballade

Le retour de l'époux au remariage de son épouse est un thème qui circule avec une grande intensité dans la zone sud-est-européenne. Il peut y être rencontré dans des versions nationales bien cristallisées et dans de très nombreuses variantes chez les Bulgares, les Serbo-Croates et les Slovènes, chez les Albanais, les Macédo-Roumains et les Grecs<sup>430</sup>, ainsi que chez les Juifs Séphardins des Balcons<sup>431</sup>. Nous ne savons rien de précis en ce qui concerne les Turcs Osmanlis<sup>432</sup>. Mais, en ce qui concerne les Hongrois, il est certain, à la suite de récentes recherches<sup>433</sup>, que leur folklore ne connaît pas ce thème. Nous le ren-

---

<sup>430</sup> Voir la bibliographie complète jusqu'à sa date, dans John Maier: *op. cit.*, p. 101—105 et certaines données bibliographiques à caractère statistique, dans Erich Seemann: *op. cit.* p. 168—179. Bien qu'ils soient actuellement dépassés du point de vue documentaire, les deux ouvrages offrent, dans cette matière, une littérature de base.

<sup>431</sup> Samuel G. Armistead et Joseph H. Silverman: *A New Sephardic Romancero from Salonika*. „Romance Philology” 16 (1962) n° 1, p. 59—82, mentionnent la collection de Moshe Attias: *Romancero sofaradé: Romanzas y cantes populares en judeo-español. Recogidos de la boca del pueblo y en parte copiales de manuscritos*. Ierusalim, 1956, où aux n°s 18 et 20 apparaît le texte «Vuelta del marido». Du fragment reproduit par les auteurs du compte rendu à la page 69, nous concluons que les matériaux séfardites sur ce thème «extremely popular in the Eastern communities», reproduisent avec fidélité le prototype espagnol, donc roman-occidental, sans s'intégrer dans l'atmosphère spécifique balkanique. De même qu'elles n'ont rien pris du folklore balkanique, les variantes séfardites, à leur tour, semblent n'avoir eu aucune influence sur les autres versions balkaniques. Pour les juifs de rite espagnol d'autres parties du monde, voir les autres variantes mentionnées par R. Menendes-Pidal (d'après Ramiro Ortis: *op. cit.*, p. 327).

<sup>432</sup> La bibliographie des matériaux turco-tatares chez V. M. Jirmounski: *op. cit.* Une note de Rad. Medenitsa: Муж на свадби своје жене. «Ропство Јанковића Стојана» и варијанте. *Прилози проучавању народне поезије* 1(1934) p. 55, semble affirmer d'après une autre source, que les turcs d'Ohrida chantent une version turque de cette ballade (de fait, la traduction turque de la version albanaise), mais nous ne savons quel crédit accorder à cette information. Jusqu'à plus ample confirmation, nous opinons pour la réserve.

<sup>433</sup> Vargyas Lajos: *Kutatások a népballada középkori történetében. I. Francia eredetű réteg balladáinkgan*. Ethnographia 71 (1960), examine le seul type de chanson sur le thème du retour qui se trouve chez les Hongrois, de fait chez les Ceangaïs (population hongroise catholique du sud-ouest de la Moldavie, c'est-à-dire «le retour de l'aimé du service militaire, au moment des noces de son aimée», qu'il fait procéder d'un texte correspondant français des XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles. Récemment, Farago Jozsef: *Györgyike és Ilona Balladáje*. Nyelv-és irodalomtudományi közlemények 7 (1963), p. 191—213 démontre, cependant, que la ballade des Ceangaïs n'est en réalité qu'un arrangement de la romance roumaine connue sous le titre «Titi și Elena», parue au commencement du XX<sup>e</sup> siècle. Dans sa lettre du 1<sup>er</sup> août 1965, J. Farago révèle que le chercheur hongrois L. Vargyas a renoncé à sa thèse et s'est rallié à l'opinion que la ballade des Ceangaïs serait un récent emprunt au folklore roumain.

controns dans le folklore allemand, c'est-à-dire des colons allemands de Yougoslavie (la zone Gottschee, aux confins de la Slovénie et de la Croatie <sup>434</sup>) avec de nombreux éléments d'emprunt de la version correspondante yougoslave, ce qui a déterminé le chercheur allemand, E. Seemann, d'affirmer sa totale dépendance (genèse, thèmes et style) du milieu et de la tradition yougoslave <sup>435</sup>.

Chez tous ces peuples, tout comme dans le cas d'autres productions folkloriques de cette zone, le sujet dont nous nous occupons à une physionomie thématique commune, une structure poétique commune, de même qu'une fonction sociale qui est également commune <sup>436</sup>. Bien entendu, nombreuses sont aussi les différences artistiques, de thèmes et d'univers culturel qui tiennent du caractère national de chaque peuple. On peut, par conséquent, parler d'une unité dans la diversité, et inversement, d'un national dans l'international.

---

<sup>434</sup> Pour la détermination de la région, voir: *Mappa generalis regni Hungariae partiumque adnexarum Croatiae, Slavoniae et confinarum Militarum, Magni item Principatus Transylvaniae* de Joannes de Lipszky, Pesta, 1806, livre VII, bb/ 6—7.

<sup>435</sup> Etant donné que dans le folklore allemand ne circule aucune autre chanson sur le thème du retour de l'époux aux noces de sa femme (dans la zone de l'ouest de l'Allemagne on rencontre — Mittelbaden et Unterelsass — une pièce sur le thème du retour du service militaire de l'aimé aux noces de son aimée), et vu que certaines légendes médiévales, ayant circulé dans le milieu féodal allemand, ne semblent pas offrir d'arguments suffisants pour établir la genèse germanique de ces textes, E. Seemann affirme que: «Die gesamte Gottscheer Tradition ist lediglich eine vielfach getrübt, verzerrte und zerstückte Widerspiegelung der üppiger Entfaltung des Liedstoffes auf serbokroatischen Gebiet». Par ceci, il repousse la thèse soutenue par J. Meier: *op. cit.*, p. 105, selon laquelle la version allemande de Gottschee aurait été apportée par les colons de leur patrie d'origine, ce qui sous-entendrait l'hypothèse d'un emprunt inverse fait par les peuples sud-est-européens au groupe de ces colons. E. Seemann: *op. cit.*, p. 177.

<sup>436</sup> La ballade est de caractère rituel chez les Albanais, Grecs, Bulgares et Roumains, étant chantée aux noces et certaines autres solennités. Chez les Roumains, on l'a vu, elle porte même un nom spécifique: «La chanson du beau-père» et se chante à la fin des réjouissances des noces. Chez les Bulgares, le texte est chanté à l'habillage du marié (voir la var. no 572 de la collection des frères Miladinov, présentée comme étant chantée dans la localité: Кукуш «когато зет от се облеквит». éd. 1961, p. 590). Chez les Albanais d'Italie de même on ne la chante qu'aux noces, d'une manière solennelle, en célébrant la fidélité conjugale (Maximilian Lambertz: *Albanische Märchen und andere Texte zur albanischen Volkskunde*, Vienne, 1922, col. 67, d'après Girolamo de Rada: *Rafscdie d'un poema albanese recolle nelle colonie del Napoletano*, Firenze, 1866, p. 60—61). Chez les Néo-Grecs, le caractère rituel se fait de même sentir. Dans l'île de Chypre, la ballade est chantée, le lendemain des noces, à la porte de la chambre nuptiale (Ariadna Camariano: *Le motif «Le retour du mari expatrié» dans la poésie néo-grecque et roumaine*. Revista fundațiilor 10 (1943), p. 655, d'après N. G. Politis: 'Εκλογαί από τὰ τραγούδια τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ éd. XII, Athènes, 1925, p. 107.

Le texte est très répandu dans le folklore bulgare. Malgré les difficultés personnelles de documentation, nous connaissons près de cent variantes <sup>437</sup>. Les matériaux sont suffisants pour présenter une image claire du message artistique de l'œuvre. Ce qui caractérise la version bulgare c'est son homogénéité interne, son unité structurale. La ballade ne connaît pas des différences de type comme chez les Roumains, les Yougoslaves, les Albanais et les Grecs. Nous n'y rencontrons qu'une seule formule artistique. En grandes lignes, son contenu est le suivant: la mère marie son fils plus tôt qu'il ne faudrait, afin de lui éviter le service militaire, mais au moment des noces mêmes ou dès le lendemain, l'ordre de l'empire pour partir arrive. Il prie les délégués de l'empereur de lui accorder un délai d'une nuit, mais ceux-ci refusent; il prie sa mère de convaincre son père de partir à sa place, mais celle-ci s'y oppose vu l'âge avancé et l'impossibilité du père de résister encore aux exigences de la vie militaire. Le fils est donc obligé de partir. Il apprête son cheval. Au moment de se séparer, sa jeune femme lui donne un bouquet de fleurs et le prie d'en avoir soin durant tout le temps du service militaire. Aussi longtemps que le bouquet se maintiendra vivace et beau, elle lui demeurera fidèle; mais aussitôt qu'il se fanera, qu'il sache qu'elle s'est remariée. Le jeune homme sert neuf ans et pendant tout ce temps il prend soin du bouquet. Passant dans la dixième année, un bon matin il découvre le bouquet fané. Il s'attriste. L'impératrice le voit et s'étonne de son attitude; elle l'appelle et le questionne sur les causes de sa tristesse. Des fois, sur sa demande, c'est l'empereur qui l'interroge. Le jeune homme dit avoir laissé sa femme à la maison en robe de mariée, qu'elle lui a donné un bouquet de fleurs, que celui-ci s'est fané et que, par conséquent, il est sûr que sa femme entend se remarier. L'impératrice lui permet de partir, sur-le-champ, à la maison, ou prie l'empereur de le libérer. Elle met à sa disposition le meilleur cheval des écuries impériales. Il part et en route, non loin de son village, il rencontre son vieux père qui laboure le jour de dimanche. Le vieillard ne le reconnaît pas. Le jeune homme lui demande pourquoi il travaille un jour de fête, et le vieillard lui répond que c'est parce qu'il a du chagrin, car il a eu un fils, de son âge, qui est parti à l'armée, d'où il n'est plus revenu depuis neuf ans, et que la femme de celui-ci se marie pour la seconde fois. Le jeune homme se hâte vers la noce et en route rencontre sa vieille mère qui blanchit de la toile. Il échange avec elle

---

<sup>437</sup> Nous connaissons ainsi 33 textes directement (la majorité de C6HY) et 64 indirectement (dans les analyses de Rad Medenitsa et D. Matov et dans les catalogues de motifs de A. P. Stoilov et St. Romanski. 9 variantes bulgares sont analysées par I. Sozonovitch: *op cit.*, p. 468—472).

les mêmes mots qu'avec le père, après quoi il continue sa route. Il rencontre sa sœur qui mène paître le troupeau. Il en apprend tout autant. Il arrive enfin à la noce, juste au moment où, selon l'usage, la mariée s'apprête d'aller baiser la main des gens de la noce, ou, dans une autre version, quand les gens de la noce offrent des cadeaux à la mariée. Dans le premier cas, la mariée, en baisant la main du jeune homme, le reconnaît d'après l'anneau de mariage qu'il a au doigt. Dans le second cas, le jeune homme n'ayant pas de cadeau à offrir, donne l'anneau qu'il porte à son doigt. La mariée s'enquiert de celui qui a fait ce cadeau, le reconnaît. Dans tous les cas, la mariée informe les gens de la noce du retour de son mari et l'on annonce la cessation de la noce. Parfois, l'époux qui revient donne sa sœur en mariage à l'ancien prétendant de sa femme.

Par rapport au schéma thématique roumain, on y remarque les absences de thèmes suivantes: *ABEFK*, la version bulgare ne contenant que la moitié à peine des thèmes qui constituent la version roumaine, c'est-à-dire rien que les thèmes *CDGHIJ*, en une interprétation artistique propre. Quelques exceptions soulignent le caractère typique de ce schéma. Ainsi, ce n'est que dans deux cas qu'on parle de la naissance miraculeuse du héros (thème *A*), mais l'élément *y* est d'emprunt, de contamination: Doda « джелепка » n'a pas d'enfants, elle va au Danube et boit de l'eau, après quoi elle a un garçon, Stoian<sup>438</sup>. Dans un cas, la naissance est due aux prières de ses neuf sœurs et grâce à l'intervention de Dieu et des anges<sup>439</sup>. La croissance miraculeuse du héros (thème *B*), n'est, de même, rencontrée qu'une seule fois<sup>440</sup>, aussi avec la succession des jours de la semaine, comme chez les Roumains. Le thème *E*, de l'attente et du remariage de l'épouse n'apparaît que dans très peu d'exemples. Une fois, il est dit qu'elle l'a attendu huit étés et neuf hivers, qu'elle a respecté les indications de l'époux parti de ne pas sortir de la maison et de porter des vêtements de couleurs sombres. A ce moment de l'action apparaît une contamination: la belle-mère l'envoie chercher de l'eau à la source, elle y rencontre une autre femme mariée qui se moque de sa solitude et de sa stérilité. L'épouse rentre à la maison et se met à pleurer; la belle-mère l'envoie guetter du balcon le retour du mari parti au loin. Le texte s'arrête là<sup>441</sup>. Dans deux variantes, on indique que l'épouse a attendu neuf ou cinq ans, que

---

<sup>438</sup> СБНУ 44 (1949) p. 154–155, 156–157.

<sup>439</sup> *Народни песни от западните покраини*. [Нотирал и записал Васил Стоин. Редактирала Райна Кацарова. (Нар. песн. зап. покр.) Sofia, 1959, no 413, p. 182–183.

<sup>440</sup> СБНУ 2 (1890) p. 121, Toujours par la succession des jours, comme chez les Roumains.

<sup>441</sup> СБНУ 11 (1894) p. 34–35.

son bouquet s'est fané et qu'elle s'est décidée à se remarier<sup>442</sup>. Dans une quatrième version, une mention plus sommaire: elle l'a attendu<sup>443</sup>. Le thème *F* n'apparaît qu'une seule fois, d'une manière quasi fortuite: la mère en voyant les secondes noces de l'épouse, pleure<sup>444</sup>. En général, la ballade bulgare finit au moment de la reconnaissance des deux époux. Dans peu de cas, elle dépasse ce moment, soit dans le sens d'un happy end (l'époux, revenu, marie sa sœur avec l'ancien prétendant de sa femme<sup>445</sup>) soit dans celui d'un dénouement dramatique (l'époux punit sa femme pour l'infidélité<sup>446</sup>), ou bien encore, tue le nouveau marié et éventuellement les gens de la noce<sup>447</sup>. Il ressort clairement, que ce petit nombre d'exceptions renforcent notre affirmation concernant le caractère typique du schéma thématique bulgare (*CDGHIJ*). Les exceptions ne renvoient pas à d'autres stades de l'évolution du texte, car elles ne sont que des éléments de contamination ou bien des éléments d'improvisation adhoc.

Malgré l'unité remarquable qui domine le contenu de la version bulgare, l'analyse minutieuse de son contenu met en évidence un grand nombre de formules artistiques locales. Ainsi, le héros porte des noms différents, bien qu'on montre une certaine préférence pour le nom Стоян<sup>448</sup>. L'héroïne, elle aussi,

<sup>442</sup> СБНУ 13 (1896) p. 98–99; Kosta Tsernouchanov: *Македонски народни песни* (Църн.). Sofia, 1956, p. 216–217.

<sup>443</sup> СБНУ 44 (1940) p. 156–157.

<sup>444</sup> Църн., *op. cit.*, p. 216–217.

<sup>445</sup> СБНУ 13(1896) p. 97–98, 98–99. St. Romanski: *Преглед на българските народни песни*, vol. II, p. 134, no 68.

<sup>446</sup> СБНУ 2(1890) p. 122: il arrache les yeux de la femme infidèle. A. Dozon, *Български народни песни*, Paris, 1875, no 35: il la oint de poix et y met le feu; St. Romanski: *op. cit.*, vol. II, p. 134 no 68: la belle mère accuse sa bru d'avoir dansé avec des jeunes gens durant l'absence de son mari; celui-ci la tue et ensuite se transperce (var. Vasil Ikonov, 139).

<sup>447</sup> СБНУ 2(1890) 90: il tue le nouvel époux avec la hache parce qu'il maltraite les deux enfants; St. Romanski; *op. cit.*, vol II, p. 134, no 68; Velio Kosturiance tue le marié (var. K. A. Chapkarev, III, 138); *ibidem*, vol. II, p. 196–197, no 48 (var. K.A. Chapkarev, III, no 367).

<sup>448</sup> Стоян: СБНУ 15 (1898) p. 29–30; 25(1909) p. 127–128; 27 (1913), p. 199–201, 201–203; 35(1923), p. 327–329; 42 (1936) p. 157–158; 44 (1949), p. 154–155, 155–156, 156–157; 46 (1913) p. 67–68; 47 (1956), p. 496–498; 49 (1958) p. 139; Frères Miladinovi *Български народни песни* (Мил.) Sofia, 1961, p. 216; Vasil Stoin: *Народни песни от Тимок до Вита*. Sofia, 1928, p. 438; Rad. Medenitsa: *op. cit.*, 50–51 (var. VI. Katchanovski no 70, p. 147); Anton P. Stoilov: *Показалец на печатаните през XIX век български народни песни*. vol. II, p. 94, no 347 (var. V. Tcholakov, no 65); St. Romanski: *op. cit.*, Sofia, 1925, vol. I, p. 620–621 no 671 (var. de Периодическо списание на Българското книжовно дружество, 1882, 239; Родопски напредък, III, 1, 43; N. Bontchev, no 142; VI. Katchanovski no 73); *ibidem*, vol. II, p. 134–135, no

porte un nom<sup>449</sup>, aussi bien que d'autres personnages de la ballade<sup>450</sup>. Ce trait est propre à la version bulgare et la différencie nettement de la version roumaine (type du Sud), où les personnages n'ont pas de nom et demeurent dans l'atmosphère abstraite, générale, du conte bleu.

La formule caractéristique de la version bulgare est celle où l'on indique que le jeune homme doit partir à l'armée. C'est exactement la même situation que dans la version roumaine. Les matériaux bulgares, cependant, présentent ici des aspects caractéristiques, qui leur sont propres. Ainsi, la mère marie son fils dans l'espoir de lui éviter le service militaire chez les Turcs<sup>451</sup>, bien que parfois il s'y oppose, finissant pourtant par se soumettre à la décision de sa mère<sup>452</sup>. Mais il n'a pas de chance, car au moment même des noces<sup>453</sup>, le len-

---

69 (var. VI. Katchanovski, 204); Петър: СБНУ 9(1893) p. 76; Марко: СБНУ 11(1894) p.34—35; Радул: СБНУ 13(1896) p. 97—98, 98—99, Гюрица: СБНУ 21(1905) p. 34—35; Русе: СБНУ; 22—23 (1906—1907) p. 79—80; Радойчео: СБНУ 39(1934) p. 267—268; Тодор: СБНУ 46 (1953) p. 214—215; Иван: Нар. песн. зап. покр. p. 182—183; Симон: Мил. *op. cit.*, p. 133—137; Миалчо: Vasil Stoin: *op. cit.*, p. 41; Заим: Rad. Medenitsa: *op. cit.*, p. 50 (var. St. K. Verkovitch, 301); St. Romanski: *op. cit.*, vol. I, p. 620—621, (var. de Родопски напредък IV, 4, 1850); Павел: Rad. Medenitsa: *op. cit.*, p. 49 (var. VI. Katchanovski, no 69, p. 144); D. Matov: *Критика. Две нови збирки по западно — българския фолклор*. СБНУ 13(1896) p. 36 (var. A. P. Stoilov: *Сборник от български народни умотворения*, 1894, p. 36); Кое: СБНУ 2(1890) 90; Пано: St. Romanski, *op. cit.*; vol. I, p. 620—621, no 671 (var. At. Vas. Verbanski no 217); Ahmed: *ibidem*, vol. I, p. 620—621, no 671 (var. СБНУ 3, 119); Ага Имери, connu dans la seconde version albanaise, *ibidem*, vol. II, p. 134—135, no 69 (var. K. A. Chapkarev, IV, 228); Митре: *ibidem*, vol. II, p. 196—197, no 48 (var. K. A. Chapkarev, III, 288).

<sup>449</sup> Петкана: СБНУ 2 (1890) p. 122; 15 (1898) p. 29—30; 44 (1949) p. 154—155; Vasil Stoin: *op. cit.*, p. 438, Мара: СБНУ 11 (1894) p. 34—35; Маринка: СБНУ 35 (1923). p. 327—329; Калуда la tzigane: СБНУ 39 (1934), p. 267—268; Мурада: A. P. Stoilov: *Показалец*, II, p. 94, no 247 (var. V. Tcholakov, no 65); Меруда: St. Romanski: *op. cit.*, I, p. 620—621, no 671, (var. de Родопски напредък, III, 1, 43); Янка: *ibidem*, I, p. 620—621, no 671 (var. At. Vas. Verbanski no 217).

<sup>450</sup> La sœur du soldat Ангелина: St. Romanski: *op. cit.*, II, p. 67—68, no 196 (var. Мил. 87); le tzar: Костадин: СБНУ 13(1896) p. 97—98; Нар. песн. зап. покр., p. 182—183; la tsarine Елена: СБНУ 21(1905) p. 34—35; Милица: Нар. песн. зап. покр. p. 182—183; Мария: Rad. Medenitsa: *op. cit.*, p. 49 (var. VI. Katchanovski: no 69, p. 144); le marié de l'épouse du soldat: Никола: СБНУ 27 (1913) p. 199—201; Момчил: СБНУ 13 (1896), p. 97—98; l'oncle de l'époux: Раду: Rad Medenitsa, *op. cit.*, p. 51 (var. VI. Katchanovski, no 72, p. 152).

<sup>451</sup> СБНУ 27 (1913), p. 199—201, 201—203; 35 (1923) p. 327—329; 42 (1936) p. 157—158; 44 (1949) p. 154—155, 155—155, 156—157; 46 (1953) p. 67—68; 49 (1958) p. 139; Мил., *op. cit.*, p. 590; Vasil Stoin *op. cit.*, p. 438.

<sup>452</sup> СБНУ 44(1949) p. 155—156.

<sup>453</sup> СБНУ 9 (1893) p. 76; 11 (1894) p. 34—35.

demain matin <sup>454</sup>, lundi après le dimanche des noces <sup>455</sup>, mardi — jour néfaste — ou tout autre jour de la semaine <sup>456</sup> il est appelé à l'armée <sup>457</sup>, à Tsarigrad <sup>458</sup>, par un firman de l'empire <sup>459</sup>, ou bien il est pris par les envoyés du Tzar (Tchikodaris, Kapoudgis, Janissaires, Tatares <sup>460</sup>). Parfois la tentative de la mère d'éviter à son fils le service militaire est dévoilée aux autorités par ses ennemies <sup>461</sup>. Le jeune homme pleure et s'agite à l'idée de laisser seule sa nouvelle épouse (sa mère lui demande pourquoi il pleure, lui répète l'ordre d'appel <sup>462</sup>) essaie d'obtenir un ajournement de quelques jours ou d'une nuit au moins, mais ne réussit pas à attendrir les envoyés de l'empereur ; il essaie de convaincre sa mère d'envoyer le père à sa place, mais elle lui démontre que le vieillard ne pourra pas maîtriser le cheval, ni manœuvrer le fusil et le sabre, ni supporter les longues marches <sup>463</sup>. Dans d'autres cas on ne mentionne pas les Turcs ou diverses institutions turques, mais on parle simplement et en général, de la nécessité de partir à l'armée, au service de l'empereur <sup>464</sup>, à la manière des contes fantastiques. Les cas aberrants de ce thème sont rares. Ainsi, dans une variante, le jeune homme part à Стара планина, pour y être voïévode sur 300 braves et se battre avec 300 tatares <sup>465</sup>; dans une autre, le jeune homme

---

<sup>454</sup> СБНУ 13(1896) p. 98—99; 27 (1913), p. 201—203.

<sup>455</sup> СБНУ 1(1889) p. 39—41; 9 (1893) p. 104—105; 13 (1896) p. 97—98; 35 (1923) p. 327—329; 42 (1936) p. 157—158; 46 (1953) p. 214—215, 47 (1956) p. 496—498; Vasil Stoin: *op. cit.*, p. 438; Мил., *op. cit.*, p. 590.

<sup>456</sup> СБНУ 2(1890) p. 121; 49 (1958) p. 139; K. Tsernouchanov, *op. cit.*, p. 216—217 *op. cit.*, p. 448.

<sup>457</sup> Chez les spahis ou économe au sérail: СБНУ 9 (1893) p. 76, 91, 104—105, 46 (1953) p. 67—68; 47 (1956), p. 496—498.

<sup>458</sup> СБНУ 27(1913) p. 199—201.

<sup>459</sup> СБНУ 1(1889) p. 39—41; 21 (1905), p. 34—35; 27 (1913) p. 201—203; 35 (1923) p. 327—329; 42 (1936) p. 157—158; 46 (1953) p. 214—215; 49 (1958) p. 139; Църн.: *op. cit.*, p. 216—217; Мил., *op. cit.*, p. 138—140, 216, 448; Vasil Stoin: *op. cit.*, p. 438.

<sup>460</sup> СБНУ 11(1894) p. 34—35; 13 (1896) p. 97—98, 98—99; 15(1898) p. 29—30; 44(1949) p. 154—155; Мил., *op. cit.*, p. 133—137, 590; St. Romanski: *op. cit.*, I, p. 620—621, no 671 (var. VI. Katchanovski, no 73).

<sup>461</sup> СБНУ 44 (1949), p. 156—157.

<sup>462</sup> СБНУ 27(1913), p. 199—201, 201—203; 42 (1936), p. 157—158; 47 (1956), p. 496—498; 49 (1958), p. 139.

<sup>463</sup> СБНУ 25 (1909) p. 127—128; 27 (1913) p. 199—201, 201—203; 42 (1936) p. 157—158; 49 (1958) p. 139; St. Romanski *op. cit.*, I, p. 620—621 no 671 (var Груд, IV, 4, 428).

<sup>464</sup> СБНУ 25 (1909) p. 127—128; 27 (1913), p. 199—201; 44 (1949) p. 155—156, 156—157 *Нар. песн. зап. покр.*, p. 128—183, Vasil Stoin *op. cit.*, p. 41.

<sup>465</sup> СБНУ 2 (1890) p. 121.

devient voïévode de haïdouks, parce qu'il n'a pas d'enfants<sup>466</sup>, ou bien, enfin, dans une autre variante, le seigneur part se battre à Kosovo, où il reste dix ans<sup>467</sup>. Une autre formule artistique transporte l'action dans un autre milieu beaucoup moins héroïque. Le jour de ses noces, le jeune homme doit partir à l'étranger, étant chargé d'encaisser l'impôt (беглик = бейлик)<sup>468</sup>. Ensuite tout se passe de la manière connue. Une seule fois on rencontre le thème spécialement balkanique de l'esclavage du jeune homme: Mitré est emmené en esclavage chez les Turcs, le troisième jour après ses noces. Il y est vendu à Hadji Manol, qui le traite en fils. Les années passent. Un beau jour, en pensant à sa famille, Mitré pleure. Le texte s'arrête<sup>469</sup> là.

J'ai insisté sur tous ces détails, afin de démontrer que, malgré le fait de se trouver dans le cadre du même thème (C : les noces du héros, l'arrivée de l'ordre d'appel à l'armée et le départ du héros), le créateur populaire bulgare a réussi à cristalliser, dans des formules artistiques propres, l'expérience de vie, les réalités sociales-historiques et la conception caractéristique de son peuple, en se différenciant totalement, en ceci, de la modalité artistique du créateur roumain.

Le thème D est cependant traité d'une manière encore plus particulière. Si dans un petit nombre de variantes, le héros demande à son épouse de l'attendre<sup>470</sup> huit étés et neuf hivers<sup>471</sup>, ou neuf ans et de se remarier après ce délai<sup>472</sup> ce qui rappelle en quelque sorte la manière roumaine, dans la majorité des cas, le créateur bulgare y introduit un motif artistique absolument nouveau: celui du bouquet magique. Ainsi, au moment de la séparation, l'épouse passe dans le jardin, ramasse toutes espèces de fleurs (ou seulement du basilic), en fait un bouquet (ou deux, ou même trois)<sup>473</sup> qu'elle donne à son mari en lui recommandant de le porter le jour sous sa chemise et la nuit, de le mettre sous son oreiller (ou d'en avoir soin de différentes autres manières), enfin de l'empêcher de se fâner. Au moment où le bouquet viendra à se faner, il devra

---

<sup>466</sup> Rad. Medenitsa: *op. cit.*, p. 52 (var. A. Dozon, no 35),

<sup>467</sup> СБНУ 2(1890) 90.

<sup>468</sup> Rad Medenitsa: *op. cit.*, p. 50—51 (var. VI. Katchanovski no 70, p. 147); St. Romanski, *op. cit.*, II, p. 134—135, no 69 (var. VI. Katchanovski, 204; Chapkarev, IV, 228).

<sup>469</sup> St. Romanski: *op. cit.*, II, p. 196—197, no 48 (var. K. A. Chapkarev, III, 288).

<sup>470</sup> СБНУ 1(1889) p. 39—41; 2 (1890) p. 121.

<sup>471</sup> СБНУ 11 (1894) p. 34—35.

<sup>472</sup> СБНУ 15(1898) p. 29—30.

<sup>473</sup> Мил.: *op. cit.*, p. 590; dans Църн: *op. cit.*, p. 216—217, le délai est plus court: cinq années, qu'elle se remarie durant la sixième.

savoir qu'elle s'est remariée<sup>474</sup>. C'est une manière très étrange de traiter la fidélité ou l'infidélité de l'épouse. En général, après une semblable solution, l'épouse ne peut plus être, en rien, fautive, et par conséquent le dénouement ne peut être dramatique. Dans deux cas, la situation décrite ci-dessus se complique avec l'anneau confié, qui, s'il se rouille, doit signifier tout comme le bouquet fâné, que l'épouse s'est remariée<sup>475</sup>. Le départ du jeune homme n'a rien d'héroïque: il ferre son cheval<sup>476</sup> ou bien, simplement, il le sort de l'écurie et le selle<sup>477</sup>, après que le père lui donne de l'argent pour la route, que la mère lui prépare des vivres et la sœur du linge de rechange<sup>478</sup>. Une seule fois — et cela certainement dû à la contamination — nous assistons à une solution qui rappelle la grande épopée héroïque: l'habillage du héros, la remise du sabre et de la masse d'armes, le harnachement fastueux du cheval et le départ glorieux<sup>479</sup>.

Le thème G est de même traité d'une manière particulière. Si dans la version roumaine l'intérêt du passage est de mettre en lumière l'attitude de l'épouse, en soulignant sa fidélité, dans la version bulgare on poursuit tout à fait autre chose: l'attention est déviée de la signification profondément psychologique vers le fait insignifiant: on discute sur le sort du bouquet et de l'attitude de l'époux. Ainsi on indique que les années ont passé durant lesquelles il a servi, quatre<sup>480</sup>, sept<sup>481</sup> et, plus fréquemment, neuf ans<sup>482</sup>, et pendant tout ce temps, il a soigné le bouquet avec toute l'attention due et conformément aux indications données au départ par l'épouse. Mais ce délai une fois passé (donc pendant la dixième année), à sa grande consternation, le jeune homme constate, un dimanche matin, que le bouquet s'est

---

<sup>474</sup> СБНУ 1 (1889), p. 39–41; 2 (1890) p. 121; 9 (1893) p. 76; 13 (1896) p. 98–99, 97–98; 15 (1898) p. 29–30; 21 (1905) p. 34–35; 22–23 (1906–1907) p. 79–80; 25 (1909) p. 127–128; 27 (1913) p. 199–201, 201–203; 35 (1923) p. 327–329; 42 (1936) p. 157–158; 44 (1949) p. 154–155, 155–156, 156–157, 46 (1953) p. 67–68; 47 (1956) p. 496–498; 49 (1958) p. 139; *Нар. песн. зап. покр.*, p. 182–183; *Мил.: оп. cit.*, p. 133–137, 138–140, 216; Vasil Stoin, *op. cit.*, p. 41, 438.

<sup>475</sup> СБНУ 25(1900) p. 127–128; 27(1913) p. 201–203.

<sup>476</sup> Църн.: *op. cit.*, p. 216–217.

