

LITTÉRATURE HONGROISE
LITTÉRATURE EUROPÉENNE

ÉTUDES DE LITTÉRATURE COMPARÉE
PUBLIÉES PAR L'ACADÉMIE DES SCIENCES DE HONGRIE
À L'OCCASION DU IV^e CONGRÈS DE L'A.I.L.C.

—TIRÉ À PART—

LAJOS VARGYAS

RAPPORTS INTERNATIONAUX
DE LA BALLADE POPULAIRE HONGROISE

RAPPORTS INTERNATIONAUX DE LA BALLADE POPULAIRE
HONGROISE

Les ballades populaires hongroises sont presque totalement inconnues des chercheurs européens. Cela est dû, en plus des barrières linguistiques, à ce que ce genre était considéré généralement comme d'origine germanique. Situait son centre de rayonnement en Europe occidentale, les chercheurs n'attachaient pas d'importance particulière aux questions théoriques des ballades périphériques. Pourtant, une manière d'aborder les problèmes non pas à partir du centre, mais de «l'extérieur» peut contribuer à leur solution. Une analyse sur la base des ballades hongroises a l'avantage d'offrir un riche terrain pour les confrontations. Les Hongrois arrivèrent en Europe à une date historique précise, ils ont abandonné une culture nomade des steppes pour venir vivre en Europe.

Leur évolution culturelle est marquée de dates bien précises ce qui facilite les études comparatives. Au Moyen Âge, le pouvoir royal a fait venir des colons franco-wallons, italiens et allemands dans la vallée du Danube, ce qui a également donné naissance à des contacts, pouvant être chronologiquement délimités. L'Etat hongrois, fort centralisé au Moyen Âge, jouait un rôle déterminant en Europe centrale. Il est probable que dans la transmission des influences culturelles occidentales son rôle était également d'une importance capitale. Finalement l'occupation ottomane aux XVI^e et XVII^e siècles arrêta si brutalement le développement de la paysannerie hongroise, que celle-ci conserva beaucoup plus fidèlement la civilisation de la fin du Moyen Âge que les paysanneries des pays occidentaux qui se développaient dans des conditions normales.

C'est pourquoi l'étude comparée des ballades hongroises peut éclaircir de nouveaux rapports et placer sous une nouvelle lumière même les questions théoriques. Deux influences ont été particulièrement marquantes dans les ballades de notre pays: le groupe important des textes directement empruntés au Français et un

groupe plus réduit d'éléments adaptés des épopées héroïques apportées par les Hongrois dans leur nouvelle patrie.¹

Les correspondances franco-hongroises présentent beaucoup de variations depuis les concordances clairement définissables dans tous les détails aux ressemblances vagues et même jusqu'aux parallèles établis seulement par voies de déduction. Elles éclairent également différentes autres corrélations occidentales et orientales. Voici quelques exemples qui illustrent ces rapports:

La première est une ballade populaire hongroise n'existant plus aujourd'hui qu'en Transylvanie (Roumanie):

La belle Anne Biró aperçoit devant sa maison trois garçons *hajdu* (Heiduque, fantassin du XVI—XVII^e siècle) qui connaissent son ami et se chargent de l'accompagner pour aller le voir. Malgré des signes sinistres et les présages de sa mère, la fille se met en route après avoir mis ses plus belles robes et pris ses bijoux et son argent. Chemin faisant, ils s'installent, pour se reposer, sous un églantier. C'est là que la tragédie commence. «L'aîné des garçons dit: Tuons-la, tuons la belle Anne Biró! l'autre garçon réplique: Je suis d'accord, je suis d'accord. Ce sera un gain pour moi. Le cadet des heiduques dit: Ne la tuons pas la pauvre, qu'elle vienne avec nous! Si tu ne la tués pas, nous te tuons aussi.» La fille les implore de ménager sa vie, elle leur offre ses trésors. «Ton argent est à nous, toi-même tu es à nous!». Après cela ils la tuent, enlèvent ses robes et ses bijoux et d'après une des variantes «ils l'enfouirent avec de la paille et des buissons». Dans la plupart des variantes les bandits rencontrent l'ami de la fille qui reconnaît les affaires de sa belle; une seule variante raconte qu'ils entrent dans une auberge: «Débite-nous du vin, belle petite hôtesse! Si tu veux, nous te donnons des vêtements, si tu veux, nous te donnons de l'argent aussi. La petite hôtesse dit: Où avez-vous reçu tant de beaux vêtements?» L'aîné des garçons lui répond: «Ma jolie soeur est morte, c'est sa robe». Le

¹ Cf. L. Vargyas, *Kutatások a népballadák középkori történetében* (Recherches sur l'histoire du Moyen-Age des ballades populaires): *I. Francia eredetű réteg balladáinkban* (Ballades hongroises d'origine française), in *Ethnographia*, 1960, pp. 163—276., II. *A honfoglalás kori hősepika továbbélése balladáinkban* (Survivance de la poésie épique de la période de la conquête du territoire nationale dans les ballades hongroises), in *Ethnographia*, 1960, pp. 479—523; en allemand: *Das Weiterleben der landnahmezeitlichen Heldenepik in der ungarischen Balladen*, in *Acta Ethnographica*, 1961, pp. 241—294.

cadet dit: «Ils ont tué la belle Anna Biró, ils l'ont tuée, c'est sa robe à elle». L'ami de la belle l'entend, il se fait conduire par le cadet au cadavre de sa belle, où il se tue à coup de sabre.

Une variante tronquée continue en prose, après le meurtre: «Il l'a enterrée et il est rentré chez les autres garçons. Un de ceux-ci a reconnu l'*anneau* de sa belle. Il le prie de le conduire au fossé où la belle est enfouie» etc. Dans une seule des variantes hongroises, l'ami de la belle, avant de se tuer, remet les meurtriers au juge.

Les versions françaises² racontent le sujet d'une façon absolument identique. «Trois garçons venaient d'Espagne, ils venaient de faire leur campagne. De loin en loin ils ont vu venir une jeune brune marchant à son aise — Où allez-vous loger brunette, vous ne sauriez passer le bois toute seule — Galants ne touchez pas à mon corps, je vous donnerai ma bague d'or. — Ta bague d'or, ton coeur volage; tu périras dans ce bocage! Le plus jeune des trois a dit: ne faisons pas cela, nous serons punis; son sang criera à Dieu vengeance, on nous punirait de tous les supplices. Quand ils eurent tué la fille, ils parlèrent de l'aller enterrer — Allons l'enterrer à l'ombre, au parfum de la violette! Quand ils eurent enterré la fille, ils parlèrent d'aller déjeuner. Allons déjeuner chez l'hôte, le père de la jeune fille morte. Dites l'hôte des Pignans, ne logeriez-vous pas trois bons enfants? — Grand Dieu! J'en ai bien logé d'autres, pourquoi ne vous logerais-je pas, vous? Ils ne furent pas à moitié du repas, que chacun voulut payer sa part. Le plus jeune met la main à la bourse: la bague d'or tomba à grande course. L'hôte qui ne fut point étourdi ramassa la bague d'or. Voilà une bague bien jolie qui ressemble à celle de ma fille. — Pour qui nous prenez-vous l'hôte? Nous ne sommes pas ce que vous croyez. — C'est la bague de ma fille, rendez-la moi morte ou vive! Le plus jeune des trois lui dit: votre fille n'est pas loin d'ici, votre fille est au vert bocage, couverte d'un si beau feuillage! On les prit tous les trois, on les mit à la prison. Enfin ils sont suppliciés.

Dans la version hongroise, seuls le début et la finale diffèrent: ce n'est pas par hasard que la belle rencontre les meurtriers, elle

² P. ex. E. Rolland, *Recueil de chansons populaires*, Paris, 1883—1890, vol. III. No. 184.; A. Millien, *Chants et chansons. Littérature orale et tradition du Nivernais*, Paris, 1906, vol. I. pp. 248—253.

veut retrouver son ami et pour ce faire, elle accepte le danger. Cela prête une profondeur psychologique à la tragédie. Par conséquent, le dénouement devrait être modifié à son tour, ce n'est pas le père mais l'ami qui reconnaît les affaires de sa belle et conformément à la logique des ballades, il meurt sur son cadavre. Pour tous les autres points l'identité du sujet est complète.

En dehors de la France et de la Hongrie cette histoire est également connue au Piémont.³ Cependant la ballade hongroise se distingue très nettement de l'italienne grâce au rôle du cadet des assassins. C'est que ce rôle est fortement mis en relief dans la version aussi bien hongroise que française. Or dans les versions italiennes c'est lui qui tue la belle ou, par contre, il n'est même pas mentionné dans plus de la moitié des textes. Pour le reste, les versions italiennes accusent une analogie très étroite avec les françaises, au point qu'à l'avis de NIGRA, elles en sont les calques. Mais le texte hongrois, d'après le témoignage de ce motif si essentiel, n'a de liens qu'avec le français et non pas avec l'italien qui n'est que secondaire.

L'emprunt est évident. Le motif de la reconnaissance d'après la bague est absolument identique dans toutes les versions françaises tandis que parmi les hongroises, il n'y a qu'une seule variante qui le connaisse. De même, dans toutes les variantes françaises c'est le père de la victime, l'hôte qui découvre le crime. Chez nous, par contre, il n'y a qu'une seule variante où l'auberge soit mentionnée et même dans celle-ci les personnages de l'hôte et du galant figurent côte à côte, dans les autres les trois assassins rencontrent le galant sans passer par l'auberge. Tout cela témoigne d'une transformation survenue en Hongrie: il n'est guère vraisemblable que deux motifs rares et effacés en hongrois aient donné naissance à un motif général et logique en français. Le cas contraire est très fréquent: le peuple qui emprunte un thème le transforme, mais ne pouvant pas se détacher complètement de ce qu'il a reçu, des éléments en survivent après la transformation, mais dépourvus de sens et déformés.

La correspondance dans le parallèle de ballade qui suit n'est pas aussi simple, seules des variantes hongroises et françaises assez rares sont connues:

³ P. ex. C. Nigra, *Canti Popolari del Piemonte*, 2^e éd., Torino, 1888, No. 12.

