Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses

Résumé des conférences et travaux

121 | 2014

Annuaire de l'EPHE, section des Sciences religieuses
(2012-2013)

Courants religieux du monde russe et russisé (XVIII^e-XXI^e siècles)

Courants religieux du monde russe et russisé (XVIII^e-XXI^e siècles)

Conférences de l'année 2012-2013

Jean-Luc Lambert

Electronic version

URL: <https://journals.openedition.org/asr/1284>

DOI: 10.4000/asr.1284

ISSN: 1969-6329

Publisher

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Printed version

Date of publication: 20 December 2014

Number of pages: 319-326

ISSN: 0183-7478

Electronic reference

Jean-Luc Lambert, "Courants religieux du monde russe et russisé (XVIII^e-XXI^e siècles)", *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses* [Online], 121 | 2014, Online since 20 November 2014, connection on 11 July 2022. URL: <http://journals.openedition.org/asr/1284> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/asr.1284>

Tous droits réservés : EPHE

Courants religieux du monde russe et russisé (xviii^e-xx^e siècles)

M. Jean-Luc Lambert

Maître de conférences

Nous avons cette année poursuivi l'étude du système religieux des Ougriens de l'Ob (ouest sibérien). Celui-ci s'est profondément transformé ces derniers siècles, en réaction aux campagnes d'évangélisation forcée du début du xviii^e siècle, ce que nous avons montré les années précédentes. Nous avons continué en 2012-2013, l'étude des chants guerriers (*tārñəḡ-ār* en khante, *tērniḡ-ēryg* en mansi) commencée en 2011-2012. Rappelons tout d'abord que ces chants rituels appartiennent à la même grande catégorie que les chants de l'ours interprétés lors des jeux de l'ours. Les chants guerriers qui sont des textes épiques pouvant compter jusqu'à près de 3000 vers¹ sont exécutés sur des sites cultuels par des chamanes qui ont alors également fonction de bardes. Un dieu local est associé à chacun de ces chants interprétés sur le site cultuel où le dieu en question est supposé vivre et où il est matériellement représenté. Dans ces chants, le dieu s'exprime, via le chamane, à la première personne ; il est supposé raconter son histoire qui commence sur son site où il revient systématiquement à la fin. Ces chants décrivent donc des déplacements, des parcours en boucle, qu'il est souvent possible de retracer sur une carte géographique, car ils se déroulent sur terre et sur les fleuves, dans des espaces que les Ougriens de l'Ob connaissent bien. De plus, contrairement à ce que nous aurions pu supposer et comme nous l'avons vu l'an dernier, ces chants ne construisent aucune mythologie ; les dieux évoluent dans un monde qui globalement correspond à celui dans lequel vivent les hommes qui les chantent. Ces chants parlent ainsi d'une société constituée en villages établis le long des fleuves, et les dieux utilisent les techniques des hommes, ils ont eux-mêmes des lieux de cultes, des dieux auxquels ils offrent parfois des sacrifices sanglants de rennes, comme les hommes. Le sens général de ces chants rituels reste donc à établir, car rappelons-le, ces chants – collectés entre 1844 et les premières années du xx^e siècle – n'ont jamais été étudiés d'un point de vue anthropologique et cela en dépit de l'ampleur du corpus dont nous disposons.

Du point de vue de la trame narrative, il est possible, comme l'a rapidement montré le folkloriste István Pál Demény², de classer les textes en plusieurs sous-groupes. L'an dernier, nous avons essentiellement étudié les chants parlant de vengeance, le dieu-héros allant venger son père assassiné, et cette année nous nous sommes concentrés sur l'analyse des textes dans lesquels ce n'est pas, comme c'est aussi souvent le cas, le dieu qui choisit une épouse, mais une femme qui choisit de prendre le dieu – le héros – comme amant, en le faisant venir chez elle, presque à son insu.

1. Cf. notre compte rendu, *Annuaire EPHE-SR* 120 (2013), p. 203-210.

2. I. P. DEMÉNY, « Az északi-osztják hősi énekek tipológiai elemzése », *Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények* XXI/1 (1977), p. 33–43.

En ce cas, la fille a des frères et parfois un père – sa mère en revanche n'est jamais mentionnée – et en les comparant entre eux ces textes permettent notamment de montrer quelles sont les relations que l'on peut entretenir avec les affins.

