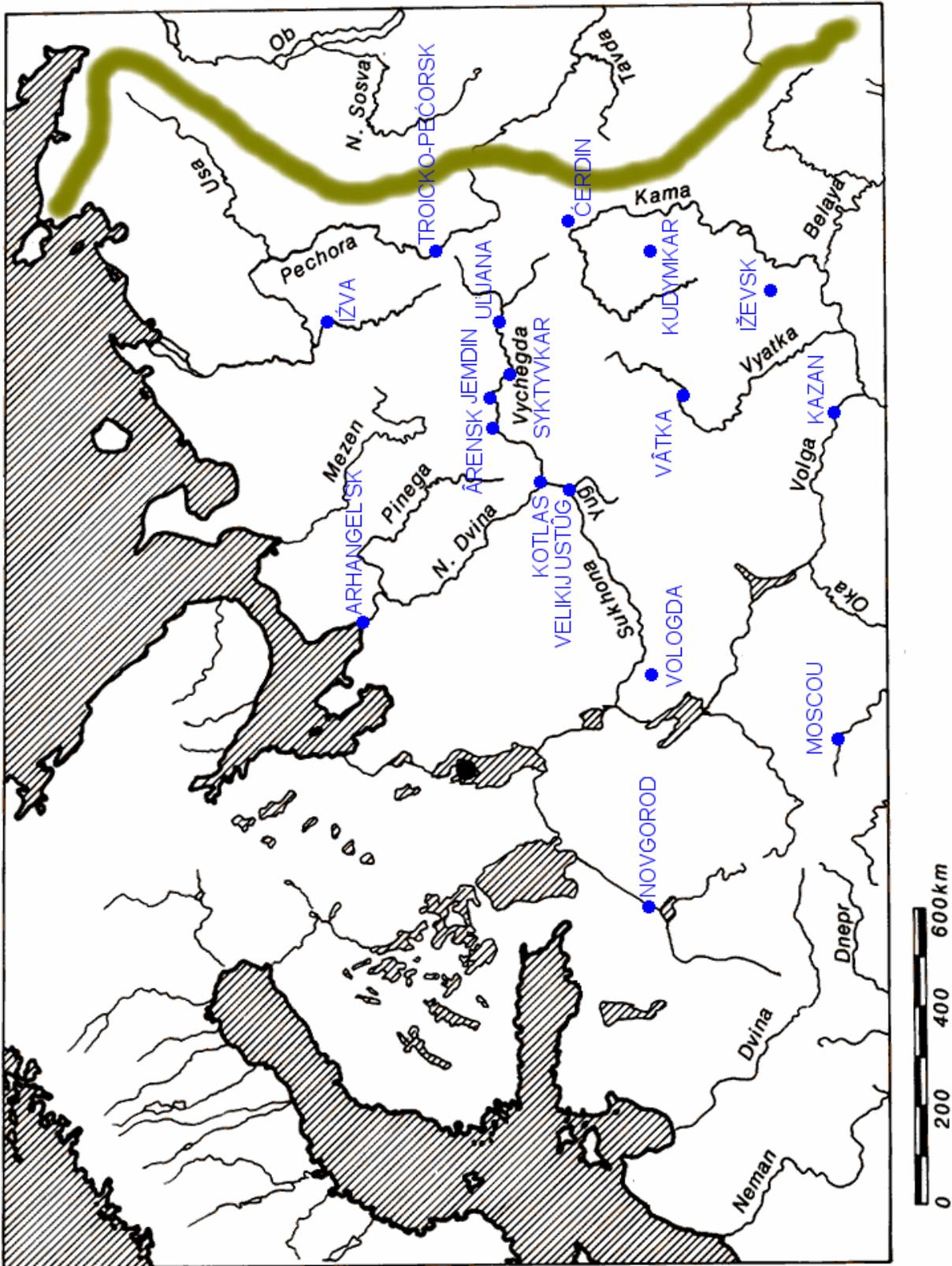


Sébastien Cagnoli

Le Jeu du Glaive et du Bouleau

**Nouvelles expressions de l'identité komie
dans le théâtre en langue nationale après 1990**

Mémoire de recherche de Master 2
sous la direction d'Anne-Victoire Charrin
(en co-direction avec Eva Toulouze)



Avertissement au lecteur

Typographie

Les noms propres (personnes et lieux) sont écrits en transcription latine systématique selon les principes présentés en annexe (p. 119), sauf ceux pour lesquels il existe une forme française dont l'usage est généralisé (« Moscou » et non « Moskva », « Staline » et non « Stalin »...).

Dans le corps du texte, les cours d'eau et localités sont désignés par leur nom komi (par exemple le fleuve « Ežva » et non « Vyčegda ») ; des informations complémentaires peuvent être données entre parenthèses ou en note de bas de page à la première occurrence ; d'une manière générale, la correspondance entre les toponymes komis et russes est fournie par un tableau en annexe (p. 134). Les cours d'eau komis n'ayant pas de genre, je leur donne en français, arbitrairement, le genre masculin (par souci de simplicité).

J'accorde l'adjectif *komi* en genre et en nombre — sur le modèle d'autres adjectifs ethno-linguistiques comme *swahili*, *azéri*... Lorsqu'il est question de l'Oudmourtie, j'emploie l'orthographe francisée de l'adjectif *oudmourte*, dont l'usage tend à se développer à mesure que l'on parle de ce peuple hors des publications scientifiques — avec cet *e* final (sur le modèle de *croate*) sans lequel, comme le montre l'expérience, le *t* tendrait à s'amuïr¹. Pour des observations linguistiques sur l'utilisation et le sens du mot *komi*, on pourra consulter les annexes (p. 126).

Dans le corps du texte, les titres d'œuvres ou d'ouvrages figurent en traduction littérale française, suivie entre crochets du titre original en transcription latine. Les principes adoptés pour la transcription latine des mots komis et russes sont présentés en détail en annexe (p. 119).

Dans la bibliographie (p. 144), entre crochets, les références² et commentaires respectent les mêmes principes de transcription. En revanche, les noms d'auteurs, titres et éditeurs y sont reproduits sous la même forme que dans les documents (dans le cas des ouvrages en langue komie, c'est l'écriture cyrillique actuelle qui est systématiquement utilisée, conformément à la norme en vigueur dans les index komis), par souci d'exactitude et pour permettre de les retrouver plus facilement dans les catalogues.

¹ Je constate d'ailleurs, à mesure que les Oudmourtes sont portés à la connaissance du grand public avec l'orthographe *oudmourt*, qu'on commence à entendre en France la prononciation [udmur] : de fait, les lettres *ou* pour noter le son [u] sont manifestement une pratique française, or en français les consonnes dentales finales sont généralement muettes (*yaourt* fait partie des rares exceptions). En toute rigueur, la translittération scientifique serait plutôt *udmurt*.

² La référence d'un document est constituée du nom de famille de l'auteur ou du responsable de publication (éventuellement suivi, en cas d'ambiguïté, d'une initiale de prénom, voire de patronyme), et d'une année, qui est en principe celle de la publication. S'il s'agit d'un ouvrage collectif sans qu'aucun nom d'auteur apparaisse ou qu'un responsable de publication soit mentionné, c'est généralement un mot représentatif du titre ou bien un sigle qui est retenu pour identifier le document (ex. « HLK » pour l'*Histoire de la littérature komie*, « Atlas » pour les différents atlas, etc.).

Vocabulaire

On va souvent rencontrer dans ces pages l'adjectif *national*. Le mot *nation*, en français, est devenu très ambigu — et quasiment inutilisable — dans la mesure où il ne désigne plus seulement un « groupe humain, généralement assez vaste, qui se caractérise par la conscience de son unité (historique, sociale, culturelle) et la volonté de vivre en commun » (*Le Petit Robert* 2001) — définition qui est parfaitement adaptée aux Komis —, mais aussi un « groupe humain constituant une communauté politique, établie sur un territoire défini ou un ensemble de territoires définis, et personnifiée par une autorité souveraine » (*id.*), autrement dit un *État*. Pour éviter les malentendus, je ne qualifierai pas les Komis de *nation*, et je parlerai plutôt de *peuple* (et je réserve le mot *ethnie* aux ensembles d'individus qui partagent des variantes dialectales ou des coutumes locales : Komis de la haute Ežva, Komis de l'Ižva, etc.). D'où l'adjectif *populaire*, équivalent à *national* — mais ce dernier est de rigueur dans l'expression *langue nationale* (« langue d'un groupe ethnique dont l'usage est légalement reconnu dans l'État auquel appartient ce groupe », *id.*), qui s'oppose à *langue officielle* : la langue komie est bien *la* langue nationale de l'État komi (en l'occurrence, la République), qui reconnaît dans sa constitution deux langues officielles, le komi et le russe.

De même, le mot *folklorique* ayant pris une forte connotation péjorative en français, j'emploie prudemment la tournure *Théâtre du folklore* plutôt que *Théâtre folklorique*, à propos de l'institution d'État fondée à Syktyvkar en 1992, et j'évite d'employer ce mot dans tout autre contexte. Par *folklore*, j'entends bien la « science des traditions, des usages et de l'art populaires d'un pays, d'une région, d'un groupe humain [et, par extension,] l'ensemble de ces traditions » (*id.*). De même, on qualifie de *folkloristes* les chercheurs spécialisés dans cette science (*id.*).

Table des matières

Remerciements	9
Introduction	13
Aperçu historiographique	14
Le sujet et le plan.....	17
Mon expérience et ma démarche	18
I. Trois caractéristiques identitaires des Komis.....	21
I.1. Un peuple permien	22
I.2. Un peuple finno-ougrien	26
I.3. Les Zyriènes, un peuple du Nord	29
I.3.1. Nord géographique	29
I.3.2. Nord administratif	31
I.3.3. Conscience nordique	34
II. Les Komis et le théâtre en langue nationale jusqu'à la République	37
II.1. Les dates charnières	37
II.1.1. L'année 1918	38
II.1.2. L'année 1921	41
II.1.3. L'année 1936	43
II.1.4. 1990-1994	44
II.2. Svetlana Gorčakova et l'élaboration d'un nouveau répertoire	46
II.2.1. Le parcours professionnel de Svetlana Gorčakova.....	47
II.2.2. Créations originales sur des bases traditionnelles.....	49
II.2.3. Reprises et adaptations.....	52
III. Les Komis entre animisme et christianisme	55
III.1. "Le poème des temples" (1992) : le mythe de saint Étienne revisité.....	56
III.1.1. L'histoire	56
III.1.1.1. La mission de saint Étienne	56
III.1.1.2. Vocabulaire et éléments de sorcellerie komie	58
III.1.1.3. Les Zyriènes à l'époque de saint Étienne	60
III.1.1.4. Causes historiques des migrations	62
III.1.2. La légende.....	62
III.1.3. Le poème	63
III.1.3.1. Les personnages	65

III.1.3.2. Confrontations	76
III.1.3.3. L'impact du passage des chrétiens	86
III.1.4. Ul'ânov et Troicko-Pecorsk : les Zyriènes entre Russes et Ougriens	88
III.1.5. Un jeu des temples et des bouleaux.....	89
III.2. "Un blindé perdu dans la taïga" (2009) : les Komis dans le vaste monde	91
III.2.1. Quatre hommes dans un blindé	93
III.2.1.1. Les personnages	93
III.2.1.2. Synopsis	94
III.2.2. La question de la langue	98
III.2.3. Le personnage de Serafim	99
III.2.4. "Paroles de Pam à son peuple"	102
III.2.5. "Un théâtre sans conflit".....	106
III.2.5.1. Le postulat du conflit comme essence du théâtre	108
III.2.5.2. L'absence de conflit	109
Conclusion.....	113
ANNEXES	117
Annexe 1. Principes d'écriture	119
Écriture du komi	119
Translittération du russe	124
Annexe 2. "Komi" : projections d'un mot multidimensionnel.....	126
1. Introduction. Le mythe russe de l'ethnonyme	126
2. Observations	127
2.1. "Komi" en langue komie : observations grammaticales	127
2.2. L'hypothèse toponymique	128
2.3. Un mot multidimensionnel	129
3. Application des observations.....	129
3.1. État des lieux sur la position du déterminant russe	129
3.2. Aujourd'hui en langue komie	132
4. Conclusion	133
Annexe 3. Toponymes.....	134
Cours d'eau.....	134
Localités	135
Annexe 4. Statistiques	137
Composition ethnique de la population de l'État komi de 1926 à 2002.....	137

1. Évolution du nombre d'habitants par nationalité	138
2. Évolution de la composition ethnique de la population	139
Annexe 5. Constitution de la République komie (1994) : extraits	140
Annexe 6. Synopsis du "Poème des temples"	142
Bibliographie	144

Table des illustrations

Les peuples permians depuis la fin du XIXe siècle.	25
La langue komie dans le monde finno-ougrien (Regio).....	27
La Région de Barents en 2009 (Arktinen Keskus, Lapin Yliopisto, Rovaniemi).....	34
Répartition des groupes ethniques komis au XV ^e siècle (d'après Konakov <i>et al.</i> 2004, p. 36).	60
Répartition des groupes ethniques komis aux XVI ^e et XVII ^e siècles (d'après Konakov <i>et al.</i> 2004, p. 37).....	61
Kyska lance les osselets (0.7.27).....	68
L'adoration du Bouleau (0.14.48).	71
Le Garçon prend les armes pour défendre la communauté des <i>Ežvatas</i> contre les chrétiens (au fond, Št'epan et Vašuk) (0.20.37).	79
Les fugitifs de l'Ežva (à gauche) sont accueillis par les Komis de la Pećora (0.35.16).	82
Veľań et Kyska (0.45.04).	84
Kyska vaincu (0.54.43).	85
Lamentation sur le corps de Kyska (1.01.58).....	87
Izjur, Ebös et les jeunes filles de l'Ežva dans une dramatisation du poème de Lebedev <i>Kört</i> <i>Ajka</i> , Körtkerös, 21 octobre 2007 (Ploskova 2007, 1.02.08).	90
Šízab (mars 2009).....	100
Serafim chez le vieux Lad'ej (1.49.34).....	103
Les systèmes d'écriture de la langue komie (HRSSAK 1981).	121

Remerciements

Dans le cadre de ce travail — réalisé en formation continue, avec l'aide du Fongecif Île-de-France —, j'ai eu la chance de rencontrer et de côtoyer un grand nombre de personnes aussi compétentes que sympathiques, qui ont transformé cette recherche en une aventure humaine hors du commun. Et ce n'est qu'un début ! Je crains de ne pouvoir nommer ici tout le monde, mais je souhaite tout de même prendre le temps d'exprimer mes pensées à l'égard de ces personnes — qui, même si je ne les nomme pas toujours individuellement, se reconnaîtront.

Mes remerciements sont tournés en grande partie vers le pays komi. Tout d'abord, les ministères de la Culture et des Affaires nationales m'ont encouragé et invité à plusieurs reprises. Mes premiers contacts avec le monde littéraire komi se sont faits avec Elena Kozlova, présidente de l'Union des écrivains de la République, qui a accueilli mes premiers travaux avec beaucoup d'enthousiasme, et qui n'a cessé depuis de me soutenir et de me motiver. Je souhaite adresser ici toute mon amitié à Vladimir Timin, auquel j'ai beaucoup pensé en réalisant ce travail, qui, je l'espère, permettra de partager un peu de sa sagesse. Plus généralement, je pense à tous les écrivains komis que j'ai côtoyés depuis 2007 et qui ne manquent pas de me stimuler. Je suis particulièrement reconnaissant à Aleksej Popov et Larisa Popova de leur accueil, leur travail, leur compagnie, leur collaboration à mes recherches — sans oublier leur patience et leur pédagogie.

Il va sans dire que ce mémoire n'aurait pas vu le jour sans la collaboration du Théâtre musical-dramatique national : je salue ici chaleureusement la directrice artistique Svetlana Gorčakova, la vice-directrice Taťâna Sebekina, ainsi que toute la troupe.

Depuis ma première visite à Syktyvkar, Lûdmila Kabanceva, responsable des relations extérieures et du protocole de la République, n'a jamais cessé de m'offrir son aide et son amitié. De même, à la Bibliothèque nationale, Nadežda Anufrieva et Leonora Davydova m'apportent en toutes circonstances

une aide enthousiaste pour laquelle je ne saurai jamais exprimer assez ma gratitude ; je salue aussi mes amis de la Bibliothèque régionale de Körtkerös, ainsi que tous ceux qui m'ont accueilli avec beaucoup d'ardeur dans les bibliothèques municipales de Šojnaty et de Pezmög.

À Syktyvkar, et avec la même fidélité, Leonid « et sa bande » me prodiguent leur hospitalité, leur compagnie, leur amitié, et je les en remercie chaleureusement.

Grâce à son site web, Vit Serguievski (Syktyvkar) a été l'un de mes premiers contacts en République komie ; depuis, avec un enthousiasme inépuisable, il m'a fourni beaucoup d'informations et de documents, et m'a largement aidé à établir et à consolider des liens avec le pays komi. De même, Mariâ Ploskova m'a fourni de précieux renseignements, documents, conseils, encouragements.

Dans le domaine de la recherche, je suis redevable à plusieurs membres de l'Académie des Sciences qui m'ont aidé de différentes manières — notamment Valerij Šarapov, Raisa Kuklina, Evgenij Cypanov, Pavel Limerov, Oleg Ulâšev —, ainsi qu'à Gennadij Tiraspoľskij de l'Institut pédagogique. Dans le domaine de la culture, je remercie le Centre culturel finno-ougrien de la République (et j'en profite pour témoigner encore toute mon admiration à Lidiâ Loginova !) et le Centre culturel finno-ougrien fédéral, ainsi que le centre culturel komi de Syktyvkar (Valentina Samarina).

Je pense avec gratitude à toutes les personnes qui m'ont accueilli aux musées d'histoire et du patrimoine des régions de Körtkerös et d'Ižva, au département d'ethnographie du Musée national et au Musée national des beaux-arts (Syktyvkar), ainsi qu'aux musées consacrés à Savin (Ńobdin), D'âkonov (Ežva) et Kuratov (Syktyvkar). Je salue les descendants de Savin qui m'ont aidé ou soutenu dans mes travaux — notamment le petit-fils Sergej Ânovskij et son fils Andrej Čerkasov, ainsi que Viktor Savin, arrière-petit-fils de l'écrivain. Je pense aux élèves et aux enseignants que j'ai rencontrés dans leurs classes dans les écoles de Körtkerös, de Šojnaty, de Ńobdin, de Šizab, ainsi qu'au département des langues finno-ougriennes de la faculté de philologie de l'Université d'État de Syktyvkar. En écrivant ces lignes, je pense aussi à toutes les personnes que je ne nomme pas ici mais qui m'ont apporté — dans tous les domaines, et non seulement la littérature et le théâtre — des regards variés sur le pays komi et sur le monde, et sans lesquelles je n'aurais eu qu'une vision partielle de la réalité.

D'autres échanges fructueux ont eu lieu avec Saint-Pétersbourg : j'y remercie l'Académie d'État d'art dramatique (Maria Drobintseva) et le Studio d'enregistrement (Igor Delgado), qui m'ont transmis de précieux matériaux — de même que l'Institut Vahtangov, à Moscou (Svetlana Osipova).

En France, je tiens à remercier tous ceux qui m'aident à partager la littérature komie avec le public : la Maison de Poésie, la Maison d'Europe et d'Orient, la revue *Le Porche*, le département Russie de l'Inalco (Luda Chvedova), l'Adéfo, Blue Belhomme et le collectif Art-en-Ciel... Outre Nadežda Mišarina en Bretagne, je remercie bien sûr le grand « komiste » Yves Avril à Orléans... et surtout mon « maître » Jean-Luc Moreau !

À l'Inalco, enfin, je remercie le service des relations internationales pour son soutien ; Eva Toulouse, pour son attention et ses conseils, et pour faire circuler perpétuellement inspiration et amitié en France, en Estonie et ailleurs ; et Anne-Victoire Charrin, qui m'a fait l'honneur de bien vouloir diriger ma recherche, me faisant bénéficier ainsi de son expérience de la Russie, des peuples du Nord, de l'être humain.

Introduction

Le komi est une langue littéraire depuis le XIX^e siècle : la première génération d'écrivains est celle des humanistes Pëtr Kločkov (1831-1853), Vasilij (1820-1862) et Ivan Kuratov (1839-1875), ainsi que Georgij Lytkin (1835-1907), qui ont étudié la langue komie (« zyriène »), récolté des vers populaires, et esquissé une poésie littéraire originale de style national-romantique. C'est Ivan Kuratov que la postérité a retenu comme « fondateur de la littérature komie » et érigé en héros national. Leurs expériences littéraires, de leur vivant, sont restées en grande partie confidentielles ; c'est surtout au début du XX^e siècle que les finno-ougriens ont exhumé et glorifié l'œuvre de ces pionniers, qui va servir d'exemple pour les générations suivantes.

La littérature en langue komie s'est épanouie de façon spectaculaire à partir de 1918, quand la langue a été normalisée et pourvue d'un alphabet propre. La poésie, bien sûr, s'est développée d'abord. Sur les fondations jetées par Kuratov, plusieurs générations ont continué d'ajouter des briques. La poésie komie a souvent été étudiée par les finno-ougriens, et elle a même fait l'objet de remarquables études du chercheur anglais John Coates — d'autant plus remarquables qu'il a soutenu en 1968, à Cambridge, sa thèse sur des *Aspects de la littérature komie* [*Aspects of Komi Literature*] et que ses travaux³ lui ont valu d'être invité à passer deux mois dans la R.S.S.A. en 1974 (Obituary 2007).

Au début du XX^e siècle, la prose a suivi la poésie. On présente généralement T'ima Veñ (1890-1939) comme le premier grand prosateur komi, qui a su capter la psychologie du peuple komi et le lyrisme de son environnement naturel. À l'époque, c'est-à-dire avant la fin des années 1930, écrire en

³ Outre sa thèse (que je n'ai pas encore pu consulter), John G. Coates a consacré des articles à la littérature komie en général et aux poètes contemporains en particulier : il a notamment fait l'éloge d'Al'bert Vaneev et de ses traductions métriques des sonnets de Shakespeare.

langue komie était le meilleur moyen de toucher un vaste public. La langue russe était alors peu parlée, et n'était accessible qu'aux personnes les plus éduquées, qui l'étudiaient comme une langue étrangère.

Mais avec la poésie ou la prose écrites, on restreint le public aux personnes qui savent lire et qui en ont le temps. Le théâtre permet d'aller plus loin : en transmettant des textes dramatiques par l'oral et par la mise en scène, on peut s'adresser à tous les habitants du pays, dans tous les villages. Les premiers auteurs, d'ailleurs, étaient généralement à la fois poètes, prosateurs et dramaturges (Mihail Lebedev, Nõbdinsa Vittor, T'ima Veñ). Leur objectif était à la fois d'atteindre le public le plus vaste possible et d'élaborer une littérature nationale sur laquelle asseoir le prestige et la pérennité de la culture komie. Rappelons que l'État komi a vu le jour entre 1917 et 1921, à la suite de la Révolution et dans l'enthousiasme des promesses du « droit des peuples à disposer d'eux-mêmes ».

Contrairement à la poésie et à la prose, le théâtre, dans la Russie finno-ougrienne, est un genre littéraire souvent négligé : alors qu'en France on a l'habitude d'une sorte de « culte de l'auteur », le théâtre contemporain, dans la Russie finno-ougrienne, s'il est généralement respecté en tant qu'art vivant, est considéré, d'un point de vue littéraire, comme un « sous-genre » (Joškar-Ola, 10^e Congrès des écrivains finno-ougriens, 12 septembre 2008, Section « Théâtre »).

