



HAL
open science

Un genre "archaïque" autochtone (?): la ballade orale anglo-écossaise

Philippe Mahoux-Pauzin

► **To cite this version:**

Philippe Mahoux-Pauzin. Un genre "archaïque" autochtone (?): la ballade orale anglo-écossaise. L'articulation langue-littérature dans les textes médiévaux anglais 4, Jun 2005, Nancy, France. pp.205-233. hal-02883209

HAL Id: hal-02883209

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-02883209v1>

Submitted on 31 May 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Un genre « archaïque » autochtone (?) : la ballade orale anglo-écossaise

Philippe Mahoux-Pauzin
IDEA, Nancy Université

This article examines some of the features that characterise the Anglo-Scottish oral (or popular) ballad, a production that probably appeared as early as the 15th century in specific areas, notably the Border regions that straddle Northumbria and the Southern Scottish Lowlands, as well as the Scottish Northeast, and developed well into the late 18th century in its globally traditional forms. Although this corpus is claimed by literary historians as a national heritage, and as such mentioned in most anthologies of British literature, its origins and growth remain to this day rather mysterious, essentially because of its oral quality, its modes of transmission, and therefore potential alteration not least through the textualising process and the corruption it necessarily involves. Besides, this output, unsophisticated as it may appear at first sight, is to a large extent foreign or at least puzzling to the literate mind insofar as it involves linguistic processes that pertain strictly to oral composition: circularity instead of linearity, the primacy of situation over narrative, the importance of the semantics of sounds, the individual and communal value of formulas, highly encoded epithets and seemingly pedestrian references. The cultural referents themselves, cursorily examined in the second part of this article, advert to a pseudo-feudal social organisation inside which family and communal roles are well-defined, even though hierarchy is minimal – as it probably was in such “fermtoun” communities. A final and sketchy comparison with such German ballads as most closely approximate the Anglo-Scottish productions brings out interesting differences, such as the absence of focalisation, of subjectivity and of any didactically expressed moral stance in the latter. It seems, in our post-structuralist times, which have heralded, and then proclaimed “the death of the author”, and even questioned the notion of “text” as such that this output involves – partly unresolved – issues that a modern scholar is bound to find highly stimulating!

Toute anthologie de poésie, voire de littérature britannique se voulant inclusive intègre en général un ou deux textes relevant d’une production plus vaste, aussi difficile à quantifier qu’à qualifier, celle de la ballade populaire orale anglo-écossaise. Ces inclusions sont fréquemment problématiques et ce à plusieurs égards :

1) chronologiquement, elles sont en effet placées, en principe, entre les textes post-chaucériens et les poèmes de l’école écossaise, d’une part, et ceux de l’époque Tudor, d’autre part, alors que si leurs origines sont

peut-être médiévales¹, ces compositions se succèdent au moins jusqu'au XVIII^e siècle ;

2) génériquement, ces textes relèvent initialement d'un art oral², mais

¹ La question des origines demeure à ce jour non résolue. Les collectionneurs, de Thomas Percy (seconde moitié du XVIII^e siècle) à ceux de la fin du XIX^e siècle, environ, se sont évertués à lui attribuer des origines médiévales et plus précisément choriques voire « chorégraphiques », se référant pour principal indice au refrain présent dans certaines ballades anglophones (et apparemment très fréquent dans la ballade islandaise ou des Îles Féroé). Francis Gummere, au tout début du XX^e siècle, consacre encore de nombreuses pages à ce mystère relatif de l'origine, et de conjecture en conjecture finit par conclure à l'absorption de l'« esprit » de la ballade dans le moule de l'épopée, qui en narrativise en quelque sorte la « situation », et en « textualise » le refrain (*The Popular Ballad*, Boston: Houghton Mifflin, 1907, p. 82). Il est intéressant de constater que les chercheurs actuels, en revanche, semblent avoir renoncé à expliquer ou retrouver cette origine. Quant à la preuve par la langue, elle est rendue quasiment impossible par les multiples remaniements et corruptions inhérents à la transmission, y compris pour les textes jugés les plus authentiques, ceux de Mrs Brown, de Mrs Lyle, de Mrs Richmond, de Mrs Harris, de Mr Randal et quelques autres considérés depuis James Child comme les dépositaires les plus fiables d'une tradition déjà presque éteinte dans les dernières décennies du XIX^e siècle.

² La question de l'oralité de la ballade est fort complexe et ne peut être traitée dans un article aussi succinct. En tant que lecteurs des XX^e et XXI^e siècles, nous sommes habitués à la forme écrite de la littérature et donc, à partir du XIV^e siècle environ, à quelques exceptions près, à attribuer un texte à un auteur, voire à privilégier la notion d'auteur sur l'instance textuelle elle-même. Les grands spécialistes de la ballade orale, conscients de l'obstacle épistémologique consistant à aborder la ballade et la poésie orale en général avec des pré-supposés inhérents à l'esprit littéraire, se sont donné beaucoup de mal pour tenter de définir une terminologie aussi peu ambiguë que possible par laquelle désigner ce genre de composition. La conception ancienne, prévalant au cours du XIX^e siècle, selon laquelle la ballade, ou tout au moins le refrain qu'elle contient, le plus souvent, auraient été chantés en chœur par des populations rurales lors de fêtes locales (voir Gummere, *op. cit.* pp. 47-48) est aujourd'hui fréquemment considérée comme un simple postulat. Ainsi Albert Lord, avec plus de rigueur, propose la définition suivante, avant d'examiner les raisons pour lesquelles les désignations « folk », « national », « peasant », « primitive » lui semblent peu adaptées : « [w]ith oral poetry we are dealing with a particular and distinctive process in which oral learning, oral composition, and oral transmission almost merge[.] » ; voir Albert Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1960, p. 5. David Buchan, quant à lui, est encore plus pragmatique et, délaissant l'idée de mémorisation, propose l'idée selon laquelle le « récitant », qui ignore l'ancrage et la fixation lexicale caractérisant l'esprit

côtoient des ballades dites de trouvères, manuscrites pour la plupart, et surtout un grand nombre de ballades tardives imprimées et vendues, dites *broadsheets*, *broadside* ou *chap-ballads*, très en vogue¹ dès le XVII^e siècle. Enfin, si l'on précise que le destin d'une authentique ballade orale est semé de vicissitudes et échappe rarement aux adaptations, corrections, ajouts, remaniements, ainsi qu'à la normalisation liés à l'impression et à la diffusion commerciale, autant de facteurs de corruption textuelle², on a donc une idée plus claire des difficultés rencontrées par les auteurs d'anthologie ;

3) géo-linguistiquement, enfin, les textes présentés sont souvent peu homogènes : ceci s'explique par la prévalence de différents foyers de productions de ballade (parfois nommés *ballad communities*), notamment les Lowlands du sud et la zone frontalière anglo-écossaise³, les Lowlands du nord-est, majoritairement, regroupant les terroirs

littéraire, travaille avant tout sur le référent (les événements composant l'histoire) et non le signifiant, auquel il ne songerait même pas à attribuer une quelconque valeur, d'où l'idée d'« improvisation », qui n'est pas « fantaisie » mais au contraire fidélité à la « situation », au « thème » ; plus loin, il mentionne le lai (*Middle English romances*) comme la forme écrite la plus proche, par son mode de composition postulé et parfois par son thème, de nos ballades (David Buchan, *The Ballad and the Folk*, East Linton: Tuckwell Press, 1997, pp. 56, 172).

¹ La ballade écrite de type événementiel (racontant telle épopée de brigands ou tel fait divers), satirique ou politique semble avoir précédé (annoncé ?) le journalisme lui-même.

² C'est probablement là que résident les affinités de la ballade avec la textualité médiévale, à laquelle certains spécialistes aiment d'ailleurs la rattacher. Paul Zumthor nous rappelle que le texte médiéval se caractérise entre autres par sa « mobilité » et précise que la notion d'« authenticité textuelle, telle que l'utilisent les philologues, semble avoir été inconnue, spécialement en ce qui concerne la langue vulgaire, au moins jusque vers la fin du XV^e siècle ». (*Essai de poétique médiévale*, Paris : Seuil, 1970, p. 145).

³ La dénomination réductrice de « Border Ballads » par laquelle ces textes sont parfois connus ne doit pas nous faire oublier que de l'avis général ce n'est pas de cette région que nous viennent les textes les mieux conservés et surtout les plus homogènes, mais bien du nord-est. Nous pensons personnellement que les textes provenant des Marches résultent, globalement, de matrices écrites, et incluent une bonne partie de « ballades de trouvères » (*minstrel ballads*), ce qui est peut-être dû à l'existence d'une noblesse, de part et d'autre de cette « frontière », davantage susceptible d'employer chanteurs et ménestrels comme en Angleterre et encore plus en France, que celle des Lowlands de l'est, de structure sociale plus clanique que féodale au sens normand du terme.

d'Aberdeen, Banff, Huntly et Kinkardine¹, le Renfrewshire, les Hébrides orientales et les Iles Shetland, variété qui s'accompagne bien sûr de disparités dialectales, elles-mêmes compliquées par les différences d'époques.

Autant d'obstacles, donc, à une perception claire d'une production qui, à certains égards, demeure énigmatique et que nous aimerions envisager ici sous trois angles : 1) l'angle textuel ou morphologique ; 2) l'angle plus idéologique ou culturel au sens large ; 3) enfin, l'angle supranational, à la faveur d'une esquisse comparative permettant de dégager des spécificités ponctuelles là où il est d'usage d'invoquer très largement les analogies référentielles entre les nombreux corpus européens de ballades orales, notamment scandinaves, germaniques, françaises et yougoslaves.