Trois chants guerriers possèdent cette configuration globale : le « chant des gens de la ville de glace » appelé également « le chant du Prince³ de la rivière *soptaj* » connu grâce aux deux versions (1172 et 1349 vers) recueillies par József Pápay auprès de deux bardes différents⁴, un chant collecté en 1844 par Antal Reguly auprès de Maksim Nikilov : le « chant de la ville de Šameš [Čemaši], le chant du Prince des gens de l'Ob » (1591 vers)⁵ et une version du « chant du dieu du promontoire » (1602 vers) notée par József Pápay⁶. D'autres types de chants guerriers sont attribués à ce même dieu du promontoire (Lonk āwet nól) supposé résider à proximité d'Obdorsk, c'est-à-dire près de la ville où les interactions concrètes entre les Ougriens et les Russes ont été les plus fortes, car c'est à cet endroit que les autochtones se rendaient une fois l'an, en hiver, pour s'acquitter du tribut et participer à la foire, c'est à cette occasion qu'ils ont notamment observé les *svjatk*i – le cycle rituel russe des douze jours entre Noël et l'Épiphanie – qui leur a inspiré les saynètes aujourd'hui encore intégrées aux jeux de l'ours⁷. Ce n'est donc certainement pas anodin qu'au moins trois types de chants guerriers, profondément différents entre eux, soient précisément attribués à ce dieu et d'ailleurs seulement à celui-ci, et deux d'entre eux ont été notés auprès du même barde.

Du point de vue de la trame narrative, les trois chants analysés cette année peuvent donc être considérés comme des variations sur un même thème grâce à leur configuration générale commune. En voici de très rapides résumés :

1. Le chant de la ville de glace met en scène un tout jeune héros, totalement inexpérimenté, qui a une mère et un grand-père, mais dont le père est mort. Pour la première fois de sa vie il part chasser en forêt où il rencontre un cheval ailé. Il l'enfourche et celui-ci l'emmène directement à la porte de la maison de la « Princesse à la natte du pays du sud ». Celle-ci fait entrer le héros chez elle, le déshabille et le met dans son lit. Ses sept frères ne sont pas d'accord avec son choix et décident d'éprouver le héros en lui donnant des tâches *a priori* irréalisables. Il doit d'abord détruire, en tirant à l'arc, une cuirasse très solide puis un immense rocher. Le héros réussit après avoir tour à tour demandé de l'aide à son grand-père réel – alors physiquement absent – puis à un grand-père appelé « Grand homme puissant doré », vraisemblablement le dieu du ciel. En ricochant, ses flèches tuent les sept frères.

3. Le terme *ort* (khante), *ater* (mansi) est habituellement traduit par « prince » ; dans les faits il sert fréquemment à désigner les dieux locaux, le prince au sens politique du terme est quant à lui appelé autrement.

4. Ces deux versions sont publiées dans I. ERDÉLY (éd.), *Ostjakische Heldenlieder aus József Pápay Nachlass*, Akadémiai kiadó, Budapest 1972, p. 164-255 et M. CSEPREGI (éd.), *Osztyák hőseinek, Gyűjtötte és a nyersfordítást készítette Pápay József*, Európai Folklor Intézet-L'Harmattan, Budapest 2010 (A világ eposzai 6), p. 23-56.

5. M. ZSIRAI (éd.), *Osztyák (chanti) hőseinek. Reguly A. és Pápay J. hagyatéka*, II, Akadémiai kiadó, Budapest 1951, p. 256-379.

6. I. ERDÉLY (éd.), *Ostjakische Heldenlieder aus József Pápay Nachlass*, p. 342-467.

7. Cf. compte rendu, *Annuaire EPHE-SR* 119 (2012), p. 267-273.

Ensuite, son grand-père réel arrive en canot, la ville du pays du sud est mise à sac et la fille ramenée au village du jeune dieu qui fait d'elle son épouse.