Toutefois, quelques chercheurs se sont penchés, en komi ou en russe, sur ce sujet. Voyons d'abord, dans un bref aperçu historiographique, quelles ont été les façons de parler du théâtre national au cours des décennies ; puis je présenterai ma démarche et mon sujet.

Aperçu historiographique

Dès les premières années d'autonomie (*infra* p. 41), en même temps que commence à s'élaborer un théâtre littéraire, l'écrivain Viktor Savin et ses contemporains publient des manifestes et des textes de critique littéraire et théâtrale. Les articles de Savin fixent une ligne de conduite et lancent des projets à long terme. En 1928, dans « Le répertoire komi qu'il nous faut » [*Kučöm komi repertuar kolö*] (repris partiellement dans le recueil Savin 1998), il fait l'état des lieux des premières années du théâtre en langue nationale et pointe du doigt ce qu'il considère comme la direction à suivre. Dans d'autres articles, il rend compte de son activité et des réalisations de sa compagnie : créations, tournées dans les villages, réactions du public... (« *Komi teatrlön poduv em* », *Ordym*, 1930, n° 20 ; « *Medvoddža tuj Komi teatrlön* », *Udarńik*, 1931, n° 3-4 ; ces deux articles sont rapportés partiellement dans le recueil Savin 1998). Parallèlement à cette autopromotion, d'autres écrivains publient des comptes rendus

d'ouvrages et de spectacles : une critique se forme, qui contribue à commenter et orienter la création littéraire en général et dramatique en particulier⁴.

Après les répressions de la fin des années 1930, on fait table rase de tout ce qui précède, et l'on procède à une réécriture « stalinienne correcte » de l'histoire du théâtre. Pour commencer, on réinvente la naissance du théâtre komi : Savin et ses contemporains n'existent plus, leurs noms ne doivent pas figurer dans les livres (sauf celui de Lebedev, qui a fini par écrire suffisamment de poèmes sur les tracteurs dans les années 1940 pour faire oublier ses œuvres de jeunesse d'inspiration mythologique ou traditionnelle⁵). L'ouvrage collectif paru en 1951 sous le titre *Les gens du Théâtre de Komi* [*Lûdi Teatra Komi*] (LTK 1951) est tout à fait représentatif de cette époque : c'est un témoignage contemporain et officiel des années de stalinisme, qui retrace les vingt premières années du théâtre professionnel komi — de 1930 à 1950. Le fait même qu'on parle de « vingt ans de théâtre komi » en 1951 laisse supposer qu'il n'existait pas de théâtre à proprement parler avant 1931... Les compagnies fondées par Savin sont superbement ignorées : son nom même n'apparaît pas dans l'ouvrage (puisque Savin ne sera réhabilité qu'en 1955). Le théâtre professionnel, tel qu'il est présenté ici, commence avec la nouvelle génération (*infra* p. 43 à propos de l'année charnière de 1936) : les premiers grands noms du théâtre komi sont Fëdorov et D'âkonov (LTK 1951, p. 5), qui écrivent leurs premières pièces à la fin des années 1930. La promotion de comédiens komis formés à Leningrad entre 1932 et 1936 (*infra* p. 43, à propos du studio komi de Leningrad et des changements de l'année 1936) est considérée comme la première véritable formation *professionnelle* pour les Komis puisque venant de Leningrad (*id.*, pp. 7-8). Ce qui reste inchangé, dans l'historiographie officielle, c'est que « l'art théâtral de la R.S.S.A. komie est né de la Révolution d'Octobre » (*id.*, p. 3). Cette affirmation, qui peut paraître un peu hâtive, n'est sans doute pas très éloignée de la réalité. Les auteurs mettent cela sur le compte de la « politique colonisatrice de la Russie tsariste » (*ibid.*) — c'est-à-dire que le pouvoir impérial réduisait les peuples de Russie au silence, tandis que 1917 leur a donné la parole⁶.

Avec la déstalinisation, les victimes des répressions sont réhabilitées peu à peu, et la critique prend du recul. Dans ce contexte, l'*Encyclopédie du théâtre* parue à Moscou entre 1961 et 1965 fait maintenant commencer l'histoire du théâtre komi avec les toutes premières activités de Savin à Ust'-Syl'sk (Mokul'skij *et al.* 1961, entrée « Коми театр и драматургия »). De même, un ouvrage de

⁴ La critique littéraire komie en tant que genre à part entière, au même titre que la poésie, la prose ou le théâtre, mériterait une analyse approfondie, mais qui serait ici hors sujet. Au demeurant, elle a déjà fait l'objet d'études spécifiques : pour plus de renseignements, on pourra se tourner par exemple vers les chapitres consacrés à la critique littéraire dans HLK 1979-1981.

⁵ Lebedev est l'un des rares écrivains de l'ancienne génération à avoir échappé aux répressions (mais il mourra en 1951). Dans l'histoire du théâtre, LTK 1951 (p. 6) le mentionne brièvement comme précurseur, avec son opérette *La jolie fille* [*Ми́ца ныв*].

⁶ Cette explication est discutable, si l'on songe à toutes les créations nationales apparues dès le XIX^e siècle dans les régions de Russie, notamment dans le domaine de la poésie.

référence paraît à Syktyvkar en 1965, sous le titre *Pages de l'histoire du théâtre komi* [*Stranicy istorii Komi teatra*], qui offre une nouvelle lecture des décennies passées (Popova 1965). Savin est réhabilité : l'histoire du théâtre komi commence maintenant avec la création, en février 1919, de la pièce de Savin *Un grand crime* [*Ydžyd myž*], que Popova considère comme « la première pièce nationale komie » (ch. « Les origines du théâtre komi », p. 7). On s'intéresse à nouveau à la période des années 1920 et on prend au sérieux les compagnies fondées par Savin... Mais un réalisme socialiste très strict reste de rigueur.

Les mémoires de l'actrice Glafira Sidorova, publiés en 1992 (à l'occasion des ses cinquante ans de carrière au Théâtre d'État), constituent un témoignage touchant. Née en 1922, formée à Syktyvkar dans les années 1930 et au *GITIS* de Moscou en 1938-1942, l'auteur raconte l'histoire du théâtre komi telle qu'on la lui a enseignée à l'époque, ce qui ne manque pas de donner, dans les années 1990, une impression surannée. Sidorova fait commencer le théâtre professionnel komi en 1930 avec la troupe de Savin (Sidorova 1992, p. 11), après quoi elle évoque la promotion komie qui rentre de Leningrad en 1936 (mais elle ne connaît cet épisode que par oui-dire, et elle ne fait donc que répéter ce qu'on en disait à l'époque, d'où l'intérêt de son témoignage) : Sidorova affirme que les étudiants, à leur retour à Syktyvkar, ont joué le répertoire russe qu'ils avaient travaillé à Leningrad, mais qu'il leur manquait un « répertoire national » : certes, il existait des pièces en un acte, dit-elle, mais pas de pièces en plusieurs actes. Même en 1992, donc, Sidorova, élevée dans les années 1930, ne sait pas que Savin, T'ima Veñ, Nikolaj Popov, etc., avaient déjà écrit, dans les années 1920, un répertoire solide. Pourtant, Lûdmila Oplesnina (1990, p. 6) rapporte que les étudiants komis, à Leningrad, avaient travaillé une pièce de Savin, *Le bilan* [*Art*] : apparemment, la formation même des étudiants du studio komi de Leningrad, dès leur retour, a fait l'objet d'une négation partielle.

En 1979-1981, on commence à avoir une vision plus complète de l'histoire du théâtre komi au sein de *l'Histoire de la littérature komie* en trois volumes (HLK 1979-1981). Pour la première fois, cet ouvrage étudie en profondeur toutes les périodes de l'histoire. La question du théâtre est soulevée dès le premier volume, consacré à la littérature traditionnelle ; puis elle fait l'objet de descriptions détaillées à partir des premières représentations en langue komie données en 1918.

Aujourd'hui, on peut mentionner les travaux de Vera Latyševa (Latyševa 1985, sur « l'évolution des genres dramaturgiques des peuples finno-ougriens de la Volga et de l'Oural » ; cinq articles sur le théâtre komi in Dyhanie 1991), Lûdmila Oplesnina (préface in D'âkonov 1990), Raisa Kuklina (préfaces in Popov N.A. 2001, Ermolin 2004a ; articles séparés), etc. La façon de raconter l'histoire du théâtre n'a pas beaucoup changé depuis l'époque soviétique qui a suivi les réhabilitations. On se penche peut-être davantage sur les auteurs des années 1920 (à l'occasion des jubilés, etc.), sur l'étude

du théâtre national dans le contexte finno-ougrien et, bien sûr, sur la création contemporaine (par exemple Gorinova 2008, sur le théâtre d'Aleksej Popov).

À ma connaissance, il n'existe aucune étude sur le théâtre komi en dehors de ce que je viens de mentionner, et certainement pas dans une autre langue que le komi ou le russe. D'où le présent travail de recherche.

Le sujet et le plan

Mais je ne vais pas me lancer ici dans une *Histoire du théâtre komi*, qui serait une trop vaste entreprise pour un mémoire de M2. Dans un premier temps, comme le suggère le titre du mémoire, je vais réduire mon étude au « théâtre en langue nationale en République komie », et y rechercher l'expression de « nouvelles identités ».

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il est donc impératif de définir plusieurs notions : la République komie, le théâtre en langue nationale, et les caractéristiques identitaires traditionnelles du peuple komi.

Dans une première partie, je vais définir les principales caractéristiques identitaires du *peuple komi*. Cette présentation préalable est indispensable pour comprendre le « sentiment national » à partir duquel la littérature komie (notamment dramatique) est née et s'est développée.

Comme on le constate dans cette introduction même, il est impossible de parler de l'époque contemporaine sans faire référence à chaque instant aux décennies précédentes. Dans la deuxième partie, j'aborderai donc *l'histoire du pays komi*, pour pouvoir parcourir *l'histoire du théâtre komi* jusqu'à la période qui nous intéresse.

À l'issue de cette deuxième partie, on aura donc un état des lieux de l'État komi et du théâtre en langue nationale en 1990. On pourra alors étudier comment les caractéristiques vues dans la première partie se manifestent dans le théâtre d'aujourd'hui, à travers deux exemples, et peut-être en dégager de nouvelles caractéristiques identitaires. Les deux exemples choisis illustrent la démarche de création du Théâtre musical-dramatique national (anciennement Théâtre du folklore) de la République komie : il s'agit du premier spectacle, *Le poème des temples* [*Jenkolajas jylyś poema*], représenté à l'ouverture du théâtre en 1992, et d'un spectacle récent, *Un blindé perdu dans la taïga* [*Parmayn vošöm BTR*], créé en 2009. Le premier est inspiré de légendes traditionnelles, l'autre est adapté d'un roman contemporain. L'analyse de ces deux spectacles, à la lumière de l'histoire et du paysage théâtral du pays, permettra de faire des observations sur le rapport qui existe aujourd'hui entre le peuple komi et son patrimoine culturel.

Le fait de réduire le sujet, dans le temps, à la République komie, c'est-à-dire aux années 1990 et au début du XXI^e siècle jusqu'à nos jours, n'est pas le fruit du hasard, bien entendu. Cette nouvelle « République komie » — ni soviétique, ni socialiste, ni même autonome — est née de la « révolution » de 1990 et des quatre ans de confusion qui ont suivi (*infra* p. 44), de même que l'*oblast'* autonome de 1921 était l'aboutissement de la Révolution russe et des années de guerre civile. Sur le plan de la création artistique, cette période est donc particulièrement intéressante, puisque c'est une période de grands changements — et de changements auxquels les professionnels en place ont pu participer (contrairement à la « révolution culturelle » de 1936, qui reposait sur l'éradication systématique d'une génération pour la remplacer par une autre). Comme en 1918, on cherche à construire un nouvel État, dont l'existence même repose sur l'identité du peuple autochtone. Les questions posées et les réponses apportées par les dramaturges et gens de théâtre de cette période fourniront donc de précieux renseignements sur l'identité nationale komie, et en particulier sur le *nouveau regard* porté sur soi par le peuple komi dans ce *nouveau contexte*.

Mon expérience et ma démarche

Mon expérience professionnelle du théâtre vient surtout de l'écriture (en français) et de la traduction (de pièces anglaises et américaines). Mon expérience des langues et « identités nationales » finno-ougriennes passe par la Finlande et l'Estonie, et par la participation à des rencontres internationales comme le 10^e Congrès des écrivains finno-ougriens (Joškar-Ola, septembre 2008) ou la présentation publique de poètes oudmourtes à Paris en octobre 2008. Ces expériences me permettent de mettre mon sujet en perspective dans un paysage théâtral et finno-ougrien plus général.

En outre, le fait d'avoir parcouru diverses régions de Russie en 2004 (Saint-Pétersbourg) et chaque année depuis 2006 (Moscou, Ekaterinburg, Irkutsk, Pskov, villages du Mari-El, de l'Oural, du Baïkal, etc.) me permet de mettre en perspective la République komie dans le contexte de la Fédération de Russie et m'aide à faire la part du général et du particulier dans mes observations de terrain.

Mes premiers travaux sur la langue et la littérature komie s'appuyaient exclusivement sur des livres : dictionnaires, grammaires et textes littéraires trouvés sur des sites web. Mes premières traductions (2006) m'ont permis d'entrer en contact, en 2007, avec des institutions gouvernementales komies (le Ministère de la culture, l'Union des Écrivains, la Bibliothèque nationale) et des enthousiastes indépendants — avec lesquels se sont établies des correspondances fructueuses —, et d'effectuer mon premier séjour en République komie : une semaine, en octobre 2007, pour participer à un colloque quinquennal consacré à Mihail Lebedev (à Syktyvkar et dans plusieurs villages de la

région de Körtkerös). J'en ai profité pour visiter des musées, voir un ballet et une pièce de théâtre, faire la connaissance de quelques professionnels du théâtre — mais je n'avais pas beaucoup de temps libre.

Le théâtre reste ma forme d'expression de prédilection : je me suis naturellement concentré sur la littérature dramatique komie, et une traduction de fragments de deux comédies de Nóbinsa Vittor m'a valu d'être invité aux célébrations du 120^e anniversaire du grand écrivain national, pour une semaine, en novembre 2008 (à nouveau à Syktyvkar et dans plusieurs villages de la région de Körtkerös). À cette occasion, j'ai passé une journée à la Bibliothèque nationale, et approfondi mes contacts — mais c'était encore trop court.

Le troisième séjour, qui était nécessaire à l'élaboration du présent mémoire, a eu lieu en février-mars 2009, et m'a permis de consacrer trois semaines aux recherches documentaires (bibliothèques, archives) et aux entretiens (chercheurs, professionnels du théâtre). Outre le théâtre, ce séjour m'a permis de me familiariser avec la vie quotidienne (en ville et au village) et avec différentes facettes de la société de la République komie. De cette expérience, j'ai pu tirer des observations plus équilibrées sur cette notion, difficile à cerner, d'« identité nationale ».

Suite à chacun de ces séjours, bien sûr, les correspondances se sont développées, et mes matériaux ont augmenté de façon exponentielle.

Mes sources sont donc principalement des ouvrages, des articles, et des fichiers audio et vidéo. De nombreuses publications étaient disponibles en lignes : dans ce cas, je fournis dans la bibliographie un lien hypertexte vers une page où l'on peut consulter ou télécharger tout ou partie du document.

Le komi étant une *langue finno-ougrienne de la Russie d'Europe*, mon travail se rattache à la fois, à l'Inalco, au département de l'Europe Centrale et Orientale et à celui de la Russie. C'est ainsi que j'ai pu bénéficier des conseils d'Anne-Victoire Charrin et d'Eva Toulouze, et côtoyer aussi bien les chercheurs du Centre d'Étude de l'Europe Médiane et du Centre de Recherches Russes et Euro-Asiatiques.

I. Trois caractéristiques identitaires des Komis

Avant d'aborder le théâtre, je souhaite présenter dans cette partie préliminaire les principales caractéristiques des représentations que les Komis se font d'eux-mêmes en tant que peuple. Il ne s'agit pas ici d'entrer dans le détail des caractéristiques intrinsèques du peuple komi (mythes, rites, légendes, etc.), mais de cerner les grands axes des représentations de sa situation *par distinction* avec le monde extérieur. En d'autres termes, il s'agit d'identifier ce que les Komis ont conscience de partager d'original entre eux et qu'ils ne partagent pas avec d'autres peuples : histoire, culture, cadre de vie... Comme ce sont là des caractéristiques qui définissent l'identité d'un peuple, on pourra s'attendre à les retrouver dans les thèmes ou dans l'histoire du théâtre national. En tout cas, il est important de connaître ces préliminaires avant de parler de théâtre⁷.

Je vais d'abord me pencher sur des considérations géographiques et historiques, ce qui me permettra de définir un peu de vocabulaire (toponymes et ethnonymes) et d'introduire des éléments de ce que les Komis considèrent habituellement comme leur passé : il sera question de « Permie » et de « peuples permien ». Ensuite, il me semble indispensable de remonter plus loin que ne le permet l'Histoire et d'aborder la question de la parenté finno-ougrienne. Enfin, faudra parler de la façon dont les Komis se situent par rapport à leurs voisins et au reste du monde, et l'expliquer : il s'agit de la représentation qui fait d'eux — plus précisément des « Zyriènes », comme on va le voir — « un peuple du Nord ».

⁷ Le périmètre du présent mémoire est volontairement borné à la littérature dramatique *en langue komie* ; mais cette « conscience komie » fondée sur l'histoire, la culture et l'environnement a une présence beaucoup plus large dans la vie quotidienne et parmi tous les habitants de la République, qu'ils soient komis ou non. Le rapport entre la langue et le sentiment national komi fait l'objet d'un article intitulé « Le sentiment national komi : vers une identité républicaine extralinguistique ? » (Cagnoli 2009a), qui aboutit à l'observation suivante : « Il semble donc que la population de la République komie partage des sentiments identitaires, mais que la langue komie n'en soit plus le seul véhicule. »

Ces trois caractéristiques sont tout à fait générales : elles sont présentes, implicitement ou explicitement, dans tous les livres, à toutes les époques, dans la conversation quotidienne, dans chaque journal, sur chaque site web, etc. Il s'agit de trois représentations incontournables, dont chaque enfant du pays — *qu'il soit komi ou non* — acquiert la conscience d'une manière ou d'une autre, et qui restent présentes à l'esprit de chaque adulte. Avec en tête ces trois représentations générales, il me semble donc qu'on sera à même d'aborder ensuite des questions plus précises — comme celle qui nous intéresse, à savoir le théâtre.

1.1. Un peuple permien

La première de ces caractéristiques identitaires est à la fois historique et génétique : il s'agit du sentiment d'être des descendants des anciens Permiens. Comme on va le voir, cette représentation fait remonter l'origine des Komis au premier millénaire avant notre ère : ce paragraphe sera l'occasion de rappeler la situation géographique et historique des Komis, et de définir ainsi quelques ethnonymes et toponymes qui seront souvent employés par la suite.

La « **Permie** » (*Perym* en komi, *Perm'* en russe) est une vaste bande de taïga⁸ qui s'étend à l'ouest de l'Oural et recouvre le bassin de la Kama, celui de l'Ežva (*Vyčegda*), et le cours supérieur de la Pečora (*Pečora*). Au XIV^e siècle, Stefan Hrap (1340-1396) fut le premier missionnaire à introduire le christianisme dans cette région et à y fonder un évêché : c'était à Jemdin (*Ust'-Vym'*), sur l'Ežva, en 1383 ; il sera canonisé au XVII^e siècle sous le nom d'« Étienne de Permie » (en komi : *Perymsa Štěpan* ; en russe : *Stefan Permskij*)⁹. Cette partie boréale de la Permie, région des **Zyriènes**¹⁰ (Komis

⁸ Les Komis emploient le mot *parma* pour désigner ce type de végétation septentrionale constituée de forêts de conifères parsemées de marais. Ce mot komi, pour les autochtones, a tendance à évoquer, par métonymie, leur propre pays (cf. l'hymne national, « Le nid du faucon » [*Varyš poz* »], sur des vers de Savin : « Dans la taïga, un peuple obscur — / Les Komis — a sa résidence ; / De siècle en siècle ils ont cherché / Une issue vers le monde clair. »). Mais ils utilisent le même mot pour parler des forêts de Sibérie occidentale (cf. le roman de Vladimir Timin *Un blindé perdu dans la taïga* [*Parmayn vošöm BTR*]). Le mot français *taïga* (d'origine altaïque, emprunté au russe au début du XX^e siècle) désigne cette végétation indifféremment de sa longitude (Asie, Europe, Amérique) : il me semble donc être l'équivalent exact du mot komi *parma*.

⁹ En français, il est d'usage de traduire les noms des saints — y compris les saints orthodoxes, comme saint Cyrille (*svâtoj Kirill*), qui s'appelait en fait Constantin (*Konstantin*), et saint Méthode (*svâtoj Mefodij*).

¹⁰ En français, on les a longtemps appelés *Zyrianes*. Cette forme est directement calquée de l'exonyme russe (*Zyrâne*). Élisée Reclus, qui travaillait à partir de sources russes, utilisait l'orthographe *Zîranes* (Reclus 1880, pp. 631-633). Peu après, l'explorateur français Charles Rabot, effectuant en 1890 un voyage autour de l'Oural (partant de Nižnij Novgorod, il remonte la Kama, descend le cours supérieur de la Pečora, franchit l'Oural par le passage du Šugor et remonte l'Ob' pour prendre le train à Tûmen'), a soigneusement décrit les autochtones qu'il

du Nord), est connue sous l'appellation de « Permie de la Vyčegda » (*Perm' Vyčegodskaâ*). La partie centrale de la Permie (cours supérieur de la Kama), qui ne sera conquise par Moscou qu'au XV^e siècle (en 1472, sous Ivan III), est appelée généralement la « Grande Permie » (*Perm' Velikaâ*)¹¹ : c'est la région des **Permiaks** (Komis du Sud). Enfin les **Oudmourtes**, au confluent de la Kama et de la Volga, ne sont que partiellement colonisés par les Russes à cette époque : une partie d'entre eux restent dans la zone d'influence du khanat de Kazan jusqu'au milieu du XVI^e siècle (en 1552, sous Ivan IV).

En 1723, Pierre I^{er} a donné le nom de « Perm' » à la ville qu'il a fait construire sur le versant européen de l'Oural ; à son tour, cette ville a donné son nom à des régions administratives (gouvernement, *oblast'*, aujourd'hui *kraj* de Perm), qu'il ne faut pas confondre avec la Permie.