Il faut préciser d'emblée que nous excluons ici la ballade tardive imprimée, la ballade spécifiquement anglaise² et bien sûr la ballade littéraire, et que nous puisons nos sources dans le manuscrit de Percy, publié dans les années 1770³, et encore davantage dans l'anthologie colossale de James Child⁴, chercheur et collectionneur enseignant à l'université de Harvard dans les années 1880, et qui demeure la référence majeure depuis. Plus scientifique que le précédent ouvrage –

¹ Pour Buchan, cette région du nord-est écossais constitue un excellent observatoire de la ballade orale parce qu'elle réunit quatre caractéristiques majeures : elle est 1) agricole ; 2) ethniquement homogène ; 3) située aux confins d'une zone linguistique et culturelle très différente, les Highlands gaéliques, avec laquelle elle entretient des rapports ambivalents, soit conflictuels, soit d'échange ; 4) socialement pseudo- ou proto-féodale, métayers et hobereaux cohabitant dans une relative harmonie à l'intérieure de ces communautés agricoles que l'on nomme « fermtouns » (*op cit.*, pp. 45-47).

² C'est par manque d'information sur cette dernière que nous sommes amenés à faire ce choix. Bien que certaines ballades anglaises (« The Bailiff's Daughter of Islington », « Lady Margaret and Sweet William », « Sir Hugh of Lincoln ») soient de grands classiques, il ne semble pas qu'elles appartiennent à un corpus d'une homogénéité comparable à celui de la ballade écossaise, qu'il s'agisse des ballades des Marches ou de celles du nord-est de l'Ecosse. Quant au cycle de Robin des Bois, s'il est en revanche homogène, il est tardif et relève en grande partie de l'écrit.

³ Thomas Percy, *Reliques of Ancient English Poetry*, New York : Swan Sonnenschein, Lebas, & Lowrey, 1886 [1st ed., 1765].

⁴ Francis James Child, ed., *The English and Scottish Popular Ballad*, vol. I, New York : Mineola, 1965 [1st ed., 1884].

dont il fait d'ailleurs également usage –, ce dernier propose des versions parmi les plus authentiques, puisque nombre d'entre elles proviennent de transcriptions de ballades recueillies directement de la bouche de récitantes écossaises du XIX^e, voire du XVIII^e siècle, comme Anne Gordon Brown de Falkland, qui appartenait à la bourgeoisie, à la fois par sa naissance et par son mariage, mais dont l'enfance avait été bercée par les ballades chantées ou récitées par sa nourrice – une femme sans doute analphabète née à Allanaquoich, près de Braemar –, et qu'elle n'avait jamais oubliées, ou encore Agnes Lyle de Kilbarchan, près de Renfrew¹, femme d'extraction beaucoup plus modeste, puisqu'elle était fille de tisserand et n'avait elle-même probablement pas accès à l'écriture.

Morphologie

Il est presque paradoxal de parler de textualité au sujet de compositions relevant de l'oralité, d'où notre préférence pour le terme de morphologie, au sens presque étymologique, puisqu'il s'agit de *donner forme* à une situation, car c'est là, probablement, le terme qui convient le mieux au type de démarche caractéristique de la ballade, surtout de la ballade non-historique, à savoir celle de Mrs Brown ou de Mrs Lyle. Celle-ci est en effet plus situationnelle que narrative au sens où le récitant expose, pour simplifier, les conséquences, généralement néfastes, d'une action engendrée par un certain nombre d'initiatives ou de circonstances. Cette dramaticité de la ballade implique quatre caractéristiques textuelles : a) la prédominance du dialogue, une fois le cadre narratif fixé ; b) la transition presque systématique, et assez peu relevée par les spécialistes, du passé de la narration au parfait de la situation ; c) la fameuse répétition avec accroissement progressif², s'appuyant en outre sur des formules, abondamment commentée par les spécialistes, quant à elle ; d) enfin, la présence, assez peu relevée, en

¹ Le Renfrewshire, situé dans la région de Paisley, donc non loin de Glasgow, fait partie de ces « zones de ballades » : en effet, le fameux collectionneur William Motherwell en aurait trouvé environ deux cents au cours d'une seule année, dans les limites de ce comté, assez peu étendu (William B. McCarthy, *The Ballad Matrix*, Bloomington: Indiana University Press, 1990, pp. 25-28).

² L'expression anglaise consacrée est « incremental repetition ». Il est à noter que ceci n'est pas propre à la ballade anglo-écossaise : des ballades françaises, allemandes et, d'après Lord, yougoslaves, comportent aussi ce trait stylistique majeur.

revanche, d'une strophe ou d'un distique final souvent sans relief, contrastant donc avec le *suspense*, la violence ou l'étrangeté du déroulement de la ballade.

a) Dans « Clark Colven » (ou « Colvill¹ »), le dialogue suit directement la strophe d'exposition et, conformément à l'usage, c'est un discours de type illocutoire, de type prescriptif ou prohibitif, que tient le second personnage au personnage principal, ici l'épouse de Clerk Colvill à son mari :

'O hearken weel now, my good lord,
O hearken weel to what I say;
When ye gang to the wall o' Stream,
O gang nae neer the well-fared may².'

La péripétie va donc dépendre de la façon dont le héros va disposer des conseils, injonctions ou interdits, la crise se nouant précisément lorsque ces derniers sont bafoués.

b) Le passage d'un temps verbal à un temps aspectuel, généralement du passé au parfait, est quasiment omniprésent ; il a sans doute une valeur plus symbolique que grammaticale en ce sens qu'il avertit l'auditeur-lecteur que l'on change de cadre référentiel et peut-être générique : en effet, on n'est plus dans la narration, mais dans l'action ou situation proprement dite. Ainsi le début de cette ballade recueillie par un collectionneur de la bouche d'un vieux Shetlandais, Andrew Couatts en 1880, où après la première strophe introductrice, généralisante et pourvue d'un refrain sans doute en danois dialectal, la seconde nous plonge dans l'immédiateté de l'action :

Der lived a king into da aste,
Scowan ürla grün (Skoven årle grøn: Early green's the wood)
Der lived a lady in the wast.
Whar giorten han grün oarlac (Hvor hjorten han går årlig: Where the hart goes yearly?³)

¹ Dans la ballade, les variantes anthroponymiques ou toponymiques sont tellement fréquentes qu'elles mériteraient une étude à part entière.

² Francis James Child (ed.), *The English and Scottish Popular Ballad*, op. cit., vol. I, n° 42, p. 387. Référence signalée par la suite dans le corps même du texte, à droite de la citation. Par « well-fared » il faut comprendre « well-favoured ».

³ Child précise qu'il s'agit là de la traduction proposée par son homologue danois, le professeur Grundtvig, spécialiste de la ballade, avec lequel il travailla

Dis king he has a huntin gaen,
He's left his Lady Isabel alane. (Child, vol I, n° 19, p. 217)

c) Bien sûr on ne saurait évoquer la morphologie de la ballade sans mentionner le caractère itératif de son énonciation, cette fameuse « grammaire » de la ballade, au sens générativiste du terme, que les spécialistes, David Buchan ou William Bernard McCarthy, entre autres, ont théorisée depuis les années soixante-dix¹. L'on sait maintenant que du phonème et du morphème à la structure supra-strophique, en passant par tous les arrangements syntagmatiques, la ballade orale repose, textuellement, phonétiquement et métriquement, sur des règles implicites de transformation et d'équivalence. L'une de ces règles est celle de la répétition avec accroissement progressif (*incremental repetition*), qui est peut-être le trait distinctif de la ballade écossaise²; en fait, d'après Buchan, le récitant apprenait une méthode de composition ainsi qu'un certain nombre d'intrigues, puis mettait ces intrigues « en ballade » selon les principes retenus³. Ces derniers sont, pour résumer, spatiaux sur le

en collaboration pendant plusieurs années (*vide infra*). Il ajoute qu'il s'agit d'une traduction hasardée car le sens de tous les termes dialectaux n'est pas absolument transparent (Child, p. 217). De fait, le second « grün » ne semble pas avoir été traduit...

¹ Voir Buchan, pp. 158-160; William B. McCarthy, *op. cit.* pp. 145-155.

² Une parenthèse ici au sujet du statut de la répétition en question : pour Albert Lord, qui a examiné de près les modalités de composition de la ballade yougoslave, le terme est trop vague. Celui de « formule » lui semble plus adapté (Zumthor parle même de « classèmes »). En outre, par « formule » il entend avant tout une unité métrico-sémantique indispensable au récitant. Le « mot » lui-même est une entité relativement secondaire, son et sens se prêtant main forte sans que le « signifiant-lexème », si fondamental en poésie écrite, soit ici essentiel : « [man] without writing thinks in terms of sound groups and not in words, and the two do not necessarily coincide. When asked what a word is he will reply that he does not know, or he will give a sound group which may vary in length from what we call a word to an entire line of poetry, or even an entire song ». (*The Singer of Tales*, Cambridge: Harvard University Press, 1960, p. 43.) Ce mode de composition s'applique à la ballade de l'aire balkanique dans les années 1920, mais il y a tout lieu de penser que le processus était très comparable en Ecosse tant qu'il existait des récitants et un auditoire traditionnels, à savoir jusque vers la fin du XVIII^e siècle, très certainement.

³ *Op. cit.* pp. 94-95. Ici il s'agit essentiellement d'organisation spatiale codée, binaire, ternaire et circulaire, plutôt que linéaire, comme dans la pratique littéraire écrite.

plan structurel et syntagmatiques sur le plan énonciatif, se différenciant donc de la linéarité propre à la narration, fût-elle en vers et en prose. Pour être plus explicite, les motifs symétriques sont souvent binaires à l'échelle de la strophe, ternaires à celle du groupe de strophes – appelés « fit » dans la ballade historique –, et circulaires à celle de la ballade dans sa totalité, les dernières strophes faisant souvent écho à la situation dépeinte dans les premières. Cette sorte d'emboîtement est en fait très simple à réaliser ; en voici un exemple, celui de « The Bonnie Banks o' Fordie » :

2 They hadna pu'ed a flower but ane,
When up started to them a banisht man.

3 He's taen the first sister by her hand,
And he's turned her round and made her stand.

4 "It's whether will ye be a rank robber's wife,
Or will ye die by my wee pen-knife?"