Il a été fait deux beaux prisonniers :
Un des beaux prisonniers est Kata Biró,
L'autre des beaux prisonniers est János Biró. bis
 — *Regarde en arrière ma chère soeur :*
Les Turcs ne viennent-ils pas, bis
Les Turcs et les Tatares,
Ne viennent-ils pas les Turcs,
Ne viennent-ils pas les Tatares?
Ils me tueront ici,
Ils te reprendront d'ici.
Cache-toi ma soeur dans le ravin,
Implore Dieu bis
Qu'il donne victoire à mes deux bras
La victoire à mes deux bras, bis
De la force à mon bouclier! bis
Dieu l'a aidé, bis
Un seul en est resté pour annoncer la défaite bis
 — *Sors ma soeur du ravin* bis
Mettons-nous en route vers la maison! bis
En passant devant la porte de leur père, bis
Il dit : entre ma chère soeur! bis
Entre ma soeur dans la maison de notre père,
Demande à coucher sinon pour cette nuit,
Sinon pour cette nuit, sinon près de la porte!
 — *Madame, ma noble dame,*
Donnez-nous à coucher, sinon pour cette nuit,
Sinon pour cette nuit, sinon près de la porte!
Nous arrivons de la Turquie,
Je suis avec mon frère,
Je suis avec mon bon frère,
Il est gravement blessé.
 — *Sors d'ici mendiant, sors d'ici parce que du mendiant*
Parce que du mendiant je ne supporte pas l'odeur!
Alors la pauvre prisonnière courut dans la cour,
Dans la cour elle trouva son père.
 — *Monsieur, monsieur, mon bon monsieur!*
Donnez-nous à coucher sinon pour cette nuit,
Sinon pour cette nuit, sinon dans l'écurie!
Nous arrivons de Turquie etc.
 — *C'est permis, c'est permis, pauvre prisonnière.* bis
 — *Ma soeur, ma chère soeur, maintenant écoute-moi :*
Au premier cri du coq je tomberai malade, bis
Au deuxième cri du coq mes glandes partiront, bis
Au troisième cri du coq, je quitterai ce monde. bis
 — *Mon frère, mon cher frère, frère de mon âme!*
Nous avons bien parcouru la Turquie,
Nous sommes bien arrivés à la maison de notre père, bis
Nous avons demandé du logis à notre mère,
Elle nous a répondu: sors d'ici mendiant etc. . .
Le valet de chambre entend ces mots, raconte à sa maîtresse :

Alors sa dame accourut,
 Ouvrit la porte, dit ces paroles :
 — Si j'avais su que c'était mon fils et ma fille,
 Non pas que je n'aurais pas donné à coucher près de la porte bis
 Mais je vous aurais serrés contre mon coeur.
 Alors elle l'embrassa et mourut d'une mort terrible.

Une autre variante commence différemment :

Deux enfants de János György
 Les Tatares les ont volés.
 Un beau garçon et une fille,
 Hélas ils les emmenèrent prisonniers.
 Hélas son frère fut enfermé.
 Son frère l'implore :
 — Ma soeur, ma soeur, dame Erzsók,
 Prends la clé de la prison,
 Fais-moi partir d'ici.
 Mettons nous en route vers notre patrie...

bis
 bis
 bis
 bis
 bis

Ils le font, là ils disent à leur mère qu'ils sont ses enfants,
 mais elle ne les croit pas :

Sors d'ici, sors d'ici grande dame,
 Ne chagrine pas mon coeur !
 Je viens d'enterrer mon petit,
 Tu me l'as rappelé.

bis

Dans une autre, il y a la différence que c'est la servante qui
 prend pitié des évadés.

La ballade française n'a pas de parallèle en Occident. Ses
 variantes sont, à part une, homogènes quant au sujet. Un jeune
 homme, avec sa soeur, rentrent de guerre, ou bien de «garnison».
 La soeur (dans une variante habillée par son frère en page)
 chante une chanson sur «Napoléon». Ces éléments disparates et
 dépourvus de sens, comme garnison — page — jeune fille, tra-
 hissent le caractère modernisé d'une histoire ancienne. «Ma soeur,
 ma très chère soeur, apaisez votre voix — ou : «Apaise ta jolie
 chanson. De dix lieu à la ronde on entendrait le son.» Ici, parmi
 ces bois, ce n'est que des larrons; Ma soeur s'ils entendront,
 ils vous emmèneront. La parole n'est pas dite, en entrant dans le
 bois. En entrant... ont trouvé les larrons. Ils étaient bien cin-
 quante, assis sur le gazon». Le capitaine veut la belle fille pour la
 nuit, le frère ne le permet pas; sur cela il est blessé d'un coup
 d'épée dans le côté. «Ma soeur, ma bonne soeur, Prête-moi ton
 mouchoir, Prête-moi... Pour brider mon côté. Pour l'amour de

toi, la vie je perdrai. Quand ils sont arrivés à la vallée au bois —.
 «A la porte de leur père. Ils s'en vont demander Qu'on les loge en
 passant comm' des pauvr' étrangers. La mère leur répond: Oh !
 non, non, mes enfants, Nous ne pouvons vous loger. Nous somm'
 embarrassés, Allez parmi la ville, Plus tard on vous logera. La
 soeur lui dit: Ma mère, logeons ces pauvres gens ! Vous en avez,
 ma mère, qui sont parmi les champs. Vous ne savez, ma mère'
 qui les loge à présent. — Si tu n'étais ma fille, Épousée d'ajourd'
 hui, Je te donn'rais mon poing, Mon poing parmi les dents:
 Tu me ramèn' mes peines. Mes peines et mes tourments». Six vari-
 antes s'achèvent là. La septième variante, moitié récit, moitié
 chant, plus riche en détails, continue le sujet au-delà de cette
 finale. La mère consent enfin à les loger dans l'étable. Mais le
 frère meurt presque aussitôt. Sa soeur se désole: comment l'ense-
 velir? Dans son tablier Ah ! si je n'étais dans mon pays perdu,
 Dedans mon coffre il y a de beaux draps d'lin. Pour ensevelir
 mon très cher frère Andin ! La mère entend et reconnaît ses
 enfants».

A partir du retour du frère blessé, l'analogie entre les versions
 hongroise et française est complète. Quant au début de la ballade
 hongroise, il n'y a que des correspondances vagues avec les
 versions françaises. Toutefois celles-ci trahissent aussi, que dans
 l'ancienne forme il devait y avoir une évasion en rapport avec
 quelque guerre et des soldats, quelque chose de semblable au
 début de la ballade hongroise. Par contre la rencontre avec les
 bandits, le chant de la jeune fille se retrouvent dans une autre
 ballade hongroise comme nous aurons l'occasion de le voir
 plus tard.

Chez nos voisins slovaques et moraves le début du sujet est
 plus développé. La veille de la Pentecôte frère et soeur sont
 enlevés. La soeur est conduite dans un carrosse, le frère est
 traîné attaché derrière le carrosse. La soeur vit à l'aise, le frère
 est mis en prison. Il prie sa soeur de ne pas l'oublier, mais celle-ci
 ne se soucie pas de lui, ce n'est qu'au bout de sept ans qu'elle
 s'avise de le délivrer.

Les Moraves y ajoutent qu'elle ne le retrouve qu'après deux
 vaines tentatives. Le garçon est enfoui dans la terre jusqu'au
 genoux, des souris fourmillent dans ses cheveux. C'est après cet
 épisode qu'ils se mettent en route vers la maison où ils arrivent
 sans rencontres fâcheuses, donc sans blessures. Ces versions gar-

dent aussi le motif de la mère qui ne les laisse pas entrer même dans la grange, elle ne leur donne ni pain, ni eau; d'après une des variantes, le frère meurt au premier cri du coq. La soeur le déplore en disant, pourquoi il n'est pas mort en terre turque plutôt que dans la maison de sa mère. C'est la fille de la femme ou une voisine qui l'entend. L'histoire se termine par la complainte de la mère.

Dans la version des peuples voisins, le combat et la blessure manquent, néanmoins le garçon doit mourir de ses blessures; cette lacune est comblée par le récit de la bonne vie de la soeur et des longues souffrances du frère en prison. (La scène de délivrance dans la variante hongroise citée en deuxième lieu a pu en suggérer l'idée) D'une façon caractéristique, les nouveaux détails s'ajoutent au début qu'ils développent jusqu'à faire disparaître le sujet original. Ainsi une variante slovaque, assez longue et une ukrainienne sont altérées au point d'avoir comme scène finale la visite du prêtre que la soeur fait venir auprès de son frère mourant en prison. Ce processus est fréquent dans les emprunts. La présence de ce phénomène suffirait en lui-même, sans l'intervention des parallèles français, à établir l'emprunt au hongrois dans la version slovaque et morave. Cela se confirme par le témoignage de l'air de la ballade morave, emprunté sans aucun doute au hongrois.⁴

Examinons maintenant le parallèle du motif de la ballade française qui manque en hongrois — le chant de la soeur. — Cela nous conduit à la ballade suivante, qui n'existe actuellement que dans un seul village de Transylvanie sous une forme incomplète.

*Le Brave est parti, le Brave avec la Belle
Par le vieux chemin battu, Par l'immense forêt.
Il dit à la Belle, le Brave lui dit :
Oh ! ma belle, oh ! ma belle Entonne ta chanson !
— Je ne l'entonne pas (bis) Mon chant est fort
Ils l'entendront, (bis) Les larrons à dix.
Moi, on m'enlève, toi on te tue ;
Le Brave se tourna, il la gifla,
La belle entonne son chant triste.
Ils l'entendirent, ils l'écouterent, les larrons à dix.*

⁴ Cf. L. Vargyas, *Dallamegyezések magyar, szlovák és morva balladákban* (Concordance des mélodies dans les ballades hongroises, slovaques et moraves), in *Néprajzi Közlemények*, 1959, no. 4., pp. 3—7.

*Le plus jeune leur dit : Mes camarades, mes camarades,
Mes bons camarades, je ne sais pas ce que j'entends,
Si s'est du chant ou de la trompette, ou le son du violon !
Venez, barrons lui le chemin ! Ils lui barrèrent le chemin,
Ils enlevèrent la Belle, tuèrent le Brave.*

Après cela, à la question du jeune larron, on découvre qu'elle était sa propre soeur. Personne dans le village ne se souvenait de la fin, elle est devenue vague, ainsi que la suite fabuleuse qui fut, à ce qu'il paraît, intercalée ultérieurement.

Ce texte garde visiblement différents thèmes de la ballade française *Les deux frères*, mais fort transformés et effacés. A une de ces transformations est dû p. e. le remplacement de frère et soeur par des amoureux. Mais le lien de sang devenu élément secondaire, survit entre le larron et la Belle ce qui donne un tour différent à l'intrigue. Il y a un changement de personne dans la scène du chant aussi: dans la ballade française c'est le frère qui en appelle à la prudence de sa soeur, dans la nôtre, les rôles sont intervertis. L'amour-propre du Brave en est touché (ce trait ressort avec plus de relief dans la version des peuples voisins) c'est pourquoi il «insiste» d'une façon aussi étrangement brutale (dans le texte hongrois).