La tradition fait venir le nom *Permie~Perym~Perm'* du finnois *perä/maa*, c'est-à-dire « pays de derrière, monde reculé »... Ce serait là, en tout cas, une vision très occidentale du territoire. Cette Permie a souvent été rapprochée de la mystérieuse Biarmie (*Bjarmia*, *Bjarmland*), mentionnée notamment dans les sagas scandinaves (*Le voyage d'Oththere* : Othere 2003). C'est ainsi que le poète Kallistrat Žakov (1866-1926) a tenté de composer une « épopée du peuple komi » (Žakov 1993) intitulée *Biarmiâ*... mais en langue russe (comme Faehlmann s'y était essayé en Estonie dans les années 1830 en suivant l'exemple du Kalevala). La carte d'Olaus Magnus (1539) semble toutefois attribuer le nom de *Biarmia* à la seule péninsule de Kola, d'où l'on peut supposer que les habitants de la « Biarmie » dont Olaus Magnus décrit le mode de vie seraient tout simplement des Sames (ce qui rejoint la saga d'Oththere, qui trouvait que les « Biarmiens » parlaient une langue qui ressemblait à

rencontrait sur sa route : *Tatars*, *Tchéremisses* (de montagnes et de prairies), *Tchouvaches*, *Permiaks*, *Zyrianes*, *Ostiaks* — ethnonyme qui regroupe sous sa plume l'ensemble des Ougriens, qu'il refuse de distinguer (Rabot 1892). C'est toujours sous ce nom que les Komis font l'objet d'une monographie publiée à Paris en 1900 (R.P. Alexandre Krassoff, *La vie, les mœurs et l'État économique du peuple zyriane...*), qui n'est autre que la version française d'un ouvrage paru à Saint-Pétersbourg en 1896 — à l'occasion des célébrations du cinq centième anniversaire de la mort de saint Étienne de Permie (Krasov 1900).

C'est au XVI^e siècle que sont apparus en russe les exonymes *sirene*, *sirâne*, *zyrâne* (Alekseev *et al.*, 2000 : article « КОМИ-ЗЫРЯНЕ », de A.V. Golovnev). On trouve aussi *Syr'ân*, ou encore *Ser'ân* (Brokgauz & Efron 1907 : [article « Зыряне »](#), de F. Istomin). En anglais, on emploie unanimement la forme *Zyrian*. En allemand, cependant, on dit *Syrjäne* / *syrjänisch*. Dès le début du XIX^e siècle, Anders Johan Sjögren (né en 1794 dans une famille suédoise de Finlande) écrivait l'une des premières monographies sur ce peuple, après un séjour en pays komi de juillet à septembre 1827 : *Die Syrjänen — ein historisch-statistisch-philologischer Versuch* (Konakov *et al.* 2004, p. 8). De même, en japonais, on dit plutôt ズリエーン *ziriēn*, avec finale longue ou accentuée (ズリヤン *ziriyan* est beaucoup plus rare), comme en hongrois, finnois, suédois, etc. En français, les Russes eux-mêmes préconisent *Zyrianes* — mais c'est là une simple transcription du mot russe (Reclus, Rabot, Krasov) ; depuis le milieu du XX^e siècle, il semble que la forme *Zyriène* soit plus courante : c'est le mot employé depuis les années 1960 par l'Association pour le développement des études finno-ougriennes (Adéfo). Je serais tenté de revenir prudemment à une forme plus proche du russe (comme je le fais avec *permiak* — plutôt que *permien*, pour éviter une ambiguïté avec l'acception large de ce mot-ci, qui inclut les Oudmourtes), si la forme francisée ne se rapprochait tant des mots allemand et japonais. En attendant d'expliquer cette alternance de voyelle et de pouvoir faire un choix raisonné, j'ai choisi provisoirement d'écrire ici *zyriène* plutôt que *zyriane*.

¹¹ Voltaire mentionne la « grande Permie » dans sa « Description de la Russie » (Voltaire 1817, p. 336).

celle des Sames). Je n'insisterai donc pas sur la Biarmie, mais il est important de connaître ce mythe fondateur pour le rôle qu'il a joué dans l'imaginaire komi¹².

Les **peuples komis** sont issus des anciens **Permiens** de la basse Kama, comme les Oudmourtes, dont ils ont commencé à se séparer au cours du I^{er} millénaire av. J.-C. C'est de cette époque, semble-t-il, que date l'établissement des Permiaks dans la boucle de la haute Kama (dans une région administrée jadis par Ćerdin, aujourd'hui par Kudymkar : c'est l'actuel *okrug* komi-permiak du *kraj* de Perm'). La distinction entre Zyriènes et Permiaks remonte au milieu du I^{er} millénaire de notre ère, époque décisive où les Zyriènes ont migré vers le bassin de l'Ežva. Au XVI^e siècle, à l'époque des réformes administratives d'Ivan le Terrible, une partie des Zyriènes ont quitté le bassin de l'Ežva pour échapper à l'emprise de Moscou ; ils se sont installés sur le cours moyen de la Pećora (*Ižvatas*, ou Komis de l'Ižva/Ižma)¹³. L'ensemble de ces territoires zyriènes est plus ou moins couvert par l'actuelle République komie (à l'exception du cours inférieur de l'Ežva dans les environs de Ārensk¹⁴, qui fait partie de l'*oblast'* d'Arhangel'sk). Enfin, au XIX^e siècle, deux grandes vagues de famine et d'épidémies ont incité des familles d'*Ižvatas* à chercher le salut dans des contrées éloignées ; les uns sont d'abord partis à l'est : passant l'Oural par la toundra¹⁵, ils se sont installés en Sibérie occidentale,

¹² L'œuvre de Žakov est toujours présente dans les esprits ; elle a notamment été rééditée en 1993 dans une version bilingue avec traduction komie.

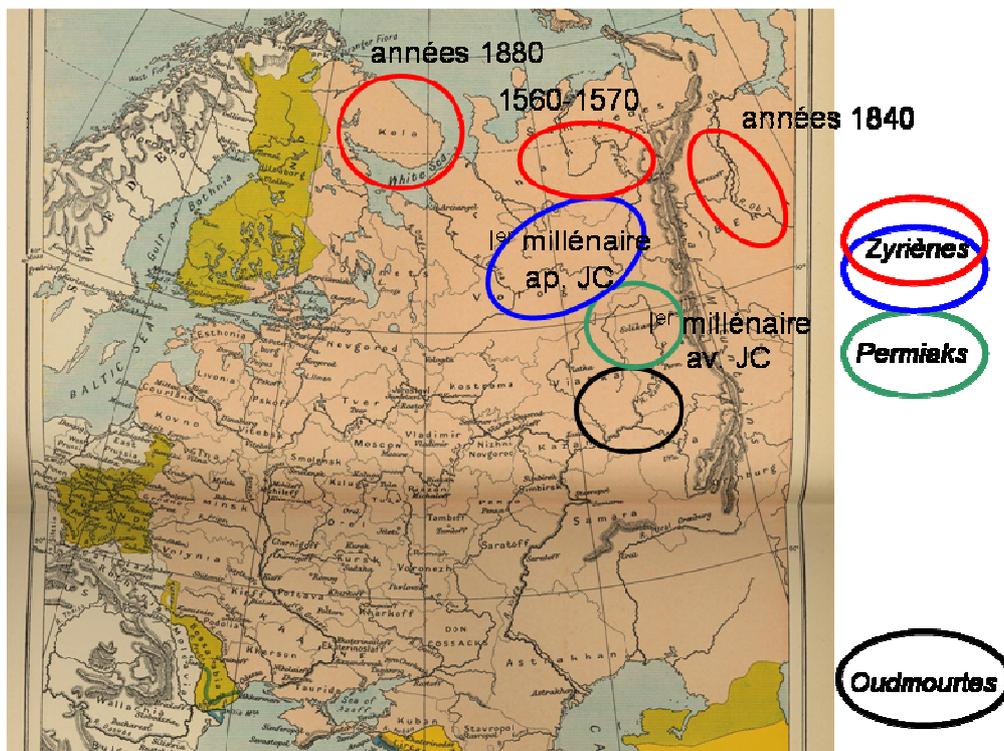
¹³ Dans l'Empire russe, les peuples permiens étaient donc répartis à peu près ainsi : les Zyriènes de l'Ižva dans le gouvernement d'Arhangel'sk, les autres Zyriènes dans celui de Vologda, les Permiaks dans celui de Perm' et les Oudmourtes dans ceux de Vátka et de Kazan.

¹⁴ Après Jemdin — qui était, depuis l'époque de l'évêché de saint Étienne, le centre politique du pays zyriène (la « Permie de la Vyčegda ») —, le pouvoir est passé à Ārensk dès la fin du XVI^e siècle. Pendant un siècle ou deux, Ārensk est restée la capitale administrative du pays komi. En fondant la ville d'Ust'-Syoľ'sk en 1780, Catherine II a partagé les Zyriènes de l'Ežva entre deux *uezdy* du gouvernement de Vologda : l'un, en aval, avec pour chef-lieu l'ancienne ville de Ārensk, et l'autre, en amont, avec pour chef-lieu la nouvelle ville d'Ust'-Syoľ'sk. Ārensk et Ust'-Syoľ'sk, dans l'histoire des Komis de l'Ežva, se partagent donc le rôle de capitales. Toutefois, après la Guerre civile, un sort différent attend les deux régions : le tracé de la frontière fait d'Ust'-Syoľ'sk le chef-lieu de l'*oblast'* de Komi et, par un curieux zigzag, attribue Ārensk à l'*oblast'* d'Arhangel'sk, amputant le pays komi d'une partie de son territoire historique. La ville de Ārensk sera même déclassée en « village » en 1924, et c'est toujours son statut aujourd'hui (Encyclopédie RK 1997-2000, « Яренск » ; Atlas 1964, pp. 108-109).

Je ne connais pas de nom komi pour cette localité. Apparemment, dans le Gouvernement de Vologda, Ārensk était une ville russe, qui ne jouait pour le pays komi qu'un rôle administratif. Même dans des textes en komi, elle est appelée *Jarensk* (par exemple : Savin 1930-1931). En russe : *Ārensk*, sur le cours de la *Ārenga* (ou *Āren'ga*). En 1384, la localité apparaît sous le nom de *Erensk* ou *Erenskoj gorodok* (Encyclopédie RK 1997-2000, entrée « Яренск »). Par ailleurs, il existe aussi une ville komie du nom de *Ārenga* (en komi : *Jeriń*).

¹⁵ Dans l'imaginaire occidental, l'Oural est une frontière mythique entre l'Europe et l'Asie. Cette première représentation est un peu légendaire, ou du moins simpliste. En y regardant de plus près, on se rend compte que cette frontière naturelle n'est faite que de vieilles montagnes érodées qui n'atteignent jamais 1 900 m et qui, en bien des endroits, ne dépassent même pas 400 m. Mais cette deuxième représentation, quoique plus réfléchie, me semble toutefois biaisée par les images transmises à l'Occident par les colons russes, qui n'ont longtemps levé les yeux que sur une région de l'Oural où celui-ci, il est vrai, ne mérite même pas le nom de montagne. Je vais tâcher de donner ici une troisième représentation de l'Oural, plus nuancée (aidé en cela, notamment, par Rabot

sur l'Ob' inférieur ; les autres sont ensuite partis vers l'ouest, et vivent aujourd'hui encore dans la péninsule de Kola.



Les peuples permies depuis la fin du XIXe siècle¹⁶.

1890, qui donne une description à la fois théorique et pragmatique des conditions de voyage dans l'Oural à la fin du XIX^e siècle).

Compte tenu du climat et de l'environnement naturel, il apparaît que la chaîne de l'Oural constitue un véritable obstacle, qui explique que les échanges entre Permie et Sibérie, quoique réels et réguliers, soient restés limités pendant des siècles. En raison de la forme même de la chaîne montagneuse, il n'existe que trois façons de franchir l'Oural par voie terrestre entre la Permie et la Sibérie. La première — la plus connue et la plus commode — est au sud : il s'agit de l'ancienne route de poste, parcourue depuis 1878 par le chemin de fer de Perm' à Ekaterinburg. Quand on va de Perm' à Ekaterinburg en train, on n'a absolument pas le sentiment de franchir des montagnes (l'altitude ne dépasse pas 400 m). D'un point de vue topographique, ce passage n'a donc rien de bien compliqué ; mais il présente toutefois deux inconvénients : en raison du contexte politique, les Russes n'ont pas pu emprunter cette route librement avant la fin du XVI^e siècle ; et il faut bien reconnaître qu'à cette latitude (57°), on ne peut guère s'attendre à ce que les Komis, par exemple, vinsent établir un commerce régulier. Vers le nord, l'Oural devient de plus en plus escarpé. Le sommet du mont Tölpoz (*Tölpoz iz*), dans l'« Oural du Nord », se détache à 1 617 m (latitude 64°) ; puis le point culminant, le mont du Peuple (*gora Narodnaâ*), dans l'« Oural prépolaire », à 1 894 m (latitude 65°). Tous deux sont situés aujourd'hui dans le périmètre du parc national de Judyg Va. Le second passage est un col entre ces deux massifs, dans la vallée du Çugör. C'est celui qu'a emprunté en 1890 Charles Rabot, qui en décrit les difficultés. Le troisième passage est au nord, dans la toundra, là où la chaîne montagneuse décroît rapidement (« Oural polaire ») et sombre dans l'océan Arctique (avant de ressurgir sous la forme des îles de la Nouvelle-Zemble). Ce passage boréal est bien connu des Nénètses, qui n'y ont certainement jamais vu un obstacle particulier. Il a toujours été bien connu aussi des *Iévatas*, sans doute.

¹⁶ Support : *The Cambridge Modern History Atlas* (Ed. A.W. Ward, G.W. Prothero, S. Leathes), Cambridge University Press, 1912. Carte 108 : « Russia in Europe in the nineteenth century ».

Ces thèmes historiques reviennent souvent : dans sa pièce historique *Izkar* (1926), dont l'action se déroule en 1472, T'ima Veñ évoque les derniers jours de la Grande Permie jusqu'à la conquête par les Moscovites. Cette conquête y est représentée comme la perte de la liberté et le début d'une ère de servitude, accompagnée par la certitude que les Komis, un jour, retrouveront leur dignité : « Même si ces satanés Russes remportent maintenant la victoire, j'ai la conviction que le pays komi, un jour, ressuscitera, qu'il se tiendra sur ses deux jambes. Les survivants arracheront leur liberté ! »¹⁷

1.2. Un peuple finno-ougrien

En remontant au-delà de l'origine permienne des Komis, on tombe sur la question de la parenté finno-ougrienne. Là, il ne s'agit plus d'une identité génétique, ni d'une « conscience nationale » commune, mais plutôt de bonnes relations entre des peuples qui ont partagé au cours des siècles une même lutte pour la survie de leur identité linguistique et culturelle face à de puissants voisins germaniques ou slaves.

Aujourd'hui, l'arbre génétique de la famille finno-ougrienne est généralement représenté comme ceci (d'après Cypanov 2008, p. 25) :

langues ouraliennes
 langues samoyèdes
 [...]
 langues finno-ougriennes
 langues ougriennes
 langues ougriennes de l'Ob'
khanty, mansi
hongrois
 langues finno-permiennes
 langues permienne
komi, oudmourte
mari
 langues mordves
erza, mokcha
 langues fenniques [de la Baltique]
finnois, carélien,
 langues sames
 [...]

¹⁷ L'auteur, en écrivant ces pages, pense-t-il à la récente autonomie de 1921 ? Ou bien a-t-il en tête une autre forme de liberté ?

Cette représentation ethnolinguistique est présente dans le discours officiel comme dans les publications en tous genres : on définit partout la République komie par l'origine finno-ougrienne de ses autochtones. Le premier chapitre du grand *Atlas historico-culturel de la République komie* s'intitule « Le monde finno-ougrien » [« *Finno-ugorskij mir* »] (Atlas 1997, pp. 12-25) : avant de parler de la République — c'est-à-dire de l'État, qui est le cadre de l'ouvrage —, on prend le temps de présenter globalement la famille ethnolinguistique finno-ougrienne et de consacrer à chaque peuple une page illustrée.



La langue komie dans le monde finno-ougrien (Regio).

Non seulement les Komis ont le sentiment de faire partie du monde finno-ougrien, mais ils y jouent un rôle moteur. Depuis sa création en décembre 1992 (lors du premier *Congrès international des peuples finno-ougriens*, qui avait lieu à Syktyvkar, et qui se réunit depuis tous les quatre ans dans différentes capitales finno-ougriennes), le *Comité consultatif des peuples finno-ougriens*, organisation internationale chargée de coordonner les actions des régions et pays de culture finno-ougrienne, est dirigé par le Komi Valerij Markov¹⁸. Des délégations komies participent aux divers congrès politiques

¹⁸ La commission rend compte de son activité dans le cadre du congrès quadriennal. Depuis 1992, chaque congrès a reconduit le mandat de Valerij Markov à la tête de la commission.

et culturels du monde finno-ougrien. Le dernier en date est une initiative komie : depuis novembre 2008, Syktyvkar accueille un *Congrès international des journalistes finno-ougriens*, qui a conduit à la création, en avril 2009, d'une *Organisation internationale des journalistes finno-ougriens*, dirigée par l'ex-ministre de la culture Nadežda Bobrova¹⁹. Enfin, depuis 2007, Syktyvkar héberge le *Centre culturel finno-ougrien de la Fédération de Russie*. Ce dernier bénéficie d'importants budgets de Moscou, lesquels permettent d'une part d'organiser des événements culturels, et d'autre part de rendre compte de l'actualité des peuples finno-ougriens avec une bonne visibilité internationale (site web et publication d'une revue d'information, *Finno-Ugoria*, avec un design soigné d'inspiration ethno-futuriste). Ce nouveau centre vient se joindre au *Centre culturel finno-ougrien de la République komie*, plus ancien (fondé le 1^{er} septembre 1992²⁰) et rattaché au Ministère des Affaires nationales de la République²¹ (physiquement, les deux centres culturels sont situés au rez-de-chaussée d'un même immeuble).

Dans le domaine de la création artistique en général, les Komis partagent avec d'autres artistes finno-ougriens, notamment les Oudmourtes, un penchant pour le mouvement « ethnofuturiste », qui s'est développé à partir de l'Estonie dans les années 1990 et a donné un nouveau souffle à la création artistique au lendemain des décennies soviétiques. Les peintres Pavel Mikušev (né en 1962) et Ūrij Lisovskij (né en Ukraine en 1964), par exemple, ont élaboré ainsi des styles graphiques tout à fait nouveaux, sur la base d'éléments issus de la tradition populaire. Les Komis sont présents au festival ethnofuturiste *Kamwa*, dont le nom à consonance permienne rappelle l'hypothèse selon laquelle tous les peuples finno-ougriens seraient originaires du bassin de la Kama (*Kam/va* : littéralement, l'eau de la Kama, le fleuve Kama), et qui a lieu chaque été à Perm' depuis 2006.

Dans le domaine du théâtre en particulier, à la fin de l'époque soviétique, la chercheuse Vera Latyševa a publié un essai sur l'évolution comparée du théâtre chez les peuples finno-ougriens de la Volga et de l'Oural (Latyševa 1985). Depuis 1992, le Théâtre d'État du folklore, parallèlement à des spectacles inspirés des traditions populaires komies, s'est intéressé notamment à la mythologie fennique (*Kullervo*, 1993)²² et au théâtre musical mari (*Nuit d'été*, 2003)²³ ; ce même théâtre donne

¹⁹ Rappelons que la presse de la République komie, selon les [indicateurs de la Fondation pour la défense de la glasnost'](#) (*Glasnost Defence Foundation ; Fond Zašity Glasnosti*), est « relativement non libre ». Ces mêmes indicateurs considèrent notamment que la presse est « relativement libre » en Carélie, et « non libre » en Mordovie et Mari-El.

²⁰ Ce Centre culturel finno-ougrien succède à la « Maison de l'amitié et de la paix » (*Dom družby i mira*), qui s'occupait déjà, entre autres choses, des relations avec les régions et pays finno-ougriens (Panorama 2003, p. 62).

²¹ Le « Ministère de la Culture et des Affaires nationales » a été séparé en deux ministères distincts le 1^{er} janvier 2008 (décret du 31 octobre 2007 n° 260 « sur la réorganisation du Ministère de la culture et des affaires nationales »).

²² Voir *infra* « II.2.2. Créations originales sur des bases traditionnelles », pp. 49 *sqq.*

son répertoire en tournée dans tout le monde finno-ougrien : Finlande (Nurmes, Helsinki, Imatra, Rovaniemi), Pologne (Gdąnsk), Estonie (Tartu), ainsi qu'au festival international de théâtre finno-ougrien de Jořkar-Ola (en 2002 et 2004).

1.3. Les Zyriènes, un peuple du Nord

La troisième représentation dont j'ai promis de parler ici ne concerne pas tous les Komis, mais seulement les Zyriènes : il s'agit du sentiment de ceux-ci d'être un « peuple du Nord » — non pas un peuple du « Grand Nord » (encore que les Komis de la région d'Iřva, éleveurs de rennes partiellement nomades, se sentent assez proches de cette définition-là), mais plutôt « d'Europe du Nord », au même titre que les Finnois et les Estoniens.

Je vais expliquer ici cette représentation par l'observation de l'environnement naturel, puis par les organisations administratives de celui-ci ; enfin, je me recentrerai sur les influences que ces facteurs extérieurs exercent sur les habitants.

1.3.1. Nord géographique

La première observation est un fait géographique, qui a des conséquences climatiques, économiques et politiques. Comme on l'a vu, la distinction entre Zyriènes et Permiaks remonte au milieu du I^{er} millénaire, époque où les Zyriènes ont migré vers le bassin de l'Eřva. Or ce bassin hydrographique s'étend tout entier au-dessus du 60^e parallèle.

Les voies de communication fluviales sont tournées vers le Nord : l'Eřva se jette à Kotlas dans la Dvina septentrionale, que l'on peut remonter vers Velikij Ustųg et Vologda (elle s'appelle alors Suhona) ou descendre vers Arhangel'sk, le principal port d'Europe du Nord jusqu'à la fondation de Saint-Pétersbourg en 1703. Quant au transport terrestre, il était à peu près impossible jusqu'à l'arrivée récente du chemin de fer (1939-1942). Le commerce des Zyriènes, pendant des siècles, s'est donc

²³ Voir *infra* « II.2.3. Reprises et adaptations », pp. 52 *sqq.*

développé isolément des grandes voies du cœur de la Russie que sont le réseau fluvial de la Kama-Volga²⁴ et la route de poste vers la Sibérie.

En continuant leur migration vers le bassin de la Pećora au XVI^e siècle, une partie des Zyriènes s'isoleront encore davantage, encore plus au nord — au point de changer de mode de vie et d'économie, et d'emprunter aux Nénètses leur technique de l'élevage des rennes. Aujourd'hui encore, à proximité de la toundra, ces Komis du Nord sont très isolés.

Cette séparation naturelle entre les fleuves du Nord et la Kama-Volga a fait beaucoup réfléchir pendant des siècles. Même si la topographie de la Permie est relativement plane, le climat (continental avec des influences arctiques) et l'environnement naturel (épaisses forêts, marécageuses ou enneigées selon la saison) ont longtemps fait des cours d'eau le seul moyen de transport envisageable. Aussi le fait que les bassins fluviaux du nord soient disjoints de celui de la Kama-Volga a-t-il longtemps été un véritable obstacle. Il existait bien des portages, mais leur usage était hasardeux : le récit de l'explorateur Charles Rabot montre bien que le passage du pays des Permiaks à celui des Zyriènes de la haute Pećora, en 1890, n'était pas une mince affaire (Rabot 1892, V : « De Tcherdine à la Petchora », pp. 311-316). L'arrivée du chemin de fer en 1939-1942 n'a rien changé à cette situation, puisque le réseau ferré komi reste un réseau du Nord, qui n'est pas relié au bassin de la Kama-Volga autrement que par Moscou (voir le paragraphe suivant : « I.3.2. Nord administratif »). À ce jour, même l'équipement routier n'est pas d'un grand secours (il faut passer par Kirov pour rejoindre la Kama-Volga). Cette problématique préoccupait encore les autorités soviétiques dans les années 1960 : comme la mode était à l'énergie atomique, un vaste projet fut alors lancé en vue de la construction d'un canal entre les bassins de la Pećora et de la Kama-Volga... par excavation nucléaire²⁵.