5 "It's I'll not be a rank robber's wife,
But I'll rather die by your wee pen-knife."

[...]

10 He's killed this may, and he's laid her by,
For to bear the red rose company.

18 He's taen out his wee pen-knife,

And he's twynned himsel o' his ain sweet life. (Child, vol I, n° 14, p. 174)

Presque chaque distique contient deux actions, deux gestes (voir n° 3, 4 et 5), le meurtre se répète deux fois (voir n° 10, qui répète textuellement la strophe n° 6) et s'y ajoute une troisième fois avorté lorsque la cadette lui révèle à son insu que ce sont ses propres sœurs qu'il a tuées, d'où le suicide par désespoir, qui renvoie au premier meurtre, en quoi le cercle infernal est effectivement clos (voir n° 18).

Bien sûr, l'on n'aura pas manqué de noter que le terreau sur lequel croissent ces symétries n'est autre que la répétition avec accroissement progressif, qui engène une sorte de glissement gradué permanent, sorte de pas de danse latéral, puisque c'est, au moins étymologiquement, de danse qu'il s'agit (!), qui nous conduit jusqu'à la fin. On notera aussi que cette répétition est de nature très variée, allant de l'identité parfaite – avec anaphore –, à l'inversion syntaxique, en passant par la simple adjonction d'une négation ou d'une formule, négation dans le dialogue et formule dans la narration, souvent, bien que parfois les deux soient

panachées comme dans ce dialogue entre une dame et sa fille¹ dans « Edom o' Gordon », titre faisant référence au capitaine félon qui incendie le château de son ennemi en l'absence de ce dernier pour se venger du refus de la dame en question de céder à ses avances² :

“Lye still, lye still, my fair Annie,
 And let your talking be;
 For ye maun stay in this bonnie castell
 And dree your death wi' me.” (dree: to endure³)

¹ A ce propos, notons au passage que la « féminité » d'un nombre important de ballades a rarement fait l'objet d'analyses. De fait, il est impossible de savoir si telle ou telle ballade émane à l'origine d'une initiative ou instance féminine plutôt que masculine ; cependant il est malaisé d'imaginer que certaines compositions, comme « The Unquiet Grave », « Waly Waly » ou encore « John Riley » (qui semble être la version féminine de la chanson populaire française « Brave Marin »), aient été produites par des hommes ; elles ne sont d'ailleurs pas sans affinités avec notre « chanson de toile » dont on sait que la vingtaine d'exemples qui subsiste émane de femmes ; mais il faut préciser que ces trois ballades présentent des situations exceptionnelles : en effet, le personnage féminin de la ballade ne semble pas enclin à la passivité, à l'attente ou encore à la soumission. Ici nulle « plainte de maumariée », mais action, intrigue, surprise et héroïsme au programme ! Faut-il en déduire que le statut de la femme dans ces zones était très différent de celui que l'on constate dans le contexte féodal, en tout cas d'après les textes « féminins » qui nous sont parvenus dans le domaine français, par exemple ?

² Il n'est pas envisageable ici d'aborder les éventuelles circonstances historiques (ou pseudo-historiques) qui constituent le contexte de certaines de ces ballades ; pour cela voir les longues introductions de Child. Ici, vol. III, pp. 423-430.

³ Le dialecte dans lequel cette ballade est écrite, comme celui de la plupart des ballades « classiques » de Mrs Brown ou Mrs Lyle, entre autres, est l'écossais des Lowlands (lui-même subdivisé en trois branches principales, attestées par écrit depuis le XVI^e, à savoir le *Northern Scots*, le *Mid Scots* et le *Southern Scots*). Le berceau de ce dialecte semble avoir été la région de Lothian, avant la création d'un royaume d'Ecosse à proprement parler ; très influencé par le dialecte northumbrien, il a ensuite essaimé, en se différenciant, dans les principaux bassins urbains de l'Ecosse non-gaëlique, à savoir les régions de Clydesdale (Glasgow) et d'Aberdeen. Les premiers textes de ce que l'on a par la suite appelé « Lallans Scots », par fidélité à la prononciation, sont attestés dès la fin du XIV^e. Nombre de ces ballades s'apparentent linguistiquement à la poésie de Robert Burns, mais semblent s'en distinguer par des emprunts lexicaux germaniques ou scandinaves qui pourraient s'expliquer par le fait que le Lothian fut un protectorat anglien, puis fit partie du royaume saxon de Northumbrie au VII^e siècle. En fait, il fut même l'unique région d'Ecosse à avoir été totalement

“Whatever death I am to dree,
 I winna die my lane:
 I’ll tak a bairn in ilka arm
 And the third is in my wame.”

[...]

“I’d leifer be brent in ashes sma
 And cuist in yon sae-faem,
 Ore I’d gie up this bonnie castell,
 And my guid lord frae hame.

For my guid lord’s in the army strong,
 He’s new gane ower the sea
 [...] (Child, vol. III, n° 178, p. 437)

Ainsi qu’on le constate, ces répétitions concernent essentiellement des syntagmes ou formules essentielles à l’architecture de la ballade, puisqu’elles la font progresser tout en lui assurant une cohésion intra- et inter-strophique. Le récitant procède par formules, celles-ci ayant une fonction mémorielle, narrative, parfois métrique et parfois aussi acoustique (incluant parfois assonance ou allitération). A ce titre, il est bon de citer Buchan, qui évoque des « groupes de son » et des « groupes de sens »¹, lesquels parfois, écrit-il, se concurrencent, le son étant souvent plus résistant que le sens. De fait, de nombreuses ballades comportent des strophes à refrain de type écholalique², et il est rare

absorbée dans un royaume anglo-saxon. C’est dire à quel point le « Lallans Scots » est donc un dialecte d’ascendance germanique. D’autres ballades, notamment celles des Marches, ou du nord de l’Angleterre, ou encore celles relevant du cycle de Robin des Bois utilisent des dialectes différents, voire des formes moyen-anglaises qui pourraient bien n’être pas authentiques mais avoir été reconstituées tardivement. Voir David Ross & Gavin D. Smith, *Scots-English Dictionary*, Lanark : Lomond Books, 1998.

¹ *Op. cit.* p. 158.

² Le refrain mériterait à lui tout seul une étude circonstanciée. Il semble proportionné à l’oralité de la ballade : plus elle est ancienne et « traditionnelle », plus il est important. Plus elle est tardive et « écrite », plus il s’amenuise, jusqu’à disparaître complètement. De nature essentiellement ludique et acoustique, il peut parfois même sembler burlesque à un lecteur contemporain ; ainsi celui extrait de « The Maid and the Palmer », qui propose entre autres : *Lillumwham, lillumwham* et *Leg a derry, leg a derry, mett, mer, whoope, whir !/Drimance, larumben, grandam boy, heye!* (Gummere, *op. cit.*, p. 77) ; une comparaison avec un autre corpus ancien qui présente de très nombreux refrains est intéressante : il s’agit des chansons médiévales du nord de la France, notamment ballettes, aubes,

qu'un quatrain comporte plus d'une unité sémantique : parmi les trois précités, le premier et le dernier en comportent essentiellement une chacun (Annie « se doit » de périr brûlée vive, et sa propre mère se voue aussi aux flammes pour l'honneur et/ou l'amour de son époux absent). Parmi les formules les plus usitées se trouvent des syntagmes nominaux (*milk-white steed*, *nut-brown maid*, *broken broken brigg*¹, prédicatifs, *hauld your tongue*, *some unco lair to learn* et parfois des propositions entières, comme *O meikle dollour sall you dree* ou *he's taen out his wee pen-knife*. Il faut préciser que ces groupes sont au moins aussi connotatifs² que dénotatifs – la connotation étant prédominante dans ce type de composition très stylisée –, et doivent parfois être décodés³ :

chansons de toile et de rencontre, dont certaines sont également d'origine orale et anonymes (mais les points communs s'arrêtent là) ; or ces refrains constituent presque de petits poèmes dans le poème, de par leur extension et leur narrativité ; il est donc clair qu'ils n'ont pas la même fonction. Voir Samuel Rosenberg et Hans Tischler (eds.), *Chansons des trouvères : Il m'estuet chanter*, Paris : Librairie Générale française, 1995.

¹ L'image du « pont brisé » est assez fréquente, généralement associée au « petit page » ou « garçon de cuisine » (*kitchie boy*), dont la mission est de parcourir une très longue distance semée de dangers et d'obstacles afin d'avertir, de trahir ou de protéger quelqu'un, selon le cas. Dans « Lady Maisry », ce motif symbolise la difficulté qu'il va y avoir à sauver du bûcher (!) la châtelaine écossaise qui a eu l'audace d'épouser un gentilhomme anglais.

² A ce propos, une remarque de Lord est intéressante : « [the] oft-used phrases and lines lose something in sharpness, yet many of them must resound in overtones from the dim past whence they came » (*op. cit.*, p. 65). De fait, les Écossais d'aujourd'hui sont-ils conscients que certaines formules encore courantes et apparemment banales, rencontrées dans ce qui est devenu la chanson « populaire » ou « traditionnelle », dernier avatar de la ballade, dans certains cas, ont en fait traversé les siècles et, si elles sont largement désémantisées aujourd'hui, ont pu avoir des connotations tout à fait spécifiques au cours de la longue histoire des ballades dont elles sont issues, à l'origine ?