Ce motif a survécu chez les Slaves du sud, chez les Bulgares et les Roumains dans de nombreuses variantes, histoires univoques, bien construites, mais racontées avec des détails épiques amalgamés avec d'autres épisodes, étrangers au sujet primitif. Les trois versions commencent par les préparatifs du mari qui veut rendre visite à ses beaux-parents — pour la première fois depuis son mariage — et il fait préparer à sa femme les provisions de voyage. (Mais chez chacun il existe des variantes où ils ne font que se promener dans les montagnes.) C'est chemin faisant qu'il invite sa femme à chanter. Celle-ci refuse, non seulement de peur des larrons, mais surtout à cause de leur chef qui était son ancien amant et qui l'a en vain demandée en mariage. Dans une variante roumaine il en est de même: «Chante Vida, n'aie pas peur, Mon nom est le Brave au casque. Tu verras Vida, mon arme !» — dit-il. Et dans cette variante le chant a un caractère extraordinaire: «Si je commence mon chant, les grandes forêts en retentiront, les arbres sveltes se pencheront, Les ruisseaux se troubleront, Et les champs se dessècheront». Dans la variante sud-slave la femme émet «deux voix d'une seule bouche». Les

larrons en sont frappés comme dans la nôtre: «Mes bons enfants, hé, les garçons, C'est peut-être les tambours qui battent, ou c'est le son du violon qui résonne? «Battement de tambour ne s'entend pas, Son de musique ne s'entend pas. C'est la douce voix de Vida.» Cette scène est suivie de la lutte avec les larrons qui peut avoir plusieurs issues. Le Brave et le chef des larrons se révèlent égaux en force et c'est l'aide de la femme qui décide de leur lutte, ou bien c'est le chef des larrons qui obtient, grâce à ses promesses, l'intervention de la femme. Dans la plupart des versions c'est aux larrons qu'elle porte secours, son mari est lié, mais un hasard heureux le délivre, il tue et son adversaire et sa femme — cette dernière ou bien sur le champ, ou bien à la maison. Dans un plus petit nombre de versions, elle reste fidèle et c'est elle qui délivre son mari de la main des larrons.

Ce sujet est raconté dans un chant épique bien volumineux, d'un style minutieux. En comparaison avec cette version, la nôtre, isolée et tronquée qu'elle est, avec son sujet défectueux et ses endroits qui offrent parfois une identité mot à mot, fait l'effet, à première vue, d'être un emprunt. Mais l'existence de la ballade française nous permet de voir la question sous un autre jour. Il ne peut pas être question de ce qu'un thème si particulier comme celui du chant dans la forêt, conçu d'une façon si irréaliste, si stylisée, ainsi que l'angoisse devant les larrons, suivie de la rencontre avec eux soit né séparément, en France d'une part, et en Europe orientale d'autre part, indépendamment l'un de l'autre. La question est de savoir quel était l'itinéraire de sa diffusion. Est-ce les colons français qui introduisirent la ballade *Les deux frères* en Hongrie où elle s'est divisée en deux rameaux, dont l'un a donné naissance à la ballade *Frère et soeur faits prisonniers*, l'autre, avec son thème caractéristique malgré la déformation, à celle du *Brave et la Belle*; la ballade a continué sa migration dans sa forme dédoublée, l'un des rameaux pénétrant en Slovaquie, l'autre chez les Roumains et les Slaves du Sud. Est-ce au contraire des Balkans d'une part et de la Slovaquie et la Moravie de l'autre que deux sujets indépendants sont venus en Hongrie, furent transmis aux colons français réunis par eux dans une seule ballade cohérente, retransmise et répandue à son tour dans leur ancienne patrie, la France.

Ce dernier itinéraire n'a pas la chance de paraître vraisemblable, d'autant moins que les variantes slovaques portent les

traces évidentes d'un emprunt à la ballade hongroise. Ajoutons, que l'histoire yougoslave sur la femme qui aide l'ennemi est, dans son essence, identique à la byline russe sur Ivan Godinovitch,⁵ qui, toutefois, ignore les passages franco-hongrois. C'est la forme russe, qui correspond mieux au genre du chant héroïque. Ainsi les passages en question du chant yougoslave sont probablement dus à une assimilation ultérieure et sont passés dans le chant roumain. Mais les traditions plus archaïques de nos voisins du Sud ont gardé plus longtemps le sujet reçu de Hongrie qui n'a survécu chez nous ainsi que chez les Français que dans des variantes rares et altérées.

Il est également des cas où nous ne connaissons pas la correspondance exacte française de la ballade hongroise pas plus que son parallèle le plus éloigné. Pourtant, si nous examinons à fond les variantes européennes, la ballade hongroise s'explique par un emprunt aux Français. Telle est la ballade sur *La fille déshonorée*.

*Ma fille, ma chère fille, qu'est-il arrivé à ta robe,
de devant elle raccourcit, de derrière elle s'allonge!*
— *Le tailleur ne l'a pas bien coupée, le couturier ne l'a pas bien cousue.*

Que le Dieu le punisse, qui l'a tellement gâté!
— *Portez-la, diables, portez-la à l'échafaud,
Portez-ma fille à l'échafaud!*

— *Mère, ma bonne mère, attendez une seule heure
Attendez une seule heure que j'écrive ma lettre!*
*Mon hirondelle, petite hirondelle emporte ma lettre
Emporte ma lettre au jeune seigneur Gyöngyvári!*
*Si tu arrives à midi, dépose-la sur son assiette,
Si tu y arrives le soir, dépose-la sur son oreiller!*
*Je sais il la lira, y versera ses larmes,
De ses larmes abondantes il ne verra pas les lettres.*

— *Mon cocher, mon cocher le plus leste!*
Attelle les six chevaux, les meilleurs!
*Sois comme l'éclair, je n'en serai que la lueur,
Nous devons trouver en vie Hangoli Boriska!*
Bonjour, bonjour ma mère inconnue!

Où est, où est Hangoli Boriska?
— *Elle est allée à la Tisza, laver des mouchoirs
Pour faire plaisir au jeune seigneur Gyöngyvári.*
— *J'ai été partout, je ne l'ai trouvée nulle part.*
Où est, où est Hangoli Boriska?
— *Elle est entrée dans la maison mettre la table,
Mettre la table, disposer les plats.*

⁵ Cf. V. Propp, *Русский героический эпос*, Moscou, 1958, p. 126.

— J'y ai été aussi, je ne l'ai trouvée nulle part.
 Où est, où est Hangoli Boriska?
 — Puisqu'il faut le dire, puisqu'il faut l'avouer,
 Elle dort dans sa chambre, elle repose dans son lit.
 Le fiancé y entre, porte la main à son sein,
 Sort le grand couteau, l'enfonce dans son cœur.
 — Si je ne suis pas à toi, que je ne sois jamais à une autre!
 Mon sang formera avec le tien un ruisseau,
 Mon corps reposera avec le tien dans la même tombe,
 Mon âme adorera avec la tienne un seul Dieu!
 Qu'on m'enterre du devant de l'église,
 Hangoli Boriska au milieu de l'église,
 Et notre petit enfant au devant de l'autel!

C'est le nom de l'héroïne qui a, le premier, attiré mon attention sur la possible origine française de cette ballade — et de nos ballades en général. Le nom est, dans la plupart des versions Borbála *Angoli* (d'Angleterre), en forme altérée *Hangoli Boriska* (= diminutif de Borbála) ou Ilonka Londonvári (du bourg de Londres). Comme nous le savons, le nom des héros des ballades ont ceci de commun que les héros d'origine étrangère portent toujours des noms provenant des peuples voisins. Le prétendant venu des terres étrangères est allemand ou turc chez nous, moldave en Transylvanie, polonais en Moldavie. Dans les ballades françaises les noms anglais et espagnols sont généralement répandus. (Tel par ex.: la princesse française mariée à un Anglais qu'elle appelle toujours «maudit Anglais» pour, enfin, après la nuit de noce, l'accepter comme «cher Anglais») Par endroit, des versions allemandes de l'Ouest parlent encore «du fils du roi d'Angleterre» (par ex.: dans la ballade sur la fille qu'on fait danser jusqu'à la mort) ainsi que des versions italiennes — également dans des ballades empruntées aux Français. Mais français ou anglais en tant que nom propre ne figurent jamais dans des ballades françaises respectivement anglaises. Le nom *Angoli* suggère donc un milieu français ou néerlandais comme pays d'origine de notre ballade. Examinons donc les leçons fournies par sa diffusion.

Chez les Allemands le contenu épique de notre ballade se trouve divisé entre trois types séparés. L'un est l'histoire du *König von Mailand* connue en trois variantes, seulement le long de la frontière française, entre Zweibrücken et Zürich, à trois points de la ligne du Rhin. L'autre connaît une vogue générale en Allemagne sous le titre de *Ritter und Magd*, la troisième est la *Schwabentöchterlein*. Voilà le résumé du premier: Chez un roi il y a des

festivités. Un des invités fait l'amour avec la fille du roi et s'en va après. La fille accouche en secret d'un enfant, son frère l'aide à cacher sa honte. Mais la mère l'apprend, obtient du père l'exécution de la fille. La fille écrit une lettre à son amant — dans une des versions avec du sang pris à son doigt — que son frère apporte à celui-ci. Il ne le trouve pas chez lui, car il est allé faire un tour à cheval. Rentré à la maison, l'amant aperçoit la lettre, peut à peine la lire à cause des larmes qui lui remplissent les yeux. Il fait seller les chevaux, avec ses chevaliers il se précipite pour sauver son amie. Avant d'être pendue, la fille prie ses bourreaux d'attendre car elle entend le bruit des chevaux de son amant. Ceux-ci ont pitié d'elle et attendent. L'amant la sauve, tue la mère et prend sa mie. Plus tard le père leur rend visite et ils se réconcilient.

Cette histoire qui, du pays lointain du Rhin ne pouvait venir en Hongrie en sautant tout l'aire de langue allemande, offre beaucoup d'analogies dans les détails, mais en même temps la jupe qui se raccourcit y manque, l'enfant vient au monde; la fin est devenue, de tragique, une réconciliation; divergence moindre au début, qui s'élargit de sorte que l'histoire ne commence pas comme en hongrois, *in medias res* et que l'envoi du message ne se fait pas à l'aide d'un oiseau.