²⁴ En toute rigueur, c'est la Volga qui se jette dans la Kama, et non l'inverse. Par tradition, après le confluent, on retient le nom de la Volga. L'importance des deux cours d'eau étant du même ordre de grandeur, il me paraît utile de garder les deux noms pour désigner le fleuve qui résulte de leur confluence et se jette dans la mer Caspienne.

²⁵ En effet, l'un des délires les plus fous des ingénieurs soviétiques aura été d'imaginer, à la fin des années 1960, la construction d'un canal de 112 km, dont 65 km creusés à coups de bombes atomiques, entre la Pećora et un affluent de la Kama, afin de pouvoir déverser de l'eau du réseau fluvial de l'océan Arctique dans celui de la Caspienne (Nurdyke 1976, pp. 7-8 ; Nurdyke 1996, pp. 18-23). Le test d'excavation *Tajga* (1B, 2B et 3B) a été réalisé le 23 mars 1971 dans les environs de Tumskij (aujourd'hui dans la région administrative de Ćerdin de l'*oblast'* de Perm', à la frontière de la République komie), à 100 km au nord de Krasnoviřersk. L'explosion simultanée de 3 charges de 15 kt placées à 127 m de profondeur a creusé un cratère de 700 m de long et 340 m de large, pour une profondeur de 10 à 15 m (Nurdyke 1976, p. 8) : ce cratère est visible par satellite ([Google Maps](#)).

Le test *Tajga* a montré que les explosions nucléaires n'étaient pas une solution adéquate pour ce projet de canal. Bien que les charges utilisées fussent relativement faibles, les radiations ont été détectées en dehors de l'Union soviétique, notamment par les U.S.A. et la Suède. Le projet de canal Pećora-Kama a tout de même continué d'intéresser les chercheurs pendant quelque temps, mais il a finalement été abandonné dans les années 1980 en raison des conséquences graves que ces transferts d'eau massifs du bassin arctique vers la Caspienne pourraient entraîner à l'échelle de la planète.

I.3.2. Nord administratif

La seconde observation qui fait des Zyriènes un peuple du Nord est un corollaire de la première, et elle est tirée de l'histoire du territoire.

Le tableau synoptique ci-dessous résume l'évolution des découpages administratifs des peuples permiens au cours des siècles. Ces découpages montrent bien, d'une part, que les Zyriènes (et les futurs *Izvatas*) ont été conquis par Moscou dans le cadre des croisades nordiques du XIV^e siècle, et d'autre part, qu'ils ont ensuite été longtemps rattachés aux gouvernements du nord de la Russie (Vologda / Arhangel'sk) ; tandis que les autres Komis (à savoir les Permiaks) et les Oudmourtes sont restés reliés administrativement au grande axe de communication du sud de la Russie que constitue la route de poste vers la Sibérie (Perm' / Vâtka / Kazan).

Cette technique d'excavation avait commencé en 1965 avec le creusement du lac Čagan à proximité du site de Semipalatinsk. D'autres lacs artificiels, par la suite, ont été creusés de la même manière pour irriguer les régions arides de Sibérie. Ce n'est qu'au milieu des années 1980 que l'Union soviétique a cessé d'utiliser les explosions nucléaires à des fins d'excavation.

	Izvas	Zyriènes	Permiaks	Oudmourtes
Localisation	Bassins de l'Ízva et de l'Usa (<u>Peçora</u>).	« Permie de la Vyçegda » (<u>Ežva</u>).	« Grande Permie » (<u>Kama</u>).	Confluent <u>Kama-Volga</u> .
Dans leur région actuelle depuis	XVI ^e siècle	Milieu du I ^{er} millénaire	I ^{er} millénaire av. J.-C.	Avant le I ^{er} millénaire av. J.-C.
Conquête par Moscou	vers 1383		1472	1489 (Vátka) & 1552 (Kazan)
Statut avant la conquête par Moscou	Territoire habité par les Nénètes de la toundra.	Région vassale de Novgorod.	Région vassale de Novgorod.	Terre libre (Vátka) & Horde d'Or (Kazan)
Capitale historique	Ízva	Jemdin	Ćerdin	Glazov (Vátka) & Ars (Kazan)
Fin du XVI ^e siècle au début du XVIII ^e	<i>Uezd</i> de Pustozërsk	<i>Uezd</i> de Ârensk	?	?
De la fin du XVIII ^e siècle au début du XX ^e	Gouvernement d'Arhangel'sk	Gouvernement de Vologda	Gouvernement de Perm'	Gouvernements de Vátka et Kazan
	<i>Uezd</i> de la Peçora (chef-lieu Ust'-Ci'l'ma)	<i>Uezd</i> de Ârensk & <i>uezd</i> d' Ust'-Sysol'sk	<i>Uezdy</i> de Ćerdin et de Solikamsk	<i>Uezdy</i> de Glazov et de Sarapul
1918	Gvt. blanc de la Russie du Nord (Arhangel'sk)	Gvt. rouge de la Dvina septentrionale (Velikij Ustûg)		
Rattachement administratif après la guerre civile russe	<i>Oblast'</i> autonome komie (zyriène) 1921-1936 (chef-lieu Ust'-Sysol'sk = Sykyvkar) ²⁶		<i>Okrug</i> national komi-permiak (chef-lieu Kudymkar) de l' <i>oblast'</i> de l'Oural (1925-1934)	<i>Oblast'</i> autonome votiake 1920-1931 (chef-lieu Iževsk)
				<i>Oblast'</i> autonome oudmourte 1932-1934
Réorganisations soviétiques	R.S.S.A. komie (1936-1990) puis R.S.S. komie (souveraine) (1990-1992)		<i>Okrug</i> nat. KP de l' <i>oblast'</i> de Sverdlovsk (1934-38) puis de Perm' (1938-77)	R.S.S.A. oudmourte (1934-1990)
			<i>Okrug</i> autonome komi-permiak de l' <i>oblast'</i> de Perm' (1977-2005)	
Aujourd'hui	République komie (depuis 1992)		<i>Okrug</i> komi-permiak du <i>kraj</i> de Perm' (depuis 2005)	République oudmourte (depuis 1990)

²⁶ Entre 1929 et 1936, l'*oblast'* autonome komie forme avec l'*oblast'* d'Arhangel'sk un « *kraj* du Nord », administré par Arhangel'sk.

On a vu dans le paragraphe précédent (« I.3.1. Nord géographique ») les contraintes imposées par la nature aux voies de communications ; en considérant l'organisation administrative des transports, on constate que les institutions, au lieu de compenser les obstacles naturels, n'ont fait que les confirmer. En effet, la République komie est desservie par les trains qui passent par Vologda (basée à Âroslavl', la compagnie des *Chemins de fer du Nord — Severnaâ železnaâ doroga (SŽD)* — dessert Vologda et les lignes vers Arhangel'sk et Vorkuta)²⁷ et par de nombreux vols réguliers vers les capitales économiques de la Russie d'Europe (liens économiques intenses avec les régions pétrolifères arctiques) ; tandis que l'Oudmourtie a des liaisons ferroviaires vers l'est et vers l'ouest (en jonction avec le Transsibérien²⁸) et n'a plus de vols réguliers qu'avec Moscou, et que la région komi-permiak, accessible seulement par la route (et uniquement depuis Kirov), est plus que jamais coupée du monde²⁹.

Aujourd'hui encore, la République komie fait partie du district fédéral du Nord-Ouest (*Severo-Zapadnyj federal'nyj okrug*), administré par Saint-Pétersbourg, tandis que le *kraj* de Perm' et l'Oudmourtie sont rattachés au district fédéral de la Volga (*Privolžskij federal'nyj okrug*), administré par Nižnij Novgorod.

En outre, depuis 2002, la République komie développe des liens plus étroits avec l'Europe du Nord en tant que membre de la *Région de Barents*, organisation de coopération internationale visant au développement économique, culturel³⁰ et social des territoires d'Europe concernés par les problématiques arctiques : on y trouve donc, d'ouest en est, quelques régions de Norvège, de Suède et de Finlande, l'*oblast'* de Murmansk, la République de Carélie, l'*oblast'* d'Arhangel'sk (qui inclut l'*okrug* autonome nènètse, la Nouvelle-Zemble et l'archipel François-Joseph) et la République komie. Comme le montre la carte ci-dessous, cette coopération rappelle aujourd'hui plus que jamais que le pays komi est un pays d'Europe, et plus précisément un pays d'Europe du Nord.

²⁷ Depuis Moscou ou Saint-Pétersbourg, les « Chemins de Fer du Nord » desservent la République komie par Vologda–Konoša–Kotlas (depuis 1939-1942 : ligne construite par les prisonniers du *Gulag* pour l'exploitation des mines).

²⁸ Depuis Moscou, les « Chemins de fer de Gor'ki » desservent l'Oudmourtie par Vladimir–Gorki (Nižnij Novgorod)–Kirov (Vâtka), ou bien par Kazan'.

²⁹ Dès les années 1920, on a parlé de construire une route entre Syktyvkar et Kudymkar, pour relier les Komis. Ce projet n'a jamais abouti. La construction d'une ligne ferroviaire directe entre Arhangel'sk et Perm', évoquée dans les années 1930, est à l'étude depuis 1994 : le [projet Belkomur](#) (abréviation de *Beloe more – Komi – Ural*) prévoit de desservir Karpogory dans l'*oblast'* d'Arhangel'sk ; Vendinga, Mikuń et Syktyvkar en République komie ; Gajny (village permiak) et Solikamsk dans le *kraj* de Perm'. Kudymkar est laissée à l'écart. La République komie est le principal actionnaire du projet (55 % du capital). Suite à des difficultés budgétaires, la construction des tronçons manquants, initialement annoncée pour 2010-2015, est reportée à 2016-2030 (dépêches de presse de décembre 2008).

³⁰ En 2005 a été organisé à Petrozavodsk le premier « Festival international de théâtre des peuples autochtones de la Région euro-arctique de Barents », auquel a participé le Théâtre musical-dramatique national de la République komie.



La Région de Barents en 2009
(Arktinen Keskus, Lapin Yliopisto, Rovaniemi).

I.3.3. Conscience nordique

Au-delà de la réalité physique que sont les bassins hydrographiques et de la réalité arbitraire que constituent les découpages administratifs, en quoi les Zyriènes se sentent-ils eux-mêmes un « peuple du Nord » ?

On peut tout de suite s'interroger sur la pertinence d'une représentation « nordique », c'est-à-dire *excentrée*, de la part d'*autochtones*. En effet, une telle représentation présuppose que le centre du monde soit ailleurs. Or il me semble qu'un peuple ne peut former cette représentation du monde que dans deux contextes : par l'expérience, s'il est issu d'une migration « centrifuge » ; ou par oui-dire, si des immigrants révèlent l'existence d'un autre centre et qu'ils sont suffisamment puissants pour inverser la polarité.

Dans le cas des Zyriènes, il se trouve que les deux conditions sont remplies. Tout d'abord, il faut se rappeler que le peuple zyriène s'est constitué, au cours des siècles, en se distinguant des autres peuples permians par des migrations successives vers le nord : du confluent Kama-Volga (Oudmourtes) à la haute Kama, de la haute Kama (Permiaks) au bassin de l'Ežva et de celui-ci à celui de la Peçora... Il

me semble donc naturel que le peuple zyriène porte dans sa culture la conscience d'être un peuple qui se distingue des autres peuples par son caractère nordique.

En outre, cette conscience collective a très certainement été exacerbée par le regard extérieur porté par les Russes dès le Moyen-Âge, et par le fait que les Komis, par la suite et pendant plusieurs siècles, se soient trouvés administrativement en marge d'un territoire gouverné depuis de lointaines capitales : si leurs impôts quittaient la région pour converger ailleurs, si des réformes économiques leur étaient dictées depuis cet ailleurs, c'est bien qu'ils étaient, de fait, « excentrés ». Aussi ne s'étonnera-t-on pas de trouver des illustrations très claires de cette représentation nordique dès la littérature du début du XX^e siècle.

La chanson « Le nid de faucon » [« *Varyš poz* »], composée par Savin en 1923 et adoptée comme hymne de la République en 1994 (loi n° XII-20/5 du 6 juin 1994, amendée par les lois n° 15-P3 du 10 avril 2001 et n° 44-P3 du 4 juillet 2006), montre que les Komis eux-mêmes, aujourd'hui comme dans les années 1920, se voient comme un peuple qui vit « loin, loin », dans une région reculée, dans le nord, dans l'obscurité...

Aujourd'hui, par exemple, on peut lire sous la plume de Galina Butyreva :

Кытчö кöть ог овмöдчыв,
сьöлöмöй,
компас стрелка моз, ляскысьöма öшинь таслань,
виздöдö-дзоргö
Войвывлань,
гортлань.

Où que j'emménage,
mon cœur,
comme l'aiguille de la boussole, tendu vers la croisée de la fenêtre,
regarde fixement
vers le Nord,
vers la maison.

Le spectacle que l'ensemble *Asja kya* donne régulièrement à la Philharmonie de Syktyvkar et en tournée s'appelle *Féerie du Nord* [*Feeriâ Severa*]. Ce spectacle est une production d'État conçue pour afficher une représentation culturelle du peuple komi dans la République, dans la Fédération, et à l'étranger³¹. Certes, le travail de cet ensemble fondé en 1939 est typiquement ce qu'on peut qualifier

³¹ L'ensemble *Asja kya* a donné ce spectacle en France en 2005 à l'initiative du producteur Lionel Debos, et cette tournée a donné lieu à la réalisation d'un DVD (*Asja kya* 2005).

de « folklorique », c'est-à-dire que tout est figé, russifié, et manque sensiblement de spontanéité³². Mais en tant qu'organe officiel de l'État, il a un impact réel en termes de communication (affiches dans les rues, visibilité à l'étranger, etc.). Voilà donc l'image qui est donnée aux habitants et au monde entier : celle d'une contrée « féerique » et « nordique »³³.

³² À l'occasion du 70^e anniversaire de l'ensemble, une représentation exceptionnelle du spectacle *Féerie du Nord* a été donnée à Syktyvkar le 27 février 2009 : les panneaux d'affichage de la Philharmonie arboraient dans toute la ville une affiche aux couleurs passées présentant « l'ensemble d'État de chant et de danse de la R.S.S.A. komie ».

³³ L'un des principaux journaux de la République (en langue russe) s'appelle *La Jeunesse du Nord* [*Molodež' Severa*], et le mot *Nord* (*Sever*) est omniprésent dans les noms de marques, d'enseignes, etc.

II. Les Komis et le théâtre en langue nationale jusqu'à la République

Les trois caractéristiques identitaires que l'on vient de voir sont présentes dans tous les esprits, que ce soit par l'éducation familiale et scolaire, par les impressions reçues, ou par l'organisation même de la vie quotidienne. Il est donc important de les garder à l'esprit dès lors qu'il est question d'« identité nationale komie ». Nous pouvons à présent aborder le thème principal de cette étude : le théâtre. Comme le théâtre littéraire de la République komie n'est qu'un nouveau chapitre qui vient s'écrire à la suite de toute une histoire, il convient d'abord de faire un état des lieux au début des années 1990. On va ainsi parcourir l'histoire du pays komi depuis la Révolution russe jusqu'au début des années 1990, et souligner les correspondances qui apparaissent entre cette histoire et celle du théâtre.

II.1. Les dates charnières

Ce chapitre peut paraître un peu hors sujet, mais je ne vois aucun ouvrage en français, ni même un site web de vulgarisation, qui pourrait donner ne serait-ce qu'une vague idée de la façon dont l'histoire de l'État komi s'inscrit dans celle de la Russie. Or tout cela me semble indispensable pour comprendre tout ce qui touche à « l'identité komie ».

Pour présenter l'histoire du pays, je propose de découper l'intervalle de temps qui nous intéresse ici en faisant ressortir les dates clefs auxquelles se sont produits des changements décisifs *dans l'histoire du théâtre*, puisque tel est bien le sujet de l'étude. Je vais justifier le choix de ces dates et montrer en

quoi ont consisté les changements. En même temps, j’expliquerai le contexte historique du pays komi : on remarquera alors que ces « dates charnières », choisies par rapport à l’histoire du théâtre, coïncident généralement avec de profonds changements survenus dans l’organisation de la société.

II.1.1. L’année 1918

Les premières pièces en langue komie, semble-t-il, sont jouées dans les villes et villages de l’Ežva en 1918 (*La méchante belle-mère* [*Lok eňka*], de T’ima Veň, à Pomösdin³⁴ ; spectacles à Körtkerös³⁵ et à Årensk³⁶). Je n’ai trouvé aucune trace de représentations en langue komie avant celles-ci. C’est aussi en 1918 que Nóbinsa Vittor compose ses premières pièces en langue komie, qui seront jouées à partir de l’année suivante. Le théâtre littéraire komi a donc vraisemblablement commencé ainsi, et l’on constate qu’il s’est épanoui dès les années de guerre civile qui ont suivi la Révolution.

La guerre civile komie n’est jamais abordée dans les ouvrages qui traitent de la guerre civile russe. Au mieux, on parle un tout petit peu du front Nord à Arhangel’sk, mais cet épisode marginal n’a pas changé le cours de l’Histoire... En revanche, du point de vue komi, ces deux années, à l’issue incertaine, ont été infiniment plus décisives que 1917. Le territoire du futur État komi s’est trouvé partagé par le front Nord et le front Est, des Komis influents ont fait entendre leur voix en faveur des Blancs comme des Rouges, ceux-là ont procédé à des fusillades massives pour s’imposer et ceux-ci à des purges impitoyables pour sécuriser leur pouvoir : il importe donc de résumer ici les événements qui ont secoué le pays komi pendant ces deux années³⁷.

Le contexte est le suivant. Les conséquences de la Révolution russe de 1917 commencent à se faire sentir à partir de l’année suivante. En juillet 1918, le gouvernement de Vologda est réorganisé : sa partie orientale — entre autres, les *uezdy* de Årensk et d’Ust’-Sysol’sk, c’est-à-dire le pays komi de

³⁴ Čistalëv V. 1928, p. 26 ; Torlopov 2000a, p. 17 ; Torlopov 2000b, p. 91. Cette première représentation semble avoir eu lieu dans la plus stricte intimité. Il y est rarement fait mention. « Elle a été montée par ses amis (*jortjas*) », affirme Georgij Torlopov (2000b, p. 91). T’ima Veň, dans son autobiographie, se contente d’indiquer qu’il a écrit cette pièce en février 1918, et qu’elle a été jouée « une fois (*ötkyš*) » (Čistalëv V. 1928, p. 26). À propos de cette pièce, Latyševa affirme qu’il s’agit en fait d’une adaptation d’un texte « de l’écrivain pré-révolutionnaire Z. Osetrov » (Latyševa 1991a, p. 157).

³⁵ HLK 1981, p. 360 : le 26 avril, à Körtkerös, représentation de *Pauvreté n’est pas vice* [*Bednost’ ne porok*] d’Ostrovski, dans une version komie d’A.A. & I.A. Suhanova.

³⁶ *Ibid.* : le 18 juin, à Årensk, représentation d’un spectacle en langue komie, *Jours heureux* [*Gaža lunjas*], d’après Klavdiâ Lukaševič [*Veselye dni*].

³⁷ Pour les événements de la guerre civile russe, je me réfère à Mawdsley 2007 (notamment pp. 155-160 : « North Russia: November 1918–March 1920 »), que je confronte aux données de la chronique historique komie (Žerebcov et al. 2002) et à la carte qui figure dans l’*Atlas de la R.S.S.A. komie* (Atlas 1964 p. 109) pour en dégager des observations nouvelles sur le déroulement de la guerre civile komie.

l'Ežva — est séparée pour former un nouveau « Gouvernement de la Dvina septentrionale » (*Severo-Dvinskâ Guberniâ*), centré à Velikij Ustûg, sous contrôle bolchevique³⁸. Mais Arhangel'sk — qui, rappelons-le, gouverne notamment la région de la Pećora — est conquise en même temps par les Alliés (Anglais, Français et Américains), qui y mettent en place dès septembre un « gouvernement provisoire [antibolchevique] de la région du Nord » (*vremennoe pravitel'stvo [antibol'shevistskoe] Severnoj oblasti*), dans l'intention d'aider les Blancs à reconquérir le nord de la Russie d'Europe en remontant la Dvina³⁹. Voilà les deux pôles entre lesquels le territoire komi est partagé en 1918. Les premiers conflits armés en pays komi éclatent dès le mois d'août, dans le Nord, près du village d'Ust'-Cil'ma (victoire des Blancs). À Ust'-Sysol'sk, le pouvoir est instable, et la loi martiale est proclamée à la fin de l'année.

Pendant ce temps, les troupes de Kolčak progressent par l'est et franchissent l'Oural par Perm' et par le Čugör. Čerdin (chef-lieu de la région des Permiaks) est prise par les Blancs en janvier 1919. Le 4 février, à Troicko-Pećorsk, une insurrection antibolchevique tourne au massacre : près de 150 bolcheviks et partisans sont assassinés.

Pendant presque toute l'année 1919, les Blancs semblent avoir l'avantage. Ils parviennent même à unir leurs forces : le 21 mars, les troupes du front Nord (gouvernement provisoire d'Arhangel'sk) et du front Est (Kolčak) se rejoignent sur la Pećora. Des combats éclatent un peu partout ; pendant les mois qui suivent, les Rouges sont forcés de quitter leurs positions et de reculer petit à petit vers le sud du pays komi⁴⁰. À l'automne, les Blancs vont même réussir à étendre leur emprise sur tout le pays komi (Pećora, Ežva, Syktyv...).

C'est là qu'intervient le personnage de Stepan Latkin, qui jouera un rôle hautement symbolique dans les représentations ultérieures de cette guerre civile komie⁴¹. Latkin était originaire d'Ust'-

³⁸ À Ust'-Sysol'sk, le 22 juillet 1918, un coup d'état des bolcheviks renverse le comité exécutif de l'*uezd*.

³⁹ Le Gouvernement provisoire du Nord est d'abord dirigé par le socialiste Nikolaj Vasil'evič Čajkovskij. Le général Evgenij Karlovič Miller succédera à Čajkovskij en janvier 1919 comme gouverneur-général de ce Gouvernement provisoire. Refroidis par l'échec d'une offensive tentée le long de la Dvina en août 1919 (menée par le général Miller, avec l'aide du général anglais Rawlinson), les Alliés se retireront complètement d'Arhangel'sk en septembre 1919.

⁴⁰ Il y a toutefois des foyers de résistance bolchevique, comme le village d'Ižvajyv, sur le haut Ižva, où les partisans sont parvenus à stopper la progression de la garde blanche. Cet épisode fait l'objet de la pièce d'Ivan Potolicyn *La forteresse d'Ižvajyv [Ižvajyvsâ krepost']* (créée en 1957).