<sup>477</sup> СБНУ 9 (1893) p. 104–105; 22–23 (1906–1907) p. 79–80; 27 (1913), p. 199–201; 44 (1949) p. 155–156; *Мил.: оп. cit.*, 135–137, 216.

<sup>478</sup> СБНУ 1 (1889) p. 39–41; 44 (1949) p. 156–157; *Нар. песн. зап. покр.*, p. 182–183.

<sup>479</sup> СБНУ 13 (1896) p. 97–98.

<sup>480</sup> СБНУ 42 (1936) p. 157–158.

<sup>481</sup> СБНУ 13 (1896) p. 97–98.

<sup>482</sup> СБНУ 15 (1898) p. 29–30; 22–23 (1906–1907) p. 79–80; 35 (1923) p. 327–329, 44 (1949), p. 154–155, 156–157; *Мил., оп. cit.*, p. 216.

fâné<sup>483</sup>. Une fois, en accentuant au maximum ce côté, il est indiqué que le jeune homme a complètement oublié sa femme et sa maison, et que son cheval, qui, du coup se révèle doué de qualités surnaturelles, lui attire l'attention sur le bouquet fâné et lui donne des conseils utiles pour résoudre la nouvelle situation<sup>484</sup>. Dans les autres cas, les choses ne vont pas si loin, mais du dialogue qui va suivre, nous pouvons parfois nous faire une image assez claire du comportement superficiel et insouciant du soldat durant la période de son service. Le plus souvent, il ne sait qu'entreprendre lorsqu'il constate que le bouquet est fâné. Dans quelques cas, il va chez le Tzar<sup>485</sup>, ou à son unité<sup>486</sup> et demande une permission pour rentrer à la maison. Le plus souvent il affiche une attitude triste et préoccupée, qui attire l'attention de ses supérieurs<sup>487</sup>, du Tzar<sup>488</sup> et, plus fréquemment, de la Tzarine<sup>489</sup>. Questionné sur les causes de sa tristesse (si un de ses proches est mort, par exemple)<sup>490</sup>, il répond qu'il a reçu des nouvelles de chez lui l'informant que sa femme se remarie<sup>491</sup> — son affirmation peut paraître étrange, vu l'existence du bouquet qui s'est fâné — et il raconte le tout en détail: son mariage, l'arrivée de l'ordre d'appel au moment même de ses noces, la convention se rapportant au délai d'attente, le bouquet fâné (l'auteur populaire profite du dialogue pour répéter tous les thèmes antérieurs)<sup>492</sup> ou bien répond par une allégorie: il a eu une pomme d'or que les bandits lui ont volé durant son absence<sup>493</sup>.

<sup>483</sup> СБНУ 21 (1905) p. 34—35; 25 (1909) p. 127—128; 27 (1913) p.199—201, 201—203; 44 (1949) p. 155—156; 46 (1953) p. 67—68, 214—215; 47 (1956) p. 496—498; *Нар. песн. зап. покр.*, p. 182—183; Мил.: *оп. cit.*, p. 138—140; Vasil Stoin: *оп. cit.* p. 41

<sup>484</sup> Мил.: *оп. cit.*, p. 133—137. La variante est considérée, à cause de ses dimensions et de son contenu merveilleux, par Rad Medenitsa: *оп. cit.*, p. 48, comme étant la plus épique de toutes les variantes bulgares et il l'utilise comme base de comparaison pour tous les matériaux albanais qu'il a analysés.

<sup>485</sup> СБНУ 13(1896) p. 97—98; 42(1936) p. 157—158; 49 (1958) p. 139.

<sup>486</sup> СБНУ 9 (1893) p. 76; 15 (1898) p. 29—30; 46 (1953) p. 214—215; Мил.: *оп. cit.* p. 138—140; Vasil Stoin: *оп. cit.*, p. 41.

<sup>487</sup> СБНУ 44 (1949) p. 156—157.

<sup>488</sup> СБНУ 25 (1909) p. 127—128; 44 (1949) p. 154—155. Dans СБНУ 13 (1896) p. 98—99: il pleure et requiert une permission pour rentrer chez lui, sans que l'on indique à qui il adresse cette requête.

<sup>489</sup> СБНУ 21 (1905) p. 34—35; 22—23 (1906—1907) p. 79—80; 27(1913) p. 199—201; 201—203; 35 (1923), p. 327—328; 44 (1949) p. 155—156; 46 (1953) p. 67—68; 47 (1956) p. 496—498; Мил.: *оп. cit.*, p. 216, *Нар. песн. зап. покр.*, p. 182—183.

<sup>490</sup> СБНУ 46 (1953) p. 67—68; Мил.: *оп. cit.*, p. 138—140.

<sup>491</sup> СБНУ 49 (1958) p. 139; *Нар. песн. зап. покр.*, p. 182—183.

<sup>492</sup> СБНУ 13 (1896) p. 97—98; 22—23 (1906—1907) p. 79—80; 27(1913) p. 199—201; 35 (1923) p. 327—329; 44 (1949) p. 154—155, 156—157; 47 (1956) p. 496—498.

<sup>493</sup> Vasil Stoin: *оп. cit.*, p. 41; Rad Medenitsa: *оп. cit.*, p. 50—51 (var. Katchanovski, no 70).

Sur ce, l'impératrice l'autorise de rentrer immédiatement à la maison en lui donnant le meilleur cheval des écuries impériales; il obéit aux ordres de l'impératrice et part aussitôt <sup>494</sup>, mais le plus souvent l'impératrice informe le Tzar de ce qui se passe, celui-ci appelle le jeune homme devant lui, l'interroge et lui permet, ensuite, de partir à la maison <sup>495</sup>. Une seule fois, il s'adresse directement au Tzar, celui-ci refuse de lui accorder la permission de partir et le jeune homme, conseillé par le cheval merveilleux, s'adresse à l'impératrice qui satisfait sa requête <sup>496</sup>. Parfois l'élément miraculeux intervient: l'impératrice lui fait don d'un cheval à six ailes pour le mener au plus vite aux noces de sa femme <sup>497</sup>. Ce qu'il faut remarquer dans ce contexte c'est que le motif du bouquet ne manque dans aucune variante bulgare, l'interprétation circonstancielle, ci-dessus indiquée, devant, par conséquent, être considérée comme la formule artistique de la version bulgare <sup>498</sup>.

Le thème *H* comprend l'entretien du soldat avec ses parents. A la différence de la version roumaine qui ne nous fait assister qu'à une seule rencontre — rien qu'avec le père du héros —, dans la version bulgare, nous assistons jusqu'à trois semblables rencontres. Les situations possibles sont les suivantes: le jeune homme ne rencontre que son père <sup>499</sup>, il ne rencontre que sa mère <sup>500</sup> il rencontre son père et sa mère <sup>501</sup> et, enfin, il rencontre son père, sa mère et sa sœur <sup>502</sup>. La formule typique, à en juger d'après la fréquence du motif, est celle de la double rencontre: avec le père et avec la mère. D'après certains schémas thématiques du catalogue de A. P. Stoilov et St. Romanski, il ressort que la version bulgare a des variantes d'où l'épisode entier manque (respectivement tout le thème *H*), le jeune homme allant directement à l'endroit

<sup>494</sup> СБНУ 1(1889) p. 39—41; 21 (1905) p. 34—35; 27 (1913) p. 199—201; Мил.: *op. cit.*, p. 216.

<sup>495</sup> СБНУ 22—23 (1906—1907) p. 79—80; 27 (1913) p. 201—203; 35 (1923) p. 327—328; 46 (1953) p. 67—68; 47 (1956) p. 496—498; *Нар. песн. зап. покр.*, p. 182—183.

<sup>496</sup> Мил.: *op. cit.*, p. 133—137.

<sup>497</sup> Rad Medenitsa: *op. cit.*, p. 49 (var. Katchanovski, no 69), p. 51 (var. Katchanovski, no 70).

<sup>498</sup> Notre observation confirme entièrement l'affirmation de Rad. Medenitsa: *op. cit.*, p. 48.

<sup>499</sup> СБНУ 9 (1896) p. 76; 46 (1953) p. 214—215; Мил.: : *op. cit.*, p. 133—137, 216.

<sup>500</sup> СБНУ 46(1953) p. 67—68; Църн.: *op. cit.*, p. 216—217; Rad Medenitsa: *op. cit.*, p. 50 (var. Verkovitch, 301).

<sup>501</sup> СБНУ 1 (1889) p. 39—41; 35(1909) p. 127—128; 27 (1913) p. 199—201, 201—203; 35 (1923) p. 327—329; 42 (1936) p. 157—158; 47 (1956) p. 496—498; *Нар. песн. зап. покр.*, p. 182—183; Vasil Stoin: *op. cit.*, 41; Rad Medenitsa: *op. cit.*, p. 49, 51 (var. Katchanovski, no 69, 72).

<sup>502</sup> СБНУ 13 (1896) p. 97—98, 98—99, 21(1905), p. 34—35; St. Romanski: *op. cit.* II, p. 196—197, no 48 = 4 variantes.

de la noce <sup>503</sup>. Le père, d'habitude, laboure <sup>504</sup>, ce qui, de même, constitue une différence importante entre la version bulgare et celle roumaine. Dans un nombre plus réduit de cas, le père travaille la vigne, soit en la taillant, soit en la bêchant <sup>505</sup>, ainsi que cela se passe dans la version roumaine. Une fois même, il est dit qu'il ne la bêche pas pour en avoir une meilleure récolte, mais pour la dessécher, sans toutefois en indiquer la raison <sup>506</sup>. De ce qui précède, nous devons donc retenir que la formule typique de la version bulgare n'est pas le travail de la vigne, mais le labour. Dans certains cas, il est dit que le vieillard travaille, sans indiquer le genre de travail <sup>507</sup>. La mère est occupée à des ouvrages de femme: elle file, tisse, lave le linge à la rivière, teint des habits, mais parfois fait aussi des travaux d'homme: elle travaille la vigne <sup>508</sup>. La sœur garde le troupeau, ou va prendre de l'eau à la source <sup>509</sup>. Ce qu'il faut souligner d'une manière toute spéciale, c'est que le rôle principal, dans la version bulgare, est tenu par la mère du héros et non par le père, comme dans la version roumaine. Dans tous les genres de rencontre, les parents ne reconnaissent pas leur fils; lui cependant les reconnaît. Dans un seul cas <sup>510</sup> il ne se fait pourtant pas reconnaître par ses parents, dès la première rencontre, mais garde la surprise pour la noce. Il demande toujours pourquoi l'on travaille un jour de dimanche. Il lui est répondu, car le dialogue le permet

---

<sup>503</sup> A. P. Stoilov: *Показалец*, I, p. 170—171, no 347 = 4 variantes; St. Romanski: *op. cit.*, II, p. 134, no 68 = 20 variantes; *ibidem*, II, p. 134—135, no 69: 2 variantes.

<sup>504</sup> СБНУ 9 (1893) p. 96; 13 (1896) p. 97—98, 98—99; 25 (1909) p. 127—128; 27 (1913) p. 199—201, 201—203; 35 (1923), p. 327—329; 42 (1936) p. 157—158; 47 (1956) p. 496—498 *Нар. песн. зап. покр.*, p. 182—183; Rad. Medenitsa: *op. cit.*, p. 51 (var. Katchanovski, no 72); St. Romanski: *op. cit.*, II, p. 196—197, no 48 = 4 variantes.

<sup>505</sup> СБНУ 1 (1889) p. 39—41; Мил.: *op. cit.*, p. 133—137; Vasil Stoin: *op. cit.*, p. 41; Rad Medenitsa: *op. cit.*, p. 49, 50—51 (var Katchanovski, no 69, 70); St. Romanski: *op. cit.*, I, p. 620—621, no 671: 13 variantes.

<sup>506</sup> Rad. Medenitsa: *op. cit.*, p. 50—51 (var. Katchanovski, no 70).

<sup>507</sup> СБНУ 21 (1905) p. 34—35: il va avec les bœufs; СБНУ 46 (1953), p. 214—215: il travaille.

<sup>508</sup> СБНУ 1(1889) p. 39—41; 13 (1896) p. 97—98, 98—99; 21 (1905) p. 34—35; 25 (1909) p. 127—128; 27 (1913) p. 199—201, 201—203; 35 (1923) p. 327—329; 42 (1936) p. 157—158; 47 (1956) p. 496—498; Църн.: *op. cit.*, 216—217, *Нар. песн. зап. покр.*, p. 182—183; Vasil Stoin: *op. cit.*, p. 41.

<sup>509</sup> СБНУ 13(1896) p. 97—98; 21 (1905) p. 34—35

<sup>510</sup> *Нар. песн. зап. покр.*, p. 182—183. Il disait qu'il s'agit d'une pseudosurprise, vu que le plus souvent on affirme clairement qu'il s'agit de ses parents, de fait, en ce point aussi, on constate une différence par rapport à la version roumaine où le vieux père est reconnu et le fils ne l'est pas, tandis que dans la version bulgare, c'est le fils qui est connu et, parfois, les parents ne le sont pas.

par la répétition de tous les thèmes antérieurs. Ainsi, la mère et le père lui disent qu'ils travaillent parce qu'ils ont du chagrin, car ils ont eu un fils, tout comme lui, qui est parti à l'armée, qui n'a plus donné signe de vie, et, qu'à présent, après neuf années d'attente, sa femme, justement, se remariait. Cette répétition des thèmes antérieurs ne manque que dans très peu de cas <sup>511</sup>. Une fois, il demande pourquoi tire-t-on les cloches et que sont ces chansons qu'on entend dans le village, et il lui est répondu qu'au moment-même, leur bru — c'est-à-dire sa femme — se remariait <sup>512</sup>. Le cas, dans lequel le père, tout en ne reconnaissant pas son fils, l'amène à la maison, le restaure et le couche avant d'aller à la noce, est tout aussi singulier <sup>513</sup>. Nous devons encore remarquer que dans le cas des doubles ou triples rencontres, l'entretien se répète deux ou trois fois, le passage prenant, de cette manière, des dimensions disproportionnées par rapport à l'étendue générale du texte et donnant l'impression de maniérisme et de factice. Mais, ainsi que nous l'avons montré, la situation typique est celle de la double rencontre, et l'hypertrophie de ce point du développement de la ballade constitue le signe typique de la version bulgare.

Le thème *I* se développe d'une manière moins spectaculaire que dans la version roumaine. Le jeune homme n'essaie pas, ostentatoirement d'attirer sur lui l'attention des gens de la noce et de la mariée. Les solutions artistiques sont de trois sortes, comme dans la version roumaine; mais cela est dû aussi au contenu rituel du passage. Ainsi, le jeune homme n'ayant apparemment pas de cadeau à offrir à la mariée, lui envoie son propre anneau de mariage, que celle-ci reconnaît <sup>514</sup>; il appelle la mariée au baise-main, ou bien il arrive juste à ce moment du cérémonial et la mariée reconnaît l'anneau qu'il porte au doigt <sup>515</sup>, ou bien il se fait reconnaître, dès le début, en disant d'emblée qui il est, à la mariée, aux gens de la noce et au prêtre <sup>516</sup>. Pour

<sup>511</sup> СБНУ 13 (1896) p. 98–99; 46 (1953), p. 67–68.

<sup>512</sup> Църн.: *op. cit.*, p. 216–217.

<sup>513</sup> Мил.: *op. cit.*, p. 133–137.

<sup>514</sup> СБНУ 25 (1909) p. 127–128; 27 (1913) p. 199–201, 201–203; 35 (1923) p. 327–329; *Нар. песни. зап. покр.*, p. 128–183.

<sup>515</sup> СБНУ 1 (1889) 39–41; 15 (1898) p. 29–30; 21 (1905) p. 34–35; 44 (1949) p. 156–157; 46 (1953) p. 214–215; 47 (1956) p. 496–498; Мил.: *op. cit.*, p. 138–140; Vasil Stoin: *op. cit.*, p. 41.

<sup>516</sup> СБНУ 9(1893) p. 76; 13 (1896) p. 97–98; 42 (1936), p. 157–158; Мил.: *op. cit.* p. 133–137, 138–140.

toutes ces raisons, la rencontre des époux a lieu, d'habitude, à la maison, au moment du banquet<sup>517</sup>, et rien que très rarement, ailleurs<sup>518</sup>.

Le thème *J* est traité sommairement, bien qu'il clôt la tension dramatique du texte. Ainsi la mariée le reconnaît soit immédiatement dès son apparition<sup>519</sup>, soit, caractéristiquement, à son anneau (présenté des deux manières indiquées ci-dessus)<sup>520</sup>. Après la reconnaissance, la mariée raconte toute son histoire aux gens de la noce et, le plus souvent, la ballade finit sur cet épisode.

L'analyse met fortement en évidence le fait particulièrement important, que dans le contenu même commun aux deux versions (*CDGHJJ*), tant de différences apparaissent dans la formulation artistique des divers thèmes, que nous sommes obligés de nous prononcer pour une totale indépendance de la version roumaine par rapport à la version bulgare et inversement. La couleur locale de la dernière est assurée par les motifs suivants: la tentative de la mère d'éviter le service militaire à son fils en le mariant au plus tôt; l'essai du jeune homme de faire endosser par son vieux père la charge de ce service et l'échec de son plan; le motif du bouquet miraculeux, à l'aide duquel on pourra connaître la fidélité ou l'infidélité de l'épouse; la permission obtenue de l'impératrice ou de l'empereur, afin que par le retour du héros, les secondes noces de l'épouse soient empêchées; la rencontre avec les deux parents, qui, de chagrin, travaillent un jour de dimanche, le père étant surpris pendant qu'il labourait; la reconnaissance des époux grâce à l'anneau. A retenir encore les suivants autres détails de dissemblance: dans la version bulgare la mère joue un rôle plus important, dans la famille, que le père; on appuie sur l'attente du mari, et non pas sur celle de l'épouse, dont la fidélité semble être sous-entendue dès le début; la tendance à donner des noms clichés à tous les personnages de la ballade, ce qui marque des situations diamétralement opposées à la version roumaine. D'ailleurs aussi la psychologie rudimentaire et primitive, qui n'exploite pas l'idée de base

---

<sup>517</sup> СБНУ 21 (1905) p. 34–35; 27 (1913) p. 201–203; 44 (1949) p. 156–157; Мил.: *op. cit.*, p. 133–137.

<sup>518</sup> A l'église: СБНУ 15(1898) p. 29–30; 42 (1936) p. 157–158; 46 (1953) p. 67–68; le cortège nuptial est rencontré dans la forêt: Rad Medenitsa: *op. cit.*, p. 48–49 (var. Мил., no 66).

<sup>519</sup> СБНУ 27 (1913), p. 201–203; 42 (1936) p. 157–158; 44 (1949) p. 154–155; 46 (1953) p. 67–68.

<sup>520</sup> СБНУ 1 (1889) p. 39–41; 15 (1898) p. 29–30; 21 (1905) p. 34–35; 25 (1909) p. 127–128; 27 (1913), p. 199–201; 35 (1923) p. 327–329; 30 (1934), p. 267–268; 44 (1949) p. 156–157; 46 (1956) p. 496–498; *Нар. песни. зап. покр.*, p. 182–183; Vasil Stoin: *op. cit.*, p. 41.

de la chanson (la fidélité conjugale et son éloge), dans son sens le plus authentique, différencie fondamentalement les deux versions. Le bouquet miraculeux, par exemple, dilue la tension psychologique de la pièce et annihile la valeur humaine du contenu; les nombreuses répétitions émoussent le dynamisme et le sensationnel, en amenuisant la substance esthétique de la chanson.

Cependant l'analyse a mis en évidence aussi un autre fait, dont la signification artistique ne peut être négligée, à savoir: la possibilité d'un sondage de nature historique dans la vie de la version bulgare. Dans les nombreuses variantes étudiées, des éléments anciens et nouveaux coexistent dans un voisinage remarquablement instructif, car ils illustrent non seulement différentes étapes de la vie de la ballade, mais aussi des structures successives de la vie du peuple. Ainsi, on y trouve des éléments qui semblent être très anciens et qui tiennent de la modalité esthétique de la légende, apportant parfois une certaine note de merveilleux: le départ du jeune homme au siège de l'empire d'un *Костандин* et d'une *Елена*, ou *Милица*, situations qui, en dépit de leur contenu de lieux communs, semblent venir de plus loin que la domination turque; le long service militaire, dont, pour en exprimer la durée absurde, on utilise les chiffres épiques; le bouquet et le cheval merveilleux, la naïveté paysanne de l'entretien du soldat avec l'impératrice, etc. D'autres éléments, moins anciens, illustrent l'époque Turque. On y rencontre non seulement des éléments de lexique, mais des faits caractéristiques qui ressortent de détails tels que: le firman impérial, l'entrée du soldat dans le corps des spahis où au sérail impérial; sa convocation par des « kapoudgis », des janissaires, des « tchikodaris », des tatars; la menace avec « la perte de la tête » en cas de refus, etc. De cette manière l'atmosphère spécifique de l'époque se reconstitue avec fidélité. Les éléments les plus récents rappellent des détails de la vie de caserne, ainsi que des points de vue réalistes, de la conception populaire, concernant le service militaire dans les conditions sociales bulgares, de l'ancien régime (par exemple la tentative de se soustraire au service militaire). Il est intéressant de remarquer que les seules accointances ou convergences de la version roumaine avec la version bulgare ont lieu dans le domaine des éléments les plus anciens, qui amène avec eux une atmosphère mythique, abstraite, détachée du temps et de l'endroit, au niveau des actions essentielles, typiques dans le sens de l'éternel humain.

#### **La version yougoslave**

Dans le folklore des peuples de Yougoslavie, le thème du retour du mari aux secondes noces de sa femme est richement représenté et les maté-

riaux recueillis (et accessibles à notre étude)<sup>521</sup> suffisants pour établir le caractère scientifique de la version. Le dispersement du texte est général<sup>522</sup>. En plus de l'intensité de circulation et de la richesse des matériaux recueillis, ce qui caractérise la version yougoslave, c'est la diversité des thèmes et des types qui permet un sondage de nature historique, dans la vie de la version en même temps que son intégration organique dans le complexe folklorique commun aux peuples du Sud-Est européen. Rappelons aussi le fait, particulièrement important, que la version yougoslave a été soumise à une recherche monographique attentive de la part de *R. Medenitsa*<sup>523</sup>, qui, a introduit dans le circuit scientifique international pas moins de 15 versions yougoslaves et de nombreuses versions étrangères (bulgares, albanaises, grecques et russes), en contribuant considérablement à l'explication des convergences balkaniques du sujet. Ainsi que l'auteur précité l'a remarqué, la version yougoslave est structurée en deux grandes catégories de variantes qui, par l'ensemble de leurs particularités génétiques, thématiques et poétiques, constituent deux types distincts<sup>524</sup>. Le premier type relate le départ du héros à l'armée, au moment de ses noces ou immédiatement après; le second raconte la réduction du héros à l'esclavage, en expliquant par ceci sa longue absence de la maison.

<sup>521</sup> Nous n'avons pu connaître les variantes recueillies par M. Murko: *Tragom srpsko-hrvatsko narodne epike. Putovanja u godinama 1930—1932*, Zagreb, 1951, p. 540—555: Popis fonograma. 1930 no 10 (Loznica), no 20 (Srebrenica) no 99—100 (Krstac près de Nikšić) no 103 (Nikšić, Opština Trebješka), no 180 (Slatina); 1931 no 34 (Užice) ni celles recueillies par Milman Parry, de 1934 à 1935, au total 8 textes. Voir: *Srpsko-hrvatske junačke pjesme*. Skupio Milman Parry, uređio i preveo na engleski Albert Bates Lord Vol. I Cambridge — Belgrad, 1954 (trad. anglaise) p. 340: no 2, 199 (Stolac), no 226 (Nevesinje), ainsi que les no 274 (Konjic), no 430 (Podgorica), no 1950 (Bihač) no 4272 (Gacko), no 6784 (Kolašin) 2 variantes recueillies par A. B. Lord même: L. 51 (Bjelo Polje) et no 102 (Gacko). Dans tous les cas, le texte proclame, par son titre « *Ropstvo Janković Stojana* », son rattachement typologique à la version de Vouk Karadžić: *Српске народне pjesme*. III, 1958, p. 173—178.

<sup>522</sup> Stjepan Banović: *op. cit.*, p. 141: « Pogledamo li na mjesta, u kojima su pjesme zapisane vidimo, da ih ima iz Hrvatske, Slavonije, Bosne, Dalmacije, Istre, dakle iz svih naših krajeva, što nam potvrđuje veliku raširenost toga motiva. » En ce qui concerne l'intensité de circulation durant la quatrième décennie de notre siècle, voyez la recueil de M. Parry qui en deux ans a fait connaître 12 variantes, ainsi que celui cité ci-dessus, de M. Murko avec 7 variantes en 3 ans.

<sup>523</sup> Des analyses thématiques sur les matériaux yougoslaves ont encore été faites par I. Sozonovitch: *op. cit.*, Erich Seemann: *op. cit.*, et récemment par Albert Bates Lord: *The Singer of Tales*, Oxford, 1960, p. 242—259.

<sup>524</sup> I. Sozonovitch: *op. cit.*, p. 467—468, n'établissait qu'un seul schéma thématique pour toute la version yougoslave, ce qui l'a empêché de déchiffrer l'histoire du texte et ses rapports réels avec les autres versions nationales de la zone.

Ce type, d'après ce que l'on sache actuellement, n'est représenté que par quatre variantes <sup>525</sup>. Dans trois cas, le sujet est lié au nom du héros *Marko Kraljević*, et ce nom révèle indubitablement l'ancienneté des textes. A cet héros, le peuple a édifié toute une biographie et l'épisode, narré dans la ballade que nous étudions, fait partie intégrante de cette biographie, en s'inscrivant naturellement parmi les autres épisodes: la naissance miraculeuse du héros, sa croissance miraculeuse, son premier acte de bravoure, son invulnérabilité magique, la manière dont il obtient ses armes, son cheval, et dont il se donne un « frère de croix » \*, comment il prend femme, son départ à l'armée ou vers des actes de bravoure et le retour au moment des secondes noces de sa femme, enfin, la mort du héros <sup>526</sup>. Il est à supposer que la consolidation des thèmes et du sujet de notre ballade (dans le type analysé) s'est produite lors de la création du cycle intégral de notre héros le rattachant au nom de *Marko Kraljević*. L'ancienneté du type, (de fait, sa priorité par rapport au second) ressort aussi bien de son profond parallélisme avec le type italien de la version albanaise et avec le type Sud de la version roumaine. Enfin, jusqu'au nombre réduit des variantes, tout autant que jusqu'à certains moments dépourvus de clarté thématique, qui indiquent qu'il s'agit là de la survivance de quelques formules artistiques archaïques, vivant modestement à l'ombre d'une formule nouvelle et vigoureuse, actualisée dans des conditions spécifiquement balkaniques et illustrée par le second type.

Le contenu des variantes de ce type est le suivant <sup>527</sup>. Au soir, la mère marie son fils *Marko*; au matin, arrivent trois lettres, une par laquelle il est prié de se rendre à un baptême, la seconde qui l'invite à un mariage, la troisième qui lui ordonne de partir à l'armée. Sa mère lui conseille d'aller d'abord baptiser, ensuite marier et de ne partir à l'armée, qu'en dernier. En parlant à sa femme, *Andjelja*, il lui demande de l'attendre neuf ans et quatre mois, et, s'il ne revenait pas dans ce délai, de se remarier. Lorsque le délai

---

<sup>525</sup> Branko Mouchitski: *Српске народне пјесме* Pancevo 1815, no 2; Lazar Nikolitch: *М. Краљевић у 8 нар. песама*; Vladimir Krasitch: *Српске народне песме старијет и новијет времена*. I Pancevo 1880, 5; *Matica Hrvatska* II, no 28, Toutes analysées par Rad Medenitsa, *op. cit.* p. 43—46, et la dernière aussi par Stjepan Banović: *op. cit.*, p. 144, dont le renvoi bibliographique est cependant erroné: 26.

<sup>526</sup> Viktor Schirmunski: *op. cit.*, p. 32

\* « frère de croix » = *frate de cruce*; fraternité d'élection, pour le bien et pour le pire, qui lie, par serment, jusqu'à la mort, les deux jeunes gens qui se décident de le devenir. C'est, dans le Sud-Est européen, le correspondant presque identique du *Wahlbruderschaft* germanique. La coutume entraîne des obligations sociales: ne pas épouser la veuve de son « frère de croix » ou, sur le plan matériel, avoir droit à son héritage à l'instar de ses frères consanguins. (n.tr.)

<sup>527</sup> D'après la variante de L. Nikolitch.

est passé, l'épouse décide de se remarier. Pendant ce temps *Marko* se trouve à Kosovo. Il a des cauchemars, de noirs pressentiments et s'en plaint au sultan, en employant la très jolie allégorie d'une rose qui a fleuri durant neuf ans et, qu'à présent, il a perdue. Il prie le sultan de lui accorder la permission d'aller à la maison. Devant la cour de la maison, la mère pleure ; sur la véranda, les gens de la noce se réjouissent. Il se déguise en mendiant et demande la permission de quêter parmi les gens de la noce. La mariée lui apporte du vin, et Marko lui demande la permission de lui offrir un cadeau et lui tend l'anneau d'or. La mariée le reconnaît immédiatement et court annoncer à la mère la bonne nouvelle du retour de son fils. La mère, cependant, ne croit pas. Après avoir bu quelques gorgées, *Marko* demande la permission de chanter <sup>528</sup>. Sa chanson contient une autre allégorie: l'hirondelle a gardé son nid durant neuf ans, mais en ce matin elle a commencé à le démolir ; un faucon, cependant, arrive de la ville impériale et l'en empêche <sup>529</sup>. Les gens de la noce, comprenant la signification de ses paroles, s'en vont. D'après ce que l'on voit, du point de vue du thème, les variantes de ce type ont la structure suivante: *CDEGIJK* ; y manquent: les thèmes *ABFH* : (la naissance et la croissance miraculeuse du héros, le chagrin du père et l'arrachage de la vigne, la rencontre et l'entretien du père avec le fils). La variante a de nombreuses similitudes avec le type italien de la version albanaise et avec le type Sud de la version roumaine: l'ordre d'appel à l'armée après la noce, l'accord sur le délai d'attente pour l'épouse, l'échéance du terme et le remariage de l'épouse, le rêve prémonitoire et la demande d'une permission, la reconnaissance par l'anneau. Il y a, cependant, aussi, certains éléments particuliers qui confèrent aux matériaux une pregnante couleur locale: l'arrivée des trois lettres, le séjour de *Marko* à Kosovo, la rencontre avec sa mère devant la cour de la maison, son déguisement en mendiant, la chanson allégorique du héros, les deux allégories. Les autres variantes contiennent certaines différences, que nous notons ci-après. Ainsi, le thème des trois lettres arrivées le lendemain des noces n'apparaît que dans trois des quatre variantes <sup>530</sup> ; dans la quatrième, une seule lettre arrive et *Marko*, en la lisant, pleure. Son épouse lui demande pourquoi il pleure <sup>531</sup>. En ce qui concerne la durée pour laquelle il part, à l'exception de la variante résumée

<sup>528</sup> Pour la reconnaissance à l'aide de la chanson, voir Stith Thompson ; *op. cit.* vol. III, p. 370: H 12. Recognition by song (music).

<sup>529</sup> Nous transcrivons le passage d'après la variante de Vouk Karadžić: «Вила гњиздо тица ластавица, /вила гаје за девет година,/а јутрос га поче да развија;/до лети јој сив зелен соколе/од столице цара честитога,/па јој нега гњиздо да развија».

<sup>530</sup> Branko Mouchitski, Lazăr Nikolitch et Vladimir Krasitch.

<sup>531</sup> Matica Hrvatska, II, 28.

ci-dessus, où elle est de neuf ans et 4 mois, dans tous les autres cas, on ne parle que de neuf ans. Il est intéressant de remarquer que la femme peut se remarier avec n'importe qui, à l'exception du « frère d'élection »\* du héros, ce qui nous fait penser au cycle de la biographie du héros et renforce l'hypothèse de la très grande ancienneté des textes<sup>532</sup>. C'est un détail que nous rencontrons dans la byline russe de Добрыня<sup>533</sup>, où le héros interdit à sa femme de se remarier à son « frère d'élection » Алеша Попович.