Dans l'autre un chevalier fait l'amour avec une paysanne et le matin veut la payer ou bien lui offre son serviteur. La fille le refuse et rentre, triste. Sa mère la rencontre en dehors de la ville et, de loin lui demande ce qui lui est arrivé, sa jupe étant longue derrière et trop courte devant. La fille se couche dans son lit, accouche d'un enfant et meurt. Le chevalier la voit en rêve, se met en route pour la voir, mais ne rencontre que le cortège funèbre. Il embrasse son amie morte et se poignarde. Cette histoire appartient à un groupe de ballades très en vogue aussi bien chez les peuples romans que germaniques, au groupe des ballades sur le jeune amant ne rencontrant son amie mourante qu'aux funérailles. Dans ce groupe le passage concernant le raccourcissement de la jupe est intercalé et ne se rencontre qu'au milieu, mais dans un tout autre rapport. De cette façon elle ne peut pas être affiliée à notre ballade. Il en est de même de *Schwabentöchterchen*,⁶ dans

⁶ V. *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien*, Hrsg. von J. Meier-E. Seemann, Berlin, 1935, No. 73.

laquelle la formule du raccourcissement de la jupe est le seul lien à trouver.

Que voyons-nous chez les Anglais? Dans le texte correspondant,⁷ la fille d'un lord est souvent et sans succès demandée en mariage. Enfin, la fille avoue qu'elle est enceinte d'un autre chevalier. Ses parents l'apprennent, l'examinent et le père voit son état; il veut la faire exécuter. «Où est un galant — s'écrie la fille — pour porter ma lettre». Un page s'en charge, le chevalier fait immédiatement seller son cheval. Sur le bûcher, la fille entend le bruit du cheval, mais il prie en vain son frère d'éteindre le feu. L'amant qui arrive tard, se venge de son amante sur la famille.

Il y a une seule variante où le frère prend connaissance de l'état de sa soeur en disant: «Qu'est-il arrivé à ta robe verte qui étais jadis si longue? Qu'est-il arrivé à ta jupe longue qui était jadis si large?» Mais semblablement à l'allemand, cette formule a passé dans d'autres ballades aussi;⁸ son père, le roi ordonne à sa fille enceinte de se déshabiller pour voir si elle est pucelle. «Sa jupe était courte, sa hanche ronde, ses joues pâles et décolorées» ou bien «son jupon était si court. Neuf mois tout pleins. Elle était enceinte.» Cette ballade est plus proche de la ballade hongroise en ce qu'une variante au moins contient la formule de la jupe raccourcie liée à l'histoire originale, d'autre part l'accouchement n'a pas lieu et la fin reste tragique. Les formules de la ballade hongroise apparaissent aussi dans un autre type.⁹ L'amante envoie une lettre à son galant et celui-ci «dès qu'il a lu la première ligne, avait de tristesse plein le coeur — Dès qu'il a lu la ligne suivante, avait les yeux embués de larmes.»

Dans la ballade espagnole-portugaise apparaissent des traits encore plus proches. Ce type est introduit par divers préludes racontant comment les amoureux passèrent la nuit, comment le garçon s'engagea à séduire la fille, comment le secret se fit jour; dans plusieurs variantes la fille devint enceinte de l'eau d'une certaine fontaine. Parfois cette introduction est omise. Tout cela laisse supposer que ces différentes introductions sont secondaires. Où elles manquent, l'histoire commence avec le raccourcissement de la robe et, de plus, non seulement la forme déformée de la jupe est rapportée mais aussi la justification de la fille qui invo-

⁷ Child 65.

⁸ Child 65, 100 A, D, 101

⁹ Child 66 A

que le tailleur qui a râté la jupe. Par ex.: «Elle était assise avec son père à la table, celui-ci la regarda longuement — Dona Areria, il me semble que vous êtes enceinte. La faute en est aux tailleurs, ils ont mal taillé ma jupe.» Il a convoqué les tailleurs dans une salle fermée. Ceux-ci se regardèrent et dirent: il n'y a rien avec la jupe, dans neuf mois elle ira de nouveau jusqu'à terre.¹⁰ Ensuite il enferme sa fille et prépare le bûcher. Elle envoie un page avec une lettre à son amant. «S'il dort, réveillez-le, si vous le trouvez veillant, remettez-lui la lettre.» («Si vous le trouvez au dîner, qu'il se lève de table, s'il se promène, remettez-la lui aussitôt», «Si tu le trouves à la fenêtre, donne-la lui», etc., dans des variations pareilles aux hongroises.) Dès qu'il commence à lire la lettre, il fond en larmes, il fait seller et ferrer ses chevaux. Et voilà ensuite la divergence hibernique: il s'habille en moine et se présente au lieu de l'exécution pour confesser la fille et c'est ainsi qu'il l'enlève. Donc, là aussi un happy end remplace la tragédie. Cette scène est rapportée minutieusement.

Dans certaines variantes catalanes la lettre écrite à l'encre cède la place à une lettre écrite avec du sang, que le recueil allemand qualifie, vu les analogies allemandes très éloignées, de formule migrante indépendante chez tous les peuples. (Bei uns konnten wir diesen Zug sonst nirgends nachweisen, wohl aber ist er in gleicher Situation — der Gefangene hat keine Tinte zur Verfügung — im Südslavischen häufig zu finden.¹¹) En général le recueil nie le rapport entre les ballades énumérées, ne reconnaît que des liens éloignés, indirects tant elles sont différentes et tant il est difficile d'imaginer entre elles un lien géographique.

Mais ce lien est fourni par l'existence de la ballade hongroise, *Angoli Borbála*. C'est qu'elle comprend l'ensemble des formules-rencontrées séparément, dispersées dans les ballades espagnoles-portugaises, anglaises et les trois ballades allemandes indépendantes. De plus le message envoyé par l'oiseau devient compréhensible, tenant compte des chansons lyriques et ballades françaises où c'est un lieu commun. Ainsi il nous reste à supposer qu'il existait une ballade française, disparue depuis, ayant contenu les éléments compris dans le hongrois. Sa structure devait

¹⁰ T. Braga, *Romanceiro geral português*, 2^e éd. Lisboa, vol. I. 1906, vol. II. 1907, pp. 382.

¹¹ *Deutsche Volkslieder mit Ihren Melodien*, No. 67, vol. III. p. 230.

être pareille à celle de notre ballade, c'est à dire, elle commençait directement par les paroles sur la jupe se raccourcissant, vu que les ballades françaises se distinguent aussi par leur récit de forme concise, réduite aux éléments essentiels de l'histoire qu'elles abordent *in medias res*, avec un grand effet artistique. C'est de là qu'elle a passé chez les peuples voisins tout autour, avec plus ou moins de transformations, lacunes ou élargissements et déformations, et c'est directement des Français qu'elle nous est venue et elle s'est conservée sans lacune jusqu'à nos jours.

Il n'est pas possible d'imaginer la constitution de la version hongroise unissant toutes les formules sans l'intermédiaire du français. De tant de points et de si grandes distances géographiques, il aurait été inimaginable de réunir les formules différentes et d'en créer une nouvelle histoire. Nous n'avons qu'à penser à la formule initiale: la formule de la robe, connue chez les Allemands, mais chez eux, incrustée dans une autre histoire est la formule textuellement la plus proche du hongrois. Ta jupe est longue derrière, courte devant. Mais la justification de la fille ne se retrouve qu'en espagnol-portugais: Le tailleur ne l'a pas bien taillé. Il est à noter ici, que cette formule, complètement aberrante, se retrouve dans une chanson à l'allure de ballade, en France aussi: les parents font faire une robe à leur fille, mais «elle est courte derrière et longue devant».¹² Dans cette forme elle n'a évidemment pas de sens, mais prouve l'existence de la formule en question dans l'aire de la langue française. (Ce motif se trouve également chez les Grecs, un autre territoire influencé par les ballades françaises). Toujours est-il que, sans l'existence d'une ballade française les Hongrois auraient dû emprunter la structure de l'histoire anglaise ou de l'histoire allemande (la plus proche de la nôtre) répandue uniquement le long de la frontière française, abandonner les préludes et commencer immédiatement, à l'exemple de *quelques* versions espagnoles-portugaises, par la découverte de la grossesse; mais la rédiger à l'aide d'une formule prise au milieu d'une autre ballade allemande avec la question de la mère — et enfin compléter avec la suite des versions ibériques. Il aurait fallu appliquer dans l'histoire l'envoi du message dans la forme ibérique, prendre la fin tragique à l'anglaise, mais avant cela intercaler encore, comme invention hongroise, la

¹² E. Legrand, *Romania*, 1881, pp. 365—396, No. 25.

scène des renvois réitérés du fiancé. Je crois que l'impossibilité en est évidente. Mais l'hypothèse d'une ballade française intermédiaire explique aisément tout. Nous avons déjà vu que les ballades françaises subissent des modifications plus ou moins importantes chez leurs voisins, différemment chez chacun. Cette mosaïque variée autour d'un centre aurait dû, en elle-même attirer l'attention sur le territoire français et suggérer la supposition d'une rédaction française disparue. Cette suggestion n'est que renforcée par la présence de la ballade hongroise dont les rapports avec les autres ne peuvent être expliqués que par l'intermédiaire du monde français. Qu'une ballade française conservée par les Hongrois et autres peuples tombe dans l'oubli en France, n'est pas étonnant vu l'évanouissement des ballades françaises et leur réfection au cours des XVIII^e et XIX^e siècles.

Parmi les vingt-deux variantes connues et analysées, il est des ballades connues et célèbres, telles *Les anneaux de Marianne*, *Les trois orphelins*, *Jésus Christ s'habille en pauvre*, *Les tristes noces*, *La porcheronne*, *La fille-soldat* (A Doncela que vai à guerra) ainsi que des ballades moins connues, rares ou fragmentaires. L'aire des parallélismes s'étend de la Grèce à Arkhangelsk. Les sujets de ballades transposés grâce aux groupes ethniques français (Wallons) installés en colons, se sont vite répandus en tous sens, même en sens contraire: chez les Slovénes, les Tchèques et même les Allemands. Chez ces derniers dans de tels cas le thème français parvient de deux sens, de l'Ouest directement des Français, de l'Est par l'intermédiaire des Hongrois. Telle, la célèbre ballade *Renard tueur de femmes* (Child 4) — que l'on a également la coutume de comparer à l'histoire de *Barbe-bleue* — et qui chez nous est mêlée à des thèmes épiques orientaux. Elle montre bien les rapports des ballades hongroises de l'Océan Atlantique à la Mer Jau'ne.¹³

Jusqu'à présent on a essayé de faire remonter la ballade hongroise correspondante (*Molnár Anna*) à un modèle allemand (*Ulinger*). Cette explication, cependant, se heurte à des difficultés. Ce type a, en effet, chez les Allemands quatre sous-variantes. Dans la région frontalière occidentale, c'est la forme franco-allemande d'auto-sauvetage qui est connue, au sud et dans le sud-est, la forme connue est celle où l'héroïne appelle par trois

¹³ Le développement détaillé se trouve dans le second chapitre de mon ode mentionnée.

cris son frère; dans les versions du nord-est, l'aide arrive après la mort de l'héroïne et dans la quatrième variante également, la fille est assassinée, mais il n'est pas fait mention d'autres victimes. La ballade hongroise par contre fait cas de l'auto-sauvetage, elle est donc semblable à celle de la région frontalière occidentale, et n'a pas de rapport avec celle connue des Allemands vivant en Hongrie ou dans des territoires limitrophes, excepté un point: la scène sous l'arbre et la recherche des poux sur la tête.