³ En fait, certaines de ces formules ne sont pas décryptables sans gloses, ce qui fait parfois penser, sur le plan sémantique, tout au moins, au fameux *trobar clus* des troubadours occitans ; ainsi, le vers entier extrait de « The Wife of Usher's Well » décrivant métonymiquement les enfants qui, à la suite des incantations de leur mère, reviennent la voir depuis l'au-delà (*And their hats were o' the birk*) fait sans doute référence à la valeur mythologique du bouleau, notamment dans les cultures celtiques, où il était censé pousser aux portes du Paradis. C'est donc un vers qui ne se comprend que par référence à une tradition bien obscure et très certainement oubliée aujourd'hui. Il serait erroné de voir quelque indigence

ainsi, *a deep wound and a sair* s'applique généralement à une blessure infligée par trahison, *some unco lair to learn* à de la magie, *broken broken brigg* à tout type d'obstacle au cours d'une longue chevauchée, etc.

Il est intéressant de noter que l'occurrence de ces formules est un facteur majeur de stabilité dans des textes par ailleurs linguistiquement fragiles et instables, précarisés par la transmission puis par la transcription, et sans doute aussi par les transferts dialectaux, ce qui les rend parfois opaques au lecteur moderne qui, partant, a tendance à considérer ces formules comme autant de repères ou de points d'appui. Un exemple assez éclairant est celui de la *version B* de « Young Beichan », provenant sous sa forme écrite du manuscrit de Skene, originaire du nord de l'Ecosse ; à l'opacité du dialecte s'ajoute une disparité formelle due, peut-être, à un effort de normalisation, avec le passage à l'écrit, d'un texte originellement en écossais des Lowlands du nord, par une transposition en version dialectale plus standard, dès le XVIII^e siècle, le *Mid Scots* :

Saftly, saftly gaed she but,
 And saftly gaed she ben,
 It was na for want o hose nor shoon
 Nor time to pet them on.

[...]

As she has staen the keys of the prison,
 And latten Young Beachen **gang**. (Child, vol. I, n° 53, p. 468)

Ici le copiste semble avoir mélangé les deux dialectes ou plutôt a laissé glisser ou a conservé de-ci de-là une forme en *Northern Scots*, le reste étant apparemment normalisé en *Mid-Scots*. Bien sûr, il est également possible que cette disparité provienne d'une contrainte rimique, les autres quatrains présentant (parfois) des rimes alternées ; la chose n'est cependant pas vérifiable, les deux premiers vers de la onzième strophe de cette version de la ballade ayant été perdus. Quant à *but* et *ben*, il faut,

sémique dans la ballade ; en revanche, il faut comprendre que « populaire » n'est pas synonyme de « primaire », mais suppose à l'inverse la maîtrise d'une tradition qui remotive en quelque sorte le sens des mots, de sorte que le texte s'adresse en fait à un auditoire ciblé. Ce qui nous paraît donc plutôt original aujourd'hui a ainsi été jadis, bien au contraire, le point de repère crucial sans lequel la communauté n'aurait pu adhérer au contenu de la ballade. Il est donc intéressant de constater que certaines de ces ballades sont en fait, pour un lecteur moderne, plus difficiles à comprendre que tel poème de Pope ou de Wordsworth.

à défaut d'être spécialiste de diachronie ou dialectologie, un glossaire pour savoir qu'il s'agit de « outside » et « inside », dans les formes dialectales directement hérités du vieil-anglais *be-innan* et *be-útan*, le dialecte écossais des Lowlands étant bien sûr anglo-saxon et non gaélique d'ascendance.

4) Enfin, il semble intéressant de se pencher brièvement sur la strophe finale, qui n'a pas donné lieu à beaucoup d'observations critiques. Or cette strophe ou ces strophes est ou sont souvent très euphémiques, assez ternes et parfois paraissent délibérément anti-dramatiques, ce qui peut, ici aussi, conduire à penser que ces productions ne sont pas narratives au sens classique du terme. Ainsi la strophe qui clôt « Mary Hamilton », texte très répandu, est une véritable retombée, une pure litote, après le détail des préparatifs et des circonstances de la pendaison de l'infanticide éponyme à la cour des Stuarts¹ :

“Last nicht there was four Maries,
 This nicht there'll be but three;
 There was Marie Seton, and Marie Beton,
 And Marie Carmichael and me.” (Child, vol. III, n° 173, p. 385)

Ce type de dénouement assez plat² pourrait à lui seul confirmer le primat de la situation sur la narrativité dans ce type de ballade ;

¹ Ici encore, les sources historiques sont floues et les interférences nombreuses, puisque Child mentionne l'anecdote, depuis sa relation par Walter Scott, d'une suivante française de Marie Stuart qui, coupable d'adultère avec l'apothicaire de la reine, aurait tué son enfant adultérin avant d'être elle-même exécutée peu après, tout en la comparant à une autre histoire, mettant en scène une Marie Hamilton, même infanticide à la cour de Russie au XVIII^e siècle. Quoiqu'il en soit, la ballade en question a donné lieu à une centaine de variantes dont la plus courante – et peut-être la plus récente –, est devenue une chanson populaire connue sous le titre de « The Four Maries ».

² Un autre exemple éloquent est celui des deux dernières strophes de la ballade intitulée « The Wife of Usher's Well » : l'effet de contraste entre l'avant-dernière, sinistre et effrayante, et la dernière, totalement banale, ne peut qu'être délibéré ; il s'agit du retour dans la tombe des trois fils que la magie de leur mère a très provisoirement ressuscités (il est à noter que la version appalachienne de la même ballade, « Lady Gay », remontant au début du XIX^e siècle, la remplace par une fin beaucoup plus impressionnante, puisqu'elle fait dire à l'aîné que les pleurs de leur mère mouillent leur suaire [*vide infra*] :

“The cock doth craw, the day doth daw / The channerin' worm doth chide, /
 Gin we be mist out o our place / A sair pain we maun bide.

cependant, il convient de ne pas généraliser car la ballade de bataille ou de guerre, toujours plus héroïque, et sans doute écrite plutôt qu'orale, dès le début, ou en tout cas assez rapidement transcrite, propose en général un dénouement de type épique, assez grandiloquent et majestueux, ou alors très conventionnel et codé comme cette conclusion de la fameuse ballade des Marches, « The Hunting of the Cheviot¹ », qui oppose le comte northumbrien Percy au comte écossais Douglas au sujet d'une chasse illicite de daims et de cerfs par l'un sur les terres de l'autre, affrontement fatal aux deux nobles :

Ihesue Crist our balys bete,
 And to the blys vs brynge!
 Thus was the hountynge of the Chivyat:
 God send vs alle good endyng! (Child, vol. III, n° 162, p. 310)

Référents et contenus culturels

A ce stade, il est peut être nécessaire de se demander quel type de message ou plutôt de connaissance véhiculent des compositions aussi

Fare ye weel, my mother dear, / Fare weel to barn and byre ! / And fare ye weel, the bonny lass / That kindles my mother's fire. ”

Du « ver menaçant » à l'« âtre » de la mère, il est évidemment une certaine chute rhétorique (« The Wife of Usher's Well », <<http://www.Contemplator.com/child/usher.htm>>).

¹ Cette ballade est sans doute la plus connue de toutes. Elle a donné lieu à beaucoup de commentaires et de gloses... et sa version la plus courante est un « texte » (car il s'agit bien d'une ballade écrite) tardif connu sous le nom de « Chevy Chase ». Une ballade très étroitement apparentée, intitulée « The Battle of Otterbourne » relate un événement guerrier analogue sans toutefois mentionner d'incident de chasse. Les commentaires sur ces trois ballades sont si abondants et si contradictoires qu'il ne nous est pas loisible d'attribuer à ce groupe une origine historique authentique. Une éventuelle datation par la langue est également délicate et incertaine. S'agit-il pour le texte du présent extrait d'un dialecte du nord des XV^e/XVI^e siècles ? Du XVI^e au XVIII^e siècles, la ballade « Chevy Chase » a sans doute incarné l'idéal même de la ballade guerrière sur le sol britannique. Sidney la révérait, de même que l'Allemand Herder, qui a traduit sa version tardive avec un certain brio en 1776. Percy, homme du XVIII^e siècle par excellence, malgré son attirance pour un certain archaïsme, a soin d'ajouter à ses notes textuelles, comme s'il se défendait d'adhérer totalement à ce genre de texte : « The style of this and the following ballad is uncommonly rugged and uncouth, owing to their being writ in the very coarsest and broadest northern dialect. » (*Reliques, op. cit.* p. 35)

codées et mécaniques par le signifiant et la structure, et aussi obscures et insolites par le signifié et le référent. Il est tentant de réduire ces textes à une production simplement et avant tout archaïque, ce à quoi d'ailleurs semblent nous inviter les collectionneurs les plus marquants, comme Percy au XVIII^e siècle et Scott au XIX^e, le premier avec son titre évocateur, *Reliques of Ancient Poetry*¹, et le second avec son titre équivoque, *Minstrelsy of the Scottish Border*². Or la critique, fût-elle

¹ Cette colossale anthologie, dont l'influence sur les poètes romantiques en Angleterre et peut-être plus encore sur les représentants du *Sturm und Drang* allemand ne peut être sous-estimée, est en fait une compilation délibérément médiévalisante ou en tout cas archaïsante, sans être pour autant une supercherie littéraire à grande échelle comme celles de Macpherson (« Ossian ») ou de l'infortunée poète Chatterton. Nombres de pièces proviennent de fait de manuscrits authentiques ; cependant, les mots-clés ne sont ni « oralité » ni « art populaire », mais « archaïsme » et « [art de] bardes ». Il était question de (re-) donner à la culture britannique du XVIII^e siècle, déjà largement menacée aux yeux de nombreux intellectuels par les effets de la Révolution Industrielle et, plus spécifiquement, sur le plan littéraire et poétique, corsetée par les dogmes formels et culturels de la période augustéenne (principes de versification, mais aussi prévalence de la satire et, plus généralement *Toryisme*), des « racines » et une authenticité qu'elle avait prétendument perdues. D'ailleurs, dans sa préface Thomas Percy, prêtre de profession, exprime un objectif dont la teneur est assez éloignée, sinon à l'opposé d'une vision plus objective, pour ne pas dire « scientifique » de ces ballades, telle qu'elle prévaut aujourd'hui : « The reader is here presented with select remains of our ancient English bards and minstrels, an order of men, who were once greatly respected by our ancestors, and contributed to soften the roughness of a martial and unlettered people by their songs and by their music. » (*Reliques, op. cit.*, p. 7) Percy, évêque de Dromore, était très lettré, et on est en droit de se demander si le fait de pouvoir appliquer cette remarque aux troubadours provençaux ou aux trouvères du nord de la France, par exemple, est une simple coïncidence, ou si le collectionneur, conscient du fait que nulle floraison poétique comparable (en langue anglaise) ne pouvait, sur le plan technique du moins, rivaliser avec la prodigieuse virtuosité des poètes de la « Fin'Amor », n'a pas cherché à compenser cela à sa façon !