L'existence de ce motif chez les deux peuples ne doit pas être mis au compte d'une influence directe d'un côté ou de l'autre<sup>534</sup>. Son apparition s'explique par le fait que les versions sont nées à des époques similaires, lorsque, autant d'un côté que de l'autre, l'institution de la fraternité d'élection était très répandue. Cela se faisait, certainement, à une époque assez ancienne. Dans un cas, au moment du départ, les époux brisent en deux morceaux l'anneau de mariage, en gardant, chacun, une moitié<sup>535</sup>. En ce qui concerne l'attente de l'épouse, dans un cas, celle-ci est obligée sur les instances de ses parents, de se remarier<sup>536</sup>; dans un autre cas, malgré qu'il lui fût interdit de se remarier avec une certaine personne, la femme, à l'insistance de cette personne même, et après échéance du terme, accepte de l'épouser<sup>537</sup>. Le thème du retour du mari est, de même, traité de manière diverse: dans un cas, un étranger arrive à la maison et la mariée croit qu'il s'agit d'un invité à la noce<sup>538</sup>; dans un autre cas, lorsque les neuf ans s'accomplissent, le héros se rappelle l'entretien qu'il avait eu, au départ, avec sa femme et devient inquiet; il ferre son cheval et se prépare à partir à la maison; le sultan

---

\*) voir note p. 277

<sup>532</sup> Krasitch: pas avec le serdar Пилип; Matica Hrvatska, pas avec Ivo Senjanin dans *HNP* VI, 316: qu'elle n'épouse pas Pavel Zlatarić (d'après E. Seemann: *op. cit.*, p. 175)

<sup>533</sup> Pour ce rapprochement: I. Sozonovitch: *op. cit.*, p. 511—535 et des exemples dans *Архангельскія былины и историческія песни. Собранныя А. Д. Григорьевымъ*. Vol. I, Moscou, 1904, p. 27—29, 79—83, 195—201, 325—329, où le titre même des pièces contient expressément l'interdiction: «и неудавшаяся женитьба Алеши». L'analyse des matériaux roumains dans A. N. Veselovski: *Историческая поэтика*. Leningrad, 1940, p. 343—346.

<sup>534</sup> Voir le théorie d'André Vaillant: *Les chants épiques des Slaves du Sud*. Revue bimensuelle des cours et conférences 33 (1931—1932), p. 434—435, d'après lequel la source des chansons héroïques ucrainiennes et russes doit être cherchée dans la puissante influence, durant les XV<sup>e</sup>—XVII<sup>e</sup> siècles des joueurs de guzla serbes, réfugiés en Pologne et en Ukraine.

<sup>535</sup> Matica Hrvatska, II, 28.

<sup>536</sup> Mouchitski, 2.

<sup>537</sup> Matica Hrvatska, II, 28.

<sup>538</sup> Mouchitski, 2.

lui demande ce qui lui est arrivé et *Marko* lui répond avoir reçu une triste nouvelle: sa maison a été dévastée et sa femme enlevée; le sultan lui promet une autre maison et une autre femme, plus jolie; *Marko* repousse avec indignation la proposition du sultan et insiste pour son départ; au moment de partir il reçoit, comme viatique, une grande somme d'argent<sup>539</sup>; dans la dernière variante, il reçoit de sa mère une lettre qu'il porte au sultan en lui demandant une permission d'une semaine<sup>540</sup>. Dans un seul cas, apparaît aussi le thème *H*, celui de la rencontre du héros avec sa mère à la vigne. Celle-ci verse des larmes, coupe ses cheveux et s'en sert pour lier la vigne. Elle ne le reconnaît pas, car il est habillé de vêtements bulgares et s'est laissé pousser la barbe jusqu'à la ceinture. La mère lui demande comment il se fait qu'il ait le cheval et le sabre de *Marko*. Celui-ci répond par un mensonge — que nous allons rencontrer aussi plus loin — en affirmant qu'il était avec lui lorsqu'il est mort, qu'il l'a enterré et que *Marko* lui aurait donné, avant de mourir, le cheval et l'épée en guise de souvenir<sup>541</sup>. Sa participation aux noces de sa femme et la préparation de la reconnaissance (thème *I*) sont de même traitées de manières fort variées. Dans un cas, l'étranger demande la permission de chanter, mais sa chanson ne contient pas l'allégorie de l'hirondelle, mais sa propre histoire: la noce, l'arrivée des trois lettres, etc.<sup>542</sup>; dans un autre, il s'entretient avec les gens de la noce en buvant à leur santé, ensuite il appelle la mariée pour lui faire un cadeau et lui tend la moitié de l'anneau<sup>543</sup>; dans la quatrième variante, pendant les réjouissances de la noce, la mariée apporte au *serdar* \* *Пилип* l'épée de *Marko*; le nouveau marié essaie de la tirer du fourreau, mais n'y réussit pas, l'épée passe ensuite de main en main, à tous les gens de la noce, jusqu'à ce qu'elle arrive à *Marko*; quand celui-ci la touche, elle jaillit d'elle-même du fourreau<sup>544</sup>. La reconnaissance des époux est un thème plus stable<sup>545</sup>. Dans deux cas, la ballade a un final catastrophique, à savoir, dans les variantes où il est question de l'interdiction pour l'épouse d'épouser le «frère d'élection» du héros:

<sup>539</sup> Krasitch.

<sup>540</sup> Matica Hrvatska, II, 28.

<sup>541</sup> Krasitch.

<sup>542</sup> Mouchitski, 2.

<sup>543</sup> Matica Hrvatska, II, 28.

\* *serdar* = commandant de cavalerie (n.tr.)

<sup>544</sup> Krasitch. Pour le thème de la reconnaissance par le sabre retiré du fourreau, voir Stith Thompson: *op. cit.*, vol. III, p. 373: *H*. 31. 1. De même que pour le motif similaire homérique de l'arc bandé: *H* 31. 2.

<sup>545</sup> Dans la variante Mouchitski, les choses se passent comme dans le texte pris par nous comme base; dans la variante de Matica Hrvatska, II, 28, l'épouse court chercher dans le coffre la seconde moitié de l'anneau et, la trouvant, reconnaît son mari.

Celui-ci tue son rival <sup>546</sup>. Enfin dans un dernier exemple, *Marko* est libéré du service militaire après avoir remis au sultan la tête de son rival <sup>547</sup>. Une variante incomplète (dont il manque les thèmes *CDE*) nous présente la figure si populaire du vieillard *Novak*, d'une manière qui rappelle, en quelque sorte, la version roumaine. Le vieux *Novak* va à la vigne, où il travaille en pleurant. Quelqu'un lui demande pourquoi il le fait. Il lui répond qu'il a eu un fils, qui est parti à l'armée depuis neuf ans, que durant tout ce temps il n'a pas donné signe de vie et qu'à présent sa femme se remarie. Suit une nouvelle rencontre (avec sa mère), la chanson devant les gens de la noce, en utilisant l'allégorie que nous connaissons, la reconnaissance d'après l'anneau jeté dans le verre. L'épisode du mariage de la sœur avec le nouveau marié manque <sup>548</sup>. Les détails mentionnés ci-dessus ajoutent de nouveaux traits de particularité et de couleur locale, mais ne nous empêchent pas d'y déceler le même unique schéma thématique, propre et caractéristique du premier type de la version. D'ailleurs, des détails de ce genre constituent les lieux communs du folklore universel; nous allons les rencontrer par la suite dans de mêmes situations.

### *Le type de la réduction du héros à l'esclavage*

Ce type a de très nombreuses variantes. Nous y distinguons cependant deux groupes principaux. Le premier n'est constitué que par quatre variantes, parmi lesquelles le texte classique de *Vouk Karadžić* <sup>549</sup>. Il est généralement lié au nom de *Јанковић Стојан*, personnage historique de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, réduit à l'esclavage par les turcs, en

<sup>546</sup> Dans la version russe, le frère d'élection n'est jamais tué, mais seulement ridiculisé devant le Tzar et les gens de la noce. V. Ia. Propp: *Русский героический эпос*. Moscou, 1958, p. 279 soutient que *Добрыня* aussi bien que *Алеша* étant des héros majeurs et typiques de l'épopée populaire russe, leur conflit ne peut se résoudre d'une manière sanglante. C. M. Bowra: *op. cit.*, p. 494 — 495, considère que le passage n'est qu'un exemple du caractère de l'humour populaire et du ton « bas ». Nous voyons dans la différence du traitement appliqué au rival chez les Yougoslaves et chez les Russes, une preuve nouvelle de l'indépendance chez les uns et chez les autres, du thème de l'apparition du frère d'élection.

<sup>547</sup> Matica Hrvatska, II, 28.

<sup>548</sup> Rad Medenitsa: *op. cit.*, p. 40. Stjepan Banović: *op. cit.*, p. 145 voit dans le motif de l'anneau, non pas un lieu commun du folklore, mais une similitude thématique avec la version russe.

<sup>549</sup> Le texte a cependant une aire de dispersion beaucoup plus étendue que ne laissent supposer les variantes qui nous ont été accessibles, voir note no 521, où nous indiquons les variantes inaccessibles, au total autres 17 textes. Rappelons que ce texte était une des pièces favorites du grand sculpteur Ivan Meštrović, Matijas Murko: *op. cit.*, p. 166 — 167, concernant ces pièces, écrit « usto zapjevao, lijepom dikcijom, neobično brzo i sigurno, « Ropstvo Stojana Jankovića », divnu epsku pjesmu s motivom Homerove Penelope ».

février 1666, avec un certain Миљковић que la ballade eût changé en Илија Смиљанић; cependant, il n'y est resté que 14 mois. Il est mort à Duvna en Bosnie en 1687<sup>550</sup>. Il ressort clairement que l'extraordinaire ressemblance entre la biographie du héros (sa réduction à l'esclavage, son éloignement forcé et ultérieurement son retour à la maison) et le contenu de l'ancienne chanson le départ forcé du héros, et son retour le jour des noces de sa femme) à (conduit à la restructuration du schéma traditionnel, en l'adaptant aux nouvelles conditions de l'époque par actualisation et localisation et lui donnant ainsi un nouvel essor pour affronter les siècles. R. Medenitsa est, lui aussi, du même avis. Il soutient que la version yougoslave n'est pas le résultat du fait historique de l'esclavage de Јанковић Стојан (combattant par là la thèse plus ancienne du chercheur *Bochko Desnitsa*<sup>551</sup>), mais que celui-ci a influencé un sujet poétique antérieur, en le modifiant. La variante de *Vouk Karadžić* a exercé, par la suite, une forte influence sur le cycle tout entier. Il pense que ce type de la ballade est né dans la région de l'ancienne frontière militaire<sup>552</sup>.

Nous donnons le contenu des matériaux d'après la variante de *Karadžić* après quoi nous noterons les différences de formulation artistique dans le cadre du type tout entier.

Lorsque les Turcs mettent à sac la ville de Kotar, ils pillent aussi la maison de Јанковић, en le prenant comme esclave, en même temps que son ami Илија Смиљанић. Les deux laissent à la maison de jeunes épouses: Стојан n'était marié que depuis une semaine, mais Илија l'était depuis deux. Les turcs les emmènent à Stamboul et les livrent au sultan. Ils restent là neuf ans et sept mois. Entre-temps, le sultan les avait fait passer au mahométisme, en les gardant à sa cour. Un beau jour ils décident de s'évader et de retourner à Kotar. L'évasion réussit. En arrivant à Kotar, Стојан dit à Илија de rentrer chez lui, tandis que lui-même va dans la vigne voir dans quel état elle se trouve. Il y rencontre sa mère pleurant, ayant coupé ses cheveux et s'en servant pour lier la vigne. En se lamentant, elle prononce le nom de son fils. Il lui demande si elle n'a personne d'autre pour faire ce travail; la vieille lui répond que son fils unique a été emmené en esclavage, que sa femme l'a attendu pendant neuf ans et sept mois, mais que juste à ce moment, elle se remariait; qu'elle, ayant trop de chagrin, est partie de

---

<sup>550</sup> Concernant le personnage, Vouk Karadžić: *op. cit.*, p. 627—628. Pour d'autres données biographiques, ainsi que pour les modifications apportées par la poésie à l'histoire, voir: M. Murko: *op. cit.*, p. 432. Données de caractère légendaire: T. Maretić: *Naša narodna epika*. Zagreb, 1909, p. 132—133.

<sup>551</sup> *Прилози за књиж. језик, историју и фолклор*, II, 196.

<sup>552</sup> Rad Medenitsa: *op. cit.*, p. 47.

la maison. Dès lors, il se hâte vers la maison et y trouve les gens de la noce en pleine réjouissance. Ceux-ci l'accueillent et l'invitent à table. Après quelque temps, il demande la permission de leur chanter quelque chose: il s'agit de la belle allégorie de l'hirondelle, que nous avons mentionnée aussi dans le contenu du type antérieur. L'épouse le reconnaît aussitôt, mais, étant donné sa modestie et la sévérité des mœurs caractéristique de la vie domestique et patriarcale des serbo-croates, elle va d'abord annoncer à sa belle sœur le retour de son mari. Celle-ci arrive immédiatement et se jette dans les bras de son frère. Les invités manifestent leur mécontentement et demandent des dédommagements pour les dépenses faites à l'occasion de la noce. **Сројан** tranche la situation, en leur donnant sa sœur. Vers le soir, la vieille mère revient de la vigne. En apprenant le retour de son fils elle tombe et rend l'âme.

La première constatation qui s'impose s'est que le texte n'apparaît pas comme une biographie poétique de **Сројан Јанковић**. Après le moment de sa réduction à l'esclavage — seule épisode qui fasse allusion aux événements réels —, la poésie l'oublie, lui et sa personnalité historique, et rentre dans le sillon poétique que nous connaissons du type antérieur. La ballade ne chante pas, ainsi qu'à juste titre le fait observer Rad Medenitsa, les événements guerriers de Kotar et l'esclavage de **Јанковић** et de son camarade<sup>553</sup>, mais un sujet plus ancien, plein de lyrisme fin et prenant, remis en circulation grâce à des coïncidences spéciales culturelles-historiques; autrement dit elle ne chante pas un événement historique, mais un motif littéraire. La seconde constatation se rapporte à la pénétration de l'ancien sujet dans le cadre du cycle des chansons antiottomanes, en reflétant ainsi la mentalité de la population chrétienne de la Yougoslavie de l'époque. C'est là, un aspect intéressant à retenir, car — tel que nous le verrons plus loin — le thème subira un nouvel avatar lorsqu'il passera dans le milieu musulman, où, d'ailleurs, il continuera d'exister, avec une intensité beaucoup plus grande et dans des formes amples et fastueuses de milliers de vers<sup>554</sup>.

Du point de vue thématique, le type est plus réduit, mais aussi différent du type antérieur: il ne contient que les thèmes *CGHIJK*, et encore dans une interprétation particulière. On y remarque l'apparition du thème *H* de la rencontre de la mère à la vigne, ainsi que des motifs suivants: l'évasion des héros de la captivité, la mort de la mère, l'allégorie par laquelle le héros se fait reconnaître, le mariage de sa sœur. Les autres variantes ne

<sup>553</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>554</sup> *Srpsko — hrvatske junačke pjesme*, I, p. 340, où l'on fait la distinction entre le cycle chrétien et le cycle musulman de la ballade et on renvoie à la bibliographie des recueils de Milman Parry et à la littérature de base.

changent que très peu le schéma ci-dessus. Un texte débute par un passage héroïque, afin de ne pas amoindrir la personnalité de héros aussi importants que Стојан et Илија et met en scène Момчил, cliché de l'art épique populaire yougoslave. Celui-ci est en train de se divertir lorsqu'on vient lui annoncer la capture des deux autres par les turcs. Il part aussitôt pour les sauver, participe à la lutte, mais entre temps les deux prisonniers ont été remis au sultan<sup>555</sup>. Un autre texte commence par une grande fête à la cour du sultan pour célébrer la capture des deux héros<sup>556</sup>. Enfin, dans un autre exemple, il ne s'agit plus des héros précédents mais d'autres personnages, indifférents du point de vue poétique et historique, sont réduits à l'escalavage<sup>557</sup>. Aucun de ces textes ne fait allusion aux noces interrompues du personnage principal. Dans les deux premières variantes, les héros passent au михомџisme, épousent la fille et la nièce du sultan et en ont des enfants. Mais si dans la première, les deux se décident à évader en abandonnant leurs nouvelles femmes et leurs enfants, et le font, chacun rentrant chez lui, dans la seconde variante, Стојан refuse d'évader et Илија, seul revient chez lui. Dans la troisième variante, les trois prisonniers sont libérés (on ne dit pas pourquoi, mais on parle du délai de neuf ans) et tous rentrent chez eux. La scène de la rencontre avec la mère à la vigne se retrouve aussi dans la deuxième et la troisième variante; dans la première apparaît la nourrice du héros, qui pleure et dit que la nouvelle de la mort de ce dernier est arrivée, en justifiant, par ceci, encore une fois, le remariage de l'épouse. La scène de la chanson devant les gens de la noce (avec l'allégorie) est pareille à celle de la variante de Karadžić; les époux se reconnaissent sans l'intermédiaire de la sœur du héros; le motif du mariage de la sœur apparaît dans la seconde variante; dans la première c'est une nièce du héros qui se marie; dans la troisième le motif manque complètement. Le motif de la mort de la mère n'apparaît dans aucun des textes mentionnés.

Le second groupe de variantes se distingue du premier par le fait qu'on renonce à la narration de la capture des héros; le tout commence par la scène de la prison où ils traînent depuis longtemps. De cette manière, la structure thématique de ce groupe est encore plus réduite: *GHIJK*. La formule en est relativement plus récente. L'argument est d'ordre poétique: le style épique linéaire (toujours plus ancien) a été abandonné en faveur du style épique à contretemps (plus moderne et plus dramatique). Le contenu de

<sup>555</sup> *Сердар Јанковић Стојан у народним песмама*. Панчево, 1881, no 4, apud Rad Medenitsa: *op. cit.*, p. 37–38.

<sup>556</sup> Mihailo Milanovitch: *Српске нар. женске пјесме из Сарајева*. Sarajevo, 1893, 86, apud Rad Medenitsa: *op. cit.*, p. 38–39.

<sup>557</sup> Budin, Lazăr et Ilija. *Matica Hrvatska*, VI, no 24.

ces chansons est le suivant. *Ivo* se trouve captif chez le roi de Hongrie et s'en plaint à *Ljutitza Bogdan*. De leur entretien, nous apprenons que l'épouse de *Ivo* se remarie. *Bogdan* va chez le roi et demande la libération de *Ivo*, en s'offrant comme otage à sa place. *Ivo* part. En cours de route il rencontre deux pastoureaux: il leur demande l'aumone en souvenir de leur feu père et à la santé du nouveau. Il raconte aux enfants qu'il a assisté à la mort de *Ivo*, leur père. Arrivé à la maison, il rencontre sa mère qui pleure et lui raconte la même histoire fausse de la mort d'*Ivo* en ajoutant qu'*Ivo* à l'heure de la mort lui aurait légué son cheval, son épée et son tambourin. La mère lui donne les deux premiers et l'envoie chez l'épouse pour le tambourin. Avec celle-ci, il a le même entretien. Elle lui donne une chemise et beaucoup d'argent <sup>558</sup>. Le poème finit sur ce motif. La plus ancienne variante connue du manuscrit d'Erlangen <sup>559</sup> a, d'ailleurs, en général, le même contenu. Elle diffère du texte antérieur par le fait que le héros est libéré sur parole et non par une transaction; l'épouse est infidèle et sous prétexte que sa belle-mère lui gâte par ses pleurs le divertissement de ses secondes noces, elle la frappe. *Todor*, l'ancien prisonnier, demande l'aumone aux gens de la noce, pour sa propre âme, en leur racontant sa propre mort; l'épisode de l'épée que personne ne peut tirer de son fourreau reparait, ainsi que l'épisode de l'anneau de mariage mis dans le verre, du motif de la chanson allégorique, des peines infligées au nouveau marié et à la nouvelle mariée, le premier étant décapité et la seconde brûlée vive; le retour du héros à la prison où il obtient sa libération. Dans un autre texte analysé par *R. Medenitsa* <sup>560</sup>, les choses se passent de la même façon, sauf que le héros, avant de rentrer chez lui, va dans un monastère, où il se travestit en moine. La même attitude brutale de la bru à l'égard de sa belle-mère parce qu'elle lui gâte les réjouissances de ses noces qui mène — tout naturellement — au même dénouement catastrophique, le mari tuant sa femme, aussi bien que les gens de la noce.

Enfin, dans un autre exemple de ce groupe, il n'est plus question de la détention du héros, mais d'une étrange posture dans laquelle il se trouverait: il est enfoncé dans de la boue, et enchaîné entre des rochers. Il envoie son faucon à la maison et de la sorte apprend la nouvelle des secondes noces de sa femme. Il implore les éclairs et les foudres du ciel de le délivrer; exaucé il arrive chez lui en pleine noce. Le motif de l'épée apparaît avec une signification particulière: l'épouse déclare qu'elle ne sera qu'à celui qui pourra dégainer l'épée, ce qui fait penser à une noce dont tous les détails

---

<sup>558</sup> Rad Medenitsa: *op. cit.*, p. 41.

<sup>559</sup> *Ibidem*, p. 41 — 42. Le résumé des thèmes dans E. Seemann: *op. cit.*, p. 178.

<sup>560</sup> *Ibidem*, p. 42.

n'étaient pas fixés. Sans doute, seul, le « bulgare noir », c'est-à-dire le héros réussit à tirer l'épée de son fourreau ; il tue ensuite, les gens de la noce <sup>561</sup>.

Avec cela, nous voilà arrivés au cycle des chansons musulmanes. Nous y découvrons deux tendances spécifiques. En premier lieu, le problème de la reconnaissance des deux époux qui y acquiert un développement spécial, en fonction du caractère propre des noces musulmanes. Chez les musulmans, les divertissements nuptiaux se déroulent séparément, pour le marié et les hommes d'un côté, pour la mariée et les femmes de l'autre <sup>562</sup>. Aussi, la chanson se décompose-t-elle en tableaux successifs, qui diluent la tension du moment, l'acuité dramatique de la pièce. On ne saute certes pas l'épisode de la reconnaissance des époux mais on passe à travers, parfois très légèrement, celle-ci se perdant parmi d'autres nombreuses reconnaissances : de la mère, de la sœur, du vieux serviteur, du cheval, des chiens. Ces solutions nous font penser à d'éventuels reflets savants (fondés sur l'Odyssée ou sur certains arrangements prosaïques y provenant <sup>563</sup>). En second lieu les textes reflètent la position musulmane à l'égard des conflits de frontière et une conception héroïque et guerrière, exprimant les tendances expansionnistes de l'empire ottoman. Aussi, dans ces chansons, ce ne sont pas le schéma lyrique du revoir des deux époux ni le motif littéraire du retour de l'époux au moment des secondes noces de sa femme qui prédominent. Ce qui dans le cycle « L'esclavage de Ianković Stojan » ne constituait que l'arrière-plan du tableau, le cadre fortuit de sa localisation, devient ici thème principal ; la ballade commence et finit dans un bruit de combat et de cruautés guerrières. Les deux tendances concourent ainsi à faire passer sur le second plan le motif que nous étudions. Deux chansons de ce genre ont été analysées par Rad Medenitsa, <sup>564</sup>, douze autres, faisant partie de la collection de Milman Parry, ont été analysées du point de vue du thème, d'après d'autres critères que les nôtres, par Albert Bates Lord <sup>565</sup> ; deux autres chansons de la même collec-

<sup>561</sup> Erich Seemann: *op. cit.*, p. 178 d'après HNP V, 40. Stjepan Banović, *op. cit.*, p. 145, rapporte à l'Odyssée le motif du sabre.

<sup>562</sup> A ce sujet voir Adrian Fochi: *Dimitrie Cantemir ethnographe et folkloriste* (II). Revista de etnografie și folclor 9 (1964) p. 129—130, où l'on décrit une noce musulmane (faite par D. Cantemir) d'une époque proche à celle de la genèse probable du cycle.

<sup>563</sup> Stjepan Banović a même donné ce titre à son étude, en poursuivant, parfois avec une méticulosité qui mène à des rapprochements hasardeux ou dénués de sens, les parallélismes entre l'Odyssée et deux variantes croates de Makarsko Primorje (22 ressemblances, p. 202—203). Le même parallélisme étudié aussi par A. B. Lord: *op. cit.*, p. 177—185.

<sup>564</sup> *Op. cit.*, p. 39—40 [d'après Različita dela, IV (Zagreb 1847) 158—160 et sa variante de Matica Hrvatska, VI, n° 25].

<sup>565</sup> Albert Bates Lord: *op. cit.*, p. 242. 259: l'analyse des thèmes des textes suivants du recueil de Milman Parry: 6818, 12417, 6229, 6580, 1905, 1939, 6812, 12384, 12408, 12465, 1280a, 1920. Employant d'autres critères d'analyse du contenu, cet auteur divise la chan-

tion de Parry ont été publiées dans le volume posthume édité par A. B. Lord<sup>566</sup> et deux autres encore recueillies par ce dernier, après la deuxième guerre mondiale, ont été publiées dans le même volume sous forme de résumés des thèmes<sup>567</sup>. Le premier texte analysé par Medenitsa nous présente le captif *Asan-Aga* enfermé dans une prison. Il y élève un faucon, qu'il envoie chez lui voir ce qui s'y passe (nous avons rencontré ce motif déjà dans un autre contexte)<sup>568</sup>. Par le retour du faucon il apprend que sa femme se remarie. Il se met à crier et demande à être libéré sur parole. On le laisse partir. Devant la maison il trouve sa mère pleurant. Elle lui demande comment il se fait qu'il ait les armes, le cheval et le chapeau de son fils. Il lui répond que ce dernier les lui a données à l'heure de sa mort. Il entre dans la maison et raconte aux gens de la noce la même histoire fautive, il chante ensuite l'allégorie de l'hirondelle que nous connaissons; suit la reconnaissance (Medenitsa mentionne « comme d'habitude », mais ne connaissant le texte que de son analyse, nous ne savons pas ce que cela signifie); le motif du mariage de la sœur ne s'y trouve pas. La seconde variante est assez ressemblante; la fautive histoire de la mort du héros ne s'y trouve cependant pas, en échange on voit reparaître le motif de la reconnaissance par le vieux serviteur qui s'en va annoncer à la mère, à la sœur et à l'épouse le retour de son maître<sup>569</sup>. A la fin, le héros donne sa sœur aux gens de la noce.

son en 9 thèmes, précédés d'un thème introductif qui peut avoir 3 formulations différentes (on y raconte la capture des divers héros de la chanson). Les 9 thèmes sont les suivants: les cris du prisonnier dans la prison, les tentatives de libération, les préparatifs en vue du départ à la maison, l'arrivée dans la patrie, l'arrivée dans sa propre maison, la reconnaissance, le retour chez l'ennemi, la réconciliation et un final occasionnel.

<sup>566</sup> *Srpsko-hrvatske junačke pjesme*, vol. II, p. 55–74, no 4 (le texte no 674 de la collection M. Parry) et p. 275–285, no 28 (le texte no 683 de la même collection). Le premier texte est intégralement traduit en anglais (vol. I, p. 90–113), pour le second nous n'avons que le résumé anglais des thèmes (vol. I, p. 422–424). Le texte Parry 674 a deux variantes cueillies du même informateur; les différences existantes entre elles sont notées par A.B. Lord, vol. I, 350–354 (Parry no 659, 667), les textes se trouvent dans le II<sup>e</sup> vol. p. 75–82, no 5 (Parry no 659), p. 83–98 (Parry no 667).

<sup>567</sup> *Ibidem*, vol. I. p. 344–347 (le texte 11 de la collection Lord) et p. 347–350 (le texte 198 de la même collection), les deux sous forme de résumés de thèmes en anglais. Rappelons que le recueil de Milman Parry contient encore quelques variantes non analysées (données comme telles par A.B. Lord, vol. I, p. 340, respectivement le no 2099, 6633, 291b, 6597, 6618 et 275a) ainsi que d'autres (omisées par l'auteur dans sa liste) qui par leur titre (les noms des héros auxquels elles se rapportent) semblent être pareilles.

<sup>568</sup> Voir notre note no 561.

<sup>569</sup> L'explication de l'introduction de ce motif nous est donnée par Medenitsa: le chanteur étant musulman, il devait trouver un élément de rapprochement entre la cérémonie de l'appartement des hommes et celle de l'appartement des femmes et cela ne pouvait se faire que de cette manière, en adaptant le contenu de la chanson à la réalité ethnographique spécifique des noces mahométanes.

Plus intéressantes sont les variantes de la collection M. Parry-A. A. Lord non seulement parce qu'elles présentent l'aspect contemporain de ce cycle de chansons, mais parce qu'elles reflètent avec prégnance et vigueur l'atmosphère héroïque et guerrière. Un exemple caractéristique en est le suivant: *Kovčić Muratbey* se trouve, depuis 12 ans, dans la prison du *ban* \* de Zadar. Un beau jour il se met à crier et continue à le faire pendant quelque temps. Ses cris provoquent une crise de nerfs à la femme du ban. Elle va chez son mari et lui demande, soit de libérer l'esclave, soit de le mettre à mort, en le menaçant, qu'au cas où il ne réussira pas à faire taire le prisonnier, de jeter ses enfants à la mer et de rentrer chez elle à Malte. Le ban se rend à la prison et interroge *Kovčić* sur la raison de ses cris. Celui-ci lui répond qu'il a fait un mauvais rêve: sa maison était tombée en ruine, sa mère était morte, sa femme se remariait. Il demande à être libéré par rachat ou tué. Le ban accepte l'idée du rachat et demande à *Kovčić* son cheval son épée et 1000 ducats. Le prisonnier jure d'envoyer le prix du rachat et le ban lui accorde la liberté. On lui ôte les chaînes, on lui fait sur la poitrine un tatouage indiquant qu'il est esclave, on lui fait la troilette et il s'en va. Il arrive dans son pays, où personne ne le reconnaît. A la maison il tombe en pleines réjouissances des noces de *Šarac Mahmutagha*. Lorsqu'on lui demande qui il est et d'où il vient, il répond qu'il est un esclave libéré, qu'il a été dans la même prison que *Kovčić Muratbey* et que ce dernier est mort dans ses bras. Il le dit aux gens de la noce, au nouveau marié et à la mariée (c'est-à-dire à sa femme). Chacun lui fait l'aumône à la mémoire du mort présumé. Ensuite il se met à chanter en s'accompagnant de la *šargija*. La chanson n'est plus celle de l'allégorie connue, mais exprime son étonnement de ne pas être reconnu par ses proches, ni même par sa femme<sup>570</sup>. Il s'arme furtivement va à l'écurie, monte à cheval (son cheval le reconnaît aussitôt) et provoque le marié au combat. Ce dernier s'enfuit mais *Kovčić* le rejoint et le tue. C'est à peine maintenant qu'a lieu la rencontre avec la mère, qui meure de joie dans les bras de son fils, après l'avoir prié de ne pas accabler sa femme. Les gens de la noce se dispersent. Suit l'enterrement de la mère. Après cela, notre héros monte à cheval et part à Zadar pour tenir son serment. Il se réconcilie avec le ban, qui ne retient que l'argent et lui rend le cheval et les armes. La chanson finit par la mort du héros qui survient un an plus tard dans des circonstances inconnues. Sa femme donne naissance à un enfant posthume auquel elle donnera le nom de *Ibrahim*<sup>571</sup>. Le texte est

\* *ban* = gouverneur de province (n.tr.)

<sup>570</sup> L'épisode a été retenu comme intéressant par G.S. Kirk: *The Songs of Homer*, Cambridge, 1962, p. 86.