Cette scène suit dans sa migration la voie conduisant de Hongrie vers l'Ouest et le Nord-ouest. Dans les versions danoises, hollandaises et les quatre différentes versions allemandes, cette scène est évoquée par les éléments suivants: l'homme pose la tête sur les genoux de la fille, la fille examine sa tête, il s'endort, elle aperçoit les victimes précédentes pendues à l'arbre, se met à pleurer. *Tous ces éléments ensemble* n'apparaissent cependant que dans les textes hongrois de Transylvanie et de Moldavie. Il ne peut s'agir de la disparition ultérieure de cette scène dans les versions des autres peuples, et, par contre, de sa survie en hongrois. Chez les Allemands, la survie dans de grandes unités géographiques n'est assurée qu'à certains éléments différant par régions. C'est justement dans les régions les plus archaïques (Prusse orientale, minorités allemandes de Pologne) que cette scène est omise, tandis que chez les paysans des régions les plus évoluées (Provinces du Rhin, Allemagne Méridionale) en ont conservé le plus d'éléments. Les mêmes variantes figurent dans les textes imprimés vendus dans les foires du XVI^e siècle. Comme nous voyons les différences géographiques se manifestent dès le début dans les ballades allemandes. Parallèlement, dans les textes les plus corrompus de la Transdanubie, donc d'un territoire relativement petit, des mosaïques d'éléments les plus variés ont été conservés. Cette région avec l'Alföld, où cette ballade est totalement inconnue, sont en effet les plus développées dans l'aire de la langue hongroise, il peut donc s'agir réellement d'une disparition, tandis que dans les régions les plus archaïques — en Transylvanie et en Moldavie —, cette scène est conservée dans son aspect original.

La migration d'est en ouest est également prouvée par le fait que dans les textes allemands occidentaux, il ne reste que l'arbre avec les victimes pendues, la scène qui se passe au pied de l'arbre a disparu. En Hollande, les filles sont pendues à un gibet, si

toutefois ce passage existe encore; chez les Danois, par contre, la description des filles pendues a disparu de la scène de la recherche pendant des lieux, sans mot dire, puis la fille demande à boire, la scène se passe près de l'eau) — qui se propage de l'est en ouest, s'évanouissent et, se confondant avec la scène au pied de l'arbre il répond: «En arrivant au tilleul, tu auras à manger.» Ou encore, lorsqu'ils repartent qu'ils aperçoivent les victimes pendues à l'arbre. Finalement la version allemande-hollandaise, dans laquelle la femme peut choisir entre les morts, fond la noyade des versions françaises avec la décapitation et la pendaison des hongroises. Cette origine est appuyée par quelques passages obscurs du texte allemand. Par exemple: dans le texte imprimé à Nuremberg en 1550, le séducteur demande à *la fille* si elle est triste à cause *du mari* qu'elle a quitté? Seul dans le texte hongrois, il s'agit d'une femme mariée, qui a abandonné un mari pour les beaux yeux d'un chevalier.

La scène finale, qui, en hongrois, reproduit les détails du retour, ne peut être rapprochée de celle de l'Ulinger, qui se termine soit dans la forêt, soit par la mort de la fille. Elle s'est par contre inspirée de la conclusion française tout comme la fin de la variante hollandaise ou anglaise. Cet épisode, aussi bien que l'histoire de la fille qui se sauve toute seule, rattache notre ballade à celle du type occidental. La forme du début, elle, prouve nettement l'origine française. Chez nous, tous les textes, sans exception, commencent ainsi: «Viens avec moi, Anna Molnár, nous allons avoir un long chemin, errer par les bois». Même dans certaines variantes moldaves, il est question de «promenade» ce qui correspond au début de la ballade française: «Bell', allons nous épromener», «Veux-tu venir, bell' Jeanneton . . . nous épromener», textes existants dans les variantes françaises, plus anciennes et plus nombreuses.

Les Hongrois ont donc connu cette ballade par l'intermédiaire des colons français du Moyen Age. Les Polonais aussi, par l'intermédiaire des Wallons de Szepes — ancienne région limitrophe avec la Pologne — et de la région de Tokaj où les détails du texte français apparaissent sans que cet emprunt ait pu être expliqué par les chercheurs.

Cependant les Hongrois ont incorporé dans cette histoire française une scène nouvelle, celle de la recherche dans les cheveux, qui a été diffusée à travers les régions allemandes, vers l'ouest et le nord, scène s'effaçant en fonction de la distance. Cette scène est un héritage des chants héroïques de type sibérien, remontant à l'époque avant l'installation des tribues hongroises sur leur actuel territoire. Nos archéologues ont déjà constaté que dans la représentation de la légende de Saint-László¹⁴ (XIV^e siècle), une scène, absente du texte officiel, est reproduite: la fille délivrée des Comans cherche les poux dans les cheveux de László, sous un arbre, ou dans une pièce, couchés sur un lit; ou encore la fille, durant la fuite, avant le combat, cherche au pied d'un arbre les poux du soldat coman, qui l'a enlevée. Ce type d'image a une analogie avec une image sibérienne de l'époque de la migration des peuples, ce qui nous révèle la présence d'éléments de légende païenne dans la légende du roi-saint. Nos historiens de l'art ont également constaté, que cette scène est en rapport avec *Anna Molnár*. Nous avons ensuite retrouvé dans les chants héroïques sibériens, plus particulièrement abakan-tatars et turcs-altaïques des passages s'y rapportant. Il y a un type de scène qui paraît généralement au noeud de l'intrigue, des femmes cherchant des poux dans les cheveux du héros, ou de son terrible adversaire, avant le combat décisif ou après avoir été sauvé d'un grand danger. Ceci se passe toujours en deux endroits, soit dans une maison de fer de l'empire souterrain, couché sur un lit, soit au pied de l'«arbre de vie», qui est un bouleau d'or ou d'argent, ou un mélèze de fer. C'est sur ces arbres que reposent les corps des héros mythiques morts, les monstres y clouent ou y pendent leurs victimes et c'est là que les jeunes héros se procurent les armes. Tous ces détails expliquent parfaitement les images sibériennes et celles de la légende de Saint-László. Ces types de chants sur Saint-László devaient exister au XIV^e siècle en Hongrie. Cet arbre et la scène qui s'y déroule remplacent l'étang de la ballade française, c'est pourquoi nous voyons les victimes pendues à l'arbre. C'est sous cette forme qu'elle est revenue dans les régions allemandes, hollandaises et danoises.

Ce n'est pas la seule entre les ballades hongroises qui transpose un thème épique héroïque dans une ballade. Plusieurs sujets

¹⁴ Roi hongrois 1077—1095, canonisé en 1192.

entiers des chants sibériens et quelques formules et lieux communs ont été conservés après avoir subi de semblables transformations. Ils permettent de tirer des conclusions quant aux différences entre le style et l'esprit des deux genres, d'autre part quant aux rapports ethniques au sujet desquels les documents historiques restent muets. Un sujet caucasien s'y rattache aussi: la ballade hungaro-balkanique de la femme emmurée. Seule la version hongroise permet de faire des rapprochements avec la caucasienne (géorgienne), et sa pénétration dans ces régions ne s'explique qu'à l'aide de l'histoire des Hongrois: par les rapports entre eux et les peuples du Caucase avant l'occupation de la Hongrie actuelle et par l'adhésion d'Alains caucasiens aux tribues hongroises avant et après l'établissement de celles-ci.¹⁵

Ces données comparées nous offrent un point de repère à la solution de questions théoriques, notamment de celles de l'époque où est née la ballade et du centre de son rayonnement. Mais la transformation en ballades de thèmes des chants héroïques éclaire les différences existant entre les deux genres, ce qui aide à déterminer les traits typiques caractérisant les ballades.

En ce qui concerne la théorie et l'historique du genre, les questions suivantes doivent être examinées: qu'est ce que la ballade, quelles sont ses caractéristiques qui la distinguent des autres genres épiques, quand et comment elle est née, par suite de quelle transformation sociale, et comment elle l'exprime?

La définition de la ballade, le résumé de ses caractéristiques semblent être donnés définitivement. La ballade est connue comme un poème concis, haché, obscur, dramatique. Du point de vue de la forme, nous avons en effet, un tableau assez clair, mais nous en sommes loin quant au contenu. Cela provient de ce que les anthologies mélangent tout ce qui a un rapport même éloigné avec ce genre, aussi les caractéristiques s'effacent particulièrement en ce qui concerne la différence entre le chant héroïque et la ballade. C'est justement la séparation de ces deux genres qui est nécessaire, afin de pouvoir les délimiter exactement. L'Europe ne connaît dans le cadre de la poésie folklorique, que ces deux styles épiques (laissant de côté le genre plus tardif du

¹⁵ Cf. *op. cit.*, 3. chapitre: *A Kőműves Kelemen eredete* (Origine de Kelemen Kőműves), in *Néprajzi Értesítő*, 1959, pp. 5—73; en allemand: *Die Herkunft der ungarischen Ballade von der eingemauerten Frau*, in *Acta Ethnographica*, 1960, pp. 1—88.

chant historique — *historisches Lied*). En Occident, la paysannerie ne connaît que les ballades, mais les souvenirs de l'épopée héroïque plus ancienne survivent sous forme écrite (*Chansons de geste, Hildebrandslied, Beowulf, Edda*). En Orient, le chant héroïque est le genre préféré des paysans, car il représente le style le plus national, le plus archaïque; d'ailleurs des ballades qui semblent plus modernes existent également dans la tradition. L'aire de diffusion des deux genres prouve l'antériorité du chant épique. Nous le trouvons chez des peuples dont l'évolution a atteint des degrés différents, depuis la période de désintégration des organisations de clans (Giljak) jusqu'à des sociétés paysannes évoluées (russe, slave du Sud), tandis que les ballades n'apparaissent qu'au dernier degré de l'évolution, dans les sociétés européennes paysannes. Par contre, les recherches relatives aux ballades espagnoles, allemandes,¹⁶ prouvent chez certains peuples que plusieurs ballades proviennent de la transformation de chants épiques. Ceci est confirmé du point de vue hongroise, par des exemples encore plus clairs, cités dans le deuxième chapitre de mon oeuvre mentionnée. La ballade a donc succédé au chant épique dans l'évolution. L'essentiel du nouveau genre ressortira donc de l'analyse des éléments qu'il a adaptés, des résultats de ces adaptations et des nouvelles caractéristiques, par rapport aux chants épiques.