² Il est caractéristique de trouver le terme de « minstrel » à la fois chez Percy et chez Scott, l'anthologie de ce dernier étant nettement plus tardive (1802), mais obéissant à la même esthétique, même si la démarche diffère, puisque Scott, procédant davantage en ethnologue de la poésie, avait des « agents » qui, au terme de pérégrinations dans les « zones de ballades » dont il a déjà été question, lui revenaient pourvus de transcriptions textuelles – et parfois musicales ou vocales, comme le feront Alan Lomax et Cecil Sharp, munis des avantages de la technologie moderne dans les massifs montagneux de l'est des Etats-Unis dans

britannique ou américaine, semble depuis les années soixante surtout, avoir délaissé l'idée d'archaïsme pour privilégier celle d'ethno-littérature ou de folklore au sens académique du terme. Il faut dire à cet égard, et par parenthèse, que la ballade orale a beaucoup intrigué et intéressé les Américains, notamment à cause de l'importation par des immigrants écossais de cette culture orale, dans les Appalaches, par exemple, où elle a quelque peu fusionné avec d'autres types de textes et d'airs musicaux, bien que thèmes et intrigues aient remarquablement peu changé¹. En fait, malgré les longs développements de Buchan sur la société néo-féodale, post-clanique des zones à ballades, zones restées donc socialement retranchées et isolées très tardivement, alors même qu'ailleurs au Royaume Uni la révolution industrielle avait déjà modifié les structures économiques et sociales, force est de constater que l'éventail des thèmes ou situations développés reste à maints égards un mystère pour le lecteur ou l'auditeur actuel. Malgré l'érudition de Albert Lord, David Buchan ou William Bernard MacCarthy, il semble raisonnable, quoique frustrant, de se ranger à l'avis de Francis Gummere ou Robert Graves, le fameux poète et chercheur, quant à des schémas culturels très anciens, globalement chrétiens mais très entachés de croyances animistes et

les années 1950. Il faut néanmoins préciser que Scott, comme tant d'autres, notamment Burns lui-même (le fameux « Tam Lin » est presque une re-création de Burns, par exemple), ne s'est pas privé de remanier, voire de compléter les ballades qui lui paraissaient les plus propres à accéder au statut de « poèmes » ; ainsi la chanson toujours connue sous le nom de « Jock o'Hazelgreen » ou encore « Jock o'Hazeldean », passage obligé des anthologies de chansons écossaises traditionnelles, est presque entièrement une re-création de Scott. « Minstrel » et « minstrelsy », termes très en vogue à l'époque romantiques, sont bien sûr inexacts ou seulement très marginalement pertinents à la ballade dont nous connaissons aujourd'hui un peu mieux les modalités. Ils sont en outre trompeurs car nous savons aussi qu'il existe un petit nombre de ballades que l'on nomme, étant donné un style écrit qui laisse présumer une origine autoriale, ainsi que la présence de partitions musicales, « minstrel ballad » ; la plupart des ballades relevant du cycle de Robin des Bois peuvent être ainsi classées : elles n'ont rien de ballades orales traditionnelles.

¹ Cecil Sharpe et Alan Lomax ont entrepris des recherches de terrain intéressantes dans les années d'après-guerre dans certaines régions reculées des Etats-Unis (Ozark Mountains, Blue Ridge Mountains, Kentucky, Blue Smoky Mountains, etc.) ; il semble que la survivance des ballades anglo-écossaises dans ces zones soit non seulement attestée, mais se signale par une occurrence supérieure de ces dernières par rapport aux productions purement autochtones.

païennes, influencés par la proximité de cultures majoritairement orales comme celle des clans gaéliques, et dont ces ballades ne nous livrent que des fragments un peu énigmatiques que l'on ne semble pas retrouver systématiquement, d'après Gummere, dans les autres productions populaires comme le conte ou la légende¹. Ceci vaut surtout pour les ballades qui n'ont pas de prétention historique ou pseudo-historique, ou qui ne sont pas des ballades de vengeance ou, à l'inverse de récompense. Ce sont sans doute les ballades surnaturelles² qui offrent les situations les plus originales et parfois, il faut bien oser le mot, *poétiques*³ : ainsi les

¹ Francis Gummere parle même de « lapsed mythology » (*The Popular Ballad, op. cit.*, p. 298) ; il insiste aussi sur l'erreur qui consiste (consistait) à voir dans le conte et la ballade plus qu'un point commun très superficiel, dans la mesure où, si la ballade est « à ses débuts, contemporaine à son propre récit, chorale et rythmique (*notre traduction*) », le conte, en revanche, est « rétrospectif et relève de la prose » (*ibid.*, p. 107) ; il semblerait en fait que le genre le plus proche de la ballade orale soit le lai médiéval (ou « lai breton »), qui présente certaines situations comparables, voire identiques à celles de la ballade. Voir aussi l'anthologie commentée de Robert Graves, *English and Scottish Ballads*, Londres : Heinemann, 1957, pp. XV, 158. Non seulement les référents, sauf s'ils sont strictement ou essentiellement historiques, ne sont pas toujours faciles à repérer et expliciter, dans la mesure où ils relèvent de cultures orales et anciennes, mais en outre, le dialecte lui-même est parfois obscur, peu homogène ou victime de corruption du fait de la transmission. Certains termes comme « Cloutie », qui désigne parfois le diable, ou « Gaberlunzie » qui désigne la personne du vagabond ainsi qu'un certain type de vagabondage dans l'Ecosse de Jacques IV, demeurent à ce jour de petites énigmes linguistiques. Ce genre de confusion, ambiguïté ou obscurité est également présent, d'ailleurs, dans la situation narrée par la ballade, et non seulement dans les mots : ainsi la fameuse ballade « Thomas Rhymer », originellement rapportée par Mrs Brown, offre un mélange remarquable de valeurs et désignations chrétiennes et païennes, « Our Lady », désignant la « reine des Elfes », etc.

² Elles sont loin, toutefois, d'être majoritaires, dans le corpus anglo-écossais, certainement moins que dans son homologue germano-danois, par exemple.

³ Il est bien sûr toujours un peu difficile de rappeler brièvement ce que l'on entend par « poéticité ». Nous proposons ici deux notions : l'auto-référentialité (ces motifs ne renvoient qu'à eux-mêmes, à leur propre « magie ») et, d'après les analyses de Jean Cohen (voir notamment *Le Haut langage, Théorie de la poéticité*, Paris : Librairie Générale Française, 1993), l'idée d'une esthétique de la « négativité » du langage, capable de nier son propre sens « commun » pour créer un sémantisme qui lui est spécifique, démarche qui, en Angleterre, semble surtout commencer avec les poètes dits « métaphysiques ».

cheveux d'une jeune fille assassinée par sa sœur et qu'un trouvère découvre et tend comme les fils d'une harpe dont il joue, après quoi lesdits cheveux révèlent d'eux-mêmes le forfait dans « The Twa Sisters of Binnorie », ou les deux corbeaux qui arrachent la barbe d'un chevalier tué pour en garnir leur nid dans « The Twa Corbies », ou encore le bande d'étoffe issue de la chemise d'une sirène que Clerk Colville noue autour de sa tête migraineuse, et qui le tue peu à peu, ou les nombreux exemples d'estrifs, tensions ou échanges d'énigmes¹ ou débats entre le diable déguisé et la jeune fille, thème plus classique, ou encore, dans une version tardive de « The Wife of Usher's Well », le reproche de l'un des fils temporairement revenants adressé à sa mère dont les larmes mouillent désagréablement son linceul.

Il faut sans doute accepter le fait que dans certains cas la curiosité du lecteur doit rester insatisfaite : verve et imagination populaires ou vieux fonds légendaire, les origines gardent un peu leur secret. Mais ces thèmes-ci ne sont pas les plus fréquents. Il semblerait même que les ballades dont on trouve le plus de variantes soient celles qui illustrent des intrigues familiales, des trahisons entre maîtres et serviteurs, mari et femme, vassal et suzerain², litiges entre frères ou entre frères et sœurs, surtout, intrigues de cour, quiproquos et confusions d'identité, ainsi qu'un nombre non négligeable d'infanticides, incestes, fratricides et divers actes de vengeance. Il ne faut pas perdre de vue que si le but initial de la ballade est de distraire, de donner du plaisir, d'amuser, de faire participer un auditoire, il consiste aussi à confirmer, par l'exemple heureux, ou, plus souvent, par le spectre de la rétribution, les valeurs

¹ La « riddle ballad » constitue une sorte de sous-genre à part ; elle s'inscrit toujours, contrairement à l'énigme anglo-saxonne, à l'intérieur d'une structure dialogique. Le meilleur exemple en est sans doute « Lady Margaret and the Elfin Knight », dans laquelle la jeune fille, de bonne extraction sociale, non seulement tient tête au diable, mais encore le prend à son propre piège en donnant aux énigmes qu'il lui impose une dimension érotique qui en révèle l'absurdité et le déroute tout à la fois... et dans ce cadre dialogique, lorsque le diable ne peut plus répondre, son rôle et ses prétentions se dissolvent.