⁴¹ Dans la mythologie soviétique, Stepan Latkin incarne les Blancs sanguinaires, face à la jeune paysanne Domna Kalikova, qui incarne l'héroïsme des bolcheviks (Domna Kalikova a été fusillée par la garde blanche le 23 décembre 1919). Au théâtre, on retrouve ces deux personnages emblématiques au centre d'une pièce de guerre de D'âkonov & Ermolin (*Domna Kalikova*, créée en 1942 au Théâtre d'État de Syktyvkar) et d'un opéra sur un livret de Fëdor Šerbakov et une musique de Boris Arhimandritov (créé en 1967 à l'Opéra d'État, pour les 50 ans de la Révolution). Depuis quelques années, le personnage de Stepan Latkin est abordé de points de vue différents. Après avoir longtemps été considéré comme l'incarnation même de toute la terreur de la Guerre civile et des exactions des Blancs, il commence à être présenté comme une victime, voire comme un héros : cf. les

Sysoľsk⁴². Engagé aux côtés des S.R. lors de la révolution de 1905, il s'était toujours opposé activement aux bolcheviks⁴³. Député komi des paysans en 1917, chef de l'uezd d'Ust'-Sysoľsk en 1917-1918, il a été écarté du pouvoir par les bolcheviks (trois mois d'incarcération), après quoi il a rejoint en 1919 le gouvernement provisoire antibolchevique du Nord. Et voici qu'à l'automne 1919, Latkin parvient à reconquérir les *uezdy* de Ârensk et d'Ust'-Sysoľsk : tout le pays komi repasse donc officiellement sous l'autorité des Blancs. Le 15 novembre 1919, la garde blanche entre à Ust'-Sysoľsk.

Les derniers mois sont les plus chaotiques. Depuis le retrait de Kolčak (dès l'été) et des Alliés (en septembre), les Blancs d'Arhangel'sk sont tout à fait seuls. Les Rouges reprennent Ust'-Sysoľsk le 2 décembre. De décembre 1919 à janvier 1920, Latkin dirige encore l'administration blanche du pays komi. En février, il est finalement nommé à la tête du gouvernement blanc d'Arhangel'sk... mais il n'aura pas le temps de gouverner : en même temps, l'Armée rouge⁴⁴ lance une offensive sur la Dvina, qui va être fatale aux régiments blancs. Le 21 février, l'Armée rouge entre à Arhangel'sk : les bolcheviks ont repris toute la région. Le dernier combat de la guerre civile komie a lieu à Troicko-Pecorsk le 6 mars 1920.

Dès les premiers conflits, le poète et dramaturge Viktor Alekseevič Savin (1888-1943), dit *Ňobdinsa Vittor* (c'est-à-dire « Victor de Ňobdin »), s'est joint activement aux partisans zélés qui traquent les adversaires du bolchevisme : à Ust'-Sysoľsk, à partir de juillet 1918, il travaille à l'antenne régionale de la Tchéka — « Commission extraordinaire de lutte contre la contre-révolution et le sabotage » (*Črezvyčajnaâ komissiâ po bor'be s kontrrevolúciej i sabotazem*) —, qui incarcère et fusille notamment les partisans de l'ancien gouvernement provisoire révolutionnaire. En décembre 1918, il en devient même président. La répression exercée dans la région par le jeune pouvoir soviétique culmine en avril 1921 : Lénine établit un camp de travaux forcés dans la région d'Uhta, avec une capacité de dix à vingt mille personnes.

Les premières pièces en langue komie, comme on l'a vu, ont été représentées dans les villes et villages de l'Ežva en 1918. En 1919, on donne à Ust'-Sysoľsk une pièce de Ňobdinsa Vittor intitulée *Un grand crime* [*Ydžyd myž*]⁴⁵, puis son premier grand drame révolutionnaire, *Au lever du soleil une*

articles Panûkov 2007 (« Un gouverneur sans gouvernement »), Mitûševa 2008 (« Victime ou bourreau ? »), Belâeva 2008 (« Domna au multiple visage »), d'où je tire notamment les données biographiques.

⁴² Né à Ust'-Sysoľsk, il a ensuite grandi à Ňobdin : les Latkin étaient donc des voisins des Savin.

⁴³ Un autre Komi célèbre, ancien S.R., militait contre les bolcheviks : Pitirim Sorokin. Mais à cette époque, il était à Saint-Petersbourg, plus près du pouvoir central.

⁴⁴ Les troupes du général Samoilo. De novembre 1918 à avril 1920, c'était le général Aleksandr Aleksandrovič Samoilo qui dirigeait la Sixième Armée rouge, affectée à ce front Nord.

⁴⁵ Dans le journal *La vie zyriène* [*Zyrânskaâ žizn'*] du 19 février 1919, on apprend qu'une pièce de Savin en langue komie, intitulée *Un grand crime* [*Ydžyd myž*], a été créée à la Maison du Peuple d'Ust'-Sysoľsk le 14 février, dans une mise en scène de l'auteur.

fleur s'est fanée [Šondi petigön džoridž košmis]⁴⁶. On constate ensuite que le théâtre en langue komie, à partir de ces premières expériences, s'est épanoui dès les années de guerre civile qui ont suivi la Révolution. Dans le contexte post-révolutionnaire, je vois deux motivations d'où peuvent résulter ces représentations en langue nationale. Tout d'abord, rappelons-nous que la population du pays komi, à cette époque, est très homogène, avec plus de 92 % d'autochtones (*infra* « Annexe 4. Statistiques », p. 137). Dans ces conditions, représenter des pièces en langue komie est le meilleur moyen de toucher un vaste public (la langue russe était alors peu parlée, et n'était accessible qu'aux personnes les plus éduquées, qui l'étudiaient comme une langue étrangère). La première motivation possible est *politique* : partant de l'observation que la chute de l'Empire exige de définir une nouvelle organisation de la société, elle consiste à utiliser le théâtre comme vecteur de propagande, dans l'espoir que la crise qui accable le pouvoir (et par laquelle le peuple, *a priori*, ne se sent pas particulièrement concerné) devienne un véritable mouvement populaire et qu'un soutien massif de l'opinion publique, par exemple, fasse basculer le rapport de forces. C'est la démarche de Savin, qui cherche ouvertement à faire la promotion du mouvement bolchevique auprès du peuple komi. La seconde motivation que je vois n'est pas directement politique — elle l'est aussi, bien sûr, ne serait-ce que parce qu'une représentation publique est par essence un acte politique, mais elle ne l'est pas dans le cadre du conflit qui sous-tend la Guerre civile. Elle consiste à voir la chute de l'Empire comme la fin d'une période de colonisation, qui apporte l'occasion de (re)définir « l'identité nationale » du peuple komi. Cette seconde démarche, qui rejoint le sujet de la présente étude, est, à mon avis, celle de T'ima Veń, comme on va le voir dans le paragraphe suivant.

II.1.2. L'année 1921

Les combats des fronts Nord et Est ont abouti à la victoire des bolcheviks, qui ont conservé la région de l'Ežva et récupéré celle d'Arhangel'sk, ce qui permet de construire un grand État komi (dont on prend soin, toutefois, d'exclure les Permiaks et Ârensk). C'est ainsi que le 22 août 1921 est proclamée l'autonomie d'un État komi bolchevique. C'est la première fois qu'une frontière est tracée autour d'un territoire administratif défini par l'identité nationale du peuple komi — autochtone et, comme on l'a vu, très largement majoritaire (92 % en 1926⁴⁷). À ce titre, cette date est toujours commémorée, en République komie, par la fête nationale.

⁴⁶ Le 24 octobre 1919, à la Maison du Peuple d'Ust'-Sysl'sk.

⁴⁷ Voir *infra* l'annexe « Statistiques », p. 137.

L'*oblast'* autonome komie ainsi formée rend les Komis maîtres de leur pays. Parmi les personnalités qui prennent en main la construction de la nouvelle société, Viktor Savin continue de mettre son talent d'écrivain au service de son engagement politique : il contribue largement à élaborer et promouvoir un répertoire national en écrivant et mettant en scène des drames et des comédies, et en fondant des troupes et des écoles de théâtre. Après quelques années d'expérience avec une compagnie de théâtre amateur en langue komie (de la fin 1918 à 1920, c'est-à-dire pendant toute la Guerre civile), Savin crée en 1921 une troupe komie résidente : le *Sykom'evčuk* (*Syktyvkar komi teatryn vorsyś čukör*, c'est-à-dire « la troupe qui joue au théâtre komi de Syktyvkar »)⁴⁸, destiné à monter des pièces écrites ou traduites en langue komie. En octobre 1930, à cette compagnie a succédé le « Théâtre komi [exemplaire] instructif itinérant » (*Komi inštrukčivnöj peredvižnöj [pokazatel'nöj] teatr*, abrégé en *KIPPT*⁴⁹), avec pour mission d'aller jouer dans les villages pour « instruire » le peuple. Ces démarches de Savin aboutiront à la fondation, en 1936, du Théâtre dramatique d'État komi qui existe encore aujourd'hui (il a pris le nom de « Théâtre d'État V.A. Savin » en 1978 ; depuis 1995, il s'appelle « Théâtre académique d'État Viktor Savin »).

Pendant ce temps, *T'ima Veň* — en russe, Veniamin Timofeevič Čistalëv (1890-1939) — ne cherche pas à représenter sur scène des scènes inspirées de l'actualité politique du pays mais, bien au contraire, à dégager des caractéristiques intrinsèques qui font l'originalité du *peuple komi*. Ses tableaux peuvent être intemporels (comme les relations familiales au village, dans *La méchante belle-mère*), situées précisément dans l'Histoire (*Izkar* [*id.*], 1926, sur la conquête de la Grande Permie par Moscou en 1472) ou vaguement dans un passé encore proche (*Les noces* [*Nyv šetöm*], 1936). Il décrit ainsi le mode de vie, l'histoire, les rites et croyances traditionnels du peuple komi, et établit un pont entre « la vie des anciens Komis » (*važ komi olöm*) et celle de ses contemporains⁵⁰.

Je ne cite là que deux noms, qui me semblent les plus marquants, mais il y aurait de nombreux auteurs à mentionner dans cette période extrêmement féconde : Mihail Lebedev (opérettes), Agniâ Suhanova (pièces pour enfants), Nikolaj Popov, etc.

⁴⁸ *Sytyvkar/sa* peut sembler anachronique, en 1921, mais c'est bien le mot qui est employé dans l'acte de création de la troupe daté du 25 janvier 1921 (Archives nationales de la République komie, Ф.Р-3 Оп. 1. Д. 2300. Л. 1 ; reproduit dans Savin 2008).

⁴⁹ C'est le nom qu'on trouve dans tous les ouvrages. Pourtant, Savin lui-même, dans son article « Le théâtre komi a des bases » [*« Komi teatrlön poduv em »*] (Savin 1930), ne retient pas l'épithète *pokazatel'nöj* (« exemplaire »), et il parle tout simplement de *KIPT*.

⁵⁰ Latyševa dénombre neuf pièces écrites par T'ima Veň : « cinq traductions, une pièce de propagande (*agit-p'esa*), une dramatisation de cérémonie du folklore et un drame original » (Latyševa 1991a, p. 157). Les « traductions » sont notamment des adaptations de Fonvizine, Gogol et Tolstoï ; *La méchante belle-mère* serait une adaptation d'un texte d'un écrivain prérévolutionnaire (*ibid.*). On voit à ce résumé qu'*Izkar* et *Les noces* occupent une place à part dans l'œuvre de T'ima Veň : si la postérité a retenu ces deux pièces-là, c'est parce que ce sont des créations originales qui ne doivent rien à aucun prédécesseur.

II.1.3. L'année 1936

L'année 1936 est le début de la grande terreur et des purges staliniennes. Certes, de mauvais augures se manifestaient depuis le début des années 1930 (Savin avait reçu des avertissements dès les années 1920, et commençait à rencontrer de sérieuses difficultés avec les autorités depuis 1935) ; mais je constate qu'il règne quand même une relative liberté jusqu'à l'année 1936. C'est l'année de la création de la dernière pièce de T'ima Veń, *Les noces* [*Nyv šetöm*], une pièce sur des thèmes traditionnels qui va à l'encontre de tous les principes du réalisme socialiste (T'ima Veń sera incarcéré en 1937 en tant que « nationaliste bourgeois »). Il me semble que c'est la dernière pièce komie « non soviétique » avant longtemps⁵¹.

C'est aussi en 1936 qu'une promotion de vingt-cinq jeunes comédiens komis, recrutés au *KIPPT* de Savin en 1932, rentre au pays après une formation de quatre ans au *Technicum* des arts scéniques de Leningrad⁵². Ce « studio komi » s'inscrivait dans une démarche visant à dispenser une formation professionnelle diplômante standardisée aux peuples non russophones de Russie (depuis 1928, le *Technicum* des arts scéniques de Leningrad recevait régulièrement des promotions d'étudiants issus de toute l'Union soviétique dans le cadre de ces « studios nationaux ») (Romanov 2000, pp. 33-37). À leur retour de Leningrad, les « enfants prodiges » trouvent un Théâtre d'État qui n'attendait plus qu'eux pour ouvrir ses portes : le Théâtre dramatique d'État komi (*Komi gosudarstvennyj dramatičeskij teatr*)⁵³ inaugure sa première saison le 30 août 1936 avec la pièce de Gorki *Egor Boulytchov et les autres* [*Egor Bulyčov i drugie*] (1932), dans le cadre des célébrations du quinzième anniversaire de l'Autonomie. Un nouveau bâtiment vient d'être construit à cet effet⁵⁴. C'est là que vont être montées la plupart des œuvres dramatiques des décennies à venir — en komi et en russe. La saison 1936-1937 est la première d'une nouvelle ère, avec de nouveaux artistes et un nouveau répertoire : c'est la promesse de nouvelles perspectives esthétiques et idéologiques...

⁵¹ Après, il faut attendre au moins la mort de Staline — et il faudrait se pencher plus attentivement sur le répertoire des années 1960-1970 pour voir quelle liberté les auteurs komis ont pu avoir dans l'exploration des thèmes nationaux.

⁵² Une deuxième promotion sera formée au *GITIS* de Moscou, sur le même principe, en 1938-1942. Glafira Sidorova en fait partie : elle raconte dans ses mémoires la sélection (Sidorova 1992, pp. 13-14) et le séjour à Moscou (*id.*, pp. 15-24).

⁵³ Ce Théâtre dramatique d'État komi est donc, par définition, la résultante du *KIPPT* de Savin et du Studio komi de Leningrad. D'où la relecture hâtive de l'histoire du théâtre komi par les penseurs soviétiques de l'époque stalinienne, qui voulaient voir dans la formation reçue à Leningrad la *naissance* du théâtre komi professionnel.

⁵⁴ Selon l'*Encyclopédie komie*, le bâtiment a été construit en 1932 (Encyclopédie RK 1997-2000, entrée « Театра драмы здание »).

Le 5 décembre 1936 est proclamée la R.S.S.A. de Komi, en même temps qu'est adoptée la nouvelle constitution de l'U.R.S.S. (qui restera en vigueur jusqu'à celle de Brejnev en 1977) : l'État komi entre ainsi de manière inéluctable dans le vaste système stalinien.

1937 sera l'année où disparaît la quasi-totalité des personnes influentes de la génération précédente — notamment les écrivains. La plupart mourront en captivité au cours des années suivantes.

Si l'on ajoute à cela l'adoption d'un nouvel alphabet en 1939 — après les tentatives infructueuses de passage à l'alphabet latin effectuées par Moscou entre 1931 et 1935 (Toulouze 1997, pp. 64-65) —, on voit que ces premières années de la R.S.S.A. constituent une véritable révolution culturelle.

Entre 1939 et 1942, les prisonniers du *Gulag* sont envoyés construire la ligne de chemin de fer Konoša-Kotlas-Vorkuta. Des camps de travail se développent le long de cette voie à travers tout le pays komi, pour exploiter les vertigineuses ressources minérales de la région (Vorkuta, Uhta, Pećora, etc.). Jusqu'en 1945, la « Grande guerre patriotique » fait des ravages. Et les pires années du *Gulag* ne font que commencer.

Ce n'est qu'après la mort de Staline en 1953 que les déportations massives vont cesser. Khrouchtchev va dénoncer les crimes de Staline et relâcher un peu la bride... L'oppression continue doucement jusqu'au milieu des années 1980. Sur la scène, ces décennies sont marquées par les pièces de Vasilij Lekanov (1918-1989)⁵⁵, et par les premières œuvres dramatiques de Gennadij Ūškov (né en 1932)⁵⁶.

II.1.4. 1990-1994

Après la chute de l'Empire dans les années 1990 et les bouleversements induits par le stalinisme dans les années 1930, les événements qui secouent l'U.R.S.S. en 1990 amorcent une troisième révolution. Ce paragraphe a pour but de résumer l'impact de ces changements sur l'État komi, en gardant à l'esprit que la nouvelle organisation sociale qu'on va voir naître ici est celle où apparaît une nouvelle forme de théâtre, qui fait l'objet de la présente étude, et dont on va voir, dans la troisième partie, des exemples concrets (*infra* « III. Les Komis entre animisme et christianisme », p. 55).

⁵⁵ *Les soirées au village* [*Šiktša rytjas*] (1954 ; créée le 15 mai 1954 au Théâtre dramatique de Syktyvkar)...

⁵⁶ *Makar Vaška, un gars du village* [*Makar Vaška – šiktša zon*] (1960 ; créée le 26 mai 1963 au Théâtre dramatique de Syktyvkar) ; *Il le faut, Jul'a* [*Tadži kolö, Jul'a*] (1963)...

1990 : un État soviétique souverain

En juin 1990, Boris Eltsine (qui vient d'être élu Président du Soviet suprême de la R.S.F.S.R.), déclare la *souveraineté de la Fédération de Russie*⁵⁷ et incite les quatorze autres entités fédérales de l'Union soviétique à faire de même (en fait, les soviets suprêmes des trois R.S.S. baltiques⁵⁸ l'avaient déjà fait dès 1988-1989⁵⁹, ainsi que ceux de l'Azerbaïdjan et de la Géorgie à la fin de l'année 1989). À leur tour, toutes les autres entités fédérales de l'Union soviétique proclament successivement leur souveraineté dans le courant de l'année 1990.

Encouragées par cet élan d'autodétermination, les R.S.S.A. vont plus loin et déclarent *leur propre souveraineté* — c'est-à-dire qu'elles se retirent de la R.S.F.S.R. et se placent en situation d'égalité avec celle-ci et les R.S.S. Les premières sont l'Ossétie du Nord (Alanie) le 20 juillet et la Carélie le 9 août. Le Soviet suprême de Komi fait de même le 29 août, ainsi que celui du Tatarstan le 30 août. Eltsine lui-même salue ces initiatives (Lesage 2003, p. 25 *sq.*)⁶⁰.

Pour un État souverain, la notion d'« autonomie » n'a plus de raison d'être : le 23 novembre 1990, la R.S.S.A. de Komi devient une R.S.S. comme une autre : la *R.S.S. de Komi*.

Après le communisme

Avec le putsch de Moscou (21 août 1991), Eltsine devient plus ferme. En novembre 1991, il interdit le parti communiste sur le territoire de la Fédération de Russie. En décembre 1991, l'Union soviétique est officiellement dissoute. Après quelques mois de transition, on laisse donc tomber les adjectifs *socialiste* et *soviétique*, et l'État komi prend le 26 mai 1992 le nom de *République de Komi*, qu'il porte encore aujourd'hui. Mais du point de vue de l'organisation du pouvoir, l'année 1992 ne signifie rien de particulier. Elle est seulement au cœur de ce processus de transformation qui s'étend de 1990 (souveraineté) à 1994 (constitution). Seul le nom change, parce qu'il ne peut en être autrement : « socialiste soviétique » ne veut plus rien dire, on laisse tomber les mots à mesure qu'ils perdent leur sens... jusqu'à ce qu'il ne reste plus que le mot essentiel : *République*.

Suite à la déclaration de souveraineté de 1990, et dans le cadre des travaux visant à élaborer une constitution pour l'État komi, l'association [*Komi Vojtyr*](#) s'empresse de demander que soit explicitée la notion d'« État-nation » ([résolution du 1^{er} Congrès du peuple komi « Sur la souveraineté d'État de la R.S.S. de Komi »](#), janvier 1991).

⁵⁷ Декларация о государственном суверенитете РСФСР, 12 июня 1990 года.

⁵⁸ *Pribaltijskij*, en russe, c'est-à-dire *baltiques* (de la mer Baltique), et non *baltes*.

⁵⁹ L'Estonie le 16 novembre 1988, la Lituanie le 18 mai 1989, et la Lettonie le 28 juillet 1989.

⁶⁰ Puis viendront l'Oudmourtie et la Iakoutie (Sakha) en septembre ; la Bouriatie, la Bachkirie, la Kalmoukie, le Mari-El et la Tchouvachie en octobre ; la Tchétchénie et l'Ingouchie en novembre ; Touva en décembre ; et enfin la Kabardino-Balkarie en janvier 1991. Seul le Daghestan ne participe pas à ce mouvement. En outre, des *oblasty* font sécession et se proclament républiques (l'Adyguée en octobre 1990 et la Karatchaï-Tcherkessie en novembre 1990).

C'est pendant cette période de transition, à la fin de l'année 1992 (au moment où la premier *Congrès des peuples finno-ougriens* se réunit à Syktyvkar), qu'est lancée la première saison du « Théâtre du folklore », avec la création du *Poème des temples*, sur lequel nous allons nous pencher dans le troisième partie de cette étude (*infra* « III.1. “Le poème des temples” (1992) : le mythe de saint Étienne revisité », p. 56).

1994 : la Constitution

Le 12 décembre 1993, après de longs mois de conflits à Moscou, la constitution de la Fédération de Russie est finalement approuvée par référendum. La République komie ratifie sa propre constitution le 17 février 1994. Celle-ci définit la République komie comme un État de droit faisant partie intégrante de la Fédération de Russie. Il s'agit explicitement d'un « état multinational » (à l'instar de la Fédération), dont les Komis sont le peuple autochtone⁶¹. L'article 67 précise les deux langues officielles : respectivement, le komi et le russe.

II.2. Svetlana Gorčakova et l'élaboration d'un nouveau répertoire

Dans le paysage littéraire komi — comme à bien d'autres égards —, la mise en place de la République en 1990-1994 est un tournant qui ressemble fort à la déclaration d'autonomie de 1921 — à ceci près que les changements, cette fois, se sont produits de manière apparemment moins conflictuelle, en tout cas moins violente. Dans les années 1920-1930, le théâtre komi avait connu un essor fulgurant. Si Nóbinsa Vittor en représentait alors la face *socialiste*, T'ima Veñ en était la face *nationaliste*. Certes, ces deux positions avaient bien des points communs, ne serait-ce que parce que les conflits *sociaux* (bourgeoisie/prolétariat) et les conflits *nationaux* (Russes/autochtones) recouvraient partiellement une même opposition ville/campagne. Dès l'aube de la Guerre civile, les bolcheviks avaient eu l'idée de tirer profit de ces points communs : en signant la *Déclaration des droits des peuples de Russie* en novembre 1917, Staline, qui était alors Commissaire du peuple aux Nationalités, avait bien l'intention de s'assurer le soutien des autochtones⁶² : s'ils luttaient pour des causes différentes, ils combattaient

⁶¹ Toutes ces notions figurent dans les trois premiers articles, qu'il me semble bon de citer dans leur intégralité : on les trouvera en annexe (p. 140).

⁶² *Deklaraciâ prav narodov Rossii*, décret du 2 (15) novembre 1917. Ce texte, co-signé par « le Commissaire du peuple aux Nationalités Josef Džugašvili-Staline » et « le Président du Conseil des commissaires du peuple V. Ul'janov (Lénine) », évoque une « confiance mutuelle des peuples en Russie », « une union juste et durable des peuples de la Russie », « le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes », « l'égalité et la souveraineté des

un même ennemi — dans une certaine mesure. Cette « certaine mesure » s'étend grosso modo, comme on l'a vu dans le chapitre précédent, de 1918 à 1936, le temps de mettre en place un pouvoir soviétique « d'acier » (« stalinien ») : après avoir servi de précieux allié à la construction socialiste, le nationalisme artistique devient « bourgeois », et le seul mode d'expression autorisé, pendant des décennies, va être le « réalisme socialiste ».