<sup>571</sup> Parry, no 6812.

assez stable ; les différences se limitent à des nuances de fonds sans toutefois le modifier. Ainsi, si la tendance générale est de donner des noms aux personnages, cela se fait des manières les plus diverses<sup>572</sup>. Le lieu de l'action de même est déterminé, bien que cela se fasse aussi de différentes manières<sup>573</sup>. La scène de la prison, de même, diffère d'un cas à l'autre. Parfois ce sont les prisonniers qui crient tandis que le héros se tait. Lorsqu'on lui demande pourquoi il se conduit différemment des autres il raconte qu'il traîne dans ces lieux depuis 12 ans<sup>574</sup>. D'autres fois, le prisonnier n'est pas informé de l'imminence du mariage de sa femme par une voie miraculeuse, mais simplement par une lettre<sup>575</sup>. En général on essaie d'éliminer de la chanson tout élément fantastique et miraculeux. Ainsi, dans un grand nombre de variantes<sup>576</sup>, apparaît un assez long épisode introductif concernant la capture du *uskok Radovan*, qui, une fois pris, est jeté dans la même cellule que le héros. Ils se reconnaissent être « frères d'élection » ou d'anciens compagnons de lutte, et le nouvel arrivé informe le héros de ce qui se passe à la maison ; bien entendu, pour garder le climat héroïque, le prisonnier s'informe d'abord des conditions politiques et militaires de la frontière, de son château, du cheval, de sa mère et, en tout dernier, de sa femme. Le temps que durent ses cris dans la cellule, de même, varie : trois jours, trois jours et trois nuits, une semaine, etc. Parfois, comme nous l'avons vu ci-dessus, le *ban*, en personne vient discuter avec son prisonnier ; d'autres fois il le fait chercher par le geôlier. D'habitude, le *ban* refuse de libérer le prisonnier et ce n'est que sur les insistances de sa femme qu'il se décide à le laisser partir. Parfois la femme du *ban* se fait garante du retour du prisonnier avec sa fortune personnelle, ayant confiance dans les trois serments des musulmans<sup>577</sup>. Des fois, il est libéré sur parole, simplement ; d'autres fois, on lui demande en gage une forte somme d'argent, ses armes et son cheval. Une fois, on lui demande même la tête d'un ennemi du *ban*<sup>578</sup> ; une autre fois encore, c'est son fils

---

<sup>572</sup> Le héros s'appelle *Alagić Alija*, *Bosnić Osmanbey*, *Arnaut Osman*, *Nouljanin Alija*, *Ograsčić Alija*, *Kovčić Muratbey*, *Šarac Mehmedagha*, *Kara Omeragha*, *Velagić Selim*, *Bojčić Alija*, *Djulić Ibrahim* ; le nouveau mari : *Šarac Mahmutagha* (Parry 12417, 12408, 12465, 6812), *Halil* (Parry 6229, 6580, 1905, 1939), *Uzun Ahmedagha* de Cetinje, *Usuf Alajbey* ; la femme du Ban : *Jerinja* (Parry 6580). Presque tous les personnages ont de noms : le vieux domestique, d'autres compagnons de captivité du héros, le fils de ce dernier, sa sœur. La femme et la mère n'ont jamais de nom. Des noms clichés apparaissent souvent (*Mujó*, *Halil*, etc).

<sup>573</sup> Zadar, Janok, Božur.

<sup>574</sup> Parry no 12384.

<sup>575</sup> Parry no 12408.

<sup>576</sup> Parry, no 6818, 12417, 6229, 6580, 1905, 1939, 1920, 674, 683, Lord no 11, 198.

<sup>577</sup> Lord no 11.

<sup>578</sup> Parry, no 674.

qu'on demande comme otage <sup>579</sup>. L'idée d'éliminer toute note fantastique est complétée d'habitude par le fait que le mariage n'a pas lieu le jour même de la libération du prisonnier, mais après un laps de temps assez appréciable, afin de donner à ce dernier le temps d'arriver à la maison par les moyens les plus naturels <sup>580</sup>. De certaines variantes nous apprenons que le héros a été pris comme esclave trois ans après son mariage <sup>581</sup>; une seule fois, cela arrive la nuit même de ses noces <sup>582</sup>. Un cas nous semble intéressant, parce qu'il pousse l'intérêt de la femme du ban pour le prisonnier jusqu'à une limite douteuse: la femme va le rejoindre dans sa cellule et devient sa «sœur élective» <sup>583</sup>. D'ailleurs, en plus de son intercession pour le faire libérer c'est encore elle qui parfois lui donne argent de route, armes et cheval <sup>584</sup>. Dans certaines variantes, on assigne au prisonnier un terme auquel il doit être de retour avec sa rançon <sup>585</sup>. Parfois, comme on l'a vu, il accepte à ce qu'on lui fasse sa toilette <sup>586</sup> d'autres fois il demande des vêtements de mendiant, <sup>587</sup> ou bien ne prend qu'un bâton (cela va de soi: l'attribut spécifique du mendiant) <sup>588</sup>. Un autre trait de réalisme est celui qu'apporte le motif du passeport et du sauf-conduit, que le héros demande et obtient du ban, afin de pouvoir traverser la frontière <sup>589</sup>. Pourtant, tout ne lui réussit pas. S'il parvient à ne pas être importuné par deux patrouilles du ban, il est arrêté par une bande de haïdouks qui espèrent obtenir les bonnes grâces du ban en le capturant. Il est obligé de lutter avec eux, les vainc et devient «frère d'élection» de leur capitaine <sup>590</sup>, exactement selon les clichés de la grande épopée héroïque. Nous ne mentionnons pas les interventions de moindre importance. Ainsi qu'on le voit, l'épisode prend une grande extension, car,

---

<sup>579</sup> Parry, no 6229.

<sup>580</sup> Le délai est de 15 jours, Parry, no 674, 12408.

<sup>581</sup> Parry no 12465.

<sup>582</sup> Parry no 683.

<sup>583</sup> Lord no 11. Le procédé est décrit dans Dr Friedrich S. Kraus: *Sitte und Brauch der Südslaven*. Vienne, 1885, chap. *Wahlbruderschaft und Wahlschwesterschaft*, p. 619—643, aussi E. Schneeweis: *Serbokroatische Volkskunde. I, Volksglaube und Volksbrauch*. Berlin, 1961 p. 176—177.

<sup>584</sup> Parry no 683.

<sup>585</sup> Parry no 6229: 40 jours.

<sup>586</sup> Parry no 6812, 12465, 6580, 1905.

<sup>587</sup> Parry, no 6818, 12408. Voir aussi les cas similaires signalés par E. Seemann: *op. cit.*, p. 175, où l'on mentionne deux variantes de ce genre.

<sup>588</sup> Parry no 6229, 1905, 1939.

<sup>589</sup> Parry, no 6818, 12417, 674; Lord, no 11, 198.

<sup>590</sup> Parry no 674, avec ses deux répliques, no 659 et 667.

afin de nous introduire dans le sujet, il est nécessaire de nous mettre au courant des nombreux antécédents de sa biographie, par les dialogues entre le ban et le héros, ou entre celui-ci et la femme du ban. De fait, nous ne savons pas si l'on est arrivé à la présente solution par l'abandon délibéré des thèmes qui contenaient ces antécédents (voir la variante de *Karadžić*, premier groupe de ce type), ou bien parce que le cycle est apparu dans la période où le procédé de l'effet épique à contretemps était devenu la modalité courante de création. Dans tous les cas, il est certain que la ballade est, dès le début, vive et prégnante et suscite l'intérêt par la pénétration d'emblée dans la substance de la narration. La solution s'est imposée de manière définitive. Malgré la grande variété d'interprétation artistique, l'action demeure unitaire en son essence; empreinte de tragique, de tension, et de couleur, elle exprime la dignité virile et la rudesse guerrière. La scène des rencontres bien que stable, ne comprend pourtant jamais une rencontre avec le père du héros, ni ne parle du travail dans la vigne, tels qu'on les trouve dans d'autres variantes analysées précédemment. En approchant la maison, le héros rencontre, habituellement, le cortège de noce du nouveau marié<sup>591</sup>. Interrogé, il se fabrique sur-le-champ une fausse identité, mais il a soin de dire qu'il a été en prison avec le héros et que celui-ci est mort. Il ajoute qu'il a été libéré contre rançon et prie qu'on veuille bien l'aider par des dons, en lui permettant ainsi de réunir la somme nécessaire à son rachat<sup>592</sup>. Les gens de la noce, avec le marié en tête, lui font l'aumône. Prenant pour prétexte la dernière volonté du héros, il demande à voir sa vieille mère, sa sœur et son épouse, pour leur raconter comment il est mort. De cette manière il s'assure l'accès aux appartements des femmes. Là il débite la même histoire mensongère; il n'y est pas reconnu. Il reçoit, de même, différents dons. Dans quelques cas, l'épouse lui remet de l'argent afin qu'une fois rentré chez le ban pour son rachat, il érige aussi un mausolée à son mari<sup>593</sup>. D'autres fois, il rencontre des connaissances qui, cependant, ne reconnaissent pas leur ancien ami dans cet humble mendiant en haillons<sup>594</sup>. A la porte de la maison il rencontre sa mère pleurant<sup>595</sup>, ou le portier (le vieux serviteur); il n'est pas reconnu. Cette scène prépare l'épisode des reconnaissances. En voyant que personne de ceux rencontrés sur la route ou dans la maison ne le reconnaît, le héros demande un tambourin et commence à chanter. D'habitude

---

<sup>591</sup> Parry no 12417, 12408, 6580, 1939, 674, 683; Lord no 11, 198.

<sup>592</sup> Parry no 6818, 12384, 12417, 12408, 6229, 1905, 1939, 674, 683; Lord no 11, 198.

<sup>593</sup> Lord no 11, 198.

<sup>594</sup> Il rejoint *Mujo et Halil*: Parry, no 12417; un groupe de 30 jeunes filles près de l'eau; Parry no 1905.

<sup>595</sup> Parry no 6818, 12465, 1280a.

la chanson a le contenu suivant: il n'est nullement étonné de ne pas avoir été reconnu par sa mère parce qu'elle est âgée et aveugle, mais il s'étonne que sa femme ne l'ait pas reconnu<sup>596</sup>. Le thème peut se présenter aussi de cette autre manière: il ne s'étonne pas que son fils ou la sœur ne le reconnaissent pas, car ils étaient trop petits quand il est parti; il ne s'étonne pas non plus de n'être pas reconnu par sa femme, car ils n'ont passé qu'une nuit ensemble; mais il s'étonne de ne pas être reconnu ni par le serviteur, ni par la mère, ni par sa femme. La chanson est le signal de reconnaissance pour sa mère, sa sœur et la femme. Elles accourent vers lui, s'évanouissent et, parfois, la mère meurt de la joie du revoir<sup>597</sup>. D'autres fois, à ce signe de reconnaissance il ajoute la cicatrice qu'il porte à un bras<sup>598</sup>. Dans un cas, il est reconnu tout d'abord par le barbier, mais le héros lui demande de n'en rien dire à personne aussi longtemps qu'il le trouvera nécessaire<sup>599</sup>. Le serviteur ou la servante le reconnaissent à leur tour<sup>600</sup>. Enfin, lorsqu'il va à l'écurie pour prendre son cheval, celui-ci, ainsi que ses où son chien le reconnaissent<sup>601</sup>. Après cela, invariablement, les gens de la noce sont congédiés. Nous mentionnons encore certains rares cas, où le héros, pour mieux parvenir à ces fins, participe aux danses,<sup>602</sup> ou à des joutes, avec les autres gars de la noce<sup>603</sup>, dont, à leur grande surprise, il sort toujours vainqueur. Parfois le nouveau marié se rend compte de par lui-même qu'il vaut mieux quitter les lieux avec toute la noce; d'autres fois, cependant, il essaie, de sa propre initiative ou provoqué par le héros, de défendre ses droits; dans ces cas, d'habitude, il est tué et décapité<sup>604</sup>. Il arrive aussi que les deux tombent d'accord et que le héros donne à l'autre, ou au fils de celui-ci sa propre sœur en mariage<sup>605</sup>. Parfois, le héros punit sa femme en la tuant<sup>606</sup>. Jusqu'ici, malgré l'interprétation manifestement épique, la ballade se maintient dans le schéma connu.

---

<sup>596</sup> Parry no 12417, 6229, 1920.

<sup>597</sup> Parry no 12384; Lord no 11.

<sup>598</sup> Parry no 6229, 6580.

<sup>599</sup> Parry no 6229.

<sup>600</sup> Parry no 6229, 1280a, 1905, 1939.

<sup>601</sup> Parry no 6818, 12417, 12408, 12465, 1280a, 1905, 1939, 1920; Lord no 198.

<sup>602</sup> Parry no 6818. Le thème apparaît aussi dans d'autres variantes auxquelles nous n'avons pas accédé, connues seulement des analyses de E. Seemann: *op. cit.*, p. 176 = 4 variantes de ce genre.

<sup>603</sup> Le lancement du poids: Parry no 6580; la course des coureurs: Parry, no 1905.

<sup>604</sup> Parry, no 6818, 12417, 12408, 12465; Lord no 11, 198.

<sup>605</sup> Parry no 1280a, 674; Lord no 11, 198.

<sup>606</sup> Parry no 6818: c'est la mère du héros qui la tue; no 12417: le héros lui-même la tue.

Les matériaux musulmans du recueil Parry-Lord, poursuivant la même tendance à célébrer l'énergie et le courage du héros, son sentiment de l'honneur et ses manières chevaleresques, trouvent une autre conclusion à la chanson. D'habitude, le héros monte à cheval, et seul, ou avec son fils, ou avec son frère d'élection, ou avec toute une armée, s'en va chez le ban auquel il remet la tête du nouveau marié et le prix de son propre rachat <sup>607</sup>. La paix se rétablit entre les anciens ennemis et le héros rentre chez lui. Parfois les choses se compliquent parce que le héros veut délivrer *uskok Radovan* <sup>608</sup> ou un autre des prisonniers ou même son propre fils pris entre temps comme esclave <sup>609</sup> et à cette fin il use d'un stratagème: il enlève — parfois avec l'aide de la femme du ban — le fils de ce dernier. Des négociations compliquées pour l'échange des prisonniers s'ensuivent. Un cas qui mérite d'être signalé tout spécialement: le héros retourne à Zadar avec la rançon, mais est de nouveau jeté en prison. La femme du ban lui propose de le sauver, à condition qu'il l'épouse. Il refuse, en lui disant qu'elle est mariée; mais la femme insiste, en déclarant qu'elle préfère être domestique dans la maison du héros que de continuer à être la femme du ban. Les deux finissent par tomber d'accord, tuent le ban et rentrent chez le héros. La femme du ban se convertit à l'islamisme, et le héros l'introduit dans son harem, en l'épousant <sup>610</sup>. De cette manière, la chanson musulmane acquiert une tenue artistique à part, caractéristique par la relégation au second plan de l'ancien sujet littéraire, du retour de l'époux aux secondes noces de son épouse, et de son emploi comme simple prétexte pour exalter les vertus guerrières des musulmans aux anciennes frontières.

Tout ce qui précède montre assez clairement que le type de la réduction à l'état d'esclavage est une phase ultérieure de l'évolution générale du sujet, le type du départ du héros à l'armée étant la phase initiale de cette évolution. Les matériaux yougoslaves nous offrent, cependant, aussi quelques cas de transition d'une phase à une autre, lesquels en montrant la direction réelle de l'évolution du sujet, apportent un argument en plus en faveur de notre thèse.

Ainsi dans une variante du recueil de Parry <sup>611</sup>, le héros *Bosnić Osmanbey* se marie; au beau milieu des réjouissances de la noce, il reçoit une lettre du sultan par laquelle il est appelé à partir pour la guerre à Hotin. Avant de partir, il fait ses adieux à sa femme et lui demande de l'attendre sept ans et, s'il

---

<sup>607</sup> C'est de la sorte qu'on exprime communément l'un des traits essentiels de la figure morale du héros, notamment l'honneur. C.M. Bowra: *op. cit.*, p. 61.

<sup>608</sup> Parry no 6818, 12417, 6229, 6580, 1905, 1939; Lord 198.

<sup>609</sup> Parry no 683.

<sup>610</sup> Parry no 12408.

<sup>611</sup> Parry no 1920.

ne revenait pas dans ce délai, de se remarier durant la huitième année. Il part rejoindre l'armée, participe à la guerre contre le Tzar de Russie, tombe prisonnier, est vendu ensuite au roi de «Lekovo», d'où le poème suit la ligne connue du cycle des chansons musulmanes. La formule mixte, du départ à l'armée et de la réduction à l'état d'esclavage chez l'ennemi, fortuite dans les matériaux serbes, est caractéristique — ainsi qu'on va le voir plus loin — de la version albanaise, en illustrant un type artistique bien consolidé. Le passage d'une phase à l'autre se fait simplement et tout naturellement ; le poème est cursif et a de la logique intérieure, l'introduction du motif de la réduction à l'état d'esclavage devant servir à expliquer la longue absence du héros de la maison. Il existe, cependant, aussi deux cas inverses, quand les interprètes partent du type de la réduction à l'état d'esclavage vers le type du départ du héros à l'armée. Les deux variantes se présentent comme deux hybrides, l'enchaînement des éléments épiques manquant de logique et de naturel. Voici le contenu de ces deux chansons au passage initial, là où la contamination s'est produite. **СТОЈАН** tombe captif et, pourtant, bien qu'il se trouve entre les mains des ennemis, loin de sa maison, il parle à sa femme et lui dit de l'attendre un certain temps<sup>612</sup>, d'avoir soin de sa sœur et de sa mère, de se remarier s'il ne rentre pas dans le délai convenu, car, lui, il doit partir à l'armée. Après ce moment, la chanson entre dans l'atmosphère de la variante de *Karadžić*. C'est pour cette raison, et malgré la discordance thématique et logique du contenu, que Rad Medenitsa a examiné ces deux textes dans le contexte typique de la variante de *Karadžić*<sup>613</sup>.

On ne saurait caractériser la version yougoslave sans attirer l'attention sur ce qui suit : La version comprend deux types, dont la structure thématique et poétique permet un sondage fructueux dans l'histoire du texte. Le plus ancien a des similitudes avec les autres anciennes versions sud-est-européennes (roumaine, albanaise et bulgare). On y rencontre tout ce qui se trouve ailleurs mais non d'une manière stable et constante. La quantité d'éléments de tangence montre que le texte est certainement de provenance étrangère dans le folklore yougoslave. La plus grande dépendance s'avère être à l'égard de la version bulgare. Le type plus récent est une création locale, qui modifie le sujet commun dans le sens du caractère spécifique national. La caractéristique réside dans son indépendance génétique par rapport aux autres versions balkaniques et dans l'atmosphère héroïque qu'il reflète. Il présente des similitudes avec les versions balkaniques de date plus récente : le second

---

<sup>612</sup> G. Stefanovitch: *Лемонис Мамује Српске*, књ. 80, 84; neuf ans, quatre mois et trois jours; Stjepan Grčić: *Kotarske nar. pjesme po guslaru Božu Domnjaku*. Šibenik, 1930, no 18; quatre ans seulement.

<sup>613</sup> Les deux textes analysés à la page 36—37.

type des versions albanaise et grecque. Parfois il semble contenir quelques réminiscences livresques, ce qui a incité d'aucuns à les comparer à l'*Odyssee*. La couleur locale des textes est assurée par les suivants thèmes spécifiques: la rencontre de la mère qui pleure devant la maison, la reconnaissance des époux à l'aide de la chanson (l'allégorie de l'hirondelle du cycle chrétien et l'expression de l'étonnement dans le cycle musulman), la reconnaissance à l'aide de l'épée, le motif de la mort inventée du héros, l'interdiction faite à l'épouse de se remarier avec une certaine personne. Les chansons musulmanes apportent d'autres notes particulières supplémentaires, parmi lesquelles les suivantes méritent une attention spéciale: l'emprisonnement du héros, sa libération grâce à l'intervention de la *banesse* — soit pour la pitié qu'il lui inspire, soit pour celle qu'elle ressent pour elle-même et ses enfants —, l'hypertrophie (par suite des conditions ethnographiques) de la scène de la reconnaissance, le final plein d'héroïsme qui introduit aussi certaines données des pratiques courantes des populations frontalières. Enfin, l'élimination — autant que possible — des éléments miraculeux ou fabuleux du texte, en faveur d'une invasion — dans la même mesure — d'éléments réalistes.

Du point de vue thématique, la version est réduite aux moments dramatiques culminants. Psychologiquement, les textes sont schématiques et rudimentaires, pleins de contrastes violents, d'une rudesse méridionale. Remarquable est aussi la tendance de présenter le sujet par des moyens thématiques et poétiques propres, qui vont parfois jusqu'à l'aliénation du message spécifique de l'œuvre.

### La version albanaise de la ballade

Les documents albanais sont relativement nombreux et permettent un fécond sondage du contenu de la version<sup>614</sup>. On les rencontre aussi bien chez les Albanais d'Albanie que chez les émigrés, surtout chez ceux d'Italie<sup>615</sup>.

---

<sup>614</sup> La seule monographie albanaise sur la ballade, nous n'avons pu, malheureusement y accéder. Il s'agit de l'ouvrage de E. Çabej: *Kostandini i vogëlith dhe kthimi i Odiseut*. Hylli i Dritës 14 (1938). Variantes auxquelles nous n'avons pu accéder, d'après *Mbledhës të hershem të folklorit shqiptar* (1635—1912), vol. I, Tirana, 1961, p. 29, note 1 (= 7 textes) et Tache Papahagi: *Paralele folclorice greco-române. (Parallèles folkloriques gréco-roumaines)* Bucarest, 1944, p. 67 (= 1 variante de Alberto Straticó: *Manuale di letteratura albanese*, p. 97—99).

<sup>615</sup> Les textes les plus nouveaux ont été recueillis entre 1953—1954. Voir Centro Nazionale Studi di Musica Popolare. Catalogo sommario delle registrazioni 1948—1962. Roma, 1963, p. 64: Raccolta (SICILIA): Ottavio Tiby, no 9: *Kostandini i vëgëlith. Piana degli Albanesi* (Palermo). 11.3. 1953. Voci miste; p. 70: Raccolta 23 (ABRUZZI e MOLISE): Diego Carpitella e Alberto Mario Cirese, no 28: *Kostandini vogël*. Ururi (Campobasso), 2.5.1954. Pour la situation actuelle des Albanais d'Italie, voir: Klaus-Henning Schröder: *Die Albaner in Italien*. Österreichische Osthefte 7 (1965) no 2, p. 118—121.

Cette situation pose et résout l'important problème de l'ancienneté du texte (dans le sens qu'il a été apporté d'Albanie par les émigrants)<sup>616</sup> ainsi que celui de la typologie de la version albanaise (dans le sens que l'existence des deux types<sup>617</sup>, s'explique par la circulation d'un type chrétien en Italie et d'un autre islamique en Albanie<sup>618</sup>).

Dans le cas du type d'Italie, le personnage principal de la ballade est *Konstantin i vogëlith* (Constantin le petit), situation parallèle au byzantin Μικροκωνσταντίνος, ὁ μικρὸς Κωνσταντίνος, Κωνσταντίνος ὁ μικρὸς ce qui a déterminé certains chercheurs d'établir des relations génétiques entre cette version albanaise et les chants acritiques<sup>619</sup>. Dans le cas du type d'Albanie, le personnage porte des noms islamisés: *Imer Agua*, *Ago Imeri*, *Ymer Aga* ou *Hasan-Aga*<sup>620</sup>.

Cependant, les différences entre les deux types de la version albanaise ne portent pas seulement sur la diversité des noms du héros, mais se manifestent, profondément et caractéristiquement, aussi dans les thèmes et la structure poétique, de sorte que notre analyse devra, nécessairement, suivre ce critère dichotomique.

#### Le type italien (*Konstantini i vogëlith*)

Le contenu de la chanson est le suivant: trois jours après ses noces, le jeune Constantin est appelé par l'empereur (?) à l'armée. Il fait ses adieux à ses parents, et il rend à sa femme l'anneau de mariage en lui demandant le sien en échange. Il lui dit avoir été appelé à l'armée, où il servira pendant neuf ans. Qu'elle l'attende neuf ans et neuf jours et s'il ne rentre pas jusqu'à l'expiration du délai, elle sera libre de se remarier. Pendant tout ce temps, la femme attend, mais à l'échéance du terme, les beaux-parents l'obligent à se remarier, Constantin pouvant être tenu pour mort, et les prétendants

---

<sup>616</sup> Quant aux émigrations massives des Albanais en Italie au XV<sup>e</sup> siècle, voir Kristo Frashëri: *Histoire d'Albanie* (Bref aperçu). Tirana, 1964, p. 70—94.

<sup>617</sup> Stavro Skendi: *Albanian and South Slavic Oral Epic Poetry*. Philadelphia, 1964, p. 32—33, où le rapport historique entre les deux types est énoncé sous la forme d'une simple hypothèse.

<sup>618</sup> *Kengë popullore legjendare*. Tirana, p. 42.

<sup>619</sup> Maximilian Lambertz: *Albanische Märchen (und andere Texte zur albanischen Volkskunde)*; Vienne, 1922, p. 68, idée acceptée aussi par Stavro Skendi: *op. cit.*, p. 47—48.

<sup>620</sup> Stjepan Banović: *op. cit.*, p. 173 a entendu une chanson pareille en 1924 en Dalmatie, chantée par un gendarme albanais. D. Matov: *op. cit.*, 36—37 reproduit schématiquement le contenu d'un texte publié par P. Draganov, no 106, recueilli dans la région de Dibra, où le héros se nomme Асан-Ага.

la demandant aux parents <sup>621</sup>. A l'armée, après l'expiration du délai, Constantin fait un mauvais rêve et, pendant le sommeil, soupire si fortement que même l'empereur l'entend et en est intrigué. Le lendemain il convoque ses officiers et les interroge sur cet incident. Constantin reconnaît avoir soupiré et que c'est à cause de sa femme qui se remarie. L'empereur l'envoie choisir le cheval le plus rapide de ses écuries, afin d'arriver à la maison <sup>622</sup>.

Il arrive dans son village et y rencontre son vieux père qui ne le reconnaît pas. Il demande au vieux où il va, et celui-là lui répond qu'ayant du chagrin, il va se jeter dans le précipice, car il a eu un fils, qu'il avait marié à qui lui plaisait, mais que trois jours seulement il a pu jouir des joies du mariage, car ordre de partir à l'armée lui est venu de l'Empereur; qu'au moment de la séparation, les deux époux se sont réciproquement rendu leurs anneaux de mariage et ont établi les conditions de l'attente ainsi que le droit pour l'épouse de se remarier après l'expiration d'un délai de neuf ans et neuf jours; que ce dimanche, justement, la femme de son fils se remariait. Le jeune homme prie le vieillard de rentrer, car Constantin — son ancien camarade d'armes — reviendra incessamment. Le vieillard le bénit pour cette bonne nouvelle. Le jeune homme arrive finalement devant l'église où il rencontre le cortège nuptial. Il plante son étendard en terre et demande aux gens de la noce la permission de participer à la cérémonie nuptiale comme parrain (?) <sup>623</sup>. On l'accepte, la cérémonie commence et au moment où les deux mariés doivent échanger les anneaux, il passe au doigt de la mariée l'anneau de ses propres noces. La mariée reconnaît l'anneau; de bonheur, elle éclate en pleurs et Constantin dévoile son identité.

La ballade finit invariablement sur ce motif <sup>624</sup>. Les matériaux ne sont pas unitaires sur deux points du développement de l'action: les variantes

---

<sup>621</sup> La situation est valable seulement pour les variantes: Girolamo de Rada *Rapsodie d'un poema albanese raccolte nelle colonie del Napoletano*. Florence, 1866, p. 61—64 (= Antonio Scura: *Gli Albanesi in Italia e i loro canti tradizionali*. New York — Milano, p. 218—227), Demetrio Camarda: *Appendice al Saggio di grammatologia comparata sulla lingua albanese*. Prato, 1866, p. 90—97. Les variantes de Michele Marchianò: *Canti popolari albanesi della colonie d'Italia*. Foggia, 1908, p. 32—39 et G. Schirò: *Canti tradizionali* (= Visaret e Kombit, I, Tirana, 1937, p. 303—305) ne connaissent pas le motif. La femme se marie sans l'intervention de ses beaux-parents.

<sup>622</sup> Le motif du songe prophétique manque dans les mêmes deux variantes de M. Marchianò et G. Schirò, variantes où le retour du héros le jour de son mariage apparaît justifié seulement par l'achèvement de son service militaire. C'est ainsi qu'il apparaît aussi dans la version roumaine.

<sup>623</sup> La traduction italienne dit: «paraninfo» ou «compare d'anello», ce qui désigne la personne qui doit effectuer l'échange des anneaux des mariés à l'église.

<sup>624</sup> G. De Rada, D. Camarda, M. Marchianò, G. Schirò et E. Çabej: *Elemente të Gjuhësisë e te Literaturës Shqipe*, Tirana, 1936, (= Visaret e Kombit, I, p. 306—307, fragment qui commence avec le rêve prémonitoire de Constantin).

de M. Marchianò et G. Schirò ne contiennent pas le motif du rêve prémonitoire de Constantin, ni celui du remariage de l'épouse, pressée par les beaux-parents eux-mêmes. A l'exception de cette différence thématique, et malgré sa très large diffusion (Sicile, Calabre, Naples, Basilicata) le type italien apparaît comme stable et bien soudé dans toutes ses jointures structurales <sup>625</sup>. La version albanaise n'a pas subi l'influence de la version correspondante italienne. L'unique influence italienne sur le texte dont nous nous occupons est d'ordre linguistique et consiste dans l'utilisation des diminutifs pour lesquels les Albanais d'Albanie ne manifestent la moindre prédilection <sup>626</sup>.

Du point de vue du contenu, ce type ne comprend que les thèmes *CDE GHIJ*; lui font donc défaut les thèmes *ABFK* (la naissance et la croissance miraculeuses du héros, le chagrin du père et l'arrachage de la vigne, le final catastrophique de certaines variantes roumaines). Les thèmes présents sont traités d'une manière particulière. Ainsi, au thème *G*, l'ordre d'appel du jeune homme à l'armée arrive trois jours après le mariage, l'effet dramatique étant réalisé non par la coïncidence des noces et de l'appel, mais par l'emploi du chiffre symbolique trois. La personnalité de celui qui l'appelle est confuse (l'empereur, le roi, «il gran signore»), et son identité historique prête au doute (le sultan turque, le roi de Naples?). Au thème *D* toutes les variantes comprennent le moment des adieux faits au père et à la mère et la restitution réciproque des anneaux de mariage. Au thème *G* apparaît le motif du rêve prémonitoire (constamment rencontré rien que dans les versions grecque et macédonienne et incidemment dans la version yougoslave) et l'entretien du héros avec l'empereur, qui finit par l'envoi de Constantin dans les écuries impériales afin de choisir le cheval le plus rapide (motif de conte bleu, couramment rencontré dans les variantes bulgares et rarement dans les variantes grecques). Au thème *H*, le père du héros va se suicider, les coups de feu donnent un surplus de fête aux réjouissances nuptiales, mais sont, pour le père, un signe de la mort de son fils éloigné; le jeune homme, de retour, affirme que le fils reviendra sous peu, ce qui lui attire la bénédiction du vieillard. Au thème *I*, le jeune homme rencontre sa femme à l'église, demande à prendre part à l'office du mariage en tant que parrain, chargé de passer au doigt de la mariée l'anneau de mariage, ce qui lui est accordé. Au thème *J*, après avoir été reconnu par sa femme, Constantin déclare publiquement son identité.

<sup>625</sup> Pour cela, aussi les résumés collectifs (thématiques) de Maximilian Lambertz: *Die Volkspoesie der Albaner. Eine einführende Studie*. Sarajevo, 1917, p. 10—11 et *Albanische Märchen*. Vienne, 1922, col. 65—70, d'après lesquels Rad Medenitsa résume aussi *op. cit.*, p. 54—55.

<sup>626</sup> Stavro Skendi: *op. cit.*, p. 151, vogëlith = tout petit, dhöndërith = un tout petit jour.

Ces traits particuliers donnent la mesure de l'interprétation du sujet dans le sens du caractère spécifique national ; ils lui donnent son empreinte caractéristique et le définissent du point de vue artistique.

Mais, exception faite de ces différences, entre le schéma thématique roumain et celui de la version albanaise, aussi bien qu'entre les modalités artistiques des deux versions, de nombreuses convergences existent, suscitant l'intérêt et soulevant des problèmes. Ce n'est par exemple que dans ces deux versions qu'apparaît d'une manière constante le thème *E*, de l'attente de l'épouse. Elle l'attend avec fidélité neuf ans et neuf jours (remarquons aussi la coïncidence de cette double constitution du délai d'attente chez les Roumains comme chez les Albanais). Durant tout ce temps de nombreux prétendants viennent chez les beaux-parents la demander en mariage, ce qui, aussi, décide ces derniers à la remarier (plus loin survient toutefois une contradiction : bien que le mariage ait eu lieu à l'instigation du beau-père, celui-ci, le jour du mariage veut se suicider !). De même que dans la version roumaine, il n'y a dans la version albanaise qu'une seule rencontre — celle avec le père — bien que le motif de l'arrachement de la vigne manquât. La reconnaissance entre époux se fait toujours à l'aide de l'anneau de mariage. On entrevoit, dans la tessiture de la ballade, une quantité de détails communs, des plus anciennes couches possibles, qui peuvent suggérer d'intéressantes hypothèses concernant l'origine et la circulation du texte chez les deux peuples.