² En fait cette dichotomie est surtout valide dans le contexte anglais, car il n'y avait pas à proprement parler de « vassalité » en Ecosse, mais une allégeance de fermier à seigneur rural (ou hobereau) nettement moins rigide et codée. Il semblerait que la structure sociale ait été plus égalitaire, ou, pour user d'un terme un peu galvaudée, plus « démocratique » : la féodalité de type normand ne s'y est jamais imposée.

d'une culture un peu difficile à saisir dans son ensemble parce qu'elle s'exprime sur plusieurs siècles et en plusieurs zones, d'où la grande variété textuelle. Lisons en passant ces vers singuliers de la ballade d'inceste « Lizie Wan », dans lequel le frère, une fois convaincu que c'est avec sa sœur qu'il a eu commerce charnel, la tue violemment :

And he has cutted aff Lizie Wan's head,
 And her fair body in three,
 And he's awa to his mothers bower,
 And sair aghast was he.

“What ails thee, what ails thee, Geordy Wan?
 What ails thee sae fast to rin?
 For I see by thy ill colour
 Some fallow's deed thou hast done.”

“Some fallow's deed I have done, mother,
 And I pray you pardon me;
 For I've cutted aff my greyhound's head;
 He wadna rin for me.” (Child n° 51, vol. I, p. 448)

Si l'on ajoute que pour distraire une population rurale souvent très pauvre et analphabète, il est loisible de mettre à distance les problèmes immédiats et quotidiens en les transposant dans des contextes socialement plus élevés, on arrive à ce paradoxe que ces ballades paraissent souvent fantaisistes tout en confirmant la morale ou des enjeux locaux, historiques et culturels : le droit de regard absolu du frère sur la sœur, par exemple, mais aussi, par ailleurs, une certaine possibilité, par le travail et l'ingéniosité, d'égalité entre les sexes¹, les dangers de l'orgueil ou de la curiosité, la nécessité de la fidélité, mais aussi les dangers de l'excès de fidélité, tous ces principes d'une morale populaire spécifique sont illustrés d'une manière inévitablement stylisée, violente, caricaturale, pour user d'expressions très contemporaines, et

¹ Il y a même parfois inversion des rôles auxquels nous a habitués la ballade littéraire tardive, à savoir l'oppression ou la trahison de la jeune fille par le séducteur. « Earl Colville » ou, encore mieux, la très célèbre « Barbara Allen » présentent chacune un jeune homme victime d'une femme, notamment la seconde ballade, dans laquelle le jeune William meurt littéralement de langueur après avoir été éconduit par la cruelle Barbara. Cela est certes insuffisant pour conclure à l'existence d'un matriarcat, mais semble néanmoins suggérer que le statut de la femme dans ces cultures n'était peut-être pas celui que l'on croit, pour autant que l'on puisse prêter à ces compositions une quelconque valeur sociologique, évidemment.

qui frôle la tonalité tragique¹, souvent, mais n'y adhère que très rarement. A cet égard, le cas de « Bewick and Graeme » est éloquent : dans cette ballade du Northumberland, deux adolescents, compagnons d'armes ou « billies », ont conclu un pacte de fraternité, mais doivent le transgresser en se faisant le champion de leur père respectif dans le cadre d'un litige qui oppose ces derniers. Graeme tue donc son compagnon en combat singulier, mais il a soin de se tuer aussitôt après, sans que la ballade offre la moindre inflation pathétique ou tragique :

“O, I have slain thee, billy Bewick,
 If this be true thou tellest to me;
 But I made a vow, ere I came from hame,
 That aye the next man I would be.”
 He has pitched his sword in a moodie-hill,
 And he has leapt twenty lang feet and three,
 And on his own sword's point he leapt,
 And dead upon the bent fell he².

Nous sommes de fait à des lieues du lyrisme élégiaque de Robert Burns³ et de William Wordsworth⁴: la mort par strangulation, noyade, mutilation, décapitation, empoisonnement ou par le feu ne suscite ni emphase sentimentale ni indignation ni ferveur accusatrice. Lady

¹ De très nombreuses ballades offrent des situations qui répondent aux critères de la tragédie (erreur de jugement, orgueil fatal, prééminence du destin qui se joue des personnages), mais semblent éviter soigneusement le traitement tragique que l'on pourrait en effet attendre.

² Robert Graves, *English and Scottish Ballads* (op. cit.), p. 55.

³ Il arrive que le mot de « ballade » évoque chez certains lecteurs les nombreux poèmes de Burns qui commencent par la fameuse apostrophe [*y]e banks and braes*, comme, par exemple le poème qui s'intitule « Highland Mary » ; or il se trouve que cette formule n'apparaît pas, à notre connaissance, dans la ballade traditionnelle, laquelle est dépourvue de tout référent bucolique, fût-il rhétorique.

⁴ L'idée, exprimée à grands renforts de digressions, dans la préface des *Lyrical Ballads*, est que la ruralité est dépositaire d'une poéticité de l'expérience et que la ballade est la seule forme adaptée au passage d'une voix qui serait autrement condamnée à ne jamais s'exprimer. Il est en cela le descendant d'un courant pré-romantique dont les deux grands représentants sont Robert Burns et John Clare et qui, curieusement, ne s'est depuis jamais vraiment tari depuis dans l'histoire de la poésie britannique. L'œuvre d'Edmund Blunden, celle des poètes dits « géorgiens », puis, plus récemment, l'énorme production de Ted Hughes en sont autant de preuves qui jalonnent le cours du XX^e siècle. Néanmoins, les filiations avec la ballade orale demeurent purement théoriques, voire idéologiques.

Margaret d'« Edom o Gordon », déjà citée, continue à exhorter imperturbablement ses enfants à mourir pour leur père, tandis que sa chevelure est en feu, et cette autre dame de la noblesse locale, Lady Barnard, qui a profité d'une absence de son mari pour inciter Little Musgrave¹ à la courtoisie, s'apitoie plus sur la mort de son amant, surpris au lit avec elle et tué aussitôt, que sur le propre calvaire qu'elle endure lorsque son mari lui tranche les seins en châtement.

Ceci pose donc, en conclusion de cette partie, la question de l'héroïsme, voire du héros ou de l'héroïne. D'après McCarthy², qui dit thème et développement codé de celui-ci – que nous appelons *situation en progrès* –, dit aussi héros, tant il est vrai que toute ballade repose diégétiquement sur ce que l'on peut nommer des actants (après tout le terme fut inventé à l'origine en référence au conte de fées). Ces actants sont souvent au nombre de trois, un homme, une femme, un page, pèlerin ou garçon d'écurie ou de cuisine, car il faut toujours un personnage apparemment subalterne et socialement inférieur, mais par l'entremise duquel l'action progresse. C'est parce que les termes d'actant et de fonction narrative sont plus neutres qu'ils nous semblent préférables à celui de « héros », connoté par ses accrétions romantiques. C'est moins celui ou celle qui subit ou infléchit l'action que l'action elle-même, qui, répétons-le, semble valorisée dans la ballade, ne serait-ce que parce que la caractérisation humaine est excessivement sommaire : ici pas de Vieux Marin que sa transgression puis son repentir héroïsent, mais plutôt la possibilité, l'envergure d'une situation donnée dans un contexte donné... d'où l'idée, hasardée ici, que la ballade serait, au fond, plus susceptible de développements ou d'adaptations théâtrales qu'elle ne l'a été d'une adaptation lyrique³ réussie, malgré les manifestes et

¹ « Little Musgrave and Lady Barnard », ballade classique que l'on trouve pour la première fois dans le manuscrit Percy, est l'une de ces ballades à la longévité étonnante, puisqu'on la retrouve dans les Appalaches sous le titre « Matty Groves » jusque dans les années 1950 !

² William Bernard McCarthy, *The Ballad Matrix*, *op. cit.*, pp. 110-111. Il est en fait l'un des rares spécialistes de la ballade à utiliser le terme de « héros ».

³ Evidemment, ce terme est équivoque en tant qu'il évoque autant l'expression d'une subjectivité que la nature chantée d'une production, ce qui embrouille le propos ; les médiévistes français (Paul Zumthor et André Zink) semblent appliquer l'adjectif à toute composition destinée à être chantée, mais le terme « lyric » désignant en anglais depuis le XVII^e un court poème sentimental, il semble trop ambigu ici. Peut-être celui de « mélique » convient-il mieux ?

tentatives répétées des poètes anglais et allemands¹ de l'ère romantique. La lyricisation est un avatar qui, dans bien des cas, trahit l'esprit de la ballade. D'ailleurs, l'un des éléments qui distinguent radicalement le chant populaire de la ballade est précisément la subjectivité². A l'inverse, la dramatisation est presque inscrite dans son origine même, origine à la fois chorale et sans doute dansée, donc individuelle et collective à la fois ; mais bien sûr il ne s'agit là que de conjectures.

La ballade allemande : une proche cousine ?