Cependant, cette comparaison doit être faite avec les traits les plus éloignés, les formes les plus anciennes des chants héroïques qui ne sont pas encore mêlés aux ballades. Ceci est nécessaire, car les motifs des chants héroïques retrouvés dans les ballades par les chercheurs allemands ou hongrois proviennent des XII—XIV^e siècles (chez les Allemands, par exemple: *Wolfdietrich*). Depuis ce temps-là, les chants slaves du sud et les bylines russes ont traversé une évolution de plusieurs siècles, ont vécu parallèlement aux ballades nées entre temps, offrent donc de nombreuses formes de transition. Si nous voulons établir la

¹⁶ J. Menéndez-Pidal, *Das Fortleben des Kudrungedichtes (Der Ursprung der Ballade)*, in *Jahrbuch für Volksliedforschung*, vol. V (1936) pp. 85, 122; J. Meier, *op. cit.*, vol. I. No. 4. (Thèmes Kudrun dans les ballades); E. Seemann, *Ballade und Epos*, in *Schweizerisches Archiv für Volkskunde*, 1955, p. 147. (Wolfdietrich); F. J. Child, *English and Scottish Popular Ballads*, Boston, 1882—1898, vol. I. pp. 188—193, No. 17 (romances et ballades françaises.)

situation telle qu'elle était et la différence réelle entre les deux genres, il est préférable de prendre comme exemple le chant héroïque de Sibérie, tout aussi archaïque, et de chercher les nouvelles caractéristiques de la ballade dans ses propriétés qui en sont les plus éloignées.¹⁷

L'origine du thème épique suivant, très répandu, remonte à des temps très anciens: la lutte pour obtenir la main de l'épouse. Le jeune héros quitte son pays et après de nombreuses aventures (lutte contre des monstres et des rivaux) obtient la main de sa promise. C'est le seul sujet que connaissent les chants épiques de peuples tels que les Giljak, qui se trouvent au stade de désagrégation des clans. Il reste le thème typique des chants héroïques jusque dans les bylines et le cycle sud-slave du prince Marko. À côté de celui-ci, dans des chants archaïques turcs, d'autres thèmes reviennent fréquemment: enlèvement de l'épouse durant un voyage du héros; délivrance après de nombreuses aventures, ou encore les parents du héros sont tués par un ennemi, ses serfs et ses animaux sont volés et l'enfant, qui par miracle en réchappe, grandit, se venge de l'ennemi et reconquiert les biens de la famille. Ces légendes sont très souvent groupées autour d'un même héros, forment un cycle ou une histoire unique, mais peuvent être développés à partir d'autres sujets apparentés. Dans ce cas, nous sommes en présence de chants réunissant des parties à peine liées entre elles qui racontent les aventures souvent de deux générations. La structure est donc lâche, elle ne progresse pas rapidement vers le but, mais enchaîne les événements l'un après l'autre. Ces derniers sont en réalité des aventures, même sous l'aspect de luttes gigantesques.

Les chants héroïques anciens se composent de 1000 à 12 000 vers. Leur récitation dure parfois une ou plusieurs nuits. Ces chants sont très longs, non seulement à cause de la quantité des aventures, mais aussi à cause du style qui développe abondamment les détails, élargit le récit. Cela caractérise déjà des chants abakans très archaïques, pourtant stylisés et jamais aussi réalistes que les versions appartenant à un degré d'évolution ultérieure.

¹⁷ Le développement plus détaillé et la preuve des pensées qui suivent sont dans le quatrième chapitre de mon ouvrage cité: *Műfaji és történeti tanulságok* (Conclusions sur le genre et son histoire), in *Ethnographia*, 1962, pp. 206—259.

Même les passages devenus presque des clichés sont relativement longs, comme p. e. les descriptions typiques et stylisées des scènes les plus importantes, les plus passionnantes, comme le combat du héros. Ils peuvent comprendre de 20 à 40 vers et même plus. Au cours de l'évolution ultérieure, s'y ajoute l'abondante énumération des participants au combat—dans le style plus ancien il n'y a jamais qu'un seul héros — la préparation des armes du héros, les détails de la lutte. De tels détails se retrouvent dans les chants héroïques de la région des Balkans et parfois même dans les bylines.

L'attitude devant le monde et l'homme est mythique au début, plus tard il n'en reste que le fantastique et le merveilleux. Les héros sont des êtres surnaturels, ils vivent généralement dans la période qui suit la création du monde, avant l'apparition de l'homme, quelque part au bout du monde, comme très souvent le texte même du chant l'exprime. Dans d'autres chants, il est seulement question d'une époque extrêmement reculée, lorsque les ancêtres des peuples vivant d'élevage se consacrent uniquement à la chasse. La plupart du temps, le héros est en relation de famille ou d'amitié avec les êtres célestes, ses forces sont mythiques et se manifestent pour ainsi dire toujours avec une particulière précocité: généralement c'est à l'âge de 3, 4 ou 7 ans qu'il doit se battre à la vie ou à la mort. Ses forces et celles de son adversaire sont toujours démesurées, caractérisées par la largeur du front, des épaules, la résonance de la voix, le poids des pas sous lesquels la terre s'effondre, etc.

Ces héros savent voler sur leurs chevaux magiques, les aventures se passent en ce monde ou dans l'au-delà, ou encore sous la terre ou sur la terre; leurs adversaires sont des monstres. Ce dernier trait s'est transmis dans les chants héroïques, non-mythiques tels que les bylines, les chants épiques des Slaves du sud et les romans chevaleresques du Moyen Age. Les enfants-héros également y sont présents, l'enfant Golomeche bulgar en est un exemple, qui, à quatre ans, est d'une force terrible, supérieure à tout le monde. (Ces traits sont également caractéristiques des contes de fées qui sont proches des chants épiques anciens, malgré leur forme en prose, non chantée.)

Trouvons-nous donc dans les ballades des éléments différents de ceux des chants héroïques ou des contes de fées? La réponse nous est donnée par la définition généralement acceptée de la

ballade: la ballade est un chant épique court, concentré sur un seul sujet, dont elle ne donne souvent qu'une seule scène, souvent même avec des omissions, suggérant et précipitant les événements. L'étendue moyenne de la ballade est tout au plus 200—300 vers dans la ballade danoise la plus longue (sans compter le refrain et les répétitions). Mais la ballade est en général beaucoup plus courte, elle comporte de 40 à 120 vers et quelquefois même moins. Il est donc indéniable, qu'à l'opposé du chant héroïque elle se caractérise par sa brièveté.

La définition du contenu n'est pas aussi simple. Dans les ballades danoises et écossaises il y a beaucoup de scènes de combat et nombreux sont les êtres merveilleux, surnaturels, les monstres, les charmes, les fées c'est-à-dire tous les éléments surnaturels qu'aujourd'hui encore la majorité des chercheurs désignent comme les caractéristiques les plus anciennes, les plus véridiques de la ballade. Cependant ils existent aussi bien dans les deux autres genres, et n'apportent rien de nouveau par rapport à ceux-ci. Leur ancienneté est indéniable, car ils sont déjà généralement répandus et même inhérents au genre avant les ballades. La question qui se pose est de savoir s'il y a, dans la ballade, quelque chose d'autre qui n'existe pas dans la poésie héroïque et qui est justement le contraire de ce monde surnaturel?

Même en ne faisant que parcourir les ballades de plusieurs nations on peut immédiatement noter ce qui est radicalement nouveau: *problèmes psychologiques, situation sociale*. Ils offrent le noyau dont se développent les événements, des causes de conflits sociaux. C'est donc *le problème de l'homme dans la société*, des rapports humains entre père et enfant, frère et soeur, mari et femme, ami et ami — ainsi que les problèmes provenant de la situation sociale — amour entre servante et seigneur, entre pauvre et riche, mari pauvre et épouse d'origine noble et l'attitude psychologique devant ses problèmes. Ici, ce sont toujours des hommes qui sont en scène, même si ce ne sont pas des hommes moyens, mais jamais des héros de force mythique, ni des êtres surnaturels. Les événements qui leur arrivent ne sont ni combats, ni aventures sans fin, ce sont des conflits motivés par leur vie, leur condition, les rapports qui les unissent et surtout leurs défauts et passions: le mari croit que sa femme est infidèle, il la torture à mort et entretemps il apprend son innocence; la mère ne permet pas à son fils d'épouser sa belle, fille de serf, elle

fait tuer la fille, son fils meurt de chagrin en maudissant sa mère; la fille déshonorée est exécutée sur ordre de ses parents, le fiancé qui arrive avec retard se suicide dans son chagrin; la mère déguisée en mendicante met à l'épreuve sa fille riche et fière, celle-ci la fait enfermer en prison, lorsque la mère se fait reconnaître, elle maudit sa fille — et de nombreux cas semblables. Les histoires d'amour sont les plus nombreuses et les plus variées avec les conflits et souffrances qui l'accompagnent. Même s'il est question de héros tombés dans le combat, trait nouveau par rapport aux anciens héros épiques, qui devaient toujours vaincre — c'est surtout l'attitude humaine qui est soulignée. On y parle des adieux à l'épouse, aux enfants, ou des sentiments de l'épouse qui attend en vain le retour du mari, de l'amant. Ce sont donc des sentiments humains. Ne fait pas exception le seul élément surnaturel: le groupe des légendes chrétiennes. Elles revêtent souvent et chez toutes les nations la forme de ballade. L'élément surnaturel y est représenté par le miracle chrétien, par un être céleste ce qui, aux yeux de l'homme du Moyen Age est une réalité incorporée au monde «réel» «démythifié», et tout à fait différent des fées, des sorcelleries et d'autres. Plus significatif est encore le fait que dans ces ballades c'est le contenu humain, spirituel, social qui emporte et que l'intervention d'un miracle ou d'un être céleste met encore plus en relief. Le riche mari chasse le sauveur déguisé en mendiant mais l'épouse au bon coeur a pitié de lui; la mère fait ses adieux à sa fille emportée au ciel, sa complainte pour sa fille dit son étonnement devant un tel miracle et sa douleur causée par la séparation. Même dans les éléments féeriques les sentiments humains sont soulignés s'il s'agit réellement d'une ballade. Dans la ballade française de la «blanche biche» le fait que le sujet de la ballade est biche le jour et fille la nuit n'occupe pas le premier plan, le texte nous le fait savoir en un vers — par contre son frère la poursuit en chasse à courre et la sert au cours d'un festin où il entend ses paroles accusatrices et la reconnaît. Le sujet en est un fratricide involontaire qui n'est rendu possible que par la transformation de la fille en biche, motif hérité de toute vraisemblance à une histoire plus ancienne.