2. Le dieu du promontoire semble immédiatement beaucoup plus aguerri ; lui a un frère cadet qui n'intervient qu'à la fin du chant. Le héros part en forêt chercher du bois pour fabriquer un arc robuste. Il sent soudain un vent violent, en fait déclenché par un oiseau énorme qui l'attrape avec son bec. Cet oiseau – appelé ici petit dieu ailé (*torləŋ loŋkse*), *karys* ailé dans d'autres textes – s'envole et l'emmène, à proximité d'une ville, dans son nid, situé en haut d'un arbre, où il le jette en pâture à ses deux petits. Le héros parvient, avec difficulté, à abattre l'arbre et, recourant à la ruse, à trancher la tête des oiseaux (le mâle, la femelle et les deux petits). Il marche un peu, comprend qu'il est sur un site cultuel et se cache en entendant arriver en canot des jeunes femmes. L'une d'elles, après s'être demandé où était le héros attendu, le découvre et l'entraîne chez elle. Plus tard, elle lui explique pourquoi elle a chargé le dieu ailé de l'emmener : ce sont ses sept frères qui dirigent la ville, mais des Menkv (habituellement des esprits de la forêt) aux yeux de pierre sont venus pour la prendre ; ses frères sont parvenus à grand-peine à se débarrasser d'eux, mais ils vont revenir. Elle lui demande d'aider ses frères et de tuer ces assaillants, après quoi elle ira chez lui et deviendra son épouse. Les sept Menkv sont extrêmement puissants et le héros détache alors de sa cuirasse une femelle coucou qu'il envoie à deux reprises au père céleste pour lui demander conseil pour tuer ses adversaires, mais celui-ci refuse arguant qu'il a engagé ce combat sans raison. La troisième fois, il envoie le coucou à une déesse aquatique qui lui apprend où il lui faut frapper pour les terrasser : sous l'ongle de l'auriculaire du plus petit Menkv. Ainsi, le héros parvient à les tuer. Les frères de la fille acceptent bien volontiers de lui donner leur sœur. Le frère cadet du héros arrive alors à la ville et c'est lui qui sera chargé de ramener au village sa belle-sœur, le héros rentrant sur un cheval ailé ayant appartenu aux Menkv.

3. Le chant de la ville de Šameš propose une autre configuration. Le héros est le plus jeune de sept frères et vit avec ses parents. Un grave conflit – dont on ignore la raison – l'oppose à ses frères, qui sont partis s'établir plus loin. Ses frères lui tendent un piège en lui faisant croire qu'ils lui proposent de se réconcilier⁸. Bien que ses parents l'aient mis en garde, le héros décide d'aller tout de même à la rencontre de ses frères et tombe dans leur embuscade. Alors qu'il est sur le point de succomber, arrive un « animal ailé » qui le sauve et l'emmène au loin sur un site cultuel, où se trouvent des figurations matérielles des dieux ainsi que des restes de sacrifice. Là, il tombe comme mort jusqu'à ce que la fille du chef de la ville associé à ce site le découvre. Grâce à ses supplications adressées au dieu du ciel, il se réveille et elle le ramène chez elle où il devient son amant. Les sept frères de la jeune femme veulent le rencontrer, et la bête ailée lui dit ce que l'on attend de lui. La nuit, le Prince des maladies (Xin-ort) – le dieu des morts, responsable des maladies des hommes, vivant en aval du fleuve – passe la nuit dans son canot

8. Le rite de réconciliation consiste en un sacrifice commun de sept rennes destinés au dieu du ciel. Il est décrit dans des termes analogues dans le chant guerrier de Xānt-tōrām étudié l'an dernier, et nous avons analysé les rituels permettant de clore une guerre ou un cycle de vengeance dans l'ouest sibérien.