La mention de ces manifestes et notamment de l'Allemagne nous conduit donc à notre troisième volet, qui se voudrait une ébauche comparatiste, pour incertaine qu'elle puisse être en présence de cultures rurales assez différentes d'un pays et même d'une région à l'autre, ou de la possible influence de genres écrits, comme celui de la ballade médiévale à forme fixe³ pour la France, par exemple, ou encore de particularismes régionaux et linguistiques éventuellement moindres que dans nos enclaves écossaises, ou alors qui n'y ont pas été entretenus avec autant de ferveur⁴.

¹ L'engouement allemand pour la ballade, dès la seconde moitié du XVIII^e est gigantesque. Goethe y voyait – à tort ou à raison –, un état idéal et inclusif de la poésie, avant que cette dernière ne se spécialise en poésie épique, lyrique et dramatique, et rares sont les poètes qui ne se pas essayés à ce genre, cultivant, comme Detlev von Liliencron au XIX^e siècle, son aspect le plus « gothique », et créant même des épithètes tels que « balladisch » ou « balladesk » pour désigner tel poème ou même telle situation digne du nom de « ballade » (voir <<http://www.user.gwdg.de/~wagenk/ballade.html>>, site consulté le 8/07/2007) et Walter Hinck, *Die deutsche ballade von Bürger bis Brecht*, Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1968).

² Ceci est en réalité une question beaucoup plus complexe. Certaines ballades allemandes ou françaises (parmi lesquelles les très classiques « La mort du roi Renaud », « Marguerite ou la blanche biche », « Les anneaux de Marianson » et bien d'autres) sont empreintes de subjectivisme. Mais il est vrai que même dans les ballades écossaises à la première personne, la perspective individuelle et donc subjective est rarissime. Pour le corpus français, voir notamment l'anthologie de Claude Roy, *Trésor de la poésie populaire française*, Paris : Seghers, 1954.

³ Ceci n'est qu'une supposition ; en revanche l'influence de formes telles que la sotte chanson, la reverdie ou la pastourelle sur la chanson populaire française ultérieure semble attestée.

⁴ On peut affirmer que la quête d'authenticité chez les nombreux collectionneurs à été intense à partir de l'exemple de Percy, puis de celui de Burns et de Scott. Le

Brièvement, le domaine germanique offre un corpus relativement apparenté, à certains égards, peut-être de par la proximité géographique, avec des zones importantes de production de ballades orales comme le Danemark et la Scandinavie¹ en général ; en outre, la ballade en Allemagne, comme au Royaume Uni et peut-être d'une manière encore plus prononcée et systématique outre-Rhin, a fait l'objet, dès les années 1770, d'un intérêt esthétique, ethnographique et académique majeur, a stimulé le sentiment d'appartenance nationale et littéralement irrigué le romantisme des générations suivantes². En témoignent les articles savants et surtout les deux grandes anthologies de Johann Gottfried Herder et des poètes von Arnim et Brentano, respectivement *Volkslieder* paru en 1778-1779 et *Des Knaben Wunderhorn*³, paru en 1806, et dont le statut est très comparable aux collections de Thomas Percy ou de Walter Scott, à cette différence près qu'elles ne se limitent pas à l'aire

revers de cette ferveur est que de nombreuses ballades ont sans doute été partiellement ré-écrites, voire même « transformées » en ballades médiévales, opération hélas fréquente à l'époque de Chatterton et Macpherson, et très différente de la simple corruption textuelle.

¹ Ces ballades, notamment les ballades danoises, sont surtout connues grâce au travail du folkloriste danois Sven Grundtvig, contemporain de Child, et qui a entretenu avec lui une correspondance volumineuse, publiée quelques décennies plus tard par un autre spécialiste danois, Sigurd Hustvedt (*Ballad Books and Ballad Men*, Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 1930).

² Encore plus qu'en Grande Bretagne, la ballade est en Allemagne presque indéfectiblement liée, depuis deux siècles, à la poésie écrite et même académique, notamment du fait de Goethe et de ses imitateurs et successeurs. C'est donc avant tout au « Erbkönig » (« Le roi des aulnes »), par exemple (nous écrivons ceci par expérience personnelle !) que l'Allemand moyen pense lorsque l'on évoque le terme de « ballade » et non à « Der Ritter und die Magd » (« Le chevalier et la jeune fille »), qui est une ballade orale, puis imprimée, transmise par Brentano et Arnim. Or il n'est pas impossible, en revanche que « Chevy Chase » ou « Patrick Spens » vienne à l'esprit d'un Britannique à qui l'on poserait la même question, au même titre que « The Rhyme of the Ancient Mariner » de Coleridge. Les deux traditions ont peut-être évolué différemment au contact de la très influente culture de l'écrit, ainsi que d'autres facteurs, comme une uniformisation territoriale plus rapide en Allemagne dès le XVIII^e siècle, les particularismes linguistiques et culturels écossais (ou gallois) demeurant plus tenaces dans l'aire britannique ; mais ceci demeure en partie conjectural.

³ La ré-édition la plus récente est la suivante : Von Arnim, Achim, & Brentano, Clemens, *Des Knaben Wunderhorn, Alte deutsche Lieder*, Düsseldorf: Artemis & Winkler Verlag, 2001, [1st ed., 1806-1808].

germanophone, mais intègrent des ballades provenant de toute l'Europe, notamment de Lituanie et d'Espagne, bon nombre d'entre elles étant, par ailleurs, passablement altérées et remaniées. Les quelques exemples qui suivent proviennent de l'anthologie de Herder, ré-éditée en 1885 sous le titre *Stimmen der Völker in Liedern*¹. Herder tenait beaucoup à cette désignation de « Volkslied » qui nous éloigne quelque peu de la nôtre et nous oblige donc à sélectionner dans cette collection fort composite les textes, pas si nombreux que cela, qui relèvent esthétiquement et structurellement de la ballade proprement dite. Les deux exemples qui suivent ont donc été choisis pour leur parenté avec notre ballade écossaise mais aussi et surtout bien sûr pour quelques divergences intéressantes. Le premier est tiré de la ballade classique « Ännchen und Ulrich », dont voici quelques quatrains :

Sie gingen miteinander fort;
 Sie kamen an eine Hasel dort;
 Sie kamen ein Fleckchen weiter hin;
 Sie kamen auf eine Wiese grün.
 [...]
 Da droben auf jener Tannen
 Eilf [*sic*] Jungfrau sah ich hangen.“ –
 „Ach, Ännchen, liebes Ännchen mein,
 wie bald sollst du die zwölfte sein!“ –
 [...]
 Den ersten Schrei und den sie tat,
 Sie rufte ihren Vater an.
 [...]
 Den andern Schrei und den die tat,
 Sie ruft' ihren lieben Herrgott an.
 [...]
 Lieb Ännchen kam ins tiefe Grab,
 Schwager Ulrich auf das hohe Rad,
 Um Ännchen sungen die Engelein,
 Um Ulrich schreien die Raben klein².

¹ Herder, Johann Gottfried, *Stimmen der Völker in Liedern*, Leipzig : Philip Reclam, 1954, [1st eds., 1765, 1778-1779]. Herder est peut-être bien le premier grand « Européen » dans l'aire de la compilation littéraire. Un poète américain, spécialiste érudit de langues étrangères, l'imitera un peu quelques générations plus tard, notamment en traduisant des ballades allemandes ou espagnoles, Henry Wadsworth Longfellow.

² Notre traduction :

Ils s'en allèrent ensemble ;

Ici donc, le cadre diégétique, les trois personnages traditionnels, un chevalier, qui n'est autre qu'un meurtrier sadique, sans doute d'origine diabolique, une jeune fille qui va être sacrifiée et le frère de celle-ci, la présence du « vert bois¹ » où va se commettre la forfaiture, l'occurrence de la formule, la structure binaire, puis ternaire, la circularité finale et enfin deux types de répétition, initiale et dialogique, sont bel et bien attestés. Jusque-là tout concorde; cependant, une différence très notable se fait jour dans la dernière strophe : le narrateur désigne subitement Ulrich du nom de beau-frère, annonçant en même temps que l'assassinat d'Ännchen un lien de parenté tout à fait insoupçonné, à moins qu'il ne s'agisse d'un lien précisément créé par le meurtre, symboliquement. Ce non-dit, cette absence ou rétention d'information par et sur les personnages est rarissime dans la ballade écossaise, où tout progresse selon un schéma qui, structurellement, laisse peu de place au hasard, même si l'intrigue elle-même peut sembler insolite². Dans cette ballade, il faut donc comprendre que l'action est en fait perçue du point de vue du frère d'Ännchen, effectivement appelé à l'aide à la faveur de l'un des trois appels accordés par Ulrich à l'infortunée jeune fille qui va périr, et

Ils parvinrent jusqu'à un noisetier là-bas ; / Ils s'éloignèrent encore un tout petit peu ; / Ils arrivèrent dans un vert pré.

[...]

« Là-haut, sur chaque sapin / J'ai vu pendues onze donzelles. / – Las, Annette, ma toute chère Annette, Très bientôt tu feras la douzième ! »

« Dois-je donc faire la douzième ? / De grâce, accordez-moi trois cris ». / Et le premier cri, celui qu'elle poussa, / Ce fut pour appeler son père ».

La gentille Annette descendit dans une tombe profonde, / Ulrich, le beau-frère fut hissé au gibet / Autour d'Annette chantaient les angelots, / Et autour d'Ulrich seuls croassaient les corbeaux.

¹ Ceci est un lieu commun important de la ballade ; on nomme même un certain type de ballade « greenwood ballad » car le « thème » (l'action et l'effet qu'elle exerce sur les personnages) est étroitement lié à ce lieu.