#### Le type islamique (*Aga Ymeri*)

Ce type est très répandu, au point que les spécialistes le considèrent comme la chanson la plus connue du folklore albanais <sup>627</sup>. Son contenu est le suivant : *Aga Ymeri* s'est marié et le lendemain du mariage il reçoit l'ordre d'aller à l'armée. Il fait ses adieux à ses parents et sa femme qui, après une discussion assez vive, lui promet de l'attendre neuf ans (au commencement elle ne lui promettait qu'une attente de neuf jours, mais il lui fait comprendre que son service doit durer 9 ans). Elle l'attend les neuf ans promis, après quoi elle se remarie. Pendant tout ce temps *Aga Ymeri* est prisonnier ; en effet, aussitôt après son départ, participant à la guerre contre le roi d'Espagne, il est capturé et tombe en esclavage chez ce dernier. Sa détention est confortable : il mange, il boit et joue du *giftali* (instrument à deux cordes). La fille du roi se sent attirée vers lui. Mais lorsque les neuf ans s'accomplissent, *Aga Ymeri* devient taciturne, ne mange plus, ni ne boit. Cela intrigue la jeune fille. Elle

---

<sup>627</sup> *Kengë popullore legjendare*, p. 42 : dans les régions montagneuses du Nord, en Albanie centrale et aussi dans la plupart des régions du Sud dans Shodër, Kukës, Dibër. I. Sozonovitch : *op. cit.*, p. 500–501, ne connaissait que le premier type, dans un nombre réduit de variantes, ce qui l'a fait postuler une grande uniformité thématique et structurale.

lui demande la raison de ce changement d'humeur et le héros lui répond qu'il a fait un mauvais rêve <sup>628</sup>: sa maison s'était écroulée, son père était mort, sa mère était devenue aveugle, et sa femme s'était remariée. Il la prie d'intervenir auprès du roi pour qu'on lui permette de rentrer chez lui. Elle lui demande neuf sacs de ducats d'or, il lui répond qu'étant esclave depuis tant de temps il ne possède pas cette somme. Il jure, cependant, de revenir et elle lui permet de se choisir un cheval et de partir. Ses compagnons d'esclavage en apprenant son proche départ pleurent, mais, à eux aussi, il promet de revenir. En trois jours il arrive à Ulqini et rencontre sa mère qui ne le reconnaît pas. Celle-ci l'interrogeant si, par hasard, il a des nouvelles de son fils, il lui répond que ce dernier est mort depuis trois semaines, que c'est lui qui lui avait donné les soins posthumes, pleuré et enterré. En entendant les cloches sonner, il demande ce qu'on fête dans le village et la mère lui dit que c'est le cortège nuptial de sa bru qui épouse *Jasman Daka*. *Ymeri* accueille le cortège et dit aux gens de la noce avoir été esclave en Espagne, et questionné encore s'il sait quelque chose sur *Agá Ymeri*, il leur raconte la même fausse nouvelle en ajoutant qu'au moment de mourir, *Ymeri* lui a fait promettre de dire trois mots à sa femme. Obtenant la permission de parler à la mariée, il s'en approche et lui demande si elle a été mariée précédemment. Elle répond affirmativement, mais ajoute que son mari était parti à l'armée aussitôt après la noce. Il lui demande si elle n'a pas reçu de lettre de sa part, elle avoue que non et que, lorsque les neuf ans d'attente se sont accomplis, on lui a dit que son mari était mort. Il demande si elle pouvait reconnaître *Agá Ymeri* d'après un signe intime, elle répond n'être restée qu'une nuit avec lui et qu'elle ne sait pas quel signe intime il aurait bien pu avoir, mais que la vieille mère lui a dit qu'il avait à l'un des bras la cicatrice d'une morsure de cheval. Du coup il lui montre le signe, elle le reconnaît, saute sur son cheval, fait ses adieux à *Jasman Daka* en lui promettant que si elle a un garçon, il sera son parrain, et que si c'est une fille, il sera son ami. Entre temps le roi d'Espagne apprend le départ de *Agá Ymeri* et se met en colère. Sa fille lui dit la vérité et l'assure que le héros ne manquera pas de revenir, mais le roi furieux, appelle le boureau pour qu'il lui coupe la tête. Elle demande un répit de deux heures. A ce moment arrive *Agá Ymeri*. Le roi impressionné par tant de courage et d'honnêteté délivre *Ymeri*, ainsi que neuf autres de ses compagnons de souffrance <sup>629</sup>.

<sup>628</sup> Pour l'universalité et la fonction esthétique du thème du songe prémonitoire, voir C.M. Bowra: *op. cit.*, p. 291, 293: « Dreams, then, are useful because they give a sense of destiny ».

<sup>629</sup> Nous avons résumé la variante de Visaret e Kombit, II, p. 265–269 (*Kengë popullore legjendare*, p. 52–55).

Les différences que l'on peut observer dans le cadre de ce type sont peu nombreuses. Ainsi, le héros revient chez lui non seulement après neuf ans, mais aussi après sept ans ; il change d'attitude non seulement après le rêve prémonitoire, mais aussi après avoir appris de mauvaises nouvelles de la maison apportées par ses compagnons ; le héros est reconnu non seulement d'après la cicatrice du bras, mais aussi d'après un signe au front ; le nom du nouveau marié varie d'après les régions <sup>630</sup>, (en Tropoje il s'appelle *Selim Begu* <sup>631</sup> ; en Shkodër, *Veli Pasha* <sup>632</sup> ; en Dibër, *Asllan Begu* ; dans les régions du Sud *Ali Pasha*, <sup>633</sup>, dans la région Korçëa, le nom du marié est *Marko Krali*, le héros des chansons héroïques serbo-croates et bulgares <sup>634</sup>. Parfois il revient à la maison en bateau <sup>635</sup>. La différence essentielle vient, cependant, de la structure thématique. Ainsi, dans les régions du Sud, la ballade ne contient pas le départ du héros de la maison, par conséquent ni l'entretien avec son épouse et ni, implicitement, le thème de l'attente et le remariage de l'épouse, mais elle débute directement par le dialogue du prisonnier et de la fille du roi qui lui demande pourquoi il ne boit ni ne mange, après quoi le texte se déroule de la manière connue <sup>636</sup>. Trois autres textes, recueillis en dehors du territoire actuel de l'Albanie, présentent des éléments de contamination plus nombreux avec les versions correspondantes de Bulgarie et de Yougoslavie <sup>637</sup>.

<sup>630</sup> *Kengë popullore legjendare*, p. 43.

<sup>631</sup> La variante de Visaret e Kombit, I, p. 291–294 (= Kasem Taipit. *Zana popullore I*, Skodër, 1932, 273) resumée par Rad Medenitsa: *op. cit.*, p. 55.

<sup>632</sup> *Ibidem*, p. 294 note, où l'on reproduit 7 vers d'une variante publiée par E. Çabej: Normalisti, nov.-dec., 1934 et aussi dans *Elemente ...*, 1936.

<sup>633</sup> La variante de *Kengë popullore legjendare*, p. 55–56 (Q. Haxhihasani: *Dorëshkrime n'Arkivin e Komisionit të Folklorit*, X, 19).

<sup>634</sup> *Ibidem*, p. 55–56 (notes).

<sup>635</sup> Le fait que la chanson mentionne l'esclavage du héros en Espagne et son retour en bateau a fait croire à certains chercheurs que le héros pourrait être un guerrier fait prisonnier pendant les combats navals qui ont eu lieu au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle en Méditerranée, entre les Turcs et les rois espagnols de l'époque. *Kengë popullore legjendare*, p. 43. Même si l'hypothèse était vraie, la chanson dénote des liaisons particulièrement serrées avec tous les matériaux balkaniques, son apparition étant sûrement influencée fortement par ceux-ci et par l'atmosphère spécifique de la Péninsule.

<sup>636</sup> *Ibidem*, p. 55–56 et aussi dans les notes, la détermination du caractère général, ainsi que dans la variante de Visaret e Kombit, II, 297–298 [= Leka (e përkohësme, organ i Shoqnis homonyme)].

<sup>637</sup> Il s'agit du texte publié par P. Draganov (no 106), que nous avons connu par l'intermédiaire du résumé de D. Matov: *op. cit.*, p. 36–37, recueilli dans la région de Dibra, dans laquelle le héros s'appelle *Asan-Aga*, il rejoint l'armée le troisième jour après son mariage, tout en convenant avec sa femme qu'elle l'attende trois ans, il est capturé par les Turcs et reste emprisonné à Belgrade neuf ans, il fait un rêve dans lequel il voit sa femme se remarier, il obtient la libération ; et du texte, résumé sommairement par Stjepan Banović: *op. cit.*, p. 143, où le héros

Du point de vue du contenu, le type comprend les thèmes *CDEGHIJK* ; lui font, donc, défaut les thèmes *ABF* (la naissance et la croissance miraculeuse du héros, le chagrin du père et l'arrachement de la vigne), et par rapport au type italien il comprend aussi le thème *E*, étant, de ce point de vue, plus complet. Mais, de même qu'il n'y a aucune correspondance entre le type italien et le type représenté par ce cycle de variantes (la plus sommaire comparaison suffit à nous en convaincre)<sup>638</sup>, il n'y a, aussi, aucun contact de thèmes entre ce type et la version roumaine. La présence de certains thèmes ou solutions artistiques nous pousse vers l'hypothèse de certaines suggestions serbo-croates, grecques, macédo-roumaines, en un mot, balkaniques. En effet, la version yougoslave elle aussi — nous l'avons vu — connaît un type construit sur l'idée de la captivité du héros, même si l'interprétation artistique du motif en est différente. Les matériaux albanais cependant se placent à côté de celle-ci, à un moment de transition du type du départ à l'armée au type de la captivité. Il s'agit de la variante no 1920 du recueil de Milman Parry, analysée par nous dans le contexte correspondant. Dans un cas, aussi bien que dans l'autre, le héros est appelé à l'armée, prend part à une guerre (avec le Tsar de Russie dans la variante yougoslave, avec le roi d'Espagne dans la variante albanaise) et, invariablement, tombe prisonnier. Pour la suite, les textes tombent dans le sillage connu. Ainsi, tout comme dans la version albanaise, le héros obtient sa liberté sur simple parole, mais le motif de la fille du roi manque. Cela rappelle pourtant l'impératrice de la version bulgare qui intercède pour le héros et qui manifeste la même inquiétude au sujet du changement survenu dans son humeur et lui offre un cheval pour rentrer à la maison. C'est encore dans la version bulgare seulement que se trouve le motif de la rencontre avec la mère, à laquelle le héros raconte la fausse histoire de la mort et de l'enterrement de son fils. Ce même dernier motif apparaît aussi dans un cycle de chansons néo-grecques dans le thème de la reconnaissance des époux, dont il manque, toutefois, la coïncidence du retour du mari avec le moment des noces de sa femme. D'ailleurs, la reconnaissance d'après la cicatrice (ou autres signes corporels intimes) nous ramène, encore, vers le folklore néo-grec et macédo-roumain. Le motif du rêve prémonitoire est commun à la version néo-grecque et macédo-roumaine. Une seule fois, ce motif est remplacé

---

s'appelant de même *Hasan-Aga*, à son retour, fait épouser sa sœur par le nouveau marié, de même que dans la version serbo-croate de la ballade. On trouve une solution analogue aussi dans la variante recueillie par Tihomir Djordjevitch: *Наш народни живот*, vol X, 43, de Velešt, d'un bohémien orpailleur. Apud Rad Medenitsa: *op. cit.*, p. 55.

<sup>638</sup> Les rares ressemblances sont superficielles, en vérité: au départ le héros prend congé de ses parents; la rencontre des deux époux qui ont été séparés a lieu au-dehors de la maison, de fait dans le cortège nuptial de la mariée.

par celui de la lettre et cela nous ramène aux matériaux correspondants yougoslaves, dont la tendance générale est vers le réalisme en évitant le fabuleux et les miracles <sup>639</sup>.

Cependant, nombreux sont les éléments thématiques et artistiques qui ne se rencontrent que dans ce type et lui confèrent une tenue à part, caractéristique. Parmi ceux-ci, indiquons: l'agréable captivité d'*Aga Ymeri*, la prière de transmettre à la mariée les dernières paroles du soi-disant mari mort, le dernier entretien de la mariée avec son ex-prétendant, tout l'épisode de la condamnation de la fille du roi. L'entrelacement de ces détails particuliers avec ceux qui sont communs aux autres versions, notés dans l'alinéa précédent, donne à ce texte l'expression d'une modalité artistique sui generis où le courage et l'honneur du héros ne sont pas mis au-dessous de la fidélité de son épouse, en ajoutant encore une note de noblesse et d'humanisme à l'antique message du motif.

Il ne s'agit, donc, pas d'un simple calque littéraire, mais, certainement, d'une révalorisation de l'antique motif (le type italien) dans des conditions historiques, sociales et culturelles nouvelles, par ce processus profond de symbiose créatrice dont parle Maximilian Lambertz, pour les albanais et les serbes, dans son dernier ouvrage <sup>640</sup>. Tout nous fait voir dans le présent type une étape artistique nouvelle dans la vie de la version albanaise, provoquée par les nouvelles conditions historiques, le milieu social nouveau et la nouvelle situation culturelle <sup>641</sup>, instaurés dans les Balkans, après l'établissement de la domination ottomane dans toute cette région du Sud-Est européen. En ce qui concerne

---

<sup>639</sup> La variante concernant *Ali Bajraktar*, résumée thématiquement par Maximilian Lambertz: *Die Volksepik der Albaner*. Halle (Saale), 1958, p. 107.

<sup>640</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>641</sup> Karel Horálek: *op. cit.*, p. 512—513. Il n'est pas dénué d'intérêt de montrer à cet endroit que le problème a connu, à cause de son réalisme, une large interprétation juridico-religieuse, et cela surtout après que le mariage fût passé parmi les mystères fondamentaux de la religion chrétienne. Ainsi, Constantin le Grand décréta que l'épouse attende pendant quatre ans l'époux parti à l'armée et si, durant ce temps, ce dernier ne lui a donné aucun signe de vie, elle est en droit, après l'expiration de ce délai, de se remarier, à condition d'accomplir certaines formalités civiles. Justinien prolongea le délai jusqu'à dix ans et aggrava la procédure en rendant plus difficile l'obtention des témoignages et des approbations (voir *Les nouvelles de l'empereur Justinien*, ed. M. Béranger, Metz, 1811, vol. I, pag. 178—179: Collat. IV Tit. I. Novell. XXII, chap. XIV. Plus tard le même Justinien décréta que l'épouse attendra indéfiniment son époux («*Jubemus, quantocumque annos in expeditione manerint, sustinere eorum uxores: licet nec litteras non responsum aliquod a suis maritis susceperint*», *op. cit.*, vol. II, p. 143. Collat. VIII, Tit. XVIII, Novell, CXVII, chap. XI). Dans le droit byzantin pratiqué chez les Roumains, apparaissent de nombreuses références de ce genre aux canons de Basile le Grand du VI<sup>e</sup> Synode, de Justinien, de Léon le Sage et d'autres qui prévoient la procédure à remplir afin d'obtenir le droit

la genèse et la diffusion de la ballade dans cette région, il importe de signaler le fait très intéressant que la version roumaine, par exemple, trouve des parallèles dans le type italien (donc, très ancien) de la version albanaise et que le type islamique de cette même version trouve ses parallèles dans toute la région des Balkans. L'analyse, en satisfaisant aux exigences de l'étude folklorique comparative moderne, a donc permis la comparaison différenciée des versions et des types, compte tenu des stratifications historiques et artistiques internes caractéristiques de chacun d'eux <sup>642</sup>.

### La version macédo-roumaine

Le nombre des textes connus actuellement est fort réduit (trois seulement); aussi la présente analyse ne prétend pas établir une caractérisation définitive. Le motif n'est cependant pas un phénomène isolé dans le cadre du folklore macédo-roumain, mais représente le point culminant artistique de tout un cycle de chansons sur le thème du dépaysement <sup>643</sup>.

Au point de vue thématique, la version macédo-roumaine est défective, car les thèmes *A—F* et *K* lui faisant défaut, elle se limite à quatre thèmes (*G—J*) du schéma de la version du nord du Danube; ce sont cependant les plus dramatiques et qui préparent le retour du héros et la reconnaissance des époux. Le schéma thématique est donc le suivant. Le thème *G*: le héros s'en-

---

d'un nouveau mariage de l'épouse, le nombre des années d'attente et le droit du premier mari dans l'éventualité de son retour d'esclavage ou d'une expédition, de réclamer sa femme; voir: *Indreptarea legii 1652 (Recueil de Lois 1652)* Bucarest, Ed. Acad. R.S. Roumanie, 1962, p. 539—540, 515, 231—232, 841—842, 927—928.

<sup>642</sup> Voir la théorie contemporaine d'une étude semblable du chercheur roumain Mihai Pop: *Nouvelles variantes roumaines du chant du Maître Manole (Le sacrifice de l'emmurement)*, *Romanoslavica* 9 (1963) p. 443.

<sup>643</sup> Voir pour cela Pericle Papahagi: *Din literatura populară a aromânilor. [De la littérature populaire des Macédo-Roumains]* où l'on trouve 5 textes rapprochés en tant que signification lyrique, p. 898; le jeune homme, après 12 ans d'exil revient à la maison et trouve sa mère en deuil; à ses questions sur ses lamentations, elle lui répond que c'est à cause du remariage de sa bru: p. 899; après 7 ans d'exil, il revient et trouve sa mère entrée en religion; aux questions relatives à sa femme, sa mère répond évasivement, ce qui suppose l'éventualité de son remariage; p. 899—900: la rencontre des deux époux près de la source après une absence prolongée, pour s'assurer que c'est bien son époux, la femme lui demande des renseignements quant à sa maison et à son corps, p. 900—901; le mari revenu, discute avec sa femme qui ne le reconnaît pas; la femme affirme qu'elle attendra encore un temps son mari éloigné et qu'ensuite elle va entrer en religion; à son affirmation que c'est bien lui son époux, elle l'interroge, comme plus haut, sur sa maison et son corps; p. 902: le mari revenu, se fait passer pour un cocher, sa femme lui demande s'il ne peut pas ramener aussi son mari à la maison; il se fait reconnaître par ses signes corporels. Dans tous ces cas, le retour du mari ne coïncide pas avec le mariage de sa femme, par conséquent, les textes n'ont pas le maximum d'acuité psychologique et littéraire. Pour les contingences au cycle des «reconnaisances» du folklore néo-grec (voir notre note no 681).

dort et fait un mauvais rêve prémonitoire: sa femme se remarie <sup>644</sup>. Dans les deux autres exemples, le moment est traité avec un surplus d'art: le rêve a un caractère allégorique. Il tenait une perdrix sur ses genoux, lorsque celle-ci s'est envolée <sup>645</sup>. Assailli de pressentiments funestes il demande à ses serviteurs de lui préparer le meilleur cheval et part malgré l'orage. Le thème *H*: en cours de route le héros fait les rencontres connues. Dans la première variante de G. Weigand, il y a trois rencontres: avec le père, avec la mère et avec la sœur; dans la seconde variante de son recueil ainsi que dans celle de Pericle Papahagi <sup>646</sup>, il n'y a que deux: avec le père et avec la mère. Nous allons décrire, étant typique, la variante P. Papahagi. Le héros rencontre son père tout affligé et le salue d'une manière des plus surprenantes, en l'appelant «moine». Celui-ci répond à son salut. Interrogé sur la signification des sons de tambour qui viennent du village, le vieillard — qui n'a pas reconnu son fils — lui répond avoir eu un fils, que celui-ci est parti depuis 12 ans à l'étranger, qu'il n'a plus aucune nouvelle de lui, et qu'à ce moment — justement — son épouse se remariait, car elle en avait assez de sa solitude. Le héros se hâte d'aller plus loin et arrivant près d'une source il y rencontre sa vieille mère qui était devenue nonne. Elle non plus ne reconnaît son fils. Il la salue et lui demande, tout comme à son père, que signifiaient ces sons de tambour qui venaient du village. La mère répète la réponse du père: elle a eu un fils, pareil au voyageur étranger; il est parti depuis 12 ans à l'étranger sans plus donner signe de vie; aujourd'hui sa femme se remariait, car sa vie s'était assombrie de tant de solitude. Dans le cas de la rencontre avec sa sœur, le passage se répète. Le thème *I* est sommairement et rapidement traité. Il arrive à la maison, entre dans la cour, salue les gens de la noce et est invité à s'asseoir. Il répond qu'il est pressé et demande que la mariée lui soit présentée, : fin de lui faire un cadeau. Lorsque celle-ci arrive il lui donne son anneau de mariage <sup>647</sup>. Dans les deux autres exemples, il demande que la mariée lui soit présentée, parce qu'il est son cousin et veut lui faire un cadeau. Cependant le don de l'anneau ne suit pas. La thème *J* clôt le texte. Sa femme le reconnaît, lui saute au cou, les gens de la noce sont congédiés, il la pose sur son cheval et l'emmène à la maison.

Une des caractéristiques de ces matériaux est l'absence dans la version macédo-roumaine de tous les antécédents épiques qui se trouvent dans les

---

<sup>644</sup> Gustav Weigand: *Die Aromunen. Ethnographisch-philologisch-historische Untersuchungen über das Volk der sogenannten Makedo-Romanen, oder Zinzaren. Zweiter Band: Volksliteratur der Aromunen.* Leipzig, 1894, p. 90—91.

<sup>645</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>646</sup> Pericle Papahagi: *op. cit.*, p. 897—898.

<sup>647</sup> Gustav Weigand: *op. cit.*, p. 90—91.

autres versions sud-est-européennes et que celle-ci débute brusquement par le nouveau motif (rencontré aussi ailleurs)<sup>648</sup>, du rêve prémonitoire. La partie épique est construite à contretemps, c'est-à-dire que dans le thème *H* (le dialogue du héros avec ses parents) on nous informe de quelques antécédents de fait, rien que ceux qui sont indispensables pour la compréhension du texte: le départ du fils à l'étranger, la longue durée de l'absence, le manque total de nouvelles durant tout ce temps, etc. Du point de vue thématique, ses dimensions sont des plus réduites. Les rencontres sont doubles (même triples) comme chez les Grecs et les Bulgares, contrairement, par conséquent, à ce qu'on rencontre chez les Daco-Roumains, les Albanais et Serbo-Croates, ou le système est celui de la rencontre unique (à l'exception du second type Yougoslave dans l'interprétation musulmane). Cela ajoute à créer une atmosphère de prédestination et de tension fatidique. Les parents expriment leur douleur par les signes extérieurs de la ténue: le père n'est pas rasé, la tête découverte comme pour les morts, habillé d'un froc; la mère a la tête découverte comme pour les morts, les cheveux défaits, habillée elle aussi de vêtements monacaux. Le motif du travail fait un jour de Dimanche — présent chez les Roumains et les Bulgares — manque; on ne rencontre nulle part le moment de la vigne. Le reconnaissance se fait directement, sans artifices. La femme reconnaît immédiatement son mari. Le motif de l'anneau apparaît une seule fois, mais sans avoir de conséquences directes sur la reconnaissance entre les époux.

La version macédo-roumaine n'a pas d'atmosphère héroïque. Le mari ne part pas à l'armée, et ne tombe pas en esclavage. Il est quelque part à l'étranger, et on ne nous dit pas ce qu'il est en train d'y faire, ni quand et pour quelle raison il a été obligé de partir. La ballade reflète un phénomène social courant de la vie de cette population qui a été obligée par des conditions économiques spécifiques de gagner son existence au-dehors du village, souvent dans des pays étrangers<sup>649</sup>. Dans son intégrité, la version macédo-roumaine témoigne de la restructuration du sujet général balkanique, à travers le prisme des vues spéciales créées par les réalités du phénomène social. Aussi bien les liens avec la tradition daco-roumaine et avec l'ancienne tradition albanaise sont interrompus. Par contre le texte présente des rapprochements évidents avec la tradition grecque et semble être assez récent. L'expatriation en masse des macédo-roumains est due, selon P. Papahagi à l'assez récente décadence de leurs occupations traditionnelles, celles de berger et de roulier.

---

<sup>648</sup> Voir la version albanaise, ou bien des cas isolés chez les Bulgares et les Grecs.

<sup>649</sup> Voir pour cela Pericle Papahagi: *Poezia înstrăinării la aromâni* [La poésie de l'exil chez les Macédo-Roumains], Bucarest, 1912, p. 25; Karel Horálek: *op. cit.*, p. 515.

Chez les Néo-Grecs, le thème du retour du mari au moment des noces de sa femme ne peut être séparé de la totalité du cycle compliqué des chansons de la séparation et de la reconnaissance des époux après une longue absence. A la base de ce cycle se trouverait, selon des recherches récentes,<sup>650</sup> le même esprit voyageur spécifiquement grec, qui de tout temps a incité les Hellènes à des expéditions nautiques, à des voyages lointains, à des guerres, etc., qui jadis a créé l'Odyssée et, récemment, de nombreuses chansons tristes d'exil aussi bien que d'autres, joyeuses, pour le retour inattendu. Certes, l'explication ci-dessus, pour psychologique qu'elle soit, est insuffisante pour faire comprendre la riche tradition folklorique grecque du genre. La genèse et la diffusion de ces chansons doivent être mises en relation avec les conditions politiques et économiques qui ont fait naître, dans les Balkans, le long des siècles, chez tous les peuples, de véritables courants d'émigration pour le gain de l'existence matérielle. Si nous sortons toutefois le thème qui nous intéresse de ce contexte, ce n'est que pour les besoins de l'étude. Nous nous efforcerons, cependant, de rendre claires en tout endroit, les rapports existants entre la chanson étudiée et ce hinterland créateur. Il est utile de savoir, dès le début, que nous n'avons rien trouvé chez les néo-grecques, qui ne se trouverait aussi chez les autres peuples de la Péninsule.

Du point de vue thématique, les chansons que nous analysons sont extrêmement concentrées. Elles limitent leur développement à l'exploitation des valeurs esthétiques latentes des thèmes *GHJ* (le retour du héros, la rencontre et l'entretien avec les parents, la reconnaissance des époux), parfois aussi du thème *K* (un thème occasionnel de conclusion); très rares sont les cas où l'on voit apparaître aussi des thèmes présentant les antécédents du héros (*C*: son départ quelques jours après ses noces<sup>651</sup> ou *E*: le remariage de son épouse, pressée par les parents). Si ces chansons manquent d'envolée épique, elles dénotent en échange une intensité d'émotion et un pathos spécifiquement méridional.

---

<sup>650</sup> Mina Aspiotti-Mali: 'Ο γυρισμός του ξενητεμένου. Νέον Ἀθήναιον, Athènes. 2 (1957) p. 9.

<sup>651</sup> Le thème du départ du héros après le mariage semble s'être adapté à d'autres cycles de chansons, comme par exemple, le groupe de celles qui mentionnent la séparation et puis la reconnaissance des époux près de la source, (en débutant par «Constantin le petit, le petit Constantin, / en mai planta un pommier, en mai prit femme, / en mai lui vint un écrit, qu'il aille à l'armée») ou bien le groupe ayant comme thème («La méchante belle mère»). Voir Samuel Baud-Bovy: *La chanson populaire grecque du Dodécanèse. I. Les textes*. Genève, 1936, p. 229, 236—237.

Les cycles de productions qui seront examinés dans cette étude sont au nombre de trois. Le premier cycle est étroitement lié, en tant que forme et fond, à la création acritique ; le second est une production de contamination qui constitue la transition de la chanson byzantine à celle néo-grecque ; le troisième essaie de faire la synthèse de toute l'expérience artistique sur ce thème. Nous allons les examiner dans l'ordre énoncé, qui semble être aussi l'ordre historique de leur développement.

*Le cycle acritique ('Η άρπαγή τής γυναικός του 'Ακρίτη)*

Le texte est fort bien fixé en ce qui concerne l'expression et présente une stabilité remarquable. Son contenu est le suivant: le héros, *Jannakis* (nommé dans le texte du thème *H*), est assis à table, avec des gens d'importance<sup>652</sup> ou seulement à une table luxueuse de marbre<sup>653</sup>. Tout à coup, il entend le hennissement de son cheval<sup>654</sup> et voit son sabre se briser<sup>655</sup>. Il comprend, aussitôt, qu'il s'agit du remariage de sa femme. En toute hâte, il va dans l'écurie pour choisir un cheval des soixante-quinze qu'il possède, afin de rentrer au plus tôt à la maison. Il demande aux chevaux, lequel parmi eux pourrait le mener d'un trait d'Orient en Occident. En l'entendant, les chevaux pissent du sang et les juments mettent bas. Seul un vieux cheval, perclus, s'offre pour l'y conduire, en signe de reconnaissance pour sa maîtresse, qui l'a nourri dans les basques de sa jupe et l'a abreuvé dans ses poings. Il lui donne un seul conseil: de ne pas le piquer de ses éperons, car il pourrait se rappeler sa jeunesse et le jeter bas, en lui répandant la cervelle à travers champs. C'est là, l'interprétation locale du thème *G*, le retour du héros. Le thème suivant, *H*, se développe de manière typiquement balkanique (avec deux rencontres), à laquelle vient s'ajouter une puissante note de fantastique et de merveilleux. Le héros cravache le cheval qui, d'un seul saut, couvre

---

<sup>652</sup> C. Fauriel: *Chants populaires de la Grèce moderne*. Paris, 1825 vol. II, p. 140—145 et A. Passow: *Popularia carmina Graeciae recentioris*. Leipzig, 1860, p. 318—320. Nous avons pu consulter le dernier, grâce à l'amabilité du professeur émérite Tache Papahagi, que nous remercions aussi par cette voie.

<sup>653</sup> N. Tommaseo: *Canti popolari. III. Canti greci*. Venise, 1842, p. 96—99; M. Mihailidids: *Δημοτικά τραγούδια Καρπάθου* Athènes, 1928, p. 78—79; N. G. Politis: *'Εκλογαί από τὰ τραγούδια του έλληνικού λαού*, ed. II, Athènes, 1925, p. 107—109; Le C-te de Marcellus: *Chants populaires de la Grèce moderne*. Paris, 1860, p. 140—142.

<sup>654</sup> A propos du thème du cheval dans la poésie héroïque, C.M. Bowra: *op. cit.*, p. 157 et Viktor Schirmunski: *op. cit.*, p. 25—26.

<sup>655</sup> Le thème apparaît fréquemment dans la littérature épique roumaine des *haïdoucks*, en connexion avec le motif du songe prémonitoire. Le brave rêve qu'on lui a brisé le sabre ou bien que ses armes se sont couvertes de rouille.

40 milles, au second coup autres 45 milles<sup>656</sup>; ensuite, il invoque le ciel de rencontrer son père à la vigne. Sa prière est écoutée et il arrive à la vigne où travaille le vieillard. Cependant celui-ci ne le reconnaît pas. Le héros demande à qui appartient la vigne et le père répond que c'est la vigne de *Jannakis*, son fils, qui est parti et dont la femme se mariait en ce moment. Il demande encore s'il a le temps d'arriver pour la noce et il lui est répondu que si son cheval est bon il pourra arriver tout juste pour la cérémonie du mariage, s'il est plus lent, il n'arrivera que pour le festin. Il pousse de nouveau son cheval qui couvre de nouveau les 40 et 45 milles et après une seconde invocation similaire, il arrive à un jardin que sa mère arrose (celle-ci, non plus, ne le reconnaît pas). L'entretien se répète, après quoi il pousse de nouveau son cheval de la même manière hyperbolique. Dans un cas, la chanson ne mentionne pas les parents du héros, mais parle de la rencontre avec un moine et une nonne, formule que avons rencontrée aussi dans la version macédo-roumaine. Et nous voici au thème *J*, de la reconnaissance. En s'approchant de la maison, le cheval hennit. L'épouse reconnaît, d'après ce signe, qu'il s'agit de son mari. Interrogée sur son trouble (avec qui parle-t-elle?), la femme répond que son frère est arrivé avec la dot. Le nouveau marié lui conseille de prendre un verre de vin pour boire à la santé de son frère. Mais s'il s'agit de son premier mari, qu'elle le lui dise, pour qu'il sorte aussitôt et le tue. Elle sort avec le verre au-devant du nouveau venu, le cheval s'agenouille, *Jannakis* la soulève, la place sur sa selle et tous les deux partent. (Le thème *K* :) c'est en vain que les Turcs les poursuivent: avec leurs chevaux étiques, c'est à peine s'ils ont pu apercevoir la poussière soulevée par les fuyards<sup>657</sup>. S. Baud-Bovy est d'avis que la genèse de ce cycle de chansons est de date relativement récente. L'atmosphère acritique a presque complètement disparu. Le nom de *Digenis* n'apparaît nulle part. Mais il importe d'établir l'appartenance de ce cycle à la poésie acritique, parce que ce n'est que dans ce contexte que l'on comprend que les héros, séparés et plus tard réunis, sont mari et femme, et

<sup>656</sup> Dans la traduction roumaine de Tache Papahagi: *Parallèles*, p. 64–66, il s'agit de 50 et 55 milles.