à proximité du village et emmène de nombreux hommes, et l'on n'arrive pas à faire quoi que ce soit contre lui. Le héros descend de nuit sur la rive et décoche une flèche en direction du canot du Prince des maladies. Après avoir entendu un cri, il perd connaissance. Puis il se réveille et rentre chez son amante. L'animal ailé lui apprend alors qu'un canot l'attend pour, à son tour, descendre le fleuve. Il y va et s'endort dans le canot jusqu'à ce qu'il arrive chez Xin-ort. Il se demande s'il reverra le monde des vivants. Là, des ossements humains sont entassés contre une maison dans laquelle il pénètre. Il y trouve la fille du prince des maladies qui lui dit que son père est malade : s'il arrive à le guérir, elle deviendra son épouse, sinon elle sera pour lui un mauvais esprit (*ulep*) qui le dévorera. Le héros se rend alors chez Xin-ort, qui souffre à cause de la flèche qu'il lui a décochée depuis la rive du village. Il parvient à la retirer et le prince des maladies commence à se rétablir. Il retourne ensuite chez la fille et lui demande notamment pourquoi son père allait [si souvent] à proximité de la ville habitée par les hommes. Il demande ensuite à Xin-ort s'il lui donne sa fille, ce dernier accepte. Le héros retourne dans son canot et remonte le fleuve jusqu'à la ville où se trouve son amante. Ses frères acceptent volontiers de lui donner leur sœur.

Le héros alors leur demande si en « témoignage de joie » ils ne tueraient pas ses propres frères avec lesquels il est en conflit. Ses beaux-frères hésitent en pensant que cela peut entraîner un cycle de vengeance. Une fois que le héros les a dé trompés, ils acceptent. Le héros part alors chez lui avec ses deux femmes – la fille de Xin-ort l'ayant entre-temps rejoint – et une armée. Toutefois, il choisit de rentrer seul chez lui où ses parents l'attendent. Ses deux femmes le rejoignent ensuite. Puis il entend des hurlements : ce sont ses beaux-frères qui assassinent ses propres frères, comme cela a été convenu.

Pour être analysés, ces textes demandent à être étudiés de manière comparative, en considérant d'emblée plusieurs chants ensemble. Ainsi, dans le sous-groupe étudié cette année, il y a toujours un conflit, mais celui-ci se déplace d'un texte à l'autre. Dans le premier cas le conflit oppose le héros à ses beaux-frères potentiels, dans le second aux Menkv qui attaquent la ville de la fille, et, dans le troisième, à ses propres frères. L'étude de ces variations autour d'une même idée générale permet de mettre en évidence des règles sociales, comme nous avons commencé à l'entrevoir l'an dernier. En effet, ces histoires, même si elles sont supposées s'être déroulées dans un temps des dieux antérieur à celui des hommes, ont *de facto* pour cadre un monde social en tous points comparable à celui que connaissent les hommes qui les chantent, à la différence par exemple des chants épiques samoyèdes qui décrivent un univers imaginaire où la vie en société semble être devenue véritablement impossible. L'étude des comportements adoptés dans tel ou tel contexte singulier par les personnages des chants guerriers – et bien entendu leurs variations d'un chant à l'autre – permet ainsi de dégager des règles qui régissent la société ougrienne, car les héros se comportent comme les hommes doivent le faire, ou alors ils sont châtiés dans les textes. Ainsi dans ce sous-ensemble de textes, il apparaît clairement qu'une fille peut légitimement prendre un amant, non seulement sans avoir l'assentiment de ses frères, mais aussi sans les en informer. Ceux-ci peuvent alors réagir de plusieurs manières. Dans le chant de la ville de glace, ils refusent le

choix de leur sœur et tentent tout simplement de se débarrasser de son amant en le soumettant à des épreuves gratuites *a priori* impossibles à réussir. L'histoire leur donne tort, car les frères meurent et leur ville est incendiée ; en revanche la fille qui par son choix tout de même entraîne indirectement la perte des siens n'est pas sanctionnée, comme si c'étaient ses frères qui portaient toute la responsabilité et auraient dû accepter son choix. Ce point de vue est corroboré par les deux autres textes, dans lesquels les frères se servent de l'amant de leur sœur pour résoudre un problème réel dont ils n'arrivent eux-mêmes pas à bout ; le héros réussit et peut alors ramener la jeune femme chez lui et donc l'épouser – ce thème est partiellement redoublé dans le troisième texte où le héros a finalement deux épouses : celle qui l'a fait venir chez elle et la fille du prince des maladies chez qui il est contraint de se rendre. Ces chants guerriers montrent ainsi quelles sont les relations possibles entre affins ; elles peuvent même primer sur les relations entre consanguins comme le montre le dernier texte. Celui-ci décrit en effet une situation extrême, logiquement envisageable, où le héros demande à ses beaux-frères d'assassiner ses propres frères avec lesquels il est en conflit, et ceux-ci acceptent une fois certains que cela n'entraînera pas un cycle de vengeance !