La chute du régime soviétique fait tomber cette contrainte et l'identité nationale peut à nouveau s'exprimer plus ou moins ouvertement, voire venir au premier plan — comme c'était le cas quand T'ima Veń montait des pièces sur l'histoire des anciens Komis (*Izkar*, 1926) ou sur le mode de vie traditionnel (*Les noces*, 1936). Non seulement de telles productions sont possibles, mais elles sont souhaitables, et encouragées : en 1992 est fondé à Syktyvkar un nouveau théâtre d'État, le « Théâtre du folklore de la République komie » (*Gosudarstvennyj teatr folklora Respubliki Komi*), avec pour mission expresse de promouvoir la culture nationale.

Cette initiative est hautement symbolique : fondé en 1936-1937, au plus fort des répressions, comme un théâtre illusoirement « national », le Théâtre dramatique d'État s'était progressivement russifié au fil des décennies et avait nettement perdu de vue les intérêts des Komis, devenus minoritaires dans la R.S.S.A.

Pour comprendre comment se manifeste la renaissance du théâtre national dans les années 1990, il convient maintenant de se pencher sur la carrière d'une personnalité qui a joué un rôle essentiel dans l'orientation du théâtre komi pendant cette première décennie de la République : Svetlana Gorčakova, la fondatrice du Théâtre du folklore de la République komie. Ensuite, dans la troisième partie du mémoire (« III. Les Komis entre animisme et christianisme », p. 55), on observera de plus près deux spectacles qu'elle y a conçus, afin de voir quels sont les nouveaux thèmes rendus possibles par les changements politiques, quelles sont les sources dans lesquelles elle a puisé et quels traitements elle en a fait.

II.2.1. Le parcours professionnel de Svetlana Gorčakova

Svetlana Genievna Gorčakova est née en 1946 dans le village d'Abjačoj (*Ob"áčevo*), sur la Luza. À cette époque, son père, Genij Gorčakov, termine ses études au studio du Théâtre dramatique d'État de Syktyvkar (1943-1947) avant de commencer une brillante carrière dramatique décentralisée (à

peuples de Russie », « l'annulation des privilèges et restrictions nationaux et national-religieux », « le libre développement des minorités nationales et groupes ethniques qui habitent le territoire de la Russie »...

Abjaćoj) : désireux de contribuer au développement de la vie théâtrale komie en province, il va prendre la direction du théâtre professionnel du kolkhoze-sovkhoze d'Abjaćoj en 1949. Cette institution, fondée en 1938 à l'initiative du dramaturge Nikolaj D'âkonov et renommée « Théâtre du peuple » (*Narodnyj teatr*) en 1959, porte aujourd'hui le nom de G. Gorćakov (Gorćakov 2002, pp. 3, 6 *sqq.* ; Panorama 2003, p. 109).

Svetlana suit bientôt la même voie : diplômée de l'École de théâtre de Âroslavl⁶³ en 1968, elle fait alors ses débuts au Théâtre dramatique de Syktyvkar, où elle va travailler comme comédienne jusqu'en 1986. Ensuite, c'est en tant que metteur en scène que Gorćakova passe les années de *glasnost'* dans cette institution éminemment soviétique. Après une formation complémentaire à la mise en scène (dispensée par le Ministère de la Culture de la R.S.F.S.R.), elle deviendra le metteur en scène principal à partir de 1989.

Des perspectives commencent alors à s'ouvrir, et Gorćakova en tire parti autant que le lui permet la situation du pays, qui est tout de même majoritairement russophone (*infra* « Annexe 4. Statistiques », p. 137). Le Théâtre crée des spectacles en komi et en russe : quelques pièces en langue komie (y compris, parfois, des pièces russes), mais surtout des textes russes ou étrangers en langue russe⁶⁴.

En 1988, pour le centenaire de Savin, elle crée un spectacle en langue komie inspiré de l'œuvre de celui-ci, intitulé *L'étoile brillante* [*Jugyd kodźuv*] (nom d'une chanson de Savin). Elle demande un texte au poète russophone Viktor Kušmanov⁶⁵, qu'elle adapte en langue komie pour la scène. Il s'agit donc d'une collaboration entre un poète et une spécialiste de la dramaturgie, expérience fructueuse qu'elle renouvellera par la suite. Avec *L'étoile brillante*, elle puise dans des classiques de la culture komie — musicaux, poétiques et théâtraux (Gorćakova & Krasil'nikov 1990 ; entretiens avec S. Gorćakova). Cette expérience contient déjà les germes de ses créations à venir.

C'est surtout pendant les années de souveraineté (1990-1994) qu'elle va concrétiser un projet ambitieux : elle quitte le Théâtre dramatique et, le 24 janvier 1992, fonde une nouvelle institution d'État, le « Théâtre du folklore de la République komie », pour promouvoir la culture nationale *dans la langue nationale*. Elle entraîne avec elle ses étudiants komiphones les plus motivés, et s'affranchit

⁶³ Aujourd'hui [Institut théâtral d'État de Âroslavl](#) (*Âroslavskij gosudarstvennyj teatral'nyj institut*).

⁶⁴ Pendant la carrière de Gorćakova au Théâtre dramatique, il faut souligner le spectacle *Jugyd kodźuv*, sur la vie et l'œuvre de Savin : Kušmanov est un auteur russophone — il a écrit aussi une pièce intitulée *Pitirim* (1994), sur Pitirim Sorokin. Pour *Jugyd kodźuv*, il écrit des textes en russe, qui seront ensuite traduits en komi ; Gorćakova écrit elle-même une partie du spectacle ; et le tout est donné en langue komie (en 1988 ?)...

⁶⁵ En 1994, le Théâtre dramatique d'État Viktor Savin représentera une autre pièce écrite par Kušmanov : *Pitirim*, sur la vie de Pitirim Sorokin. Sociologue, militant S.R., membre du gouvernement provisoire de Kerenskij, condamné à mort par les bolcheviks, Sorokin s'est réfugié en 1923 aux U.S.A., où il a fait ensuite une brillante carrière à Harvard. Depuis la chute de l'Union soviétique, les militants blancs font l'objet de glorifications (de gigantesques statues de Kolćak surgissent dans les grandes villes, etc.). Chez les Komis, Sorokin est ainsi devenu un héros national pour le peuple komi (il était lui-même d'ascendance komie et a publié quelques ouvrages, avant son exil, sur les traditions du peuple komi).

ainsi de l'obligation de jouer en russe⁶⁶. La première saison est lancée en novembre, avec *Le poème des temples* [*Jenkolajas jylys poema*], qui raconte l'une des nombreuses légendes zyriènes relatives à la mission de saint Étienne de Permie.

La création du Théâtre du folklore n'est pas sans rappeler celle du *Sykom'tevčuk* en 1921 (*supra* p. 41). Savin avait fondé ainsi le premier « théâtre national komi ». Comme Savin, Gorčakova participe au développement de la vie culturelle de l'État komi en menant une double carrière artistique et politique : en 1999, elle va être nommée ministre de la Culture (sous Spiridonov⁶⁷), poste qu'elle occupera jusqu'en 2003 (sous Torlopov⁶⁸).

Depuis 1993, Svetlana Gorčakova est directrice artistique du théâtre. À la rentrée 2005, le théâtre rouvre sous le nouveau nom de « [Théâtre musical-dramatique national de la République komie](#) » (*Komi respublikasa vužvojtyrlön šylada-dramaa teatr ; Nacional'nyj muzykal'no-dramatičeskij teatr Respubliki Komi*)⁶⁹. Le répertoire continue d'être joué à Syktyvkar et en tournée — dans la République et dans le monde finno-ougrien —, en même temps que sont créés de nouveaux spectacles. Voyons maintenant en quoi consiste ce répertoire.

II.2.2. Créations originales sur des bases traditionnelles

Dans un premier temps, conformément à sa mission, le Théâtre du folklore crée des spectacles neufs qui mettent en valeur les caractéristiques nationales du peuple komi. En effet, il a été fondé par

⁶⁶ Des oreillettes sont mises à disposition pour les spectateurs qui souhaitent une traduction simultanée en russe, bilinguisme oblige.

⁶⁷ Ūrij Aleksevič Spiridonov a dirigé l'État komi de 1989 à 2002. Russe de Sibérie né en 1938 dans l'*oblast'* d'Omsk, il est arrivé en R.S.S.A. de Komi en 1964 par la voie de l'industrie. C'est là qu'a commencé sa carrière au Parti Communiste. Deuxième Secrétaire du PC de la R.S.S.A. de Komi à partir de 1985, puis Premier Secrétaire de 1989 à 1990, il a été Président du Soviet Suprême de la R.S.S. pendant la période transitoire (de 1990 à 1994), puis Président de la République (de 1994 à 2002, soit deux mandats). Depuis, il a représenté la circonscription de la République komie à la 4^e Douma d'État de Russie (2003-2007) en tant que membre du parti *Edinaâ Rossiâ*.

⁶⁸ Vladimir Aleksandrovič Torlopov est le second Président de la République de Komi. De nationalité komie (on rencontre parfois son nom komi, *Öl'öksan Volod'*), il est né à Syktyvkar en 1949. Enseignant de formation (diplômé de l'Institut Pédagogique d'État de Komi), il a été professeur de physique de 1971 à 1986. Après avoir complété sa formation à l'École du Parti (Leningrad), il a occupé un poste de député au Soviet Suprême de la R.S.S., et a été nommé Président du Conseil d'État de la République (1995-2001). Après avoir soutenu une thèse de doctorat en sciences sociales à Saint-Pétersbourg en 1999, il est devenu Président de la République de Komi en janvier 2002 (poste qu'il occupe encore aujourd'hui depuis la reconduction de son mandat en décembre 2005), sous les couleurs du parti *Edinaâ Rossiâ*.

⁶⁹ Pour éviter d'introduire des nuances inadéquates, je traduis mot à mot ces adjectifs un peu téléscopiques.

un décret du Conseil des ministres de la République, dans l'objectif de « préserver l'originalité de la culture et de la langue nationales ».

Il est impossible aujourd'hui de savoir précisément quelles étaient les éventuelles formes d'expression dramatique des Komis avant l'époque soviétique⁷⁰. En tout état de cause, il n'y en a pas de traces écrites, les premiers textes dramatiques écrits remontant à la Révolution. Et les chercheurs soviétiques se sont bien gardés d'aller trop loin sur ce terrain glissant. Je vois dans la démarche de Svetlana Gorčakova une façon de chercher à combler cette lacune : son « théâtre du folklore » est une tentative de reconstitution artistique d'un « théâtre traditionnel komi » dont on a perdu toute trace.

Elle va donc se pencher sur tout ce qui fait l'originalité de la société traditionnelle komie : vie quotidienne, organisation sociale, costumes, danses, rites, légendes. Elle s'entoure à cet effet de musiciens, de décorateurs, de poètes et d'étudiants en arts dramatiques, qu'elle encourage à créer tous ensemble ce qu'on peut qualifier de « tableaux de la vie des Komis »⁷¹. Son frère Aleksandr Gennievitch

⁷⁰ Dans le premier tome de l'*Histoire de la littérature komie*, où il est question de la littérature populaire, Fëdor Vasil'evič Plesovskij consacre un chapitre au théâtre populaire (HLK 1979, ch. 3, pp. 37-41). Celui-ci serait « un art antique » : les chansons associées aux activités de la vie quotidienne étaient traditionnellement « mises en scène ». Les chansons accompagnent le travail... De ce théâtre populaire, on peut voir encore aujourd'hui des jeux de couture, par exemple, avec des chansons et de petits dialogues échangés par les femmes ; ces saynètes sont jouées lors des veillées au village (comme j'ai pu le voir au village de Pezmög en octobre 2007 — photo ci-dessous).



Plesovskij mentionne aussi les jeux qui s'inscrivent dans les cérémonies du mariage (et dont a pu s'inspirer T'ima Veñ). Mais cette description du théâtre populaire date de 1979, et rejoint les histoires de la musique de la même époque : Aleksandr Osipov évoque aussi ce patrimoine de « chansons historiques, de travail, familiales, enfantines », qui ont été soigneusement collectées et figées (Osipov 1969, ch. 1). Tout ce qu'on peut dire, c'est qu'il s'agit là de la forme sous laquelle les traditions nationales ont été folklorisées à l'époque soviétique. Mais alors, à quoi pouvait bien ressembler le théâtre populaire avant cette folklorisation ? Aleksej Sidorov, dans son ouvrage de 1928 sur les pratiques magiques des anciens Komis, n'évoque pas de rituels animistes collectifs qui pourraient s'apparenter à des formes de théâtre sacré.

⁷¹ Cette démarche artistique multidisciplinaire n'est pas sans rappeler celle de Diaghilev et de ses collaborateurs avec *Le sacre du printemps*. Il serait d'ailleurs intéressant d'étudier les sources à partir desquelles

Gorčakov va être un fidèle collaborateur du Théâtre du folklore en tant que compositeur. Le théâtre est doté d'une troupe en résidence, et accueille les musiciens de l'ensemble *Parma* (fondé en 1987), alors dirigé par Mihail Burdin⁷². On va voir plus bas que la collaboration avec le jeune poète folkloriste Oleg Ulâšev a été fructueuse. Outre ces contributions artistiques, il convient de souligner que Gorčakova a travaillé également à partir de sources scientifiques (pour *Le maître de la rivière Kerća* [*Kerća-ju köžain*], par exemple : Gorčakova 1994).

Le premier spectacle du Théâtre du folklore est créé le 5 novembre 1992 : il s'agit du *Poème des temples* [*Jenkolajás jylys poema*], un spectacle conçu et mis en scène par Svetlana Gorčakova sur un texte d'Oleg Ulâšev, avec une musique de Mihail Burdin. Le thème est celui de la christianisation du pays komi. Ce spectacle mérite une étude détaillée, et on y reviendra donc dans la suite de notre étude.

En 1994, Gorčakova se penche sur la poésie épique orale d'Izva-Kolva⁷³. En puisant textes et musiques dans l'ouvrage de Mikušev *L'épopée populaire komie* [*Komi narodnyj èpos*] (Mikušev *et al.* 1987), elle conçoit un spectacle intitulé *Le maître de la rivière Kerća* [*Kerća-ju köžain*] (créé le 15 janvier 1994). La mise en scène est de Gorčakova, et la musique de Mihail Burdin et Aleksandr Gorčakov (inspirée par les motifs mélodiques soigneusement notés par Mikušev) (Gorčakova 1994).

En 1995, Svetlana Genievnna imagine avec Aleksandr Genievič un spectacle qui reconstitue la vie quotidienne des chasseurs komis : *La maison forestière* [*Vör kerka*] (créé le 15 juillet 1995) (Gorčakova 1995). On y voit le chasseur et son environnement au village, le départ pour la chasse, la « maison forestière » où il s'abrite pendant la période de chasse, les bêtes qu'il rencontre... et bien sûr l'« abominable homme des bois » (*Jag Mort*), créature légendaire qui terrorise les animaux et les humains...

Dans *Le lin d'argent* [*Ezys šabdi*] (créé le 20 avril 1998), Oleg Ulâšev et Svetlana Gorčakova développent le thème du lin dans les traditions komies : on sème, on récolte, on file, on tisse, on fait la fête... Ces tableaux-là montrent des Komis profondément influencés par les traditions russes, notamment dans les danses et la présence du christianisme orthodoxe dans la vie quotidienne (Gorčakova 1998).

Roerich a caractérisé sa « Russie païenne » et d'évaluer la part éventuelle qu'ont pu jouer les peuples finno-ougriens dans l'imagination de ces tableaux (à l'insu des auteurs, qui avaient le sentiment de puiser dans des traditions slaves).

⁷² Mihail Burdin, depuis 1996, est connu pour son ensemble *Zarhi Aň*, qui mêle instruments traditionnels et synthétiseur.

⁷³ Lorsque les Zyriènes ont migré vers l'Izva (affluent gauche de la Pećora) à partir du XVI^e siècle, ils se sont installés parmi les Ougriens et les Nénètes qui parcouraient alors cette région avec leurs troupeaux de rennes. Dès lors, des influences mutuelles se sont exercées entre ces peuples. Au cours des XVIII^e et XIX^e siècles, un petit groupe de Nénètes de la Kolva (affluent droit de la Pećora, en amont de l'Izva) ont même abandonné leur langue pour adopter celle des Komis de l'Izva (Mikušev *et al.* 1987, p. 11 *sq.*). Ce rapprochement a donné lieu à l'élaboration d'une poésie populaire épique très originale, en langue komie (dialecte de l'Izva), qui hérite à la fois des traditions des Komis et de celles des Nénètes (*id.*, p. 12 *sq.*).

En 2000, Gorčakova travaille encore une fois avec Oleg Ulâšev et monte *Le son de l'écho* [*Jöla gor*], un récit mythologique sur la création du monde (Ulâšev 2006, pp. 114-132).

À ces travaux de reconstitution des traditions populaires s'ajoutent de nombreux spectacles pour enfants, qui perpétuent les contes populaires traditionnels komis. Enfin, en parallèle de tout ce répertoire qui puise dans la culture nationale komie, le Théâtre du folklore présente des spectacles inspirés des traditions d'autres peuples finno-ougriens : par exemple, dès la deuxième saison, un spectacle finlandais sur Kullervo (créé le 9 octobre 1993, avec Andrej Epanešnikov dans le rôle éponyme)⁷⁴.

II.2.3. Reprises et adaptations

En août 2005, le président de la République Vladimir Torlopov signe un décret du gouvernement qui change le nom du Théâtre du folklore en « Théâtre musical-dramatique national »⁷⁵. *National* (*vužvojtyrlön* en komi, *nacional'nyj* en russe) fait bien référence ici au peuple komi (*vuž/vojtyr* = « peuple autochtone »). Le mot se substitue à la notion de *folklore*, qui était tournée spécifiquement, par définition, vers la *tradition populaire*. Ce changement de nom témoigne donc d'une redéfinition de la mission du théâtre : à présent, il s'agit de ne plus se limiter au seul registre de la tradition, mais d'explorer en même temps les manifestations de l'identité nationale du peuple komi dans des œuvres d'auteurs — classiques ou contemporains — et d'encourager la création artistique⁷⁶.

Le gouvernement ne fait là qu'entériner une ouverture qui s'était produite au cours des années dans l'activité du Théâtre du folklore. Depuis quelques saisons, en effet, Svetlana Gorčakova proposait déjà des reprises de pièces komies « classiques » de l'époque soviétique. En 1999, on monte *L'automne est la saison des mariages* [*Ar – götrašan kad*] de Vasilij Lekanov, une célèbre comédie de 1985 ; en 2003, *Makar Vaška, un gars du village* [*Makar Vaška – šiktsa zon*], une des premières pièces de

⁷⁴ Le texte de ce spectacle, conçu par Pirkko Kurikka et Sinikka Tossavainen, était écrit initialement en finnois, sur la base du Kalevala. Cette version originale a été traduite en anglais, et la version anglaise, à son tour, a été traduite en russe. Gorčakova a chargé Ulâšev de traduire cette version russe en komi, et c'est cette dernière version komie qui a été montée au Théâtre du folklore (entretiens avec O. Ulâšev et avec S. Gorčakova, février-mars 2009).

⁷⁵ Décret du gouvernement de la République de Komi du 8 août 2005 N 216 *Sur le changement de nom de l'institution d'État de la République de Komi « Théâtre du folklore de la République de Komi »*. [Постановление Правительства Республики Коми от 8 августа 2005 года N 216 *О переименовании государственного учреждения Республики Коми «Театр фольклора Республики Коми»*.]

⁷⁶ En outre, l'épithète *musical-dramatique* souligne que littérature et musique sont indissociables dans l'engagement théâtral de Gorčakova : que les textes soient traditionnels, originaux, tirés du répertoire du XX^e siècle ou encore adaptés d'œuvres de fiction, les spectacles donnés dans son théâtre national donnent toujours une place très importante à la musique.

Gennadij Ūškov (et son premier grand succès), montée au Théâtre dramatique d'État en 1963. Ūškov est encore à l'affiche en 2006 avec la comédie *Tantôt bien-aimé, tantôt pas* [*Korkö musa, korkö abu*], dont les chansons sont mises en musique par Vasilij Gušin.

En parallèle de ce répertoire qui puise dans le patrimoine littéraire komi, le Théâtre national présente des adaptations d'autres littératures finno-ougriennes : on peut mentionner par exemple un spectacle musical mari de Nikolaj Arban (créé en mai 2003)⁷⁷.

Enfin, Svetlana Gorčakova signe aujourd'hui des adaptations d'œuvres de prose. En 2004, elle a adapté le roman d'Ivan Toropov *Eh bien, ailés de feu !* [*No-o, bia bordajas!*]. En 2008 a été créée une adaptation du roman de Vladimir Timin *Un blindé perdu dans la taïga* [*Parmayn vošöm BTR*], paru l'année précédente (en feuilleton dans la revue *Concorde* [*Art*], puis séparément aux éditions Kola)⁷⁸.

⁷⁷ Il s'agit de la pièce *Nuit d'été* [titre original mari : *Kengež jüd*], de Nikolaj Arban (1912-1995), créée au Théâtre mari en 1948. La version komie, en l'occurrence, est intitulée *Nuit d'été, nuit d'amour* [*Gožša voj, muslun voj*].

⁷⁸ Signalons que le 29 mars 2009 a eu lieu la création de la pièce d'Aleksej Popov *Marie-toi, mon fils, marie-toi !* [*Götraš, piö, götraš!*], que Gorčakova a complétée avec des chansons commandées à Mark Novosëlov (sur des textes de Aleksandra Mišarina, Evgenij Kozlov, Alëna El'cova, Vasilij Lodyggin et Nikolaj Šukin). Cette pièce est une version scénique d'un feuilleton radiophonique en vingt-cinq épisodes intitulé *Où es-tu mon amour ?* [*Köni musaöj te menam?*]

III. Les Komis entre animisme et christianisme

La première partie a présenté quelques caractéristiques identitaires générales du peuple komi, indépendamment du contexte historique. La deuxième partie, mettant de côté les questions d'identité nationale, a donné un panorama de l'histoire du pays komi à travers tout le XX^e siècle, en soulignant les grandes étapes de la vie théâtrale et en insistant particulièrement sur une personne qui a joué un rôle majeur dans le développement du théâtre de l'État komi post-soviétique : Svetlana Gorčakova, fondatrice du Théâtre du folklore de la République komie, aujourd'hui Théâtre musical-dramatique national.

Ce qui nous intéresse dans le cadre de la présente étude, ce sont les spectacles qui mettent en valeur des caractéristiques identitaires du peuple komi. De ce point de vue, le premier spectacle du Théâtre du folklore, *Le poème des temples*, est particulièrement emblématique. Pour mieux comprendre la démarche de ce nouveau théâtre et les nouvelles perspectives que celui-ci explore au début des années 1990, je vais donc maintenant me pencher de plus près sur cette création de Svetlana Gorčakova. On verra ainsi quels sont les nouveaux thèmes rendus possibles par les changements politiques, quelles sont les sources dans lesquelles elle a puisé et quel traitement elle en a fait. Enfin, en analysant le spectacle créé au début de l'année 2009, *Un blindé perdu dans la taïga*, on verra l'évolution de ce théâtre au cours de dix-sept ans de République komie, et les rapports qui existent aujourd'hui entre langue, peuple, tradition et identité nationale.

III.1. “Le poème des temples” (1992) : le mythe de saint Étienne revisité

Dès la première saison, Gorčakova montre clairement dans quelle direction elle a l'intention de travailler : le Théâtre du folklore est fondé pour parler spécifiquement des traditions komies, et le premier spectacle aborde de front le thème de la religion.