<sup>657</sup> Voir le résumé thématique aussi chez S. Baud-Bovy: *op. cit.*, p. 158–159. Dans les thèmes résumés N.G. Politis: *op. cit.*, p. 106 (reproduits identiquement par Ariadna Camariano: «*Le motif du retour du mari exilé*» dans *la poésie néo-grecque et roumaine*, 10 (1943) p. 651, les matériaux sont présentés non différenciés typologiquement, mais l'on mentionne quelques distinctions thématiques: les différences comprises par ce type sont nombreuses: le mari est absent depuis longtemps, étant parti en guerre, où bien il est parti pour un long voyage, ou bien il est en prison, ou esclave sur une galère. Il empêche le mariage ou apparaît au moment de sa libération, il chasse le marié, enlève sa femme, il tue le rival, ou bien il est reconnu par sa femme d'après l'anneau qu'il a jeté dans le verre qu'on lui a offert. Comme on le voit, en dehors du cycle acritique et d'autres créations adjacentes.

non pas deux amants quelconques. L'apparition du texte en Corse prouve que le cycle devait être constitué au XVII<sup>e</sup> siècle au plus tard. Quoiqu'il en soit, les chansons qui appartiennent à ce cycle sont postérieures à l'ancienne ballade acritique du rapt de l'épouse de *Digenis* par les Sarrasins pendant son absence de la maison <sup>658</sup>. Ce qu'il faut remarquer et souligner c'est le fait significatif que tout le cycle ne se place dans la tradition balkanique que par le thème *H* (la rencontre du héros avec ses parents), thème qui occupe une place centrale et a un développement ample et privilégié (nous avons trouvé a double rencontre aussi bien chez les Macédo-Roumains que chez les Bulgares, où l'hypertrophie du moment va jusqu'à une triple répétition).

### *Le cycle de contamination ('H αιχμαλωσία)*

Le texte est très répandu, depuis la Crète jusqu'en Thrace et depuis l'Asie mineure jusqu'aux îles Ioniennes <sup>659</sup>. Il n'a cependant pas la grande stabilité du précédent. Bien au contraire, il présente une différence typologique si marquée, qu'il pourrait être examiné de manière dichotomique. Dans le premier cas, les matériaux acritiques sont transférés dans le milieu maritime <sup>660</sup>. Le contenu de ce groupe de chansons est le suivant : Le héros, *Jannakos*, peu de temps après son mariage est pris comme esclave sur les galères. Un beau jour il soupire si profondément (voyez le soupir de Kostandini i vogëlith!) que le bateau brusquement s'arrête, ou se brise. Le capitaine du bateau lui demande ce qu'il lui arrive (tout comme le roi dans la variante albanaise), et l'esclave lui répond que trois jours après ses noces il est tombé en esclavage, que 12 ans ont passé depuis et que sa femme, *Elena*, se remarie. Le capitaine lui promet la liberté à condition qu'il lui chante une chanson. *Jannakos* chante si joliment — il y fait l'éloge de la beauté de sa femme — que le capitaine, tout ému, lui accorde non seulement la liberté mais lui donne aussi un cheval de ses écuries, afin d'arriver plus vite à la maison. Le don du cheval nous rappelle les variantes correspondantes bulgares et albanaises ; néanmoins si dans le contexte de ces versions les événements se déroulent normalement, dans le cas du cycle grec, le passage du milieu maritime de nouveau au milieu acritique se fait en vertu d'une contamination assez maladroite qui unit la scène de la galère avec la scène de la cavalcade du héros <sup>661</sup>.

<sup>658</sup> Toute la discussion avec la bibliographie appropriée chez S. Baud-Bovy: *op. cit.*, p. 155—157 et chez Karl Dieterich: *Eine Gruppe neugriechischer Lieder aus dem Akriten Cyklus*. Byzantinische Zeitschrift 13 (1904) p. 66.

<sup>659</sup> S. Baud-Bovy: *op. cit.*, p. 159.

<sup>660</sup> Karl Dieterich: *op. cit.*, p. 66.

<sup>661</sup> *Ibidem*, p. 66, où l'on montre que le héros part en cavalcade directement du bateau et chez S. Baud-Bovy: *op. cit.*, p. 160 qui remarque « la gaucherie de la transition ».

Cette contamination étant caractéristique de tout le groupe de chansons, nous avons considéré qu'il était indiqué de donner le nom «de contamination» à tout le cycle.

Les moments qui composent l'épisode (de fait le thème *G*, le retour du héros) sont assez librement traités. Ainsi, le prisonnier peut apprendre le mariage de sa femme grâce à un rêve prémonitoire (ce qui nous ramène à la version albanaise et macédo-roumaine) par un pressentiment quelconque, comme dans le cycle acritique, et même par une lettre, qu'il reçoit, on ne sait comment<sup>662</sup>. Les choses se passent pareillement aussi avec les autres motifs. Ainsi, dans certaines variantes, le capitaine laisse partir le héros sans aucune condition préalable<sup>663</sup>; dans d'autres on lui demande de chanter, mais, celui-ci, à cause de son émotion, ne peut sortir le moindre son<sup>664</sup>; enfin, dans d'autres encore, les choses se passent comme dans la variante que nous avons prise comme base d'étude.<sup>665</sup> Le don du cheval s'effectue aussi de différentes manières: parfois, le capitaine lui rend son propre cheval, d'autres fois il lui fait don d'un cheval que le héros doit choisir dans ses écuries (dans ce cas on nous fait assister au dialogue entre le cheval merveilleux et le héros, comme dans le cycle acritique); parfois il obtient le cheval sans qu'on y indique la manière; dans une variante, il fait appel au merveilleux, s'inspirant du conte bleu avec les bêtes reconnaissantes. De par leur diversité, ces variantes expriment la difficulté qu'éprouvent les interprètes — mais qu'ils surmontent — d'associer deux chansons différentes, celle de la cavalcade du mari et celle de l'esclave délivré<sup>666</sup>. Dans certaines variantes on indique aussi la vraie raison pour laquelle le capitaine de la galère délivre son esclave. Celui-ci, par ses chansons avait réussi d'attirer de jolies femmes à bord, les amenant dans la cabine même du capitaine.<sup>667</sup> La raison est, comme on le voit, fallacieuse.

La thème *H*, de la rencontre et de l'entretien du héros avec ses parents, est traité tout aussi librement. Dans la variante prise comme base (Sakellarios, 13), le héros rencontre un moine et une nonne, dont on ne découvre les relations de famille avec le héros que par l'entretien qui suit. Le moine se trouve dans un jardin. Lorsque le héros lui demande à qui appartient le jardin, le

---

<sup>662</sup> S. Baud-Bovy: *op. cit.*, p. 160.

<sup>663</sup> A. Passow: *op. cit.*, no 449, p. 329—331.

<sup>664</sup> A. Jeannarakis: *Kretas Volkslieder*, no 265, apud Karl Dieterich: *op. cit.*, p. 66.

<sup>665</sup> A. Sakellarios: *Cyprische Volkslieder*, no 13, apud Felix Liebrecht: *Zur Volkskunde, Alte und neue Aufsätze*. Heilbronn, 1879, p. 167—168. Resumée aussi par Rad Medenitsa: *op. cit.*, p. 59.

<sup>666</sup> S. Baud-Bovy: *op. cit.*, p. 160.

<sup>667</sup> *Ibidem*, p. 161.

moine répond qu'il est à son fils, *Jannakos*, qui a été pris comme esclave le troisième jour après ses noces (le motif se répète aussi dans ce dialogue, encore qu'il a été débité une première fois dans l'entretien avec le capitaine du bateau), que son absence de la maison dure depuis 12 ans, et qu'à ce moment, justement, sa femme *Elena* se remariait. A la question du héros s'il avait encore le temps d'arriver à la cérémonie, il lui est répondu — tout comme dans le cas du cycle acritique — que cela dépendait du cheval: s'il est bon, il arrivera pour la cérémonie; s'il n'est pas bon, il n'arrivera que pour le festin. Ensuite il rencontre la nonne avec laquelle il a le même entretien, la chanson atteignant à ce moment de son développement une extension spéciale <sup>668</sup>. Il y a, toutefois, des cas où nous assistons à une seule rencontre: celle avec le vieillard, le père du héros; jamais, néanmoins, comme dans les variantes serbo-croates ou certaines variantes albanaises, le héros ne rencontre que sa mère <sup>669</sup>.

Le thème *J*, celui de la reconnaissance des deux époux, a des analogies avec le cycle antérieur, par conséquent une formulation particulière, spécifiquement néo-grecque, mais peut se développer aussi selon des clichés folkloriques généraux, que nous avons déjà rencontrés dans l'analyse d'autres versions nationales. Ainsi, dans la première situation, l'épouse en entendant le hennissement du cheval est convaincue qu'il s'agit du retour de son mari. Elle interrompt la cérémonie et annonce aux gens de la noce que son mari est revenu <sup>670</sup>. Dans le second cas, on lève un verre à la santé de l'étranger, celui-ci y jette l'anneau de mariage. La mariée reconnaissant l'anneau, annonce le retour de son époux <sup>671</sup>.

Le thème *K* est un final catastrophique. Les époux qui se sont retrouvés, tombent dans les bras l'un de l'autre, s'embrassent et meurent selon un cliché poétique préféré du folklore néo-grec. Parfois, sur leurs tombes, deux plantes poussent — un cyprès et un citronnier — <sup>672</sup>, qui s'enlacent aussi après la mort, comme dans le cycle poétique des « arbres enlacés » ou des « fiancés infortunés ». Le lieu de cette contamination maladroite ne peut être établi bien qu'il semble improbable qu'elle ait eu lieu dans le Dodécanèse, tout comme on ne peut en établir l'époque. S. Baud-Bovy — qui fait ces considé-

---

<sup>668</sup> Voir le paragraphe final du cycle acritique.

<sup>669</sup> Passow, no 449; Jeannarakis no 265.

<sup>670</sup> Sakellarios no 13.

<sup>671</sup> Passow: no 449 et P. de Lagarde: *Neugriechisches aus Klein-Asien*, 1886, 33, analysé par I. Sozonovitch: *op. cit.*, p. 506—507: le marié lui offre à boire, mais il refuse, en demandant de boire de la main de la mariée (comme chez les Roumains, le type du Nord), après lequel suit le motif de l'anneau jeté dans le verre.

<sup>672</sup> Sakellarios no 13.

rations — la croit, pourtant, tardive, car la chanson lui semble être le résultat d'une longue évolution<sup>673</sup>.

Parallèlement au groupe de chansons analysées ci-dessus, nous rencontrons un second groupe, dans lequel, le héros est pareillement prisonnier, non pas sur un bateau, mais à la cour d'un roi (ou d'un bey). C'est dire qu'on renonce en ces cas à la contamination qui aboutissait au milieu maritime et qui, du point de vue artistique, ne pouvait satisfaire. Le jeune mari, sans aucune explication préalable, tombe prisonnier (thème amplement représenté dans les matériaux serbes et albanais du second type). Karl Dieterich considère ce moment comme étant antérieur à la formule analysée ci-dessus<sup>674</sup>. A partir de ce moment nous entrons dans l'atmosphère connue des chansons correspondantes albanaises: la fille du roi lui demande quelles sont les causes de sa tristesse et comme il lui répond qu'il a rêvé que sa femme se remariait, elle l'envoie choisir un cheval rapide dans les écuries du palais. Elle lui conseille de ne pas donner de l'éperon au cheval, qui pourrait le désarçonner et lui répandre la cervelle par terre. Il part et arrive à une vigne, ou travaille le maire du village. Par ceci, la chanson rentre dans le sillage connu. La variante résumée s'est gardée incomplète<sup>675</sup>. Dans d'autres cas, les héros, après la scène de la reconnaissance ne meurent pas ensemble, mais, au contraire, continuent la vie ensemble.

### *Le cycle de synthèse (Jannis Morojannis)*

Nous voici, à présent, devant un texte, qui du point de vue thématique — en nous rapportant au schéma de la version roumaine — est beaucoup plus complet. Ainsi, les antécédents du héros (le thème C, son départ immédiatement après sa noce, et le thème E, le remariage de son épouse à l'insistance des parents) apparaissent ici pour la première fois dans le contenu de la version néo-grecque<sup>676</sup>. La variante de Sakellarios (n° 5) est typique pour ce cycle de

---

<sup>673</sup> S. Baud-Bovy: *op. cit.*, p. 161—162.

<sup>674</sup> Karl Dieterich: *op. cit.*, p. 70: « In diesem Punkte erscheint das Lied ursprünglicher als die drei anderen. Dagegen weicht es in den übrigen Zügen so stark von ihnen ab, dass es eine Gruppe für sich bildet ». Une variante d'Épire a été analysée par I. Sozonovitch: *op. cit.*, p. 501—502.

<sup>675</sup> Emile Legrand: *Recueil de chansons populaires grecques*, Paris, 1873, no 145 (Voir F. Liebrecht: *op. cit.*, p. 207), résumée thématiquement par K. Dieterich: *op. cit.*, p. 69—70.

<sup>676</sup> F. Liebrecht: *op. cit.*, p. 168, où l'on remarque aussi la logique interne du conte « der Herr des Gefangenen ein König ist, was wegen des jenem geschenkten Ross besser passte ».

chansons. Aussi, allons-nous l'analyser d'après le résumé de F. Liebrecht <sup>677</sup>, corroboré avec celui de K. Dieterich <sup>678</sup>. *Jannis* « l'écervelé » part le troisième jour de ses noces pour un voyage de 30 jours mais reste absent 13 ans. Départ non justifié. Nous avons eu l'occasion de montrer que le thème du départ du héros, tout en s'adaptant à d'autres cycles de chansons, <sup>679</sup> est — en tous les cas — expliqué, justifié, par la nécessité où se trouve le héros de se présenter à l'armée. Dans cette chanson, néanmoins, il n'est rien dit à ce sujet et l'absence du héros demeure injustifiée, partant inexplicable, d'autant plus qu'au lieu de rester loin de sa maison rien que les 30 jours prévues (annoncés), il tarde 13 ans. On ne sait pas ce qui l'a retenu au-delà du terme fixé, mais il est certain que ce n'est pas la captivité, ni l'esclavage. Il est possible que l'explication se trouve dans l'épithète d'« écervelé » <sup>680</sup>, qui a été ajouté à son nom justement dans cette intention. Aux insistances des parents, son épouse doit se remarier à l'expiration de ce délai. Les choses se passent donc (thème *E*) comme dans toutes les autres versions sud-est-européennes analysées. Le jour des noces (thème *F*) le père de *Jannis* va dans la vigne prier Dieu pour le retour de son fils. Celui-ci revient (thème *G*), mais dans des conditions misérables, pire qu'un mendiant et toutes les portes lui sont fermées. Il arrive à la vigne justement au moment de la prière de son père (thème *H*) et engage avec ce dernier — qui ne le reconnaît pas — l'entretien habituel. Il lui demande pourquoi il est triste ; le père lui raconte ses malheurs et lui donne le conseil de se hâter (le héros se transforme brusquement en cavalier), s'il veut arriver à temps à la noce. (Nous n'assistons, par conséquent, qu'à une seule rencontre). A ces mots, *Jannis* presse son cheval et quand ils arrivent à mi-route, celui-ci hennit si fort (comme dans les cycles antérieurs), que la mariée — à l'intérieur de la maison — l'entend et crie que c'est un des chevaux de son écurie. A peine a-t-elle dit ces mots, que le cheval arrive devant la porte cochère, et la mariée crie, que si c'était un étranger, qu'il passe son chemin ; mais si c'était un de ses frères, qu'il entre sans la cour. Dans ses grandes lignes, le moment s'intègre dans le schéma de contenu du thème *I*. Le héros dit que c'est le maître de la maison qui revient, mais à ce moment le problème de la reconnaissance (thème *J*) se complique considérablement par l'agglomération du motif « *des signes* » exigés par la femme à son mari, motif qui, dans le

---

<sup>677</sup> *Op. cit.*, p. 161. Résumée par Rad Medenitsa: *op. cit.*, p. 59—60 et analysée par I. Sozonowitch: *op. cit.*, p. 503—504.

<sup>678</sup> *Op. cit.*, p. 70—71.

<sup>679</sup> S. Baud-Bovy: *op. cit.*, p. 229, 236—237, notre note no 651.

<sup>680</sup> F. Liebrecht le traduit par « *der tōrichte* », K. Dieterich par « *der dumme* ».

folklore néo-grec <sup>681</sup>, a eu un grand développement indépendant, et a incité certains spécialistes à chercher des parallèles génétiques dans la poésie homérique et dans une hypothétique création populaire pré-homérique <sup>682</sup>. Ainsi, la femme refuse de le laisser entrer dans la maison s'il ne lui offre certains signes de reconnaissance: le mari dit qu'il y a dans la cour un pommier dont les fruits

---

<sup>681</sup> Ce cycle a été analysé par S. Baud-Bovy dans un chapitre spécial de son livre (chap. IV Les reconnaissances), dans lequel il discerne deux situations principales: « L'épreuve de la femme par le mari »; les deux époux se rencontrent près du puits (le mari est un passant ou bien un chasseur) et le mari met à l'épreuve la fidélité de sa femme. Il affirme avoir connu son mari, qu'il est mort et que c'est lui-même qui l'a enterré et lui a donné le baiser de mort, que son mari lui a donné l'ordre de se dédommager des dépenses occasionnées par l'enterrement en demandant l'argent à sa femme et en lui demandant d'ajouter le baiser, et que le mari lui a assigné comme dernier voeu de se marier à sa femme. La femme le repousse indignée. S'étant assuré de sa fidélité, le mari se fait reconnaître (p. 228—230: avec toute la bibliographie grecque et les types du cycle). La deuxième situation est intitulée « La double épreuve », où, après l'épreuve de la fidélité de la femme, c'est à celle-ci de mettre son mari à l'épreuve. La femme travaille au métier tisser, un marchand (son mari) engage la conversation. Après s'être assuré de la fidélité de sa femme de la même manière que celle décrite ci-dessus, le mari est soumis à son tour à un interrogatoire où on lui demande de décrire la cour, la maison et le corps de sa femme. Après cela, la femme envoie ses esclaves lui ouvrir la porte (p. 233). On trouve des variantes dans A. Passow no 441, no 321 dans la traduction de Hubert Pernot: *Anthologie populaire de la Grèce moderne*. Paris, 1910, p. 102—104 et dans De Marcellus: *op. cit.*, p. 162—163. Voir pour cela aussi les matériaux adéquats macédo-roumains (notre note no 643). Mina Aspioti-Mali a consacré un ouvrage entier aux problèmes posés par ce cycle de chansons, en défendant la thèse d'après laquelle les analogies avec la poésie homérique et avec le folklore d'autres peuples ne doivent pas être recherchées dans diverses influences culturelles réciproques ou dans la transmission directe et la survivance des éléments classiques, mais plutôt dans les permanences de la psychologie humaine, dans « la manière durable de sentir, de souffrir et de s'exprimer, de l'âme populaire » (*op. cit.*, p. 23). A la différence de S. Baud-Bovy, il discerne trois motifs principaux: la rencontre des époux près de la source, la reconnaissance en dehors de la maison la double épreuve de la fidélité (le marchand et la femme au métier à tisser).

<sup>682</sup> Des parallèles de ce genre aussi chez Mina Aspioti-Mali: *op. cit.*, p. 20—23, mais spécialement dans l'étude de J.Th.Kakridis 'Οδυσσεύς άναγνωρισμός.† 'Επιστημονική 'Επετηρίς έκδιδομένη υπό της φιλοσοφικής Σχολής Θεσσαλονίκης 7 (1957) p. 251—260 (qui constitue un complètement et une mise au point de l'ouvrage de C. Romaios: Δημοτικά τραγούδια Σίρων και Βουλγάρων δανεισμένα από ελληνικά πρότυπα. 'Αρχετον του θρακικού λαογραφικού και γλωσσικού θησαυρού 17 (1952) p. 334—354 (*La chanson populaire néo-grecque «Le retour de l'expatrié»*. *L'Hellénisme Contemporain* 7 (1953) p. 38—57, d'après la lettre datée du 21. 1. 1965 du professeur Dim. V. Oeconomidis, (auquel nous adressons nos remerciements aussi par cette voie), où l'on discute la thèse selon laquelle Homère aurait modifié la tradition populaire de son époque conformément à ses idéaux artistiques. Mais cette tradition continuerait à vivre invariable dans la chanson populaire néo-grecque, totalement indépendante de la poésie homérique (Kakridis, p. 260). D'ailleurs J. Th. Kakridis est le champion des recherches de ce genre. Voir son étude de *Mélanges Merlier*, vol. II, p. 85: Homère et les créations populaires.

sont tout aussi beaux que les joues de la maîtresse de la maison. Ce signe ne peut convaincre la femme de l'identité réelle de l'étranger et elle lui en demande d'autres. Alors celui-ci affirme que sa femme a des cheveux d'or et qu'elle les a si longs que, même après les avoir passés trois fois autour de sa taille, il en reste encore assez pour pendre jusqu'à terre. Le final de la chanson manque, mais en nous guidant d'après les variantes des cycles antérieurs, nous sommes en droit de supposer que suit une des formules artistiques connues. Il apparaît donc que cette chanson contient le plus grand nombre de thèmes: *CEFGHIJ*, dans une interprétation artistique particulière, dictée par le caractère spécifique national néo-grec. Elle représente la synthèse de toute l'expérience artistique du folklore grec dans le traitement de ce sujet. Aussi l'ai-je dénommée « le cycle de synthèse ». La soudure des différents éléments n'est pas complète ni organique, parfois la logique interne de la pièce n'est pas tout à fait claire et on y découvre des inconséquences thématiques (le défaut de motivation du départ du mari, de même que celui de la prolongation de son séjour à l'étranger au-delà du terme fixé au départ, la transformation du mendiant en cavalier, l'absence du final). Tout ceci le désigne comme une tentative artistique nouvelle, non achevée en ce qui concerne l'expression, soumise encore aux fluctuations thématiques et, probablement, avec le destin artistique encore indéterminé. D'ailleurs, c'est aussi le seul texte de ce genre que nous connaissons et sa rareté même devient éloquente.

Si nous voulons caractériser les matériaux grecs, nous devons en souligner, en premier lieu, la variété des tentatives d'expression du sujet. Cela témoigne d'un intérêt ample et prolongé à l'égard du sujet, intérêt qui ne peut s'expliquer hors du contexte de certaines conditions culturelles-historiques spécifiques. A côté d'une ancienne version de caractère héroïque, procédant de la grande littérature épique byzantine, nous constatons l'existence, dans des formes artistiques réalisées, d'autres versions dénuées de souffle héroïque, mais reflétant des aspects plus récents de la vie du peuple grec: la chute en captivité (probablement turque) ou bien le départ à l'étranger dans un but lucratif. Le grand nombre de solutions artistiques pour le même sujet, de même que le contenu de ces solutions, ne nous oblige pourtant pas à soutenir la priorité de la version grecque sur les autres versions sud-est-européennes. Tout ce qui se trouve chez les grecs, répandu dans trois cycles de chansons, se rencontre aussi chez les autres peuples balkaniques, mais, réuni dans une seule formule poétique. Cela prouve, en quelque sorte, l'indépendance génétique des versions respectives. Les rapprochements thématiques et parfois même de formulation artistique viennent de la communauté sud-est-européenne. Une influence culturelle directe entre les versions espagnole, grecque et caracalpaque n'est pas nécessaire.

Ce qui est nécessaire, c'est l'existence de conditions sociales-culturelles semblables qui puissent engendrer des solutions esthétiques ressemblantes, et cela, en vertu des lois spécifiques, qui dictent la structuration d'un sujet artistique (le processus de sublimation par la standardisation et la généralisation, par exemple, qui, d'une manière indépendante, conduit à la solution la plus dramatique possible: la coïncidence du retour du mari et des secondes noces de sa femme <sup>683</sup>). D'autres caractéristiques de la version grecque ce sont sa grande concentration thématique (à l'exception du troisième cycle), la renonciation aux moments épisodiques, l'exploitation au maximum des motifs culminants.

Tout cela, lui confère une psychologie âpre, sans nuance, dans des tons fortement contrastants et une forme dense et compacte, schématique, de clichés. Dans tous les cas, la soudure de ces derniers est incomplète, ce qui démontre que la version se trouve dans un état d'incertitude et d'instabilité thématique <sup>684</sup>. Le processus d'adaptation des matériaux traditionnels aux conditions contemporaines n'est pas encore terminé et peut donner lieu à la découverte, dans le contenu des textes, de stratifications culturelles importantes pour l'histoire du sujet dans les Balkans. Nous avons déjà montré au cours de l'analyse, les convergences sud-est-européennes de la version néo-grecque et nous n'y reviendrons plus. Ce qu'il faut souligner ici, c'est le fait qu'aussi nombreuses que soient les convergences avec l'épopée homérique qu'on pourrait lui trouver, ce n'est pas là le chemin le plus indiqué pour expliquer l'existence et la diffusion du sujet chez les Néo-Grecs, mais bien dans l'intégration organique de cette version dans le milieu balkanique, où tout correspond totalement. *L'Odyssée* fait valoir une situation similaire dans les conditions de son époque, la version grecque la valorise dans les *conditions spécifiquement balkaniques* des derniers siècles. A ce propos, il importe de signaler que la plupart des convergences balkaniques de la version néo-grecque sont d'origine plus récente (le type II chez les Serbo-Croates et les Albanais, par exemple), alors que la version roumaine rencontrait les versions balkaniques dans les éléments les plus anciens (le type I chez les Serbo-Croates et les Albanais) <sup>685</sup>.

---

<sup>683</sup> La base réaliste de ce genre de chansons est soulignée par E. Seemann: *op. cit.*, p. 172, mais où l'on met en évidence aussi ce côté spécifique de la sublimation artistique « ... in dem Umstande dass der lange Abwesende gerade am Tage der Hochzeit eintrifft, liegt jedoch eine Zuspitzung literarisch anmutenden Charakters ».

<sup>684</sup> L'observation a été faite aussi par Rad Medenitsa: *op. cit.*, p. 61, où elles sont caractérisées comme « courtes et non développées, avec des lacunes et des rudiments ».

<sup>685</sup> Nous connaissons aussi une variante tzigane recueillie en Hongrie. Les matériaux en ont été publiés par André Hajdu dans *Etudes tziganes, Bulletin de l'Association des études tsi-*

### III. Conclusions

Faisant la somme des résultats de l'analyse entreprise, il ressort que le sujet est le seul élément commun à toutes les six versions nationales étudiées, c'est-à-dire: le motif général du « retour du mari aux secondes noces de sa femme ». La manière dont ce sujet est interprété du point de vue thématique, aussi bien que le style littéraire, diffèrent substantiellement d'une version à l'autre.

---

*ganes*. Paris, 1965, no 1, p. 54—60. La discussion détaillée de ces matériaux se trouve dans notre compte rendu publié dans *Revista de Etnografie și Folclor* 11 (1966) p. 301—305, aussi n'en donnerons-nous ici que certaines conclusions. Le texte a le contenu suivant: Vuriăș Foldjordji lit une lettre et pleure. Sa femme, la blanche Katuliška lui demande ce qu'il lui arrive. Il se justifie en lui disant qu'il est appelé pour aller à la guerre sur le front d'Italie pour un délai de 7 années « noires » et sept clins d'œil. Par la suite on nous montre qu'elle l'a attendu les sept années « noires », mais n'a pu supporter les sept clins d'œil et qu'elle s'est décidée à épouser un autre roi. De chagrin, le père de Vuriăș prend le sac et la pioche, s'en va à la vigne et l'arrache. Vuriăș revient juste à ce moment de la guerre et demande au vieillard qui ne le reconnaît pas, pour quelle raison il détruisait sa vigne. Le vieillard lui dit qu'il a eu un fils qui depuis sept années « noires » était parti à la guerre et n'en est plus revenu. Le héros demande à son père s'il pourrait reconnaître son fils, si celui-ci revenait à la maison. Le vieillard désigne le signe particulier de son enfant (la cicatrice d'une blessure reçue pendant son enfance) et lorsque Vuriăș défait son vêtement et la lui montre, le vieillard se jette dans ses bras et meure subitement de joie... Après avoir caché le cadavre de son père dans la cave, le jeune homme se hâte vers la maison. En route il rencontre un mendiant dont il apprend qu'à ce moment sa femme fêtait ses secondes noces. Il lui propose d'échanger leurs vêtements et travesti en mendiant il s'y rend. Il entre dans la cuisine et mendie. On lui donne un verre de vin ; il en demande un second pour le porter à la santé de Vuriăș, s'il existe encore en vie, ou à son souvenir, si, éventuellement il était mort. On lui donne ce second verre, il y jette son anneau et le présente à la mariée. Celle-ci boit le vin, l'anneau lui demeure entre les dents et elle reconnaît son époux. Le nouveau marié s'excuse auprès de Vuriăș, qui lui pardonne. Le héros, cependant, décapite tous les autres convives. Le plus sommaire examen de cette variante nous démontre que ce texte est totalement imprégné d'éléments thématiques sud-est-européens (le thème de l'arrachage de la vigne, le motif du double délai, le thème de la reconnaissance entre le père et le fils d'après la cicatrice d'une ancienne blessure, le travestissement du héros en mendiant, la reconnaissance du héros à l'aide de l'anneau jeté dans le verre, etc). Tous ces éléments démontrent que le texte de Hajdu a reçu de fortes et nombreuses suggestions artistiques des versions sud-danubiennes et de la version roumaine. Il résulterait, par conséquent, que le groupe de Tsiganes dont était l'informateur, ait habité assez longtemps la Péninsule Balkanique et ensuite le territoire de la Roumanie d'où il a passé en Slovaquie et enfin, en Hongrie. Le fait que nous n'ayons pu détecter dans cette variante des éléments de l'Europe Centrale, ni même des versions tchécoslovaques, est des plus intéressants (cette ballade n'existe pas chez les Hongrois). Les thèmes de la ballade tzigane pourraient, par conséquent, servir à indiquer le chemin suivi par le groupe respectif de Tsiganes jusqu'à leur établissement dans la Hongrie actuelle.

Commune aux cinq versions nationales (roumaine, bulgare, yougoslave, albanaise et grecque) apparaît la tendance de nommer les personnages qui prennent part à l'action, en vertu du processus, constant dans le folklore, d'actualiser et de localiser les textes<sup>686</sup>. Mais, tandis que cette tendance est typique<sup>687</sup> dans les versions sud-danubiennes mentionnées, elle n'apparaît que timidement dans le type Nord de la version roumaine, en constituant un trait fortuit, atypique. De même, commun à d'autres cinq versions nationales (roumaine, bulgare, albanaise, macédo-roumaine et grecque) est le motif de la reconnaissance directe du mari (il décline son identité, une fois arrivé devant les gens de la noce, les parents, sa femme). La situation n'est cependant typique que pour la version macédo-roumaine et pour le type italien de la version albanaise. Dans toutes les autres versions le mari explique sa présence d'une manière tout accidentelle.

Dans cinq cas, nous rencontrons des éléments communs par groupes de quatre versions nationales. Les versions roumaine, bulgare, yougoslave et albanaise, par exemple, ont de commun les thèmes suivants: l'arrivée de l'ordre de départ à l'armée en pleine noce ou aussitôt après la noce (situation typique pour absolument toutes les versions) et le thème de l'attente fidèle de la femme, convenue par les époux, du délai d'attente et du droit de la femme de se remarier après son expiration; mais ce thème apparaît différemment: sa présence est typique pour la version albanaise (les deux types), roumaine (type Sud) et yougoslave (type du départ à l'armée), cependant qu'elle est atypique pour la version bulgare et le type Nord de la version roumaine.