Nous avons évidemment élargi la comparaison aux chants guerriers étudiés l'an dernier, qui adoptent un autre point de vue sur les comportements féminins possibles ou prohibés. Si une jeune femme apparaît ainsi en théorie assez libre par rapport à ses parents, les chants guerriers parlant de vengeance montrent qu'elle ne dispose en revanche d'aucune marge de manœuvre par rapport à son amant, voire simplement par rapport à celui qui est susceptible de l'épouser. En effet, Xānt-tōrām, comme Polām-tōrām, châtie très durement la fille qu'ils auraient pu l'un comme l'autre épouser : chacun d'eux lui crève un œil, lui brise une jambe et un bras et la condamne à servir de paillason aux hommes et aux femmes qui ainsi s'essuieront les pieds sur elle et sur laquelle ils verseront aussi l'eau usagée. La faute reprochée par le héros à la jeune femme paraît pourtant bien mince : avoir simplement prononcé quelques mots qui lui ont déplu. L'analyse des textes montre cependant que le héros, en conflit avec les frères de la jeune femme, reproche à celle-ci d'avoir soit pris le parti de ses parents, voire d'être simplement restée parfaitement neutre, ce que ne fait pas par exemple l'héroïne du chant de la ville de glace, tout à fait du côté de son jeune amant.

Ainsi si l'analyse comparée de ces textes permet de dégager des ensembles de règles qui implicitement structurent la vie sociale ougrienne, ce n'est pourtant pas là l'objet de ces chants guerriers, qui sont des chants rituels supposés raconter l'histoire des dieux. En Sibérie, nous trouvons cependant d'autres textes, généralement assez courts et toujours en prose, dont l'objet manifeste est bien de mettre en scène des règles sociales, un peu à la manière des *exempla*. En ce cas, le texte se suffit à lui-même et n'a pas nécessairement à être comparé à d'autres textes appartenant à la même catégorie. Ainsi, l'un des objets du récit nord-samoyède des « trois filles et de la tempête »⁹, qui m'a toujours été raconté par des femmes, est précisément

9. Cf. J.-L. LAMBERT, *Sortir de la nuit. Essai sur le chamanisme nganassane (Arctique sibérien)*, Paris 2003 (Études Mongoles et Sibériennes 33-34), p. 398-415.

d'expliciter le statut de la femme samoyède. Le texte met en scène trois sœurs, mises à l'épreuve par la force des choses tant par leur propre père que par leurs mari et belle-mère potentiels : les deux aînées échouent et meurent coupées en deux par celui qui aurait pu les prendre pour femme tandis que la troisième réussit. En ce cas, le récit montre clairement que la femme nord-samoyède doit strictement obéir à son père, puis à son mari et plus encore à sa belle-mère ; le texte ne lui laisse aucun espace de liberté !

Nous nous sommes ensuite interrogés, du strict point de vue des structures narratives et de la composition textuelle, sur les différences entre ces récits en prose à visée explicative et les chants épiques ougriens et samoyèdes, et cela en ayant à l'esprit qu'actuellement il est impossible de définir rigoureusement ce qu'est une épopée. Dans cette perspective, il est apparu que ces récits en prose sont, à la différence des chants épiques, souvent basés sur l'idée de répétition avec un personnage qui finit par inverser son comportement initial de manière radicale – dans l'exemple cité les deux sœurs échouent alors que la troisième réussit – ou sur un décalage manifeste avec la réalité sociale, le personnage principal par son échec montre par l'absurde ce qu'il convient de faire. Il ressort de cette analyse que ces récits, en somme, ne mettent en scène qu'un seul véritable personnage, et les actions et réactions des autres sont simplement mécaniques, dictées par son propre comportement. À l'inverse, la matière épique est beaucoup plus souple, fluide et met en scène différents véritables personnages (le héros, ses parents, la fille potentiellement épousable, ses parents à elle, etc.) qui disposent tous d'une importante marge de manœuvre les uns par rapport aux autres. Il n'y a pas en ce cas de dépendance mécanique, automatique par rapport au personnage principal, et celui-ci ne finit pas par adopter une attitude inverse à celle qu'il avait eue précédemment : il n'y a pas dans l'épopée cette idée de répétition avec le héros qui changerait radicalement de comportement.