Dans toute la Russie, on reconstruit les églises, et la religion retrouve une place dans la vie quotidienne. Chez les Komis apparaît naturellement un regain d'intérêt pour saint Étienne de Permie et l'apparition du christianisme. De fait, ce thème touche à deux sujets fondamentaux de l'identité nationale komie : le passage à l'écrit et la conquête chrétienne.

La question qui se pose immédiatement est la suivante : quelle est la position prise par Ulășev et Gorčakova dans la confrontation entre la nouvelle religion et l'ancienne ? Y a-t-il un héros chrétien ou animiste ? ou bien la confrontation est-elle narrée de façon impartiale ? Pour répondre à cette question, il faut resituer la pièce par rapport aux récits historiques et légendaires qui la sous-tendent.

III.1.1. L'histoire

Chronologiquement, la première source du *Poème des temples* est à chercher dans l'Histoire. Dans les paragraphes qui suivent, on va voir les fondements historiques de la légende de saint Étienne et la situation du peuple komi à l'époque de la mission.

III.1.1.1. La mission de saint Étienne

La seule source historique sur la mission de Stefan Hrap⁷⁹ est une hagiographie écrite par un certain Epifanij Premudryj (« Épiphane le Sage »), son ami et condisciple (Klima 2005, p. 3 *sq.*)⁸⁰, dès 1396-1398 (Epifanij 1993, p. 5).

⁷⁹ Le nom de famille *Hrap* est en fait, à l'origine, un surnom donné à Stefan dans sa jeunesse, qui signifiait « insolent, impertinent » (Epifanij 1993, p. 118 et note 57 de Tiraspol'skij).

⁸⁰ Ce texte en slavon a été traduit en russe moderne par Gennadij Isaakovič Tiraspol'skij sous le titre *Жумие Стефана Пермского* : c'est la version dont je me sers (Epifanij 1993).

Pour les Komis, saint Étienne de Permie⁸¹ incarne le passage à l'écrit : en 1372, le missionnaire inventa un alphabet pour écrire les langues komies, afin de favoriser la diffusion des textes sacrés. Quelles qu'aient été ses intentions et les conséquences de sa mission, il faut souligner que cet alphabet joue un rôle très profond dans l'*identité* nationale : les Komis sont le seul peuple finno-ougrien à avoir jamais connu un système d'écriture propre. Cet alphabet n'a jamais été très usité, mais il a toujours été mis en valeur, avec beaucoup de ferveur, par les promoteurs et les défenseurs de l'autonomie (surtout depuis les travaux de Georgij Lytkin au XIX^e siècle), en tant que patrimoine culturel unique que les Komis ne partagent avec aucun autre peuple.

En 1379, Stefan Hrap partit en mission, avec la bénédiction du métropolite de Moscou (siège de l'Église russe depuis 1326) et le soutien du grand-prince de Moscou Dmitrij Donskoj, pour convertir les Zyriènes au christianisme orthodoxe. De sa ville natale, Velikij Ustûg, il remonta le cours de la Dvina jusqu'à Pyras (aujourd'hui, Kotlas) (Epifanij 1993, p. 152), puis celui de l'Ežva⁸², où vivaient les Zyriènes. Au printemps 1380, il fit une halte à Jemdin (au confluent du Jemva et de l'Ežva), où il détruisit les lieux et objets des cultes animistes — arbres sacrés, statues rituelles⁸³ — et érigea à la place une église. En 1383, Moscou lui accorde un évêché : il devient le premier « évêque de Permie ».

En 1384, Stefan revient en pays komi et durcit son action missionnaire : « Stefan détruisait systématiquement les sanctuaires, brisait les idoles à la hache et les brûlait. Il commençait par les décapiter à la hache avant de les couper en morceaux. » (Klima 2005 p. 34).

La rencontre avec les autochtones donna lieu, vraisemblablement, à de longues discussions et à des épreuves de puissance avec les « chamanes » (le biographe lui-même emploie le mot *šaman* : notamment Epifanij 1993, pp. 64-65), mais Epifanij ne semble pas évoquer de véritables combats : au contraire, il raconte même que les Zyriènes se sentaient impuissants à combattre les chrétiens par la parole, et qu'ils ne s'estimaient capables de les vaincre que par la force, ce qu'ils n'eurent pas le loisir de vérifier car leurs principes leur défendaient de frapper les premiers (Kuznecova 1999, p. 225).

⁸¹ Il a été canonisé au XVII^e siècle.

⁸² En russe : *Vyčegda*.

⁸³ À partir des sources historiques russes (Epifanij), Klima décrit ainsi les statues rituelles rencontrées par les chrétiens : « Les idoles étaient des morceaux de bois, grands et petits, certains artistiquement sculptés, souvent en bas-reliefs. Certains étaient particulièrement vénérés, les gens venaient “de loin, d'endroits situés à quatre jours ou une semaine de marche”. Les lieux de cérémonie étaient des forêts, des champs, des endroits déserts. Mais les idoles se trouvaient dans les villages. Chaque famille en avait dans la maison ou autour de la maison. Dans les sanctuaires les plus importants, il y en avait plusieurs. Les idoles étaient revêtues de fourrures, des auvents les protégeaient. » (Klima 2005, pp. 33-34)

III.1.1.2. Vocabulaire et éléments de sorcellerie komie

Quand il s'agit de parler de « sorcellerie », la langue komie dispose d'un vocabulaire très vaste. On rencontre plusieurs mots différents pour désigner les personnes qui, dans la société traditionnelle, exercent la fonction de « sorcier » (*sorcerer, Zauberer*)⁸⁴. L'un, *töd/yś*, est la substantivation du verbe *töd/ny*, « savoir » : c'est un personnage doué d'un vaste *savoir*, d'une grande connaissance des choses *visibles et invisibles*, à la fois un savant et un mage, un médecin et un guérisseur, qui joue le rôle d'intermédiaire entre l'homme et la nature. Je propose de le traduire ici par « sorcier ».

Un autre mot rencontré fréquemment, *tun*, est à rapprocher du verbe *tunav/ny*, « prédire » — il me semble que le mot « devin » a un sens assez proche. On verra plus loin, dans l'analyse du *Poème des temples*, des exemples précis des compétences de ce personnage.

Les caractéristiques du sorcier ou devin komi rappellent bien sûr celles du « chamane » :

« le terme chamane n'est utilisé que par les peuples mandchou-toungouses (...), et les explorateurs l'ont implanté dans les ouvrages internationaux pour désigner le sorcier sibérien en général » (Harva 1933, p. 308),

Aussi pourrait-on être tenté de généraliser encore cette définition, d'autant plus qu'on a de bonnes raisons de l'étendre à d'autres continents, comme le fait Mircea Eliade lorsqu'il étudie comparativement les chamanismes « sibérien, nord-américain, sud-américain, indonésien, océanien, etc. » (Eliade 1968, p. 9). Toutefois, Eliade nous met en garde contre un emploi abusif de ce mot :

« Nous estimons qu'il y a intérêt à limiter l'usage des vocables "chaman" et "chamanisme", justement pour éviter les équivoques et voir plus clair dans l'histoire même de la "magie" et de la "sorcellerie". Car, bien entendu, le chaman est, lui aussi, un magicien et un *medicine-man* : il est censé guérir, comme tous les médecins, et opérer des miracles fakiriques, comme tous les magiciens, primitifs ou modernes. Mais il est, en outre, psychopompe, et il peut aussi être prêtre, mystique et poète. » (*id.*, p. 21)

Les chercheurs komis Konakov *et al.* confirment que la nature chamanique de la sorcellerie des anciens Komis n'est qu'une hypothèse, puisque cette fonction « psychopompe » n'a jamais été attestée :

« En analysant les représentations traditionnelles des Komis sur les sorciers, on remarque des éléments plus ou moins comparables avec le chamanisme, et qui sont peut-être issus de celui-ci. Dans la société traditionnelle, le sorcier assumait des fonctions analogues à celles du chamane, à commencer par la connexion entre les mondes mythologiques. (...) Il manque de nombreux éléments importants — par exemple, les séances chamaniques (*kamlanie*) —, mais l'on peut supposer que la technique de la transe rituelle était connue des anciens Komis et qu'elle a disparu à cause de leur conversion précoce au christia-

⁸⁴ J'emploie ici les mots *sorcier* et *sorcellerie* dans leurs sens les plus larges et les plus neutres, sans connotation dépréciative : le présent chapitre a pour objectif de définir et d'expliquer ce vocabulaire.

nisme⁸⁵. » (Konakov *et al.* 1999a, « Мифология народов коми > [Мифологический образ колдуна](#) »)⁸⁶

De façon hypothétique, on peut donc considérer Pam comme un « chamane », et c'est ce que font les auteurs du *Poème des temples*, comme on va le voir. Mais je préfère garder prudemment le terme général de *sorcier* (ou de *devin*, pour rendre le *komi tun*), justement afin d'éviter la confusion contre laquelle Mircea Eliade nous met en garde, et pour rendre compte plus précisément de la sorcellerie *komie* telle que la rapportent les chercheurs *komis* contemporains.

Le chercheur Aleksej Sidorov (1928) avait finement analysé les pratiques et les ressorts psychologiques de la sorcellerie *komie* — même si, officiellement, il faisait cela dans l'objectif de combattre ce mode de vie « arriéré ». Son ouvrage s'intitule *Guérisseurs, sorciers et envoûtement chez les Komis : matériaux sur la psychologie de la sorcellerie* [*Znaharstvo, koldovstvo i porča u naroda komi: materialy po psihologii koldovstva*]. Dans l'introduction, il explique sa démarche : « Ainsi, le métier de guérisseur (*znaharstvo*), la sorcellerie (*koldovstvo*), en étant les points cruciaux de l'éducation culturelle des villages *komis*, sont en même temps enracinés dans l'économie primitive, dans la société primitive ; par conséquent, c'est principalement là qu'il faut chercher leur origine, ainsi que les moyens de les combattre. De là découle l'insuffisance des mesures administratives : un travail systématique culturel et socio-économique est nécessaire afin de saper les bases de cette conception du monde arriérée. »⁸⁷

En effet, chamanes et autres sorciers faisaient partie de ces « dangereux ennemis » que combattait le pouvoir soviétique, au même titre que les religions et toute activité susceptible d'exercer sur le peuple une influence qui risquerait d'entrer en contradiction avec l'idéologie communiste. Or, le sorcier joue un rôle essentiel dans l'organisation de la société *komie* traditionnelle ; il faisait partie de la vie quotidienne avant les décennies soviétiques, et il est naturel qu'il revienne sur le devant de la scène après la *perestrojka* — au moins en tant qu'élément essentiel des traditions nationales.

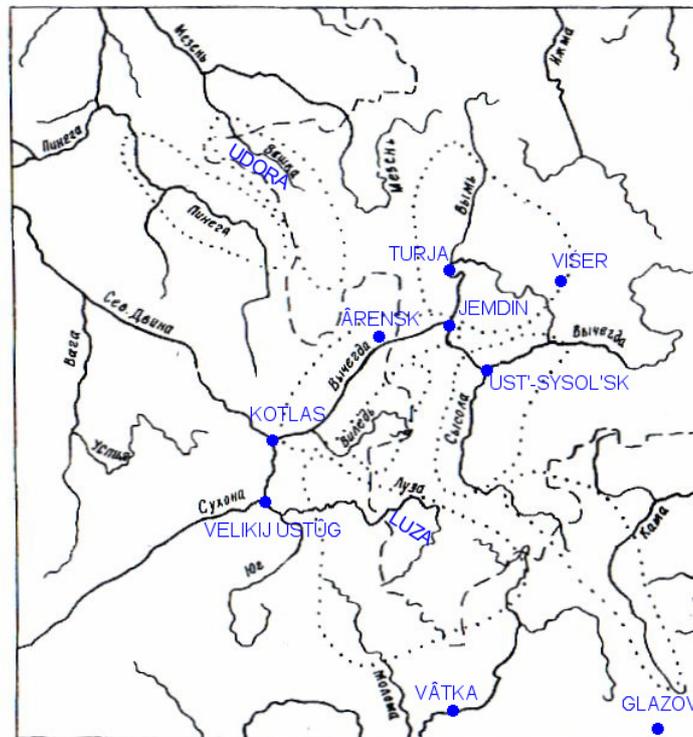
⁸⁵ Il faut garder en tête la distinction entre *Komis* et *anciens Komis*, et se rappeler que la société traditionnelle *komie* est héritière à la fois des traditions des anciens *Komis* (animistes) et de traditions chrétiennes.

⁸⁶ « Анализируя традиционные представления к. о знахарях, нельзя не заметить элементы, так или иначе сопоставимые с шаманизмом и, возможно, восходящие к нему. В традиционном обществе знахарь выполнял функции, аналогичные шаманским и в первую очередь осуществлял связь между мифологическими мирами. (...) Отсутствуют многие важные элементы шаманизма, в частности – камлание, но можно предположить, что техника ритуального впадения в транс была известна древним коми и исчезла в связи с ранней христианизацией. »

⁸⁷ « Таким образом, знахарство, колдовство, являясь узловыми моментами культурно-просветительной работы коми деревни, в то же время связаны многочисленными корнями с примитивным хозяйством, с примитивным обществом и поэтому в этих основных предпосылках и нужно искать генезиса их происхождения, а также и способов борьбы с ними. Отсюда вытекает недостаточность мер одного административного воздействия, — требуется систематическая культурно-просветительная и общественно-хозяйственная работа для искоренения основ отсталого мировоззрения. »

III.1.1.3. Les Zyriènes à l'époque de saint Étienne⁸⁸

À l'époque de saint Étienne de Permie, les Zyriènes étaient encore concentrés dans le sud-ouest de l'actuel pays komi : on les rencontrait principalement en remontant l'Ežva puis le Jemva (comme l'a fait le missionnaire), d'abord clairsemés à proximité de la Dvina, puis établis de façon plus dense de Ârensk à Jemdin (groupe des *Ežvatas*, sur le cours inférieur de l'Ežva) et de Jemdin à Turja (groupe des *Jemvatas*, sur le Jemva) ; sur tout le cours du Syktyv (groupe des *Syktylsajas*) ; un peu plus haut dans le bassin de l'Ežva à Višer, sur la rivière du même nom⁸⁹ ; quelques-uns sur la Luza (groupe des *Luzsajas*) ; enfin, dans l'Udora (groupe des *Udorasajas*, dans le bassin du Mežeń) (Atlas 1964, p. 108 : « *Komi kraj v XIV–XV vv* »).



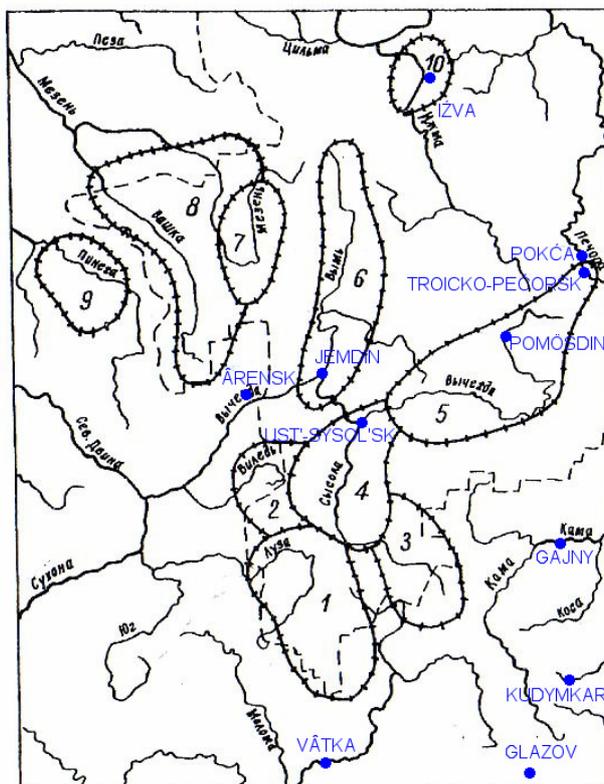
Répartition des groupes ethniques komis au XV^e siècle
(d'après Konakov *et al.* 2004, p. 36).

La population de l'Ežva va s'étendre ensuite progressivement sur tout le cours du fleuve jusqu'à Pomösdin (on parle de « *Vylysežvasajas* »), et ce n'est qu'au XVI^e siècle que des Komis s'installeront dans le bassin de la Peçora : dans les régions de Pokća (groupe des *Peçorasajas*, sur le cours supérieur

⁸⁸ Pour ce paragraphe, je recoupe les données des différents ouvrages généraux, mais je m'appuie surtout sur les cartes de l'*Atlas de la R.S.S.A. komie* (Atlas 1964, p. 108) et sur les explications approfondies de Konakov *et al.* 2004 (ch. 2 et 3, respectivement sur l'histoire du peuplement du pays komi et sur les groupes ethniques).

⁸⁹ Du fait de leur isolement, les Komis de Višer ont gardé des spécificités linguistiques et culturelles, au point qu'on parle parfois du groupe *višersa*.

de la Pećora, issus de *Vylsežvasajas* : ce sont les personnages de la pièce), et d'Ižva⁹⁰ (groupe des *Ižvatas*, sur le cours moyen de la Pećora)⁹¹.



Répartition des groupes ethniques komis aux XVI^e et XVII^e siècles
(d'après Konakov et al. 2004, p. 37)

⁹⁰ En russe : *Ižma*. Les *Ižvatas* (issus principalement d'*Udorasajas* qui ont migré à la fin du XVI^e siècle) sont le groupe ethnique komi qui s'est formé le plus récemment (les Komis de Sibérie et de Kola sont aussi des *Ižvatas*) : en même temps, c'est le groupe qui a gardé jusqu'à nos jours la plus grande spécificité culturelle (langue, costumes, traditions).

⁹¹ Cette énumération appelle quelques commentaires linguistiques. On remarque l'affixe *sa*, qui sert à dériver un substantif en adjectif de lieu (comme dans *Perym/sa Št'epan*, « Étienne de Permie »). Prenons l'exemple de *vyls/ežvasajas* : l'adjectif de lieu en *-sa* est employé à son tour comme substantif et complété par le suffixe du pluriel, *jas* (on trouve la forme *-tas* dans les ethnonymes plus anciens).

On pourrait aller en fait jusqu'à décomposer le mot en monosyllabes, *vyls* étant l'agglutination de *vyv* (monosyllabe exprimant la supériorité d'altitude) et de l'affixe *ys* (que les grammaires décrivent généralement de façon approximative comme le « possessif » de la 3^{ème} personne du singulier... les affixes komis dits « possessifs » étant utilisés pour toutes sortes d'autres actualisations, notamment — et le plus souvent — pour jouer le rôle de notre article défini) — avec l'alternance *l-v*, présente dans un certain nombre de dialectes komis, notamment le komi standard : en finale ou devant une consonne, le *l* se spirantise en *v* (il se rétablit ici au contact de la voyelle *y*) —, et *ežva*, comme on l'a vu, de la racine toponymique *ež* et du substantif *va*. La question du monosyllabisme des racines komies est abordée notamment par Anu-Reet Hausenberg (Hausenberg 1998, p. 311). Sur la morphologie de la syllabe komie, voir aussi Kecskeméti 1975.

III.1.1.4. Causes historiques des migrations

Cette soudaine migration des Komis vers le bassin de la Pećora au cours du XVI^e siècle est vraisemblablement liée à l'avancée des chrétiens qui, en même temps que la religion, venaient soumettre les autochtones au pouvoir impérial et propageaient les réformes administratives venues de Moscou. La haute Pećora est la région où se sont retranchés les Zyriènes du haut Eźva qui refusaient de se convertir, et c'est précisément aux confins de ces deux régions que se situe l'action du *Poème des temples* — avec toutefois un certain anachronisme, comme on va le voir maintenant en confrontant l'histoire et la légende.

III.1.2. La légende

Si l'on ne sait pas grand-chose sur la venue de Stefan Hrap chez les Zyriènes d'un point de vue historique, il nous reste en revanche de nombreuses légendes à son sujet, élaborées par les Komis au cours des siècles. Le personnage de saint Étienne s'est intégré très tôt aux légendes nationales — un peu comme l'évêque Henrik d'Uppsala, qui apparaît dans les légendes orales finnoises (cf. *Kanteletar*).

La légende de Kyska, dont s'inspire Ulâšev, a été collectée dans les années 1920 par Pavel Grigor'evič Doronin⁹². Elle est née parmi les Zyriènes du haut Eźva : l'histoire se déroule principalement dans leur région, mais le sorcier de la légende est « un devin (*tun*) de la Pećora ». Ce personnage est un peu anachronique, puisque les Zyriènes ont migré vers la Pećora à la suite de l'avancée de Stefan. Mais il prend tout son sens dans les légendes : les Zyriènes du haut Eźva représentent les Komis convertis au christianisme, et le magicien mythique de la Pećora incarne la survivance de l'animisme poussé dans ses retranchements. À l'époque de l'élaboration de cette légende, dans l'imaginaire des Komis de l'Eźva (christianisés), la Pećora restait le pays mystérieux de la magie ancestrale, le pays de *Jag Mort*, des sorciers, le pays « encore intact » des anciens Komis (leur pays d'exil, en réalité), où toutes sortes de phénomènes surnaturels peuvent se produire...

Dans ce récit, il est question d'une jeune fille aveugle, Ul'jana, à qui Šťepan (traduction komie de *Stefan*) rend la vue. Elle est aussitôt convaincue de la supériorité du dieu des chrétiens et devient une fervente disciple de Šťepan. Ce miracle semble démontrer que celui-ci est un magicien plus puissant que les sorciers zyriènes, et le peuple du haut Eźva se laisse convaincre par la supériorité du

⁹² Je consulte la version éditée par Limerov (Limerov 2005, n° 145, p. 184).

christianisme. Un devin de la Pećora, Kyska, intervient alors pour s'opposer à Štěpan et défendre l'ancienne religion : il détruit la chapelle construite par le missionnaire et enlève la jeune fille. Mais tandis que leur barque s'éloigne, Ul'jana se jette à l'eau et se noie⁹³. Son corps échoue sur la rive de l'Ežva, et Štěpan construit là un monastère. Cette première partie de la légende aboutit ainsi à la fondation du monastère d'Ul'ânov⁹⁴ (*Ul'ânovskij monastyr'*).

Après l'épisode d'Ul'jana, Štěpan va sur la Pećora pour rencontrer le devin et le punir. En chemin, il est arrêté par une chaîne en fer tendue en travers du fleuve (manifestement, la légende se mêle ici à celle de Kört Ajka, originaire de la région de Körtkerös et donc bien connue sur le cours supérieur de l'Ežva). Štěpan brise la chaîne par le pouvoir du verbe et de la croix... Après un long combat où les deux « magiciens » opposent leurs pouvoirs, Štěpan et ses gens mettent le feu à la maison de Kyska, mais celui-ci parvient à s'échapper, et c'est à coups de haches que les chrétiens finissent par abattre le devin avant qu'il n'ait eu le temps d'atteindre sa barque... À cet emplacement, Štěpan établit le monastère de Troicko-Pećorsk (Konakov *et al.* 1999a, [article « Кыска »](#), de Konakov). Comme on l'a vu, la fondation de ce monastère, sur la Pećora (près de la source de l'Ežva), est vraisemblablement ultérieure, mais là encore la légende s'empare des événements et des personnages pour leur donner une valeur symbolique — et qui d'autre que le mythique saint Étienne aurait pu vaincre les derniers devins !

Ulâšev ne prétend donc nullement à une dimension historique : saint Étienne est devenu, au cours des siècles, un personnage de légendes, et le poète apporte sa contribution à la diffusion de ces légendes.