² En fait, la logique de la ballade écossaise est implacable ; on peut même y voir une sorte de logique « tragique » dans certains cas, notamment lorsqu'un personnage accomplit compulsivement, point par point, les actes qui le mènent à sa perte, en particulier lorsqu'il se trouve face au Malin déguisé sous les traits d'un être humain, tel l'amoureux éconduit dans « James Harris or the Daemon Lover », qui va séduire la jeune femme, maintenant mariée, qui le refusait naguère, puis la conduire inéluctablement à sa perte à la faveur d'un naufrage mortel et d'un au-delà infernal pour l'éternité.

c'est seulement à la fin que le lecteur peut reconstruire cette perspective. Or la ballade écossaise fonctionne différemment en tant que les liens de parenté ainsi qu'une éventuelle focalisation par un personnage donné (rare) sont généralement établis dès la première strophe. Cette présence d'un point de vue existe dans d'autres ballades d'outre-Rhin, comme par exemple celle intitulée « Der Ritter und die Magd » (« Le chevalier et la jeune fille »), figurant dans l'anthologie de Brentano et Arnim, et dont ils nous précisent qu'elle est une ballade imprimée, l'équivalent donc, d'une *broadside*.

Dans un autre exemple, extrait, lui, de la ballade intitulée « Das Lied vom eifersüchtigen Knaben » (« Le chant du garçon jaloux »), nous sommes en présence de deux strophes finales dont la première est parfaitement conforme à la conclusion plate et sans relief de ce type de composition, mais dont la dernière, moralisante, va totalement à l'encontre de cette esthétique, paradoxe assez singulier qui laisse éventuellement supposer que cette strophe est un ajout tardif. L'histoire est très simple : un jeune homme s'arrête devant une maison ou une auberge, demande à attacher son petit cheval quelque part, et la jeune fille qui l'assiste exprime le désir de lui conter fleurette. Ici encore le non-dit est puissant, et l'on ignore si le jeune homme s'est déguisé ou si la nuit est trop noire pour que la jeune fille reconnaisse son amoureux et évite ainsi la vengeance qui va suivre. Toujours est-il que celui-ci poignarde en plein cœur celle dont il a confondu l'infidélité, se trouve littéralement inondé de son sang, puis lui ôte, logiquement, le petit anneau qu'il lui avait offert, anneau qui s'en va doucement rejoindre un lac profond – ou peut-être la mer profonde. La perspective strictement non-sentimentale est là aussi conforme, mais la dernière strophe, qui tire une morale sans équivoque de cet incident est totalement étrangère au type de ballade étudiée plus haut. Voici les deux quatrains en question :

“Schwimm hin, schwimm her, Goldringelein,
 bis an den tiefen See!
 mein Feinslieb ist mir gestorben;
 jetzt habe ich kein Feinslieb mehr.”
 So geht's, wenn ein Maidel zwei Knaben lieb hat,
 tut wunderselten gut;
 das haben wir beid' erfahren,
 was falsche Liebe tut¹.

¹ Notre traduction : « La chanson du garçon jaloux »

La distance, l'absence de pathos et la stylisation sont bien là, mais l'implicite, de nouveau et, bien sûr, cette conclusion moralisante émanant d'une instance narratrice éloignent considérablement cette ballade de ses homologues d'Ecosse. Le statut exact de ces textes étant difficile à identifier, du fait d'éventuels remaniements, la comparaison n'a sans doute qu'une valeur très relative ; cependant, force est de constater que les deux textes en question introduisent un élément tout à fait nouveau par l'effet de surprise qu'ils créent. Il y a dans la ballade anglo-écossaise des exemples de transition abrupte, certes, mais dans aucune nous n'avons rencontré cette absence ou rétention d'information, qui semble relever d'une stratégie purement narrative, là où, à l'inverse, les ballades écossaises ont à cœur de nous faire vivre une situation de la manière la plus directe et donc la mieux informée possible. En outre, cette sorte d'emphase finale, cette expansion linguistique des dernières strophes que l'on retrouve aussi dans certaines ballades françaises¹, suggère un type de ballade essentiellement lié à un pacte d'écoute ou de lecture quasiment fondé sur une téléologie : l'écouter ou le lecteur sait que la ballade est en pro-tension vers son terme, en quoi elle diffère foncièrement de l'écossaise, qui tire sa vitalité de sa situation encore plus que d'une résolution de cette dernière.

Nous voici donc parvenus au terme de cette très sommaire exploration de ce que l'on est obligé de nommer un genre un peu

« Nage donc par là-bas, nage donc par ici, petit anneau d'or, / Jusqu'au lac si profond ! / La mort a emporté ma bien-aimée ; / A présent je n'ai plus de bien-aimée ».

Ainsi en va-t-il lorsqu'une donzelle aime deux garçons, / Il en sort très rarement du bon. / Et nous avons tous deux fait l'expérience / De ce que produit un amour perfide.

¹ Un assez bon exemple est celui d'une ballade appartenant à cette sorte de cycle du roi Renaud, « Les anneaux de Marianson » : Marianson a innocemment confié ses bagues à un inconnu (peut-être pour le dédommager de son refus catégorique de se donner à lui malgré la longue absence de Renaud ?) et, lorsque Renaud reparait, il finit par apprendre qu'elle les lui a données, croit qu'elle l'a trahi et se venge brutalement sur ses deux jeunes enfants, puis, ayant attaché sa femme par les cheveux à la queue de son cheval, en la traînant ainsi par les rues de Paris jusqu'à ce qu'elle lui explique, agonisante, ce qui s'est réellement passé. Et c'est à ce moment-là qu'elle porte sur lui un jugement moral, lui pardonnant sa propre mort, mais non celle de leurs enfants (Claude Roy, *op. cit.*, p. 127)

singulier, un genre à part. La fascination qu'il continue à exercer sur les milieux académiques anglo-américains, en quoi il diffère de ses homologues français¹ et allemand, semble avoir partie liée aux énigmes qu'il comporte. Linguistes, poètes, folkloristes et ethnologues de la littérature continuent à rechercher et conjecturer, à essayer de savoir. A ces mystères culturels s'ajoute bien sûr l'intérêt représenté par les modalités particulières de l'improvisation relative et des formes de la transmission orale, puis de l'évaluation du rôle exact de la transcription, sans évoquer les interférences et transferts dialectaux, sans oublier non plus l'héritage prosodique très officiel légué par ces « textes », la fameuse *ballad measure*, fixée à une alternance de vers à quatre puis trois accents, seul les second et quatrième vers rimant ensemble, ceci étant bien sûr une codification très rigide de faits prosodiques beaucoup plus flous, en réalité, et souvent inexistants, d'autant plus que la forme ancienne est fondée sur le distique. Mais il y a plus : l'« école » d'Albert Lord, que l'on pourrait désigner du nom d'« oraliste », est convaincue de la primauté de la composition orale² dans la genèse psycho-linguistique de l'expression, de la création, de l'inventivité que l'on nommera plus tard et à propos de productions totalement différentes, voire foncièrement opposées par la lettre et l'esprit, « littéraires ». Seulement, s'il est aujourd'hui à la mode de parler du génie des traditions orales, surtout depuis que l'on a relativisé la notion de canon littéraire et exploré, en l'élargissant, la notion de « culture », l'on a tendance à

¹ Il est possible aussi que, dans un pays comme le Royaume Uni, soumis depuis le XVIII^e siècle aux transformations socio-économiques majeures de la Révolution Industrielle et des conséquences de celle-ci, ce type de production constitue un héritage ancestral majeur, une valeur culturelle autochtone post-celtique, donc, d'une certaine manière commune à l'ensemble des populations anglophones, ou qu'elles peuvent s'approprier comme telle. Le cas de la France est donc très différent du fait de la persistance importante d'une ruralité qui, jusqu'à nos jours, est relativement garante de traditions dialectales orales ou écrites. Est-ce une coïncidence si l'intérêt académique pour les cultures rurales et populaires a connu un regain majeur en Grande Bretagne et aux Etats-Unis, pays réputés les plus technologiquement avancés et où le capitalisme est ancré depuis le plus longtemps ? Le pré-romantisme et le romantisme ne sont-ils pas avant tout liés outre-Manche à la conscience du caractère révolu d'une époque ?

² Cette opinion a cependant été battue en brèche par les structuralistes et leurs successeurs qui, depuis Derrida, notamment, lui opposent le primat de l'écriture (voir l'article de Jacques Derrida intitulé « La pharmacie de Platon » dans Jacques Derrida & Luc Brisson (eds), *Phèdre*, Paris : Flammarion, 2006).

oublier que dans nos civilisations occidentales très sophistiquées, presque plus rien ne demeure, tangiblement, des traditions orales en question. « There is no direct line of literary development from the *chansons de geste* to the *Henriade*, or from *Beowulf* to *Paradise Lost* ¹ » écrit Lord. La ligne de transmission, d'initiative, de création orale selon les procédés très spécifiques qui ont été à l'origine d'un corpus important de productions (lais, mais aussi, bien sûr, épopées antiques, ballades et autres) semble bel et bien tronquée². A ce titre, le corpus des ballades anglo-écossaises paraît en conséquence encore plus précieux. Autant de traits qui assurent donc à la ballade de Mrs Brown de Falkland ou de Mrs Lyle de Kilbarchan un avenir académique certain, avenir dont elles seraient à n'en pas douter les premières à s'étonner.

¹ *The Singer of Tales*, *op. cit.* p. 138.

² Nous ne nous prononçons pas, par manque d'information, sur les phénomènes du *rap* et du *slam*, qui pourraient faire exception, pour autant que l'on soit déjà en mesure de tirer des conclusions. Faut-il voir dans la prééminence donnée à la *mimesis*, à la véridicité de la représentation du « réel » (y compris au sens jungien du terme, des réalités intra-psychiques), si importante en régime littéraire réaliste, régime dont, même dans le cas de la poésie moderne, nous ne sommes sans doute toujours pas sortis, le plus grand ennemi de cette tradition orale ?