Dans les chants épiques, les personnages ont toujours la possibilité d'agir de manière nuancée les uns par rapport aux autres. Chacun peut finalement décider d'aller dans une direction ou dans une autre, ce qui explique que souvent l'auditeur ne peut pas savoir spontanément comment l'histoire va évoluer même s'il sait bien qui est le héros puisque c'est lui qui est supposé s'exprimer directement à la première personne. Fréquemment, le chant au départ marque des hésitations et l'on ne sait pas alors comment l'intrigue va se construire. Chaque texte paraît d'ailleurs en contenir d'autres en puissance. Ainsi, le début du chant de la ville de glace rappelle les chants de vengeance, car l'on commence par apprendre que le père du héros est mort et que ce dernier demande des explications à sa mère. Il veut partir venger son père, mais cette perspective est immédiatement bloquée par sa mère qui lui dit que la tête de son père ne demande pas à être vengée ; le chant part alors dans une autre voie. De même, le dieu du promontoire, au début de son chant, paraît vouloir aller conquérir une fille dont il a entendu parler, mais il n'a pas toutes les informations nécessaires. Cette perspective possible, et mise en scène par d'autres chants, est donc en ce cas abandonnée au profit d'une autre, etc.

De ce point de vue, chaque texte épique concret se comprend comme un cheminement particulier en fonction des actions et des réactions des différents personnages

du récit, un cheminement possible parmi d'autres, tout aussi légitimes et envisagés par d'autres textes. Bien entendu, certaines situations se ressemblent d'un chant à l'autre et l'on comprend d'ailleurs ainsi que certains épisodes – pouvant compter quelques centaines de vers – associés à des situations singulières puissent être presque mot à mot réutilisés par les bardes : un bel exemple de ce type a été mis en évidence dans le chant de Xānt-tōrām et celui du dieu de Šames lorsque l'oncle ou le père remet au héros ses armes héréditaires pour aller dans un cas venger son père et dans l'autre combattre ses frères¹⁰. Les chants épiques ougriens, comme ceux des Samoyèdes du nord, semblent ainsi être constitués, à la manière d'un *patchwork*, de différents blocs qui se combinent de manières diverses. Le nombre potentiel de textes imaginables n'est donc pas infini et paraît même assez limité. Comme nous disposons d'un corpus important de chants guerriers, nous pouvons au moins espérer que les différentes possibilités envisageables seront représentées.

L'analyse littéraire de ces textes est incontournable, mais elle ne saurait en aucun cas être suffisante, car il s'agit de chants rituels, en l'occurrence exécutés par des chamanes. En Sibérie, par certains côtés, le héros épique rappelle très fréquemment le chamane, même s'il n'est lui-même jamais pensé comme un chamane. Roberte Hamayon (1990) l'a montré pour le héros bouriate, et plus récemment Émilie Maj ou Clément Jacquemoud sont arrivés à des conclusions comparables à propos des héros épiques yakoutes ou altaïens. Il en va de même pour le dieu ougrien dans les chants guerriers. En effet, comment pourrait-on ne pas penser à un chamane quand le dieu du promontoire détache un coucou de son costume pour l'envoyer demander conseil d'abord au dieu du ciel, puis à une déesse aquatique, supposée vivre à proximité de son propre site cultuel ? L'image d'un chamane avec ses esprits matériellement représentés sur son costume et envoyant l'un d'eux au loin s'impose d'elle-même ! Le chant du dieu de Šameš va encore plus loin, puisqu'il lui est demandé de gérer les relations avec Xin-ort, le dieu qui envoie les maladies et la mort aux hommes. Dans le chant, le prince des maladies est trop vorace, prend trop de vies, et le héros doit dans un premier temps le blesser – les frères de son amante se sont montrés incapables de le faire – et ensuite se rendre chez lui dans le nord en descendant le fleuve pour le soigner et finalement faire en sorte qu'il prenne moins de vies. En échange, le héros obtiendra deux épouses, dont la propre fille de Xin-ort. En ce cas aussi l'image du chamane s'impose : plus au nord le grand chamane nganassane en cas de grave maladie était supposé se rendre chez les morts pour reprendre l'âme dérobée. Il était pour ce voyage allongé, inerte, sous la hutte, la tête orientée vers le nord, un peu comme le dieu de Šameš va vers le nord en descendant le fleuve et en ayant lui-même perdu connaissance.