Dans le quatrième chapitre de mon étude citée j'ai dressé le tableau des groupes typologiques des thèmes psychologiques-sociaux dans les ballades françaises, anglaises, allemandes et hongroises — c'est à dire de la zone centrale de l'Europe. Ils

comprennent toutes les anciennes ballades hongroises, presque toutes les ballades françaises (bien qu'il n'y ait pas en France d'édition exhaustive qui définisse ce qui peut être considéré comme ballade), 60 à 70% des ballades allemandes connues, près de la moitié des ballades anglaises et écossaises selon Child (comprenant la plus grande quantité de pièces étrangères aux ballades). Donc, cet élément «nouveau» constitue une partie importante, même prépondérante, des ballades publiées jusqu'à présent. Aussi pouvons-nous sans crainte les considérer comme thème caractéristique des ballades. Ceci est également renforcé par l'identité, chez les quatre nations, de cycles thématiques qui peuvent souvent renfermer plusieurs types. Le phénomène plus important est que toutes les ballades répandues dans plusieurs pays, dans des rédactions plus ou moins analogues, qui devaient donc être les plus populaires à l'époque où les ballades étaient le plus à la mode, appartiennent toujours à ce groupe de sujets psychologiques et sociaux.

Ces textes sont basés sur un seul conflit, jamais plusieurs intrigues ne s'y mêlent ou ne s'y entrecroisent; l'événement se précipite sans détours vers la catastrophe ou vers le dénouement. La définition communément admise caractérise bien le style qui est elliptique, réduisant le récit à l'essentiel; tout ce qui se comprend de la marche des événements, tout ce qui n'est pas un moment dramatique, reste sous-entendu. Les dialogues révèlent tout: les préliminaires, les événements passés ou en cours, l'état d'âme des héros. Le chant héroïque mythique ignore l'état d'âme du héros, dans la ballade par contre, il devient facteur fondamental et source de son influence. Mais cette psychologie diffère de la psychologie réaliste et individualisée à laquelle nous sommes habitués la tradition à partir des tragédies grecques en passant par Shakespeare, jusqu'aux drames modernes. La mère demande à la fille déshonorée, pourquoi sa jupe est plus courte devant que derrière. Les excuses naïves de la fille: «Le tailleur l'a mal taillée, la couturière l'a mal cousue. Que Dieu punisse le fautif» montrent avec une inimitable suggestivité l'être humain angoissé devant son malheur; ce n'est jamais une fille et même pas la fille déchue, mais un être humain qui ne trouve pas d'issue de sa détresse; c'est l'attitude de l'homme troublé par sa peine. Comme cette attitude correspond à une situation humaine bien connue, elle devient caractéristique. C'est ce qui lui donne sa force d'expression,

sans qu'elle représente un cas vraisemblable, une réalité individuelle. C'est une réalité stylisée typique.

La psychologie des attitudes humaines, le problème social, le récit saccadé qui ne laisse qu'entrevoir les événements dans des dialogues dramatiques—tout ceci est d'une telle nouveauté par rapport au chant héroïque, au conte, et à tous les genres connus à cette époque, que nous pouvons y avoir la caractéristique principale de la ballade. Les motifs adaptés des chants épiques se transforment aussi dans ce sens — principalement dans les ballades hongroises. Par exemple le thème de l'enfant-héros mythique qui vit parmi les loups devient l'histoire du cas de conscience de la mère dénaturée qui abandonne ses enfants pour des trésors. L'histoire de combats mythiques et répétés se transforme, tout en conservant plusieurs motifs, en histoire d'adultère, ou le mari inflige à sa femme le châtement horrible d'être brûlée vive.

Connaissant les vrais traits des ballades, nous pouvons exclure de celles-ci les ballades anglaises et allemandes, qui ne les ont pas et gardent, par contre, les résidus d'éléments épiques de la littérature chevaleresque: les pièces dont les sujets sont des combats et des aventures, les descriptions de guerres féodales ou de sièges, le cycle de Robin des bois, les textes basés sur des éléments de contes ou de féeries, ainsi que les narrations trop détaillées ou trop réalistes. La source de ces dernières est révélée par une formule qui apparaît dans les textes les plus longs, les plus minutieux et qui rappelle la structure complexe des chants épiques anciens: «Let us leave talking of this (lady) . . . and talk more of (Sir . . .)». ¹⁸ Cette formule dans les textes anglais est un héritage du style de la poésie internationale des jongleurs et *spiellmann*. Mais des traces de chants héroïques apparaissent aussi dans les «ballades» anglaises: l'enfant-héros (Child 59) à l'âge de quatre ans se bat pour l'innocence de l'héroïne; l'exagération effrénée de la force (Child 33, 38, 251). Ici nous rencontrons les traits des

¹⁸ Cf. Child 48, strophe 33, 53N/20, 109A/30, 51, 134/46, 211/24, 52, 271 A/36, B/25. Apparaît dans les romances espagnoles aussi: E. Geibel—A. F. von Schack, *Romanzero der Spanier und Portugiesen*, Stuttgart, 1860, p. 30.: «Lassen wir zur Zeit die Gräfin, Die in heissen Thränen klagt, Und berichten von Gayferos, Von dem Wege, den er Wallt», dans un chant épique de près de 800 vers; chez nous dans *Le combat de Sabac*, chant du XV^e siècle très probablement d'un auteur savant: «Cependant nous les laissons tous, car cela ne nous rapporte pas de bénéfices, Mais nous annonçons la venue de beg Ali. . .»

chants héroïques sibériens et de l'Europe orientale — exagération de la largeur du front (des épaules).¹⁹ A l'avenir ceux-ci doivent donc être exclus des ballades.

Il est caractéristique que les pièces des jongleurs incluses dans l'anthologie Child n'existent pas dans la tradition populaire vivante, comme nous pouvons le constater d'après les recueils très importants faits après celui de Child. Elles ont été conservées par écrit dans la tradition des successeurs des bardes et jongleurs — mendiants-chanteurs, colporteurs. La paysannerie, elle n'a gardé que les textes, qui satisfaisaient la forme et l'esprit nouveaux ce qui témoigne d'une transformation profonde du goût poétique chez les paysans de jadis.

Où cette transformation a-t-elle eu lieu pour la première fois? En ce qui concerne la région où la ballade a pris forme, nous devons prendre en considération les faits suivants. Les ballades sont toujours plus longues au Nord et au Sud, chez les Scandinaves et chez les Portugais, par rapport aux Français, tout comme chez les Slaves du sud et les Roumains par rapport aux Hongrois. Cet allongement du texte est dû, en dehors d'un récit plus détaillé, à des éléments accessoires qui effacent les caractéristiques du genre. Il est intéressant de comparer la longueur moyenne des ballades des différentes nations. La ballade française est la plus courte, puis l'italienne du Piémont, la hongroise et l'allemande, finalement l'anglaise où la présence des ballades écossaises cause un allongement notable. Les plus longues sont les danoises et les portugaises. Cette proportion prouve la primauté des ballades françaises. Les emprunts prouvent également ce fait. La source française est généralement reconnue en ce qui concerne les ballades italiennes, catalanes, portugaises et espagnoles. Les recherches de M. Baud-Bovy²⁰ m'ont permis de conclure à des emprunts grecs aux Français, à l'époque du royaume français à Chypre, étant donné que dans de nombreux textes on reconnaît des rap-

¹⁹ Ici aussi nous rencontrons une formule internationale: les textes anglais et allemand mentionnent la grande distance entre les yeux, presque mot à mot. Cf. Child 33A/7. strophe C/9, E/7, 38/2, 251/2—3, 21, puis chez les allemands dans le *Ermenrichs Tod* dans la 5^e strophe au sujet du Blüdelink de 12 ans. Il devait être à certaine époque le lieu commun du héros germanique.

²⁰ S. Baud-Bovy, *La strophe de distiques rimés dans la chanson grecque*, in *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra*, Budapest, 1956, pp. 355—373.

ports. Les emprunts français sont évidents chez les Hongrois. Les recherches scandinaves, ainsi que les études de Verrier sur la versification prouvent l'influence française sur la ballade danoise et scandinave. Ce point de vue n'est pas encore généralement accepté en ce qui concerne les textes anglais et allemands. C'est que les ballades françaises dont l'anthologie complète manque, ne sont pas aussi connues que ces dernières; la modernisation et la corruption des textes sont incontestables et de nombreux morceaux se sont évanouis dans l'oubli. De plus, nous avons dû nous défier des idées préconçues sur la primauté dans les ballades des «éléments surnaturels» et des événements détaillés. (C'est ce qui induisit en erreur Child à propos de *The two Magicians*, No 44, par rapport à la ballade française *Les transformations* et trompa les chercheurs concernant *Renaud Tueur de femmes* en les incitant à considérer la variante hollandaise comme originale). La primauté des ballades françaises par rapport à celles de l'aire allemande est confirmée par les emprunts hongrois qui proviennent toujours des Français et jamais des Allemands. Nous pouvons expliquer ce phénomène par le fait que la ballade a pris forme d'abord en France et s'est répandue en Hongrie avant de traverser l'aire de langue allemande, grâce aux colons français, aux nombreux pèlerinages, rapports commerciaux qui, à cette époque, existaient entre la Hongrie et surtout la Wallonie. Ceci explique aussi la diffusion des ballades en territoire allemand aussi bien par le côté français que hongrois.

Il y avait donc un centre français de ballades, d'où certaines pièces et le genre même étaient diffusés vers les autres peuples. Ils se propageaient chez les voisins puis à l'époque des royaumes français à Chypre chez les Grecs, et chez les Portugais, de là pénétraient en Espagne (c'est pourquoi les Portugais n'ont pas de romances épiques, et chez eux les ballades sont plus développées que chez leurs voisins) les colons du Moyen Age les introduisaient en Hongrie (et les Danois en prenaient connaissance peut-être grâce aux rapports normands-scandinaves).