Le thème de la capture ou de l'esclavage est commun aux versions bulgare, yougoslave, albanaise et grecque. Il apparaît comme formule atypique chez les Bulgares; chez les autres peuples on le trouve dans tous les cas, du second type (plus récent) de la ballade, où il acquiert la qualité de solution caractéristique, de trait typologique distinctif. Le thème de la femme qui, fidèle, attend la rentrée du mari et de son remariage seulement après l'expiration du délai, et parfois même rien que sur les insistances de ses beaux-parents, est commun aux versions roumaine, bulgare, albanaise et néo-grecque. Chez les Roumains et les Grecs, sa fréquence réduite le rend atypique. Le thème du retour du héros qui prend, de ses propres écuries ou de celles de l'empereur,

---

<sup>686</sup> Gyula Ortutay: *Principles of oral transmission in folk culture* (variations, affinity), Acta ethnographica 8 (1959), p. 214—215: «As likewise meliorative and constructive do we regard that tendency of oral transmission which adapts the narratives associated with old popular heroes to new historical situations and re-forms their contents in accordance with new requirements».

<sup>687</sup> Nous appelons typique le thème dont la fréquence est absolue et générale dans le contenu d'une version; atypique, le thème dont la présence est réduite et l'apparition fortuite.

le meilleur cheval, est commun aux versions bulgare, albanaise, macédo-roumaine et grecque, mais, étant présenté différemment, la situation acquiert un caractère absolument atypique dans toutes ces versions.; les versions macédo-roumaine et grecque, ainsi que les versions bulgare et albanaise, se groupent, par deux, à cause de certaines profondes similitudes internes. Enfin, le dernier thème commun par groupe de quatre versions nationales (roumaine, bulgare, yougoslave et macédo-roumaine) est celui du motif de l'anneau de mariage remis par le mari revenu, en tant que présent de noce, à la femme qui est en train de se remarier, amenant ainsi la reconnaissance. La situation n'est cependant typique que pour la version bulgare. Dans toutes les autres versions sa fréquence n'est pas générale.

Dans dix cas, nous rencontrons des éléments communs par groupes de trois versions nationales. Ainsi, le thème de la rencontre du père, à la vigne, est commun aux versions roumaine, bulgare et grecque. Il est propre au type Sud de la version roumaine et au cycle acritique de la version grecque; il est atypique du type Nord de la version roumaine, de la version bulgare et du cycle de synthèse de la version grecque. Le thème du congé donné aux gens de la noce apparaît comme une situation typique chez les Roumains, Bulgares et Macédo-Roumains (chez les Roumains rien que dans le type Sud). Le châtiment infligé à l'épouse infidèle apparaît dans une situation atypique aussi bien chez les Roumains (le type Sud), que chez les Bulgares et les Yougoslaves (le type de la réduction du héros à l'esclavage). Le motif de l'échange des anneaux de mariage au moment de la séparation des époux est commun aux Roumains, Yougoslaves et Albanais, mais la situation n'est typique que chez les derniers (le type italien). Chez les Roumains (les deux types) et chez les Yougoslaves (le type du départ du héros à l'armée) le motif a une situation atypique. Le thème du mari revenu appelant la mariée pour lui donner un cadeau de noce, conformément aux usages du cérémonial, est typique pour les Roumains (le type Sud), Serbes et Macédo-Roumains. Le thème de l'introduction de l'anneau dans le verre de vin, amenant ainsi la reconnaissance est commun aux Roumains, Yougoslaves et Grecs. Chez les Roumains (type I), le moment est typique; chez les Grecs et les Serbes (pour les deux cas, dans les types secondaires), l'intervention est fortuite, atypique. Les Bulgares ont en commun — mais en situation atypique — avec les Serbes (le type de la réduction du héros à l'esclavage) et Macédo-Roumains, le motif de la rencontre du héros avec sa sœur, de même qu'ils ont en commun avec les Macédo-Roumains et les Grecs, le motif du départ du héros de la maison la nuit de ses noces ou les jours immédiatement suivants, non pas pour aller à l'armée, ni parce qu'il a été réduit à l'esclavage, mais pour gagner sa vie ailleurs. Le détail est typique pour la version macédo-roumaine et atypique

pour les versions bulgare et néo-grecque (cycle de synthèse). Les Serbes ont commun avec les Albanais et les Macédo-Roumains le motif du rêve prémonitoire mais dans une situation différente. Ainsi la fréquence typique appartient à la version serbe (type du départ à l'armée) et à la version macédo-roumaine, tandis que la version serbe (type de la réduction du héros à l'esclavage) et la version albanaise (les deux types) présente une situation atypique. En commun avec les Albanais et les Grecs, les Serbes ont le motif de la libération du héros de l'esclavage, soit pour le respect de la parole donnée (chez les Albanais et les Serbes après avoir empêché le remariage de sa femme, le héros retourne avec l'argent du rachat) soit pour la beauté de son chant (chez les Grecs). Dans tous les cas, il s'agit des types secondaires des versions nationales respectives et la situation est toujours typique.

Les relations bilatérales des différentes versions offrent six situations distinctes: Roumains-Bulgares, Bulgares-Serbes, Serbes-Albanais, Serbes-Grecs, Albanais-Grecs et Macédo-Roumains-Grecs. Le motif du travail un jour de dimanche (repris à la question posée au père et à la mère par le fils qui revient) est typique des versions roumaine et bulgares, cependant que le thème de la reconnaissance immédiate des deux époux à la simple apparition du héros, est atypique. Le thème de la naissance miraculeuse du héros est typique chez les Roumains (type Sud) et atypique chez les Bulgares, tandis que le motif ethnographique de la mariée qui baise la main des gens de la noce est dans une posture diamétralement opposée: atypique chez les Roumains et typique chez les Bulgares. Le thème de la libération du héros grâce à l'intervention de l'impératrice ou de l'épouse du *ban* est typique chez les Bulgares et les Yougoslaves (type de la réduction du héros à l'esclavage), l'intérêt que ces femmes lui portent ayant parfois un caractère immoral. Plus nombreux sont les rapprochements entre les matériaux serbes et albanais (types secondaires). Les thèmes de la rencontre du héros avec sa mère qui pleure, de la rencontre du cortège nuptial de l'épouse (chez les Albanais, dans deux types), de la libération de l'esclavage par le roi ou le *ban*, du retour du héros chez l'ennemi après avoir empêché les secondes noces de sa femme, y sont typiques. La fable de sa propre mort est typique chez les Yougoslaves (les deux types) et atypique chez les Albanais (type islamique)<sup>688</sup>: le motif du rachat du héros par une somme d'argent, apparaît dans une situation inverse: typique chez les Yougoslaves et atypique chez les Albanais. Entre les Serbes et les Grecs il n'y a qu'un seul thème de commun: celui du retour de l'époux déguisé en mendiant. Dans tous les cas (chez les Serbes les deux types et chez

---

<sup>688</sup> Chez les Grecs, nous l'avons rencontrée dans d'autres productions du cycle des reconnaissances; mais jamais dans le cadre de notre sujet.

les Grecs le type de synthèse) la situation est atypique. Les Albanais ont en commun avec les Grecs l'intercession de la fille du roi en faveur du prisonnier (situation typique pour les cycles secondaires), et le thème de la reconnaissance des époux d'après les signes corporels intimes (chez les Albanais, le héros est reconnu d'après une cicatrice, situation typique; chez les Grecs, la femme, afin de se convaincre de l'identité de l'étranger, le questionne sur les signes particuliers de son propre corps à elle, situation atypique). La dernière relation bilatérale est celle existante entre la version macédo-roumaine et la grecque (le cycle de contamination); la rencontre du héros avec un moine et une nonne, c'est-à-dire avec son père et sa mère, en est typique.

Même si les notes de convergence mentionnées ci-dessus n'ont pas toujours un caractère typique et une importance égale dans le contenu de thèmes des différentes versions nationales, elles constituent néanmoins de vivants et éloquents témoignages des permanents contacts culturels existants entre les peuples du Sud-Est de l'Europe. Afin de concrétiser l'interpénétration spécifique de toutes les versions de notre ballade, j'ai établi le tableau suivant:

La version	éléments communs aux versions						Total des éléments communs
	roumaine	bulgare	yougoslave	albanaise	macédo-roumaine	néo-grecque	
roumaine	—	11	7	6	4	5	33
bulgare	11	—	5	6	6	6	34
yougoslave	7	5	—	14	3	6	35
albanaise	6	6	14	—	3	8	37
macédo-roumaine	4	6	3	3	—	4	20
néo-grecque	5	6	6	8	4	—	29

Le tableau exprime deux situations caractéristiques. En premier lieu on remarque une surprenante homogénéité de convergence des versions roumaine, bulgare, yougoslave et albanaise (33—34—35—37 éléments communs). Les versions macédo-roumaines et grecques se trouvent dans une situation différente, ce que d'ailleurs on a constaté aussi des analyses de thèmes antérieures. En second lieu le tableau met fortement en évidence les liens plus étroits et les relations plus intimes existants entre les versions yougoslave et albanaise (14 éléments communs) roumaine et bulgare (11 éléments communs), et albanaise et grecque (8 éléments communs). Les autres cas sont moins expressifs et relativement équilibrés.

A côté et contre cette tendance vers la convergence et l'unité, on constate une puissante tendance centrifuge qui se manifeste vers la diversité; elle prend son origine dans les caractères spécifiques nationaux et reçoit ses impulsions des cultures appartenant en propre à chaque peuple, reflétant ainsi l'essence particulière de l'histoire de chacun d'eux. C'est ce qui explique, dans les textes analysés, que nous ayons pu différencier d'innombrables éléments thématiques et traits artistiques ne se trouvant qu'une seule fois en une seule version nationale. La situation de ces éléments et traits spécifiques est la suivante:

La version roumaine est caractérisée par 10 traits spécifiques: la croissance miraculeuse du héros (situation typique pour toute la version), l'infidélité de l'épouse (atypique, Sud), le motif du plantage du basilic (atypique, Sud) la double preuve de l'identité de l'époux (atypique, Sud), la répudiation de l'épouse infidèle (atypique, Sud), le père fauche un dimanche (typique, Nord), l'époux refuse de boire d'un autre verre que de celui offert par la mariée même, comme signe de reconnaissance (typique, Nord), le final (la morale): ne pas épouser la femme d'un soldat (typique, Nord), le comportement ostentatif de l'époux afin d'attirer l'attention sur lui-même (typique pour toute la version), la destruction de la vigne pour cause de deshérence en ligne mâle (typique, Nord).

La version bulgare est caractérisée par 8 pareils traits: la tentative de sauver le fils du service militaire en le mariant (typique), la sollicitation d'un délai aussi court qu'il soit, vu qu'il s'agit de la nuit de noce (atypique), le désir de se faire remplacer—conformément à des pratiques liées à une certaine époque — par son père (atypique), le motif du bouquet de fleurs qui dessèche en annonçant la mauvaise nouvelle du remariage de l'épouse (typique) la rencontre avec le père qui laboure un dimanche (typique), la preuve de la fidélité de l'épouse à l'aide du bouquet (typique), l'épisode de l'intercession de l'impératrice en faveur du soldat (typique).

La version yougoslave est caractérisée par 9 traits particuliers: la reconnaissance des époux à l'aide de la chanson (typique: l'allégorie de l'hirondelle; atypique: l'étonnement de l'époux de ne pas être reconnu par ses proches), la rencontre dans la vigne avec la mère qui coupe ses cheveux et en lie les sarments (atypique les deux cycles), la reconnaissance par le sabre (atypique, les deux cycles), l'interdiction faite à l'épouse de se remarier au frère d'élection du héros (atypique, cycle du départ à l'armée), l'évasion de la prison du héros et de son compagnon (atypique, cycle de l'esclavage), le dédommagement des gens de la noce par le mariage de la sœur du héros avec le prétendant ou un proche parent de ce dernier (atypique, cycle de l'esclavage), la mort de la mère provoquée par la joie du revoir (atypique, cycle de l'esclavage),

le séjour du héros en prison et tout ce que ce thème implique dans les matériaux musulmans (typique, cycle de l'esclavage), multiples reconnaissances de suggestion livresque: mère, sœur, épouse, serviteur, cheval, chien (situation typique pour le cycle de l'esclavage).

La version albanaise est caractérisée par 3 traits spécifiques: le père qui va se jeter dans le gouffre (typique, cycle italien), le retour du héros par bateau (atypique, cycle italien), le héros procède à l'échange des anneaux des nouveaux mariés, en provoquant de cette manière la reconnaissance dans l'église (typique, cycle italien).

La version grecque est caractérisée par 6 pareils traits: le héros apprend le remariage de sa femme par divers signes miraculeux: le hennissement du cheval, le sabre qui casse (typique, cycle acritique), le cheval doué d'une force surnaturelle (typique, cycle acritique), la femme reconnaît son époux d'après le hennissement du cheval (typique, toute la version), l'enlèvement de la femme du milieu des gens de la noce (typique, cycle acritique) le héros esclave sur une galère (typique, cycle de contamination).

La version macédo-roumaine n'a aucun trait spécifique propre et comme elle apparaît apparentée aux versions voisines par non moins de 20 éléments communs, elle n'est rien d'autre que le dérivé tardif et complexe des influences étrangères (un simple décalque des matériaux balkaniques), elle n'est donc pas une création originale.

Le rapport entre les éléments communs et les éléments spécifiques démontre que les forces d'attraction entre les différentes versions sont beaucoup plus grandes que les forces de rejet (33 à 10, 34 à 8, 35 à 9, 37 à 3, 20 à 0, 29 à 6), l'unité dialectique des deux contraires, convergence et divergence, se résout en faveur du premier. Ce rapport exprime l'équilibre structural et reflète l'aspect artistique du sujet dans la zone sud-est-européenne.

Une grande partie des éléments, analysés ci-dessus sont des matériaux provenant de l'arsenal de stéréotypes du folklore international, ce sont des clichés poétiques qu'on rencontre partout, sans qu'un emprunt culturel direct y eût jamais été nécessaire. Leur présence a, d'une part, une base psychologique qui provient de l'horizon professionnel de l'interprète, et d'autre part, une base structurale se rapportant aux lois internes de construction d'un sujet épique. D'autres éléments communs prennent leurs sources directement au sujet même. En effet, l'existence du sujet est suffisante pour qu'en vertu des principes qui déterminent les processus de stylisation et de sublimation artistique, on parvienne, en tout lieu, à des formules culminantes, pénétrées du sens du drame et d'une intense tension, comme serait le thème même de base — le retour du mari exactement au moment des noces de son épouse — ou

comme seraient, dans le cadre de la noce, les coïncidences antithétiques et les continuel retournements de situations.

Enfin, il y existe aussi des éléments communs d'emprunt, provenant du contact interethnique et du bilinguisme<sup>689</sup>. Dans le stade actuel des recherches de folklore comparé, la détection de l'origine et de la diffusion de ces éléments communs n'est pas possible. Plus intéressants, bien que moins nombreux, sont les éléments qui, par leur caractère différentiel, établissent les circonstances nationales du sujet. Ils nous montrent ce qu'un sujet universel devient, dans sa formule effective, historiquement et artistiquement définie. Si la variante est le signe effectif d'une version, la version nationale en est celui du sujet international. En d'autres mots: l'existence artistique effective d'un sujet se juge par la variante au niveau national et par la version au niveau de l'universel. Il est important de signaler qu'aussi nombreuses et aussi grandes que soient les dissemblances entre les différentes versions, elles ne peuvent affecter l'essence unique et spécifique du sujet. Elles en nuancent et enrichissent les significations, elles l'interprètent dans le processus des actualisations successives, sans toutefois lui en altérer l'immuable message. Bien plus, malgré le grand nombre de ces éléments particuliers, l'ensemble de tous les matériaux analysés (les 6 versions nationales distinctes), constitue une unité artistique et idéologique bien contournée, distincte des versions des peuples de l'Europe centrale, occidentale ou orientale, par sa structure thématique et poétique. Au-dessus des interprétations nationales, toutes les versions proclament leur appartenance à la zone culturelle sud-est européenne (chaque version participe à la culture populaire universelle, mais par la filière commune de la culture sud-est-européenne).

L'analyse a mis en évidence la grande diversité typologique du contenu des versions nationales, ce qui permet un sondage dans l'histoire des textes. Ainsi, les versions roumaine, yougoslave et albanaise ont, chacune, deux types distincts; les versions bulgare et macédo-roumaine, un seul type chacune; la version grecque en a trois différents.

Par leur structure thématique et poétique, les deux types roumains accusent une genèse commune. La différenciation dans le cadre de la version vient de ces conditions générales qui, dans le nord du pays, ont fait subir

---

<sup>689</sup> Pour le bilinguisme dans les Balkans, voir Viktor Schirmunski *op. cit.*, p. 96, basé sur des matériaux recueillis par M. Parry. Pour la population des Macédo-Roumains, le suivant passage de Max Demeter Peyfuss est significatif: *Die Aromunen in der V. R. Makedonien. Einige Angaben über ihre gegenwärtige Lage. Österreichische Osthefte* 7(1965) no 2, p. 115: «Es kommt nicht selten vor dass jemand mehr als fünf Sprachen hinreichend beherrscht; ausser den gängigen Sprachen der verschiedenen Nationalitäten der Umgebung spricht man auch Italienisch».

à la ballade en général, une évolution à part du style (allant du chant héroïque à la ballade romanesque). Le type du Nord de notre ballade a donc fidèlement suivi l'évolution du genre. Dans les deux types, l'idée fondamentale est le départ du mari à l'armée et son retour, certes, au moment du remariage de sa femme mais, en tout cas, au moment prévu (il achève son stage et rentre mais sa femme ne l'aura pas attendu ou elle l'aura attendu seulement le nombre d'années du service militaire, non pas aussi les jours nécessaires au trajet du retour). Par suite du manque de détails de localisation et d'actualisation et malgré l'invasion d'éléments réalistes qui tiennent de la vie militaire du dernier siècle, les matériaux roumains représentent une très ancienne couche folklorique, ils font partie du fonds archaïque de notre folklore. De fait, la pièce est un conte héroïque, établi suivant toutes les règles qui lui sont caractéristiques. En effet, ainsi que l'a montré V.M. Jirmounski <sup>690</sup>, le conte héroïque contient la biographie du héros, dans son intégralité, depuis sa naissance jusqu'à sa mort. Dans les créations poétiques, la biographie du héros est présentée par fragments dans deux cycles pour le moins et ne saurait être reconstituée qu'à partir des épisodes traités séparément au point de vue poétique ; c'est ce qui paraît, du moins, être la règle nécessaire. Son propre mariage fait partie du premier cycle, son retour au moment des secondes noces de sa femme, du second <sup>691</sup>. Nulle part, pour autant qu'on le sache jusqu'à présent, on ne rencontre, réunis dans une seule composition poétique, la croissance miraculeuse du héros, son mariage, son départ à l'étranger et son retour aux secondes noces de sa femme, c'est-à-dire toute la biographie du héros dans une seule pièce artistique, tel que c'est le cas dans la version roumaine. L'analyse thématique a démontré que toutes les versions balkaniques ne commencent qu'avec le mariage du héros et parfois même qu'elles débutent par d'autres moments de beaucoup ultérieurs au mariage (par exemple avec l'épisode de la capture). La même situation se trouve aussi dans d'autres versions nord

---

<sup>690</sup> *Op. cit.*, p. 307—310.

<sup>691</sup> Typique pour cette situation est la « bylina » russe quant à *Добрыня*, il existe de nombreuses chansons dans lesquelles on raconte la lutte de *Добрыня* avec le serpent, suivie de son mariage à *Насиасия* et qui finissent par cet épisode ; d'autres chansons ne font aucune mention de son mariage, en commençant directement avec son départ de la maison. Par exemple les 4 textes de la zone d'Archangelsk (*Каменка, Колежма, Петрова, Гора et Городец*), recueillis par A.D. Grigoriev : *op. cit.*, Moscou, 1904, tome I, p. 27—29, 79—83, 195—201, 325—329) — qui appartiennent à la dernière catégorie, et traitent seulement l'épisode de son retour au mariage de sa femme. Wilhelm Wollner : *Untersuchungen über die Volksepik der Grossrussen*. Leipzig, 1879, p. 66, montre toutefois qu'on peut trouver certaines contaminations des deux cycles.

et ouest-européennes<sup>692</sup>. D'où la conclusion que la version roumaine est plus proche du point d'origine des productions du genre, par conséquent, très ancienne. Elle représente un stade où les différents moments de la vie du héros ne sont pas encore détachés de la biographie générale, pour former des épisodes artistiques autonomes. En effet, il n'existe pas dans le folklore roumain une seule production qui ne présentât que les moments de début de la vie d'un héros: la naissance, la croissance, la première prouesse, l'acquisition du premier cheval, des premières armes, etc. Ces moments (ou rien qu'une partie d'entre eux) n'apparaissent qu'associés au thème du retour du mari [voir aussi la ballade *Soacra rea* (La méchante belle mère)], avec lequel, ainsi que l'analyse thématique l'a démontré, ils ne constituent qu'une seule et parfaite unité artistique.

La version yougoslave, elle aussi, a deux types: l'un, qui ressemble au type roumain par le thème général du départ du héros à l'armée, est plus faiblement représenté et se trouve dans un état d'évidente dissolution. L'appartenance des variantes aux cycles poétiques liés au nom de *Марко Краљевић* plaide pour son ancienneté. Il a été réactualisé durant la période des luttes

---

<sup>692</sup> C'est comme cela que les faits se passent par exemple, dans la version française: l'ordre du départ arrive le jour du mariage, la campagne dure 7 ans, la femme célèbre ses noces dans une guinguette, son mari arrive tout juste lors du festin nuptial, il demande qu'on joue la marié aux dés ou aux cartes, c'est lui qui la gagne, et comme signe de reconnaissance il l'interroge sur l'anneau et les diamants du mariage. Wilhelm Schäffler: *Die französische Volksdichtung und Sage*, Leipzig, 1885, tome II, p. 62—63; Romania 9 (1880), p. 289—290, où apparaît une morale semblable à la variante roumaine du type Nord: Ne faites pas comme moi, garçon à marier. / Ne prenez pas de veuve, crainte de vous tromper, / Mais prenez donc des filles de bonne volonté; Romania 10 (1881) p. 369—371; Emile Barbillat: *Chansons populaires dans le Bas-Berri*, Châteauroux, 1931, tome IV, p. 34—40 (= 4 variantes). La situation est la même dans les chansons moraves ou polonaises. I. Sozonovitch: *op. cit.*, p. 451—463. Nous donnons, d'après cet auteur, le contenu d'une variante morave (Fr. Sušil: *Moravské národní písně*. 1860, 131): Viktor s'est marié à une jeune fille pauvre. Il est resté avec elle une seule nuit et il a été appelé à la guerre. Il a confié sa femme à sa mère en lui donnant l'ordre de l'attendre 6—7 ans, après quoi elle sera libre de se remarier. Le temps passe, il ne revient pas, la femme veut se remarier. C'est alors que notre héros revient. En chemin il apprend par un berger le remariage de sa femme, il y va, s'assied à table, se fait reconnaître, la femme lui saute au cou par-dessus quatre tables. Le dernier motif, le saut par-dessus la table apparaît aussi dans les variantes allemandes de Gottschee (John Meier: *op. cit.*, p. 101) dans les testes moraves (comme celui noté plus haut), polonais (I. Sozonovitch: *op. cit.*, p. 455—463) et russes (*Ibidem.* p. 512—516 et Wilhelm Wollner: *op. cit.*, p. 64—65, où l'on montre que le trait n'est pas général), renfermant la version sud-est-européenne à l'intérieur d'un cadre thématique et en la séparant du reste de l'Europe. John Meier: *op. cit.* p. 104 montre que ce motif «ist auch ein Spielmannsmässiger Zug», ce qui prouverait l'indépendance des versions sud-est-européennes des matériaux médiévaux adéquats.

contre les Turcs, et a reparu au XVIII<sup>e</sup> siècle lié au nom d'un champion local de la lutte antiottomane, **Јанковић Стојан**; plus tard il a été repris encore une fois, par son transfert dans le milieu musulman, et a connu, dans cette dernière situation, une phase florissante. La réactualisation a modifié le thème de base de la chanson, dans le sens que le départ du héros n'est plus dû à un appel à l'armée mais à sa captivité. De la sorte, la chanson s'est intégrée dans le contexte historique de la vie quotidienne des peuples yougoslaves, en perdant de plus en plus les rapports avec le conte héroïque original. On peut donc établir, en quelque sorte, une chronologie entre les deux types yougoslaves: le premier, constitué antérieurement à la formation du cycle héroïque de **Марко Краљевић** dans le cadre duquel il s'est intégré; le second, n'ayant pris sa forme définitive probablement qu'à partir du XVII<sup>e</sup> siècle.

La version albanaise a, elle aussi, deux types. Le premier n'est connu que par les Albanais d'Italie, qui sont venus s'y installer à partir du XV<sup>e</sup> siècle. Il est lié au nom d'un héros de la poésie populaire néo-grecque (Constantin le petit), ce qui atteste qu'il n'est pas né dans ce milieu plus récent et éventuellement sous l'action de la version correspondante italienne, mais dans le milieu balkanique, avant le grand exode albanais provoqué par la chute de l'état sous la domination turque. Les rapports de ce type avec le milieu sud-est-européen se dirigent spécialement vers la version roumaine et ensuite vers les types balkaniques dont le thème central est le départ à l'armée. Le second type se rencontre dans toute l'Albanie, aussi bien dans les régions du sud que dans celles du nord. Il s'est totalement substitué à l'ancien type — dont, vu la version italienne survivante, nous ne saurions mettre en doute l'existence antérieure — et représente sa réactualisation dans des conditions historiques nouvelles pour le peuple albanais. On peut donc affirmer, que le type n'est pas une œuvre d'importation, venue du monde yougoslave en même temps que le cycle héroïque des rhapsodies de Mujo et Halil <sup>693</sup>. Les chercheurs albanais le rapportent aux campagnes des Turques (à côtés desquels ont combattu aussi les Albanais) contre les espagnols au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles.

Ses traits internes et surtout le thème de base, la captivité du héros, rapprochent le type entier du type correspondant yougoslave, avec lequel il a de nombreuses accointances significatives. En partant de l'analyse de ces similitudes, nous inclinons à croire que ce type est né du processus de symbiose culturelle des Albanais et des populations Yougoslaves.

---

<sup>693</sup> Denommées *kangë* et *kajkë të moçme*, *trimash*, *kreshnikesh*, *të Mujit e Halilit a të Agajve të Jutbines*. Qemal Haxhihasani: *Les recherches sur le cycle des kreshnik* (Preux). *Studiia albanica* 1 (1964) no 1, p. 215.

La version grecque a trois types différents. Le premier appartient au cycle des productions acritiques, remontant donc assez haut dans l'époque byzantine. Il a ses racines dans la tradition néo-grecque même (ses rapports immédiats ou indirects avec l'*Odyssee* sont entièrement discutables) et ne témoigne d'aucun rapport (dans aucun sens) avec le reste des matériaux sud-est-européens analysés. Chronologiquement il semble être contemporain du type du départ à l'armée, mais n'a pas de rapport avec lui. Le second type s'intègre dans l'atmosphère balkanique et révèle des rapports directs avec les matériaux albanais en premier lieu, et yougoslaves en second lieu, pour le thème de la captivité du héros. Tous les détails internes témoignent de l'indépendance de ces matériaux. La formule est de provenance continentale. A côté de cette formule, nous rencontrons une autre de compromis avec l'ancien type acritique (constituant donc un chaînon de la continuité thématique), où le héros apparaît comme esclave sur un bateau. Bien entendu, la formule provient des régions insulaires de la Grèce. C'est une formule peu réussie, bien que stable, avec les jointures de la contamination apparentes, la soudure des épisodes incomplète et ayant tous les attributs des hybrides. Enfin, le troisième type renouvelle complètement le thème de base, d'une part, en établissant des rapports forts étendus avec d'autres productions du folklore grec, et d'autre part en reflétant certaines réalités, plus récentes, spécifiquement balkaniques: le héros s'expatrie, non pour partir à l'armée ou parce qu'il a été mené en captivité, mais part dans le monde, comme un «écervelé», pour gagner sa vie. L'extrême rareté de ce type plaide en faveur de sa nouveauté. Par conséquent ce qu'il faut souligner, c'est la relative indépendance des matériaux grecs par rapport à ceux du Sud-Est européen (voir aussi le tableau des éléments communs), et sa très vague parenté avec les matériaux correspondants balkaniques. Les matériaux grecs et ceux balkaniques ne se rencontrent que sur un seul type (celui de la captivité du héros), et, même alors, partiellement. Ceci infirme la thèse de Rad Medenitsa, selon lequel, la version néo-grecque demeurerait, nécessairement, à la base des versions sud-est-européennes de la ballade <sup>694</sup>.

<sup>694</sup> *Op. cit.*, p. 61, où il est écrit, assurément sous l'influence des préjugés généraux sur la dépendance de la version néo-grecque de l'*Odyssee*: De ce qu'on a dit plus haut, on peut donc tirer la conclusion certaine qu'il a existé dans la littérature grecque un sujet poétique qui a contenu au fonds, tous les éléments que nous avons trouvés dans les variantes albanaises, les nôtres (n.n: Yougoslaves) et les bulgares, mais pour la plus grande partie, aussi des éléments contenus dans la pièce sur Добрыня et que ce sujet grec a été la source des versions albanaises (on aboutit à cette idée aussi par la popularité du motif en Albanie du sud). Ensuite il a pu servir, ou plus exactement, il a déjà servi, comme une version supposée «X», ou plutôt plusieurs versions, «X», desquelles il s'est développé dans notre littérature épique populaire et dans la bulgare (dans la bulgare avant la nôtre, et dans la nôtre, par l'intermédiaire de la bulgare).

La version macédo-roumaine est en étroite dépendance de la version grecque. Elle a l'aspect d'un décalque des matériaux balkaniques et se situe chronologiquement et artistiquement au niveau du troisième type de la version grecque. Elle reflète une réalité de vie tardive, à savoir la nécessité pour la population macédonienne de s'expatrier en masse après la décadence de ses principales occupations, celles de bergers et de rouliers. Malgré tous les liens qui la tiennent dans le contexte culturel général balkanique, c'est à la version néo-grecque qu'elle est le plus étroitement liée. On a vu d'ailleurs plus haut, que cette version — monotype — ne possède aucun trait qui lui soit particulier.

La version bulgare ne connaît aucune sorte de différenciation typologique. Le canevas sur lequel se déploiera le tissu de la pièce est le départ du héros à l'armée, comme chez les Roumains (toute la version) et chez les Yougoslaves et les Albanais (rien que les types primaires). La ballade bulgare a cependant reçu de puissantes suggestions du type secondaire des Yougoslaves, des Albanais et des Grecs: l'épisode des divertissements du héros à l'armée, l'entretien avec l'impératrice et l'empereur, la permission d'aller à la maison pour empêcher le remariage de sa femme, le choix du cheval des écuries impériales — moments qui représentent l'emprunt et l'arrangement des éléments correspondants des versions mentionnées: la détention du héros, l'intérêt ressenti par la fille du roi ou l'épouse du *ban* pour le héros, leur intercession pour sa libération conditionnée, le choix du cheval. La synthèse en a été viable.

Par conséquent, la version bulgare, telle que nous la connaissons actuellement, n'est pas une forme intermédiaire — comme l'a cru le même Rad Medenitsa — entre la version grecque (tenue pour primordiale) et celle yougoslave, mais une synthèse tardive qui assemble des éléments provenant des deux types (aussi bien le départ à l'armée que la réduction du héros à l'esclavage) et représente une étape qualitativement nouvelle de la vie séculaire d'un seul et même texte. La modification n'a pas affecté l'essence de la version originale, ce qui dénote péremptoirement qu'elle n'a pas été le produit de conditions internes, mais d'influences extérieures. La transformation est demeurée au niveau du conte et n'est pas allée jusqu'à refléter une nouvelle réalité historique. Quoiqu'il en soit, la version bulgare, unitaire et compacte, est une expérience artistique réussie.

En partant de ce qui a été établi jusqu'à présent, nous croyons qu'il est possible de détecter l'existence de trois phases distinctes de la vie du sujet, dans l'aire culturelle sud-est-européenne.