Nous devons l'an prochain poursuivre l'analyse des relations entre héros ougrien et chamane, et cela d'autant plus qu'en ce cas les chants guerriers sont chantés à la première personne et par des chamanes. Par ailleurs, l'exécution de

10. Dans les deux cas, le personnage qui remet les armes au héros porte exactement le même nom, l'erreur aurait bien évidemment consisté à assimiler les deux personnages et d'en conclure que l'oncle de Xānt-tōrām était aussi le père du dieu de Šameš. Comme nous l'avons montré l'an dernier, ces chants guerriers ne construisent aucune mythologie, leur intérêt est ailleurs.

l'épopée est souvent en Sibérie considérée comme efficace, chez les Bouriates et les Altaïens elle est notamment associée à l'obtention de la chance à la chasse. De plus, dans plusieurs sociétés sibériennes, sans lien direct entre elles, le chamane laisse progressivement la place au barde ou devient barde lui-même, comme c'est le cas en particulier chez les Ougriens de l'Ob. Cette transformation d'un système religieux basé sur le chamanisme à un autre fondé sur l'exécution de l'épopée est essentielle et demandera à être analysée en profondeur. On ne s'étonnera pas alors que la tradition orale nord-samoyède puisse opposer société à bardes et société à chamanes¹¹, ceux qui ont un barde ne craignent, d'après le texte en question, ni les chamanes ni les dieux.

Pour les Ougriens de l'Ob, nous ne disposons malheureusement pas de bonnes descriptions ethnographiques d'exécution rituelle de chants guerriers sur les sites cultuels, mais tout laisse supposer que cette interprétation était porteuse d'efficacité. De ce point de vue, il est peut-être possible d'appréhender cette efficacité dans les textes mêmes. En effet, nous savons que les Ougriens offraient des sacrifices sanglants aux dieux locaux en diverses occasions, et nous ne pouvons que penser qu'à l'exécution des chants guerriers où ces mêmes dieux sont supposés s'exprimer directement, étaient également associés des sacrifices. De ce point de vue, il est remarquable de constater que systématiquement, à la fin du chant guerrier, une fois que le dieu-héros est revenu chez lui, il est question de sang versé d'une manière ou d'une autre. Il peut s'agir d'un authentique sacrifice, c'est le cas lorsque le dieu du promontoire sacrifie son cheval ailé et indique alors explicitement que les hommes devront faire de même. Toutefois, le sacrifice n'est en ce cas même pas justifié par la trame narrative. Le dieu de la ville de glace sacrifie lui aussi son cheval ailé une fois rentré chez lui, il l'avait promis à son grand-père céleste qui l'a aidé. Dans les autres textes étudiés, il ne s'agit pas de sacrifice en tant que tel, mais il y a toujours du sang versé une fois le héros revenu chez lui ; ainsi les frères du dieu de Šameš sont assassinés tandis que, dans leurs chants respectifs, Xānt-tōrām et Polām-tōrām traînent chez eux celle qui aurait pu devenir leur épouse ; et c'est alors qu'ils lui crèvent un œil, lui brisent un bras et une jambe. Il ne peut s'agir en ce cas de préfigurer le sacrifice que devront faire les hommes au dieu en question – ces textes, rappelons-le, n'ont par ailleurs pas de perspective mythologique. Comment peut-on alors appréhender cet épisode final, qui semble bien se retrouver sous une forme ou sous une autre dans tous les chants guerriers notés ? Nous avons émis l'hypothèse qu'il y avait un lien fort entre ce « sacrifice » présent à la fin du texte et le sacrifice réel que les hommes font au dieu lors de l'exécution du chant guerrier. Nous travaillerons l'an prochain dans cette voie afin de tenter de comprendre quelle est en ce cas l'efficacité associée à l'interprétation de l'épopée et comment elle doit être alors comprise, et cela de manière très précise.

11. Cf. J.-L. LAMBERT, *Sortir de la nuit*, p. 283-294.