Ces faits montrent que l'itinéraire de la diffusion suivait le «voisinage géographique». Pour le voir il n'y a qu'à replacer cette notion dans le cadre historique et appliquer la méthode géographique en tenant compte des aspects historiques.

Le mode de diffusion révèle l'origine paysanne du genre, et sa propagation en dehors de l'influence des jongleurs. Les variantes

en s'éloignant de leurs sources subissent de petites modifications et passent, sans grands changements, chez les peuples de la même famille linguistique: des Français aux Catalans, Italiens où la transition d'un dialecte à l'autre n'est pas brusque. Là les voisins peuvent s'emprunter des textes car ils se comprennent. Lorsque le passage se fait entre deux langues étrangères et qu'il faut traduire le texte, il y a immédiatement de grandes différences dans les détails, dans la rédaction et même dans l'action. Les différences entre les versions nationales plus ou moins «homogènes» sont dues à la population bilingue des zones frontalières. Ces différences peuvent être expliquées par l'influence des jongleurs. Voyageant à travers les pays, se réunissant dans des cours étrangères à l'occasion de fêtes, ils auraient eu la possibilité de diffuser dans différentes régions certains textes, certaines formules et structures. S'ils avaient été les diffuseurs des ballades, le résultat en serait la présence, dans tous ces pays, d'éléments et de motifs entremêlés au lieu de versions nationales homogènes existant en blocs bien distincts.

L'origine paysanne de la ballade n'est pas contredite par le fait que ses héros sont de condition plus élevée. Seigneurs et rois, ils le sont plutôt dans leurs apparences que dans leur caractère, ils sont toujours représentés dans leurs rapports humains. Si les paysans les choisissent comme héros, cela signifie seulement que l'idéal pour le peuple c'est le mode de vie de ceux qui sont au faite de la société, et exprime les aspirations des classes ascendantes.

C'est donc la paysannerie, et avant les autres la paysannerie française du nord, et les Wallons qui ont créé la ballade. Le nouveau genre s'épanouit en plusieurs zones autour de ce centre. La ballade de la zone intérieure présente dans leur pureté les caractéristiques du genre, ce sont: l'anglaise (sans l'écossaise), l'allemande, l'italienne du Piémont, et la hongroise. Autour de cette zone s'étend une autre, que caractérisent des modifications des détails minutieux et des éléments féeriques: les portugaises, espagnoles, catalanes, écossaises-scandinaves, tchèques-slovaques-polonaises, croates-slovènes. En dehors de celle-ci, il y a l'aire où les ballades se fondent avec les chants héroïques de l'Europe orientale: des Grecs aux Bulgares, Serbes, Roumains, Ukrainiens et Russes jusqu'aux Finnois et aux Esthoniens. Ce nouveau genre est répandu parmi les paysans, en marge de la poésie des jon-

une 9

gleurs, qui est devenue, dans l'Europe médiévale, une poésie savante écrite.

L'époque de la formation du genre ne peut être fixée d'après les noms historiques figurant dans les ballades ni par les événements historiques qui y sont liés, car ils ont pu y être inclus ultérieurement. Il faut également négliger le chant de Kölbick, qui ne peut être considéré comme ballade, c'est une chanson à danser avec refrain. Seul un document écrit contenant des ballades ou des vers de ballades peut être considéré comme donnée sûre. Cela ne signifie évidemment pas que le texte n'ait pas pu exister avant la date où il a été noté, mais que seuls de pareils documents, complétés des données de la recherche comparative, permettent de faire des déductions relatives à l'époque. La comparaison des époques où chez différents peuples des ballades entières furent notées nous apprend que les premières étaient des ballades françaises, dans la seconde moitié du XV^e siècle, tandis que pour les autres, allemandes, anglaises, hollandaises, danoises, hongroises, c'est en général au cours du XVI^e siècle. Des fragments, par contre, sont cités antérieurement, dès le XIV^e siècle chez les Allemands, dans des rappels d'air, dans des contre-factures. En dehors de cela il n'y a qu'une donnée isolée dont la date est incertaine, du XIII^e siècle, probablement de la fin: le texte complet du «Juda» anglais (Child 23). Les textes français existant en Hongrie y sont parvenus au cours du XIV^e siècle, car les rapports entre Wallons et Hongrois, si intenses jusque là, ont si bien diminué au XV^e siècle, qu'il ne pouvait plus y avoir d'emprunts importants. Une ballade connue par de nombreux peuples d'Europe (Child 25) est devenue le sujet d'un drame hollandais écrit à la fin du XIV^e siècle.²¹ La ballade existait donc au XIV^e siècle. Cependant ces textes notés ne devaient pas exister depuis plusieurs siècles. En avançant cela nous nous appuyons sur le fait que dans nos emprunts aux ballades françaises sont absentes justement les pièces notées à la fin du XV^e siècle et restées depuis les plus populaires dans la tradition française, telles: *Le Roi Renaud*, *Pernette*, etc. Celles-ci n'existaient certainement pas au XIV^e siècle, car elles n'auraient pu manquer dans des emprunts aussi massifs que ceux de cette époque. Leurs notations devaient donc suivre de 25 à 50 ans leur naissance. Les

²¹ Cf. I. chapitre de mon ouvrage mentionné, p. 220.

citations, les fragments, puis la notation de ballades complètes témoignent d'un intérêt croissant du public qui ne devait pas se manifester plusieurs siècles après la création du genre, et d'une manière uniforme chez plusieurs peuples, à la même époque. Donc, tenant compte même du texte de *Judas*, la formation progressive du genre ne peut être placée que vers la fin du XIII^e, début du XIV^e siècle, son épanouissement aux XIV^e et XV^e. L'impossibilité d'admettre une époque antérieure ressort du fait que le chant héroïque existe même à cette époque: *L'Emerichs Tod* allemand et le nouveau *Hildebrandslied* sont notés au cours des XV^e et XVI^e siècles et les variantes de la légende hongroise de Saint-László montrent qu'un certain type de chant héroïque existe encore aux XIV—XV^e siècles.

Si en conclusion nous voulons répondre à la question: pourquoi la ballade prend la place du chant héroïque, nous devons supposer une grande transformation dans la vie du peuple. Pour exprimer sur le plan social la différence entre les deux genres, nous pourrions dire que la ballade est un genre socialement plus évolué. Ceci peut être expliqué par un commencement d'embourgeoisement de la paysannerie, que les historiens fixèrent au XII^e siècle et qui atteint son apogée dans la période allant du milieu du XIII^e au milieu du XIV^e siècle, aussi bien dans les pays occidentaux que chez nous. On produit pour le marché, l'argent abonde, les besoins sont d'un niveau plus élevé, les vêtements imitent la mode bourgeoise ou seigneuriale, ainsi que les logements et l'alimentation, pour une certaine catégorie de la paysannerie. Parallèlement à ce processus, d'autres catégories s'appauvrissent au cours du XIV^e siècle: les serfs sont dans la misère, le travail salarié se répandant la différenciation sociale s'accroît. Dans les nouveaux sujets, les ballades expriment les nouvelles aspirations et les nouvelles possibilités. Nombreuses sont les ballades qui content l'histoire de la fille qui préfère mourir que de perdre sa virginité. Cette question ne se pose même pas dans les chants héroïques, dans les contes ou même dans les épopées antérieures. L'héroïne est enlevée, elle vit des années avec celui qui l'a enlevée, on l'enlève à nouveau et seul le succès de ces rapt intéressés le public: comment le propriétaire retrouvera sa propriété. Du côté de la femme il n'y a qu'une question: aide-t-elle son fiancé, son mari, ou au contraire, infidèle, elle aide l'ennemi. La virginité comme valeur ne peut exister dans ces

conditions d'insécurité et de violence. D'ailleurs, à ce degré plus primitif, la virginité avant le mariage n'était pas obligatoire, seule la fidélité dans le mariage l'est. Dans le monde du chant héroïque même ceci n'était pas assuré. La société, par contre, où ce problème peut déjà se poser, sinon comme principe, et où les violations, les cas encore fréquents de l'arbitraire sont tenus pour de graves atteintes, c'est une société qui vit dans des conditions plus policiées, à un niveau de vie supérieur, où l'important est de vivre sa vie, créer son bonheur. Les grands problèmes sont: l'amour, ses obstacles, la force qui s'oppose à lui, que ce soit celle des parents, ou de personnes étrangères, les rapports d'homme à homme dans la famille ou en dehors de celle-ci; le grand problème social, l'opposition entre riches et pauvres, dans la même classe sociale ou entre différentes classes. L'opposition entre classes sociales s'exprime dans les rapports entre individus, principalement dans les rapports amoureux. Ceci reflète la différenciation dans les rangs de la paysannerie, tout comme les aspirations de la classe ascendante qui, pour le moment, ne connaissent que des défaites tragiques: la noble dame orgueilleuse ne permet pas à son fils d'épouser la fille d'un vilain. Mais il est toute-fois possible d'imaginer un tel amour! Ce problème pourrait-il se poser là où la possibilité en est *a priori* exclue, où il ne s'agit même pas d'y penser. On peut également observer les oppositions entre paysans riches et pauvres: par exemple, la ballade humoristique du mari pauvre se vengeant de son orgueilleuse épouse (en Hongrie et chez les Anglais — Child 277).

La ballade, par sa forme aussi, répond aux nouvelles aspirations, au lieu de longs chants épiques interprétés par les jongleurs au cours de grandes fêtes, à des réunions extraordinaires, et que le peuple ne pouvait qu'écouter et non pas chanter, naissent de courtes histoires, que tous peuvent chanter ensemble à la veillée, à l'occasion de danses communes, dans le cadre des plaisirs quotidiens. Ils contribuent à la vie sociale florissante.

Dans la zone extérieure, le climat nordique et montagnard (Ecosse, Scandinavie) n'est pas propice au même essor de la production, à un semblable enrichissement ni au développement social qu'on a pu observer dans la zone centrale. Dans ces territoires moins développés, le genre s'est mêlé avec les survivances anciennes, combats féodaux, monde de fées, aventures épiques.

Cependant la ballade de la zone intérieure se transforme progressivement et tombe en oubli, par contre hors les limites de cette zone, elle survit dans sa forme secondaire moyen-âgeuse. A l'époque de la découverte du genre elle semblait plus typique que la ballade allemande ou française. La ballade psychologique, sociale, réellement typique n'a survécu en grande quantité dans sa forme médiévale, que dans notre pays où l'évolution paysanne interrompue par l'invasion turque l'a conservée jusqu'à nos jours permettant ainsi de retracer les lignes de son évolution à travers les siècles.