La première phase est représentée par la formule qui expose le départ du héros à la cour impériale, à l'armée. Elle est la plus répandue, car on la ren-

contre chez quatre des six peuples sud-est-européens qui ont cultivé le sujet, c'est-à-dire chez les Roumains, les Bulgares, les Yougoslaves et les Albanais (chez les deux derniers, dans des formes moins vigoureuses à cause de la concurrence des types plus récents). Probablement contemporaine de cette phase est aussi la formule acritique de la version néo-grecque ; toutefois, aucun lien ne semble exister durant cette période si ancienne entre le monde grec et celui qui a hérité la zone romanisée des Balkans et les régions danubiennes. Chronologiquement, la phase dure pour les Albanais jusqu'à leur expatriation (XV<sup>e</sup> — XVI<sup>e</sup> siècles) et pour les Yougoslaves, jusqu'à la formation du cycle de Марко Краљевић, lorsque les types ont dû être entièrement consolidés.

La seconde phase de la vie du sujet est représentée par la formule qui expose la réduction du héros à l'esclavage. Sa diffusion géographique et culturelle est plus étroite, car on ne la trouve que chez trois des six peuples qui connaissent le sujet, c'est-à-dire chez les Yougoslaves, les Albanais et les Néo-Grecs. Chez les premiers, la formule s'est développée parallèlement à l'ancien type du départ du héros à l'armée, sans l'éliminer de la circulation folklorique vivante et en gardant même, avec ce type, des liens multiples et féconds. La formule a connu une dernière rénovation thématique et artistique à son entrée dans le milieu musulman. Chez les Albanais, demeurés dans leur pays, la nouvelle formule a prouvé une telle vigueur, qu'elle a définitivement évincé l'ancien type, qui pourtant a continué à vivre dans les enclaves albanaises conservatrices d'Italie. Chez les Grecs on a essayé une solution de compromis développée directement de la version acritique (le transfert de l'action dans le milieu maritime), puissante mais peu réussie du point de vue artistique ; parallèlement à celle-ci, il s'est créé une formule moins résistante, similaire aux matériaux correspondants yougoslaves et albanais. Dans cette phase de la vie du sujet, les matériaux grecs se placent organiquement dans le cadre des matériaux balkaniques. Ils reflètent les conditions communes de vie historique et culturelle et participent à la formation du trésor folklorique commun du monde sud-est-européen. Chronologiquement cette phase se situe aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles de la vie spécifique de frontière <sup>695</sup>.

La troisième phase de la vie du sujet est représentée par la formule du départ du héros à l'étranger, pour y travailler, y faire du commerce, etc., pour y gagner sa vie. La formule s'est généralisée chez les Macédo-Roumains et n'apparaît, chez les Néo-Grecs que dans une seule variante type. Sa diffusion

---

<sup>695</sup> Entre la première phase et la seconde, se place le renouvellement de la version bulgare sous l'influence des matériaux adéquats balkaniques et spécialement sous l'influence des matériaux yougoslaves.

est, par conséquent, la plus réduite: rien que deux peuples sur les six, qui aient traité ce sujet. Elle est certainement aussi la plus récente des deux derniers siècles, lorsque les conditions sociales économiques des Balkans ont obligé les populations macédo-roumaines et grecques à de massives expatriations.

Cette stratification démontre que dans la zone sud-est-européenne le sujet a été connu et arrangé à une époque relativement ancienne. De la même époque semblent être aussi les arrangements livresques d'Occident<sup>696</sup> (légendes religieuses, romans de chevalerie, différentes compositions contenant des récits et des contes). On a considéré que ces arrangements auraient eu une influence sur la naissance et la diffusion du texte dans la zone sud-est-européenne, par la filière italienne et yougoslave, ou encore par la filière franque ou grecque. La coïncidence du phénomène folklorique sud-est-européen et le phénomène livresque occidental exclut définitivement une telle interprétation. La pénétration et la diffusion générale des productions livresques, dans le folklore des peuples sud-est-européens, auraient exigé une période plus longue et plus intense, des relations plus durables et plus constantes (que ne laisse supposer cette coïncidence temporaire) et, surtout, elles auraient eu lieu plus tard, en suivant une échelle diachronique, spécifique de la circulation des motifs folkloriques. Or, ce que nous constatons, c'est justement cette relative coïncidence dans le temps des deux phénomènes culturels, d'où la conclusion que la naissance du sujet et sa diffusion dans l'aire de la zone ont été des faits indépendants, dus à des conditions de vie culturelle qui lui étaient propres, avec une base historique et artistique locale.

Au fur et à mesure des changements survenus, le long des siècles, dans le climat historique et culturel de cette zone, le sujet a évolué, lui aussi, en s'adaptant et en se modelant — selon les lois artistiques intérieures — aux nécessités spirituelles d'autres époques. De là, les stratifications historiques mises en lumière par notre analyse. Les peuples balkaniques ont connu, durant la domination turque, des conditions de vie culturelle identiques — aussi les versions nationales balkaniques offrent des similitudes plus prononcées —, et dans les grandes lignes, ils ont connu la même évolution progressive (depuis le conte héroïque en vers jusqu'à la réalité mise en vers). La version roumaine se situe hors des versions balkaniques à cause des conditions spécifiques qui ont régenté le développement de la vie du peuple roumain durant la période féodale, sans avoir, pour cela, quitté thématiquement et artistiquement la zone (à sa limite extrême nous rencontrons la barrière du motif slave du

---

<sup>696</sup> Voir leur analyse dans I. Sozonovitch. *op. cit.*

saut par-dessus la table<sup>697</sup>, qui sépare le sujet sud-est-européen de celui de l'Ouest et de l'Est européen). La version roumaine n'a pas connu les transformations subies par les versions sud-danubiennes; son essence est le conte et elle nous fait souvenir—bien que dissimulés sous le vêtement épais des différentes interprétations de ses propres actualisations — des plus anciens moments de la vie commune du sujet dans le Sud-Est de l'Europe.

---

<sup>697</sup> Voir notre note no 691.



## INDEX DES NOMS

- Agolli, N.: 192  
Alecsandri, V.: 12, 50, 90, 150, 177  
Alexandru, T.: 190—191  
Alexici, G.: 204  
Amzulescu, Al. I.: 28, 67, 72, 78, 83, 114,  
174, 175.  
Anderson, W.: 153  
Antonowicz, Vl.: 22  
Armistead, S.G.: 261  
Arnaudov, M.: 99, 101  
Asachi, Gh.: 177  
Aspiotti-Mali, M.: 307, 315  
Attias, M.: 261  
  
Balaci, E.: 193, 194  
Balotă, A.: 72, 73, 78, 177, 178—179  
Balș, T.: 206  
Balzac, H. de: 202  
Banašević, N.: 73, 74, 78  
Banović, St.: 203, 204, 276, 277, 281, 286,  
296, 301  
Barbillat, E.: 327  
Barițiu, G.: 177  
Barjaktarović, M.: 182  
  
Baud-Bovy, S.: 185, 307, 309, 310, 311,  
312, 313, 314, 315  
Bălcescu, N.: 28, 29, 86  
Bănulescu, St.: 39  
Benfey, Th.: 15, 35, 79  
Bérenger, M.: 303  
Bezsonov: 40  
Bianu, I.: 53, 54, 57—59, 63  
Bistrițeanu, Al.: 49  
Birlea, I.: 208  
Birlea, O.: 146, 172—173, 193  
Birseanu, A.: 24, 53, 54, 56—57  
Boccace: 202  
Bogdan-Duică, Gh.: 15  
Bogrea, V.: 55, 155, 158  
Bolintineanu, D.: 33  
Bolte, J.: 202, 233  
Bontchev, N.: 265  
Bošković-Stulli, M.: 183, 188  
Bowra, C.M.: 216, 293, 300, 308  
Brăiloiu, C.: 169  
Brezu, I.: 24  
Bucșan, A.: 194, 207  
Bud, T.: 207  
Budimir, M.: 13  
Burada, Th. T.: 38, 42

- Camarda, D.: 297  
 Camariano, A.: 262, 309  
 Cancel, P.: 54, 55, 155, 156—157, 178  
 Candrea, I. A.: 55, 61, 110, 132—139  
 Cantemir, D.: 12, 85, 286  
 Cantemir, Tr.: 14  
 Capidan, Th.: 14, 43, 54, 55, 106, 110, 125—  
 132, 189  
 Caracostea, D.: 13, 14, 16, 18, 20, 24, 26,  
 54, 57, 64, 65, 67, 86—102,  
 116, 140, 147, 150, 160,  
 161, 165, 167, 168, 179,  
 181, 195, 199  
 Caragiani, I.: 14, 38, 42, 108, 119, 120, 130  
 Caraman, P.: 14, 41, 54, 55, 101, 102, 108,  
 110, 139—148, 168, 176  
 Carpitella, D.: 295  
 Cartoian, N.: 26, 53, 54, 59—60, 64  
 Cernea, E.: 190  
 Chadwick, H. M.: 78, 79, 243  
 Chadwick, N. K.: 78, 79, 243  
 Chapkarev, K. A.: 265, 266, 268  
 Chichmanov, I. D.: 97, 101  
 Chițimia, I. C.: 12, 16, 35, 40, 175, 176  
 Ciușanu, Gh. F.: 53, 54, 61—62, 63, 110,  
 133, 205  
 Ciobanu, Gh.: 185—187, 192, 193, 194  
 Cipariu, T.: 177  
 Cirese, A. M.: 295  
 Cîmpeanu, C.: 12  
 Comișel, E.: 185, 188—189, 218  
 Costin, M.: 12  
 Costin, N.: 12, 35  
 Coșbuc, G.: 14, 44, 116  
 Crăciun, I.: 27  
  
 Çabej, E.: 295, 297, 301  
  
 Dac, S.: 15  
 Dan, D.: 108, 146  
 Densușianu, O.: 14, 53, 54, 64, 65, 95, 102—  
 109, 110, 113, 132, 140,  
 165, 195, 205  
 Densușianu, N.: 86  
 De Rada, G.: 262, 297  
 Desnitsa, B.: 282  
 Dieterich, K.: 72, 101, 152, 310, 311, 313  
 314  
 Djamo, L.: 176  
 Djenev, C.: 193  
 Djordjevitch, T.: 302  
 Djuvara, G. T.: 43  
 Dobrovitch, J.: 183  
 Dora d'Istria: 33  
 Dozon, A.: 17, 32, 40, 58, 265, 268  
 Draganov, P.: 296, 301  
 Dragomanov, M.: 22  
  
 Eminescu, M.: 23, 57, 82, 207  
 Eschyle: 202  
 Euripide: 202  
  
 Faragó, J.: 261  
 Fauriel, Cl.: 17, 177, 188, 308  
 Fira, Gh.: 205  
 Fochi, A.: 12, 14, 18, 19, 22, 29, 59, 76,  
 77, 83, 85, 95, 100, 132, 153,  
 177, 181—184, 214, 251, 286  
 Fortunescu, C. D.: 84  
 Frashëri, K.: 296  
 Frazer, J. G.: 139  
 Fundescu, I. C.: 23, 57  
  
 Gaidoz, H.: 155  
 Gasparini, E.: 182  
 Gaster, M.: 14, 26, 34—37, 44, 45, 46, 50,  
 102  
 Gautier, L.: 179  
 Georgescu-Tistu, N.: 206  
 Gesemann, G.: 76  
 Giuglea, G.: 59, 60, 205  
 Giurchescu, A.: 193, 194  
 Giurescu, C.: 12

- Giurescu, C. C.: 27  
 Gilcescu, T.: 205  
 Gorovei, A.: 13, 54, 55, 155, 158—160  
 Gödeke, K.: 203  
 Grafenauer, I.: 182  
 Grčić, St.: 294  
 Grégoire, H.: 76  
 Grigoriev, A. D.: 279, 326  
 Grimm, fr.: 15, 34, 51, 233  
 Grimm, J.: 203
- Hahn, G. von: 25, 32  
 Hajdu, A.: 183, 317  
 Halanski, M.: 203  
 Haneş, P. V.: 23, 29, 94  
 Hasdeu, B. P.: 13, 14, 20—32, 33, 34, 35,  
 36, 37, 38, 39, 41, 43, 44,  
 45, 48, 49, 50, 51, 52, 53,  
 57, 69, 70, 72, 82, 83, 85,  
 94, 102, 105, 115, 140, 150,  
 155, 158, 161, 165, 166, 168,  
 179, 181, 195, 197
- Haxhihasani, Q.: 183, 301, 328  
 Herder, J.G.: 16  
 Hîntescu, I. C.: 12  
 Hodoş, E.: 205  
 Homer: 201, 202, 204, 242, 281, 315  
 Horálek, K.: 202, 203, 306
- Ibrovac, M.: 177, 188  
 Iliescu, E.: 209  
 Ionescu, N. I.: 207  
 Ionescu-Nişcov, Tr.: 55, 155, 163—165, 174  
 Iordan, Al.: 29, 30, 55, 155, 158, 160—162,  
 179  
 Iorga, N.: 14, 15, 16, 19, 27, 28, 29, 53, 54,  
 62, 63, 64, 65—86, 96, 98, 102,  
 107, 114, 137, 139, 153, 160,  
 161, 164, 165, 178, 179, 195,  
 201  
 Ispirescu, P.: 34, 37
- Jarník, J. U.: 56  
 Jeannaraki, A.: 311, 312  
 Jeleu, B.: 182  
 Jirmounski (Schirmunski), V. M.:  
 30, 31, 73, 78, 124, 202, 203,  
 215, 261, 277, 308, 325, 326
- Kakridis, J. Th.: 203, 315  
 Karadžić, V. St.: 17, 30, 32, 40, 176, 177,  
 276, 278, 281, 282, 284,  
 291, 294  
 Katchanovski, Vl.: 265, 266, 267, 268, 270,  
 271, 272  
 Katzarova-Kukudova, R.: 193, 264  
 Kaufman, N.: 190  
 Kiriac, D. G.: 208  
 Kirk, G. S.: 288  
 Kogălniceanu, M.: 177  
 Köhler, R.: 25, 202, 233  
 Krasitch, Vl.: 277, 278, 279, 280  
 Krauss, F. S.: 15, 87, 101, 290  
 Krumbacher, K.: 97, 101  
 Kuret, N.: 183
- Lagarde, P. de: 312  
 Lambertz, M.: 262, 296, 298, 303  
 Lang, A.: 16  
 Legrand, E.: 15, 313  
 Liebrecht, F.: 311, 313, 314  
 Longnon, J.: 72  
 Lord, A. B.: 242, 276, 286, 287, 288, 289,  
 290, 291, 292, 293
- Máchal, I.: 202  
 Maiorescu, I.: 14  
 Maiorescu, T.: 44, 48  
 Marcellus, C-te de: 17, 308, 315  
 Marchianò, M.: 297, 298  
 Marcu, B. Chr.: 190, 192  
 Marcu, G.: 185, 189—190

- Maretić, T.: 282  
 Marian, S. Fl.: 97, 207  
 Marienescu, At. M.: 12, 44  
 Marinescu-Himu, M.: 174  
 Marmeliuc, D.: 14, 29, 53, 54, 62—63  
 Maspéro, G.: 179  
 Mateescu, C. N.: 70, 72, 83, 206  
 Matičetov, M.: 182  
 Matov, D.: 263, 266, 296, 301  
 Maupassant, G. de: 202  
 Medenitsa, R.: 261, 263, 265, 266, 268, 270,  
                   271, 272, 274, 276, 277,  
                   281, 282, 283, 284, 285,  
                   286, 287, 294, 298, 301,  
                   302, 311, 314, 317, 329, 330  
 Megas, G. A.: 18, 182  
 Meier, J.: 201, 261, 262, 327  
 Menendez-Pidal, R.: 261  
 Meštrović, I.: 281  
 Micu, S.: 12  
 Mihailidis, M.: 308  
 Miladinovi, fr.: 30, 40, 262, 265, 266, 267,  
                   268, 269, 270, 271, 272,  
                   273, 274  
 Milanovitch, M.: 284  
 Miller, O.: 203  
 Miller, V.: 203  
 Mîndreanu, M. St.: 207  
 Morariu, L.: 14  
 Mořev, Al.: 188  
 Mouchitski, B.: 277, 278, 279, 280  
 Murko, M.: 75, 155, 156, 157, 178, 276, 281,  
                   282  
 Muşlea, I.: 14, 54, 55, 80, 110, 111, 140,  
                   148—154, 196  
 Müller, M.: 15, 34, 44  
 Müller, W.: 203  
 Naumann, H.: 36  
 Negruzzi, C.: 49  
 Nicolăescu-Plopşor, C. S.: 205, 207  
 Niculiţă-Voronca, E.: 45, 208  
 Nikolitch, L.: 277, 278  
 Nişcov, V.: 51  
 Niţu, M. D.: 205  
 Obedenaru, M.: 14  
 Ochs, E.: 203  
 Odobescu, Al.: 13, 14, 16—20, 33, 39, 49,  
                   90, 102, 166, 175, 177, 196  
 Oekonomidis, D. V.: 174, 315  
 Oldenburg, S. F.: 203  
 Ortiz, R.: 201, 261  
 Ortutay, G.: 198, 319  
 Pann, A.: 40  
 Panu, Gh.: 38—39, 41  
 Papacostea, V.: 15  
 Papadima, O.: 20, 39, 175  
 Papahagi, P.: 14, 42, 53, 54, 55—56, 63,  
                   120, 127, 158, 304, 305, 306  
 Papahagi, T.: 14, 15, 54, 66, 107, 108, 109,  
                   110, 111—125, 126, 130, 134,  
                   173, 186, 188, 206, 209, 295,  
                   308, 309  
 Paris, G.: 119, 155  
 Parry, M.: 276, 283, 286, 287, 288, 289,  
                   290, 291, 292, 293, 302  
 Passow, A.: 308, 311, 312, 315  
 Pauphilat, A.: 72  
 Peretz, Gr. G.: 33  
 Péristéri, Sp. D.: 190  
 Pernot, H.: 315  
 Perpessicius: 23, 46, 57, 207  
 Petre, I. St.: 12  
 Petrescu-Cruşoveanu, V.: 38, 41  
 Peukert, H.: 183  
 Peyfuss, M. D.: 325  
 Pifteau, B.: 72  
 Piru, Al.: 26  
 Politis, N. G.: 97, 101, 262, 308, 309  
 Polfvka, G.: 233

- Pop, D.: 206–207, 208  
 Pop, M.: 14, 20, 176, 304  
 Popescu, M.: 205  
 Popov, G.: 101  
 Popovici, I.: 204  
 Propp, V. Ia.: 281  
 Pușcariu, S.: 14, 55, 127, 158
- R**  
 Rambaud, A.: 60  
 Rădulescu, R. P.: 209  
 Rădulescu-Codin, C.: 207  
 Romaioș, C.: 315  
 Romanski, St.: 263, 265, 266, 267, 268, 271, 272  
 Rotaru, I.: 23, 57  
 Russo, A.: 29, 49  
 Rychner, J.: 242
- S**  
 Sakellarios, A.: 311, 312, 313  
 Sandu-Timoc, C.: 205  
 Schäffler, W.: 327  
 Schirò, G.: 297, 298  
 Schmaus, A.: 79  
 Schneeweiss, E.: 183, 290  
 Schröder, K.-H.: 295  
 Schwartzfeld, M.: 36  
 Scura, A.: 297  
 Sébillot, P.: 155  
 Seemann, E.: 203, 204, 261, 262, 276, 279, 285, 286, 290, 292  
 Sevastos, E. D. O.: 207  
 Silași, Gr.: 44  
 Silverman, J. H.: 261  
 Simonescu, D.: 35  
 Sion, G.: 177  
 Skendi, St.: 296, 298  
 Skok, P.: 13, 101, 147  
 Slavici, I.: 38, 42  
 Soumtsov, N.: 203  
 Sozonovitch, I.: 201, 203, 263, 276, 279, 299, 312, 313, 327, 332
- Spencer, H.:** 16  
**Splettstösser, W.:** 202  
**Stahl, H. H.:** 215, 226  
**Stănescu-Arădanu, E. B.:** 12  
**Stefanovitch, G.:** 294  
**Stoilov, A. P.:** 263, 265, 266, 271, 272  
**Stoin, V.:** 264, 265, 266, 267, 269, 270, 271, 272, 274  
**Straticò, A.:** 295  
**Stroescu, S.-C.:** 176  
**Stubbings, Fr. H.:** 242  
**Subotić, Dr.:** 76  
**Sulișteanu, G.:** 190  
**Sušil, Fr.:** 327
- Șăineanu, L.:** 13, 14, 38, 45–49, 50, 52, 53, 82, 85, 97, 102, 110, 150, 198
- T**  
 Taloș, I.: 99, 176, 177, 188  
 Talvj: 40  
 Taylor, I.: 16  
 Tcholakov, V.: 265, 266  
 Tennyson, A. L.: 202  
 Teodorescu, G. Dem.: 18, 38, 39–40, 42, 43, 49, 53, 150, 206  
 Thompson, St.: 201, 233, 278, 280  
 Tiby, O.: 295  
 Tocilescu, Gr. G.: 14, 38, 39, 40–41, 49, 53, 102, 205, 206, 207  
 Tolstoj, I. I.: 203  
 Tommaseo, N.: 308  
 Tripcea, T.: 173, 174  
 Tsernouchanov, K.: 265, 267, 268, 269, 272
- U**  
 Ursu, N.: 207
- V**  
 Vargyas, L.: 182, 261  
 Vaillant, A.: 19, 73, 76, 279

- Vasici, P.:** 177  
**Vasiliu, Al.:** 70  
**Verbanski, At. V.:** 266  
**Verkovitch, St. K.:** 266, 271  
**Veselovski, A. N.:** 279  
**Vico, G.:** 27  
**Vîlsan, G.:** 59, 60, 205  
**Voïart, E.:** 40  
**Vrabie, Gh.:** 60, 98, 173, 174, 177, 179—  
 181  
**Vuia, R.:** 54, 55, 60, 134, 155, 157—158,  
 193  
**Vulpian, D.:** 205
- Wack, A. J. B.:** 242  
**Warren, A.:** 196  
**Weigand, G.:** 106, 305  
**Wellek, R.:** 196  
**Wildhaber, R.:** 183  
**Wolf, J.:** 203  
**Wollner, W.:** 326, 327  
**Wüst, E.:** 202
- Xenopol, A. D.:** 14, 38, 43, 49, 86
- Zgorzelski, Cz.:** 242  
**Zola, E.:** 202



**Aspect graphique: MARTA FOIAȘ**

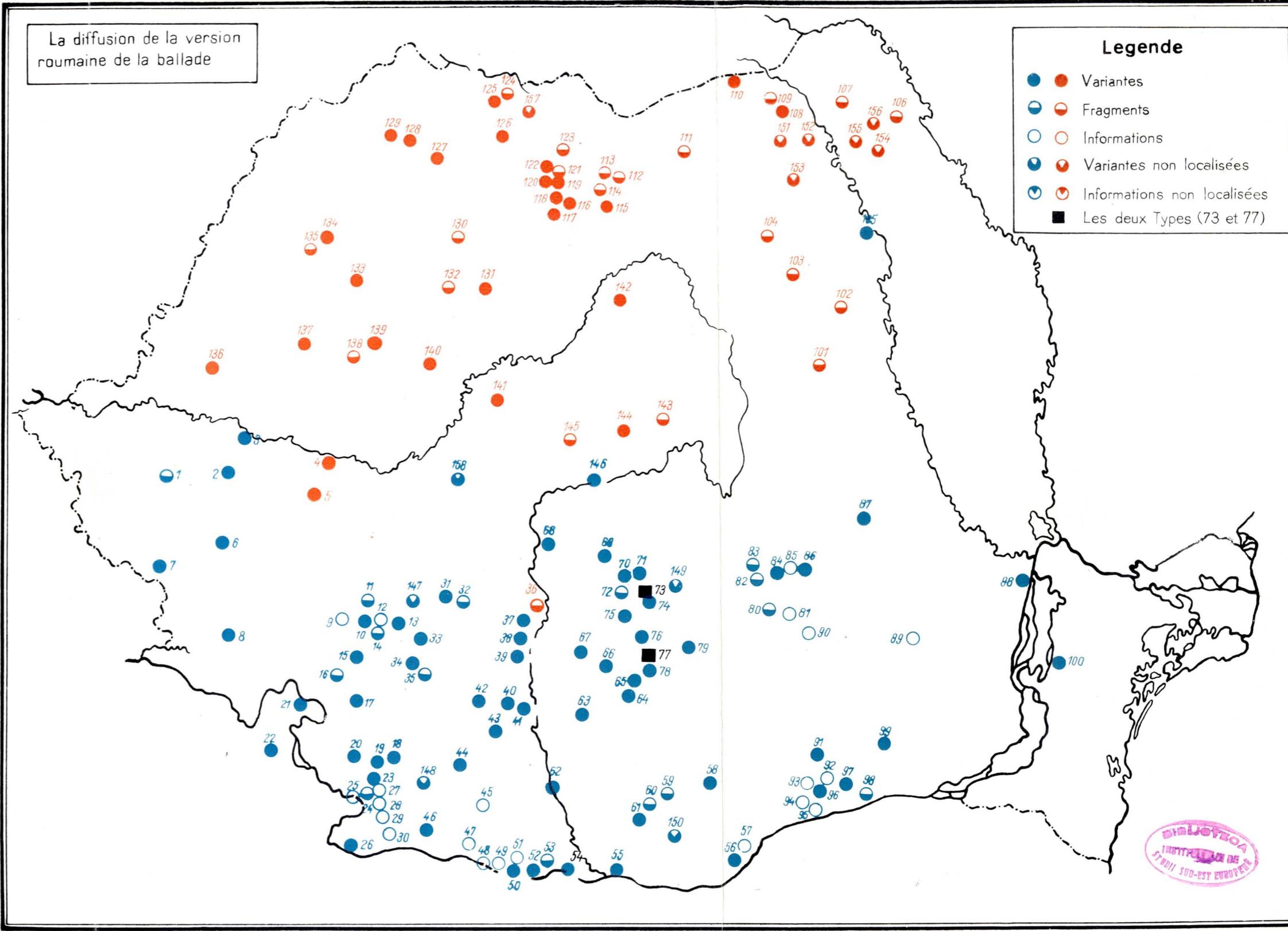
**Imprimé par l'Entreprise Polygraphique**  
**«13 Decembrie 1918»,**  
**89—97, rue Grigore Alexandrescu**  
**BUCAREST — ROUMANIE**



## La liste des localités

1. Sirbova, dép. Timiș; 2. Cliciova, même dép.; 3. Bacăul de Mijloc, dép. Arad;  
 4. Muncelu Mare, dép. Hunedoara; 5. Lunca Cernii, même dép.; 6. Apădia, dép. Caraș-Severin; 7. Surducu Mare, même dép.; 8. Rotari-Prigor, même dép.; 9. Tismana, dép. Mehedinți; 10. Cimpofeni, dép. Gorj; 11. Runcu, même dép.; 12. Bălești, même dép.; 13. Tg. Jiu, même dép.; 14. Stroești, même dép.; 15. Runcurel, même dép.; 16. Lupșa de Sus, dép. Mehedinți; 17. Voloicelu-Ruptura, même dép.; 18. Boca, même dép.; 19. Carpen, dép. Dolj; 20. Vlădaia, dép. Mehedinți; 21. Costol, Yougoslavie; 22. Alexandrovac, Yougoslavie; 23. Plenița, dép. Dolj; 24. Risipiți, même dép.; 25. Cetate, même dép.; 26. Desa, même dép.; 27. Rudari, même dép.; 28. Galicea, même dép.; 29. Băilești, même dép.; 30. Negoiu, même dép.; 31. Novaci, dép. Gorj; 32. Polovraci, même dép.; 33. Cărbunești, même dép.; 34. Săulești, même dép.; 35. Bibești, même dép.; 36. Bujoreni, dép. Vilcea; 37. Govora, même dép.; 38. Slăvitești, même dép.; 39. Scundu, même dép.; 40. Ștefănești, même dép.; 41. Voicești, même dép.; 42. Știrbești, même dép.; 43. Iancu Jianu, dép. Olt; 44. Craiova, dép. Dolj; 45. Castranova, même dép.; 46. Birca, même dép.; 47. Sadova, même dép.; 48. Călărași, même dép.; 49. Dăbuleni, même dép.; 50. Ianca, dép. Olt; 51. Ștefan cel Mare, dép. Dolj; 52. Orlea, dép. Olt; 53. Celei, même dép.; 54. Corabia, même dép.; 55. Ciuperceni, dép. Teleorman; 56. Malu, dép. Ilfov; 57. Giurgiu, même dép.; 58. Merenii de Sus, dép. Teleorman; 59. Olteni, même dép.; 60. Antonești, même dép.; 61. Peretu, même dép.; 62. Comani, dép. Olt; 63. Jugaru, même dép.; 64. Gliganu de Sus, dép. Argeș; 65. Gruiu, même dép.; 66. Smeura, même dép.; 67. Bărbătești, même dép.; 68. Titești, dép. Vilcea; 69. Slatina-Nucșoara, dép. Argeș; 70. Bughea de Sus, même dép.; 71. Cimpulung, même dép.; 72. Godeni, même dép.; 73. Jugur, même dép.; 74. Boteni, même dép.; 75. Rădești, même dép.; 76. Furești, même dép.; 77. Bogăți, même dép.; 78. Ciulnița, même dép.; 79. Tîrgoviște, dép. Dimbovița; 80. Bălțești, dép. Prahova; 81. Podenii Noi, même dép.; 82. Izvoarele, même dép.; 83. Mîneciu Pămînteni, même dép.; 84. Bătrini, même dép.; 85. Chiojdu, dép. Buzău; 86. Corbu, même dép.; 87. Jitia, dép. Prahova; 88. Lacu Sărat, dép. Brăila; 89. Largu, dép. Buzău; 90. Fintinele, dép. Prahova; 91. Renașterea, dép. Ilfov; 92. Budești, même dép.; 93. Herești, même dép.; 94. Zboiu, même dép.; 95. Greaca, même dép.; 96. Hotarele, même dép.; 97. Curcani, même dép.; 98. Spanțov, même dép.; 99. I.C.Frimu, dép. Ialomița; 100. Dăieni, dép. Constanța; 101. Asău, dép. Bacău; 102. Socea-Cindești, dép. Neamț; 103. Pingărați, même dép.; 104. Hangu, même dép.; 105. Tețcani, même dép.; 106. Albești, dép. Botoșani; 107. Botoșani, même dép.; 108. Ciprian Porumbescu, dép. Suceava; 109. Ilișești, même dép.; 110. Bilca, même dép.; 111. Fundu Moldovei, même dép.; 112. Ilva Mare, dép. Bistrița-Năsăud; 113. Maieru, même dép.; 114. Leșu, même dép.; 115. Prundu Birgăului, même dép.; 116. Prislop, même dép.; 117. Tăure, même dép.; 118. Mocod, même dép.; 119. Salva, même dép.; 120. Zagra, même dép.; 121. Coșbuc, même dép.; 122. Suplai, même dép.; 123. Romuli, même dép.; 124. Călinești, dép. Maramureș; 125. Desești, même dép.; 126. Cupșeni, même dép.; 127. Bucium, même dép.; 128. Băsești, même dép.; 129. Odești, même dép.; 130. Piglișa, dép. Cluj; 131. Cojocna, même dép.; 132. Cluj-Mănăștur, même dép.; 133. Rogojel, même dép.; 134. Cetea, dép. Bihor; 135. Vadu Crișului, même dép.; 136. Tirnova, dép. Arad; 137. Vașcău, dép. Bihor; 138. Neagra, dép. Alba; 139. Albac, même dép.; 140. Sălciua de Sus, même dép.; 141. Sîncel, même dép.; 142. Șerbeni, dép. Mureș; 143. Paloș, dép. Brașov; 144. Retișu, dép. Sibiu; 145. Birghiș, même dép.; 146. Viștea de Jos, dép. Brașov. De 147 à 158: localisation approximative.

La diffusion de la version roumaine de la ballade



### Legende

- ● Variantes
- ◐ ◐ Fragments
- ○ Informations
- ◐ ◐ Variantes non localisées
- ◐ ◐ Informations non localisées
- Les deux Types (73 et 77)





BIBLIOTECA UNIVERSITARA

ECONOMIEI

BIBLIOTECA S.E.E.

Cota II 3266

Inventar 3481

ADRIAN FOCHI

RECHERCHES COMPARÉES DE FOLKLORE  
SUD-EST-EUROPÉEN