III.1.3. Le poème

Historiquement, saint Étienne voyage en pays komi à la fin du XIV^e siècle ; la légende de Kyska est née plus tard, à une époque où les cours supérieurs de l'Ežva et de la Pećora étaient bordés de villages komis ; enfin, Ulâšev raconte cette histoire dans les années 1990, après un siècle mouvementé où l'identité nationale komie a été particulièrement ébranlée. La pièce relève donc d'une triple narration, qui se développe à trois époques distinctes où la population se fait d'elle-même et de ses relations avec le monde environnant des représentations très différentes.

⁹³ Comme Aino, dans le Kalevala, qui se jette à l'eau pour échapper à un autre « magicien », Väinämöinen.

⁹⁴ *Ul'jana*, en komi.

Oleg Ivanovič Ulâšev est né en 1964 dans le village de Völ'din (*Vol'dino*), dans le *rajon* de Kulömdin (*Ust'-Kulom*). Issu d'une famille d'enseignants, il aime à dire qu'il est un « descendant direct d'un sorcier⁹⁵ du haut Ežva » (Konakov *et al.* 1999a : « [Svedeniâ ob avtorax](#) »). En somme, il revendique son appartenance au groupe ethnique des *Vylysežvasajas*, et c'est la légende de ses propres ancêtres qu'il transmet ici.

Diplômé de l'Université d'État de Syktyvkar en 1988, folkloriste, auteur de nombreux travaux scientifiques, il fait des recherches sur les Zyriènes⁹⁶ et sur les Khantys... Mais Ulâšev est avant tout un poète (Ulâšev 2004 : introduction). Le texte de cette pièce est un poème dramatique.

Il faut souligner que le travail de composition a commencé en 1989, c'est-à-dire pendant les années de *perestrojka*. Tout a commencé par un bref article écrit par Ulâšev au sujet de la légende de Kyska : Gorčakova, qui était alors le principal metteur en scène du Théâtre dramatique Viktor Savin, lui a aussitôt suggéré de développer cette légende pour en faire une pièce. À partir de là, ils ont travaillé ensemble pour élaborer ce qui allait devenir *Le poème des temples*. Gorčakova venait de créer le spectacle *L'étoile brillante* au Théâtre dramatique, et elle procède un peu de la même manière : elle fait appel à un *poète*, et elle-même apporte ses compétences *dramaturgiques*.

Je propose d'analyser ce poème dramatique en trois étapes : caractérisation des personnages, confrontations entre les personnages, impact des confrontations.

Mon étude s'appuie sur le texte de la pièce tel que publié par Ulâšev (Ulâšev 2006, pp. 68-98) et sur un montage vidéo réalisé à partir de répétitions du spectacle en 1992 (Gorčakova 1992), ainsi que sur des entretiens informels réalisés avec O. Ulâšev et avec S. Gorčakova en février-mars 2009. Je compare le texte et le spectacle — pour comprendre les différentes interprétations possibles et les choix qui ont été faits —, mais j'accorde sensiblement plus d'importance à ce dernier, puisque c'est sous cette forme que le poème a été porté à la connaissance du public.

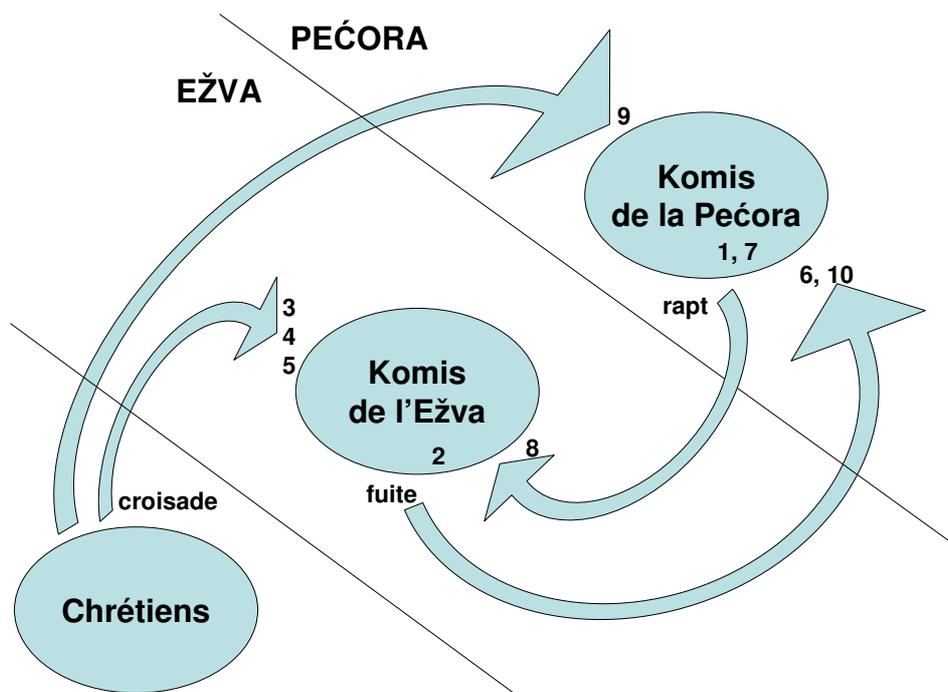
⁹⁵ *Vedun*, en russe.

⁹⁶ En 1998, Ulâšev a soutenu une thèse sur la « hiérarchie de la symbolique des couleurs dans la prose orale et la poésie rituelle des Komis zyriènes » (*Иерархия цветовой символики в устной прозе и обрядовой поэзии коми-зырян*), sous la direction de A.K. Mikušev et Ū.G. Ročev.

III.1.3.1. Les personnages

Les personnages peuvent être regroupés *a priori* en trois catégories, dont la confrontation constitue le ressort dramatique de la pièce : les chrétiens armés qui remontent l'Ežva, les Permiens méfiants mais relativement dociles (les Komis du cours supérieur de l'Ežva), et les animistes récalcitrants (les Komis de la Pećora). Voyons comment ces trois univers sont caractérisés dans le texte d'Ulâšev et dans le spectacle de Gorčakova.

Le schéma ci-dessous représente la répartition des tableaux en fonction de la catégorie de personnages (chrétiens, *Ežvatas*, *Pećorasajas* — représentés par des bulles) et du lieu (Ežva, Pećora). Les flèches représentent les déplacements de personnages (avec le motif à la base et les rencontres à la tête des flèches).



En outre, on peut se référer à tout moment au synopsis détaillé qui figure en annexe (p. 140).

Les Komis de la Pećora

Au lever du rideau, au bord de la Pećora, on fait d'abord la connaissance de Kyska, un devin (*tun*) âgé de vingt à vingt-cinq ans (Gorčakova 1992, 0.04.59). Il porte une chemise et un pantalon blancs,

un manteau de bure⁹⁷, un pardessus en peau, une *šapka* ronde, des *čarki* (chaussures de peau qui couvrent le mollet), ainsi qu'une large ceinture, avec un poignard placé dans un fourreau sur les reins.

La ceinture et le poignard sont des attributs traditionnels du sorcier, auxquels ses pouvoirs sont attachés. Dans la scène finale, quand Kyska sera vaincu par Štěpan — i.e. par un sorcier plus fort que lui —, on lui coupera la ceinture avec le poignard.

Le texte présente la demeure du devin comme une petite maison de bois à deux fenêtres, entourée de quelques arbres et de trois ou quatre statues rituelles (*šurja-jen*⁹⁸). Le devin est accompagné d'un gamin (*džoluk*) qui le suit partout : c'est un garçon d'une douzaine d'années, vêtu d'une chemise et d'un pantalon blancs. Dans le spectacle, le Gamin est joué par une femme. Elle a la fraîcheur du personnage, mais sa silhouette, évidemment, n'est pas tout à fait adaptée.

Il est intéressant de noter que les comédiens komis d'aujourd'hui portent des perruques pour représenter les cheveux blonds des anciens Komis. L'usage de cet artifice révèle que les Komis d'aujourd'hui ont le sentiment d'hériter d'un brassage génétique qui s'est produit au cours des siècles⁹⁹. L'intention est manifestement de donner aux groupes de personnages des caractéristiques physiques visibles de loin ; elle souligne aussi l'idée que ce brassage de peuples est consécutif à la venue de saint Étienne.

Au lever du rideau, Kyska est en train de tailler du bois pour fabriquer des pieux et le gamin virevolte autour de lui. Un filet est en train de sécher, suspendu à un clou ; Kyska taille des pieux en bois : on se livre là à des activités de pêche, l'une des principales ressources des Komis de la Pećora.

Ce premier tableau présente les pouvoirs de Kyska, d'abord par un simple dialogue avec le Gamin, ensuite par la pratique.

LE GAMIN. — On dit que tu sais nager comme un brochet...

KYSKA. — J'ai appris à nager en têtant.

LE GAMIN. — On dit que tu sais piétiner comme un ours...

KYSKA. — J'ai appris à piétiner comme l'ours en marchant à quatre pattes.

LE GAMIN. — On dit que tu sais voler comme un faucon...

KYSKA. — J'ai appris à voler en marchant sur deux jambes.

LE GAMIN. — Pourquoi, alors, tu ne nages pas, ne piétines pas, ne voles pas ? Si comme toi je savais me transformer en animal, alors je piétinerais sans m'arrêter, je nagerais sans me

⁹⁷ Un *dukös*, comparable à l'*armâk* russe.

⁹⁸ Littéralement, des « divinités poteaux » : des colonnes sculptées à l'effigie des divinités komies.

⁹⁹ Lors de mon premier séjour, une personne m'a expliqué qu'elle était « 100 % komie », en montrant fièrement ses cheveux blonds et ses yeux bleus en guise de preuve.

fatiguer, je volerais sans interruption. Je regarderais la terre d'en haut, je mesurerais l'eau jusqu'au fond, j'arpenterais la forêt de bout en bout.

KYSKA (*regarde le Gamin et sourit*). — Pourquoi, dis-tu, je ne vole pas comme un faucon, pourquoi, dis-tu, je ne nage pas comme un poisson, pourquoi, dis-tu, je ne piétine pas comme un ours ? Oui, je sais (*kuž/a*) faire tout cela : j'ai appris à piétiner, je peux (*verm/a*) mesurer la terre et l'eau, mais pouvoir (*verm/öm*) n'est pas faire. [...] Je peux voler, nager, piétiner dans la forêt comme un grand ours brun, mais le savoir (*kuž/öm*), les connaissances (*töd/öm/lun/jas*), il faut les manier avec habileté (*kuž/öm*). Si je me mets à voler comme un oiseau, si je me mets à nager comme un poisson, si je me mets à me transformer en animaux, alors la figure (*čuž/öm*) humaine pourra se perdre pour toujours. Or la figure de l'homme rayonne par la pensée, la figure de l'homme est faite d'amour (*mus/lun*), la figure de l'homme ne saurait se perdre, ne saurait se cacher dans une peau de bête.

Les gens du village viennent le consulter pour résoudre leurs problèmes quotidiens : il y a là une femme (*aň*), puis un homme (*ver*). Après que les pouvoirs de Kyska ont été suggérés par le dialogue avec le Gamin, trois mises en œuvre successives sont représentées sur scène : avec la Femme, avec l'Homme, puis entre le devin et son petit assistant.

La Femme a perdu une vache, elle l'a longuement cherchée en vain : en désespoir de cause, elle vient consulter Kyska. Celui-ci demande au Gamin d'aller chercher les osselets (*šeg/jas*)¹⁰⁰. À l'aide de quatre osselets et d'un récipient d'eau — et de quelques paroles inintelligibles qu'il murmure dans sa barbe (pouvoir magique de la parole) —, Kyska voit apparaître dans l'eau la réponse à la question : la vache s'est blessée à la patte, et il désigne l'endroit précis où elle se trouve. Le premier pouvoir de Kyska est donc *divinatoire* : il peut voir ce qui est caché.

LE GAMIN. — Comment as-tu su (*tödmal/in*) ?

KYSKA (*remet les osselets dans le sac et explique*). — Cet osselet a indiqué, celui-ci a révélé, celui-ci a aidé, ceci-là a raconté, et l'eau a montré.

La deuxième démonstration des pouvoirs du devin mis au service de la société vient en réponse à la question de l'Homme, qui consulte Kyska parce que son chien est malade. L'animal a perdu son flair et son appétit. Kyska regarde l'Homme attentivement et demande au Gamin d'aller chercher des herbes purifiantes (*urös vötl/an turun*) : vers le soir, l'Homme devra faire infuser les herbes et donner cette tisane à son chien. La seconde compétence dont Kyska fait preuve ici consiste à connaître les propriétés médicales des plantes et à savoir les prescrire à bon escient pour chasser les impuretés — en d'autres termes, pour guérir les maladies (des hommes et des animaux). Elle relève plutôt du *savoir*.

¹⁰⁰ Šeg désigne bien l'un des petits os cuboïdes du tarse du mouton, qui sont utilisés à des fins ludiques ou divinatoires dans toute l'Eurasie (cf. mongol *šagaj*).



Kyska lance les osselets (0.7.27).

Enfin, ce premier tableau se termine par une troisième démonstration des pouvoirs de Kyska. Une fois que les visiteurs sont partis, le devin et son assistant restent seuls dans la maison. Le Gamin demande à Kyska pourquoi celui-ci n'est pas marié, contrairement aux hommes de son âge (rappelons qu'il a entre vingt et vingt-cinq ans). Celui-ci explique que le fait qu'il soit devin ne l'aide nullement à trouver une épouse... En revanche, ses pouvoirs peuvent l'aider à chercher... Le Gamin lui demande donc de faire apparaître « la plus jolie fille de Permie » (*Perym mu/yś med/mića nyv*). Cette fois, le devin se sert du tambour divinatoire (*buben*), et toujours des quatre osselets et de l'eau. Alors apparaît Velań (0.10.37), accompagnée par une mélodie de flûte¹⁰¹ qui caractérise, dans le spectacle, le monde des Komis.

Buben, qui désigne en russe un tambour sans caisse de résonance, n'est pas un mot komi. On peut s'étonner de ne pas rencontrer un mot proprement komi pour désigner cet objet sacré. On remarquera d'une part que, dans ce premier tableau, le mot n'apparaît que dans les didascalies, ce qui explique que l'auteur n'ait pas répugné à utiliser un mot russe. Quand le Gamin, à la fin du texte, s'adresse au tambour (p. 97), il l'appelle *brungan/öj* (avec un suffixe possessif de première personne à valeur

¹⁰¹ Il existe de nombreux types de flûtes, parmi les instruments traditionnels komis, qui jouent un rôle aussi important que le *šigudök*. Elles portent généralement le nom de *pölan* ou de *čipsan*, noms génériques qui peuvent désigner tous types d'instruments à vent, qu'ils soient à biseau (flûte), à anche battante (simple ou double), ou encore à embouchure.

vocative). Pourtant, le mot *brungan*, dans la région de l'Ežva, désigne un instrument à cordes (Čistalëv P. 1984, § 13). Littéralement, le mot peut s'appliquer à tout ce qui « bourdonne » (du verbe *brungy/ny*). Mais d'autre part, il se trouve surtout que le tambour en question ne fait pas partie des objets que la mythologie traditionnelle attribue aux sorciers komis, mais semble être directement un emprunt asiatique (de la part des auteurs). Comme les osselets, le *buben* renforce ici la représentation chamanique du sorcier komi.

La vision se dissipe, et les deux garçons restent époustoufflés. Puis Kyska se ressaisit : il demande au Gamin de lui apporter son *šigudök* et fait mine de penser à autre chose.

Le *šigudök* est l'instrument de musique komi par excellence. Il s'agit d'un petit instrument à trois ou quatre cordes de crin (d'où son nom, *ši* signifiant « poil »¹⁰²), frottées avec un archet, et dont la caisse de résonance a des formes et des proportions diverses selon les régions et les époques (Čistalëv P. 1984, § 14). En général, le *šigudök* est indissociable de la gaieté traditionnelle des Komis. En toutes circonstances, on chante des chansons, et aussitôt on se sent le cœur plus léger : telle est l'image donnée dans toute la littérature komie. Par exemple, dans la comédie de Ėobdinsa Vittor *Au paradis* (Rajyn, 1921), le *šigudök* joue un rôle essentiel : Matvej, paysan komi mort à trente cinq ans, arrive au paradis avec son *šigudök* à la main, puisque c'est ainsi qu'il a demandé à être enterré¹⁰³. Le précieux instrument komi va lui être d'un grand secours, dans ce paradis chrétien où il ne se sent pas chez lui. En effet, chez les Komis, on chante pour passer le temps, pour tromper l'ennui, pour oublier le chagrin¹⁰⁴, pour répandre la bonne humeur¹⁰⁵, pour se changer les idées... On peut dire que le *šigudök* a des pouvoirs magiques, en quelque sorte ! Dans la mythologie komie, l'apparition de la musique résulte de l'invention du *šigudök* par les deux démiurges Jen et Omöľ — qui représentent respectivement les faces bonne et mauvaise de la Création. Jen a fabriqué l'instrument, mais celui-ci ne produisait aucun son. Il s'est alors tourné vers Omöľ, qui lui a suggéré d'ajouter à l'instrument de la résine de sapin (*koz šir*) et d'enduire l'archet de cette résine — ce que fit Jen, et du *šigudök* naquit ainsi la première musique¹⁰⁶ (Konakov et al. 1999a : [article « Сигудök »](#), de Konakov). Cette création

¹⁰² *jur/ši* = cheveu, le « poil de la tête ».

¹⁰³ En fait il a demandé à être enterré avec aussi son tabac, mais sa femme l'a oublié : « Et ma femme qui n'a pas préparé la tabatière. J'ui disais toujours : si je meurs, que j'ui disais, mets-moi mon *šigudök*, ma tabatière et mon briquet. À part le *šigudök*, bon sang, rien n'a été mis. » (II, 1)

¹⁰⁴ « Je me consolais un peu (*pal'öd/yšt'i*) à la komie. » (II, 2)

¹⁰⁵ « Là-bas, je vais me promener par les vallons de la taïga en jouant et en chantant. Là-bas, je vais préserver les jolies chansons komies de l'oubli et de l'extinction. (...) Chaque fois que les Komis auront du chagrin, je vais me promener parmi eux et les consoler (*pal'öd/ny*)... Les eaux et forêts (*vör-va*, i.e. "la nature") de la taïga, je vais les égayer en chantant et en jouant... » (III, 14)

¹⁰⁶ Jen aurait alors maudit le *šigudök*, puisque le mauvais Omöľ s'en était avéré le principal créateur. Konakov compare la création du *šigudök* à celle des légendes altaïques, où la musique a été inventée par Erlik, le « démiurge malfaisant » (Konakov et al. 1999a : [article « Сигудök »](#)).

magique n'est pas sans rappeler celle du *kantele* fennique par Väinämöinen (Haavio 1950, pp. 140 *sqq.*).

La chanson plaintive (*nor sylan*) que chante Kyska, en l'occurrence, trahit qu'il a été profondément troublé par sa dernière vision.

On voit qu'on est bien loin, ici, des représentations qui avaient pu être diffusées par l'idéologie soviétique, où il était de bon ton de dénoncer les sorciers comme des imposteurs qui profitaient de la crédulité des gens. Le public est pris à témoin : Kyska a des compétences réelles, qui n'ont rien à voir avec de la prestidigitation. En outre, on a vu que les auteurs extrapolent et prennent le parti de donner une représentation du sorcier komi teintée de chamanisme asiatique. Quant au personnage du Gamin, par sa jeunesse et son innocence, il égaye ce tableau et met en valeur la grande expérience du devin.

Les Komis de l'Ežva

Le deuxième tableau (0.11.42) nous transporte au bord de l'Ežva, dans une verte prairie (*vež vidž*), où de jeunes Zyriènes (*nyv-zon*) sont en train de glorifier (*slavit/ny*) le Grand Bouleau Sacré (*Ydžyd Veža Kydž*). Dans le spectacle, une peinture de fond de scène représente un paysage caractéristique de forêts parcourues par les méandres sablonneux de l'Ežva. Les Komis de l'Ežva, comme ceux de la Peçora, sont vêtus de blanc. L'arbre se tient au milieu de la prairie, et six statues rituelles (*šurja-jen*) sont érigées sous ses branches. Deux pratiques sont mises en scène dans ce tableau pour illustrer l'adoration du Bouleau Sacré.

La première est le chant de louange. Il est étrange de noter que la racine verbale komie employée ici pour désigner la glorification du Bouleau Sacré (*slavit/ny* « glorifier », *slavit/öm* « glorification ») vient du russe (le *t* de terminaison de l'infinitif russe *slavit'* est même restée dans le radical du verbe komi), alors qu'Ulâšev, par ailleurs, veille à utiliser une langue komie plutôt « pure », en évitant soigneusement les emprunts et calques russes. Comment expliquer cela ? Il est possible que les anciens Komis n'eussent pas de mot pour désigner cette activité sacrée : ils pouvaient *accomplir* le rite sans avoir besoin de le *nommer*. Fokos-Fuchs trouve ce verbe dans le dialecte de la Letka (Fokos-Fuchs 1959, p. 906), une région tout à fait marginale du pays zyriène puisque la Letka fait partie du bassin de la Kama-Volga. Mais, comme c'était le cas précédemment avec le *buben*, le mot n'est employé ici que dans les didascalies, donc sans impact sur le spectateur.

La seconde pratique d'adoration du Bouleau consiste à suspendre à ses branches des rubans colorés et des peaux de bêtes (*ku/jas*).



L'adoration du Bouleau (0.14.48).

Parmi les jeunes gens se trouve Vel'añ, une jeune fille aveugle (entre seize et vingt ans). Elle porte un *sarapan* bleu (on reconnaît bien sûr le mot russe *sarafan*, altéré pour les besoins de l'adaptation au système phonétique komi, qui ne connaît d'autre labiale sourde que l'occlusive), un *dukös* blanc, des *köti* (cf. russe *koty* : chaussures de peau), des bas brodés et, sur la poitrine, un collier de perles de cuivre et d'argent. On sait maintenant qu'elle est « la plus jolie fille de Permie », comme l'a révélé l'oracle du premier tableau — et comme le confirmera bientôt le regard des chrétiens. Vel'añ adresse individuellement une prière (*jurbit/ny* = prier) au Bouleau Sacré. C'est par le contenu de sa prière que les spectateurs apprennent qu'elle est aveugle de naissance.

Parmi les jeunes de l'Ežva se distingue aussi un garçon (*zon*) d'une vingtaine d'années (Andrej Epanešnikov, dans le spectacle). Il est amoureux de Vel'añ, mais celle-ci le rejette amèrement : étant aveugle, elle ne se sent pas apte à être une épouse. Sur scène, la cécité de Vel'añ est représentée par le regard vague de celle-ci, et par l'utilisation du toucher pour communiquer : le Garçon lui offre une fourrure, qui trouble ses sens un instant, mais qu'elle finit par refuser. Le tableau se déroule dans un village de chasseurs : si Vel'añ est troublée, c'est qu'elle se rend compte, en sentant le trophée sous ses doigts, que le Garçon lui offre ainsi le fruit de son travail, qu'il se dévoue à elle totalement.

Les deux personnages sont donc déchirés : lui est rejeté par la personne à laquelle il était prêt à se donner tout entier, elle est plus seule que jamais après avoir entraperçu ce qu'aurait pu être sa vie si elle avait accepté que le Garçon l'accompagnât (« Je serai tes yeux, ta fenêtre ! »). Cette séparation mélodramatique est soulignée par la reprise du *leitmotiv* par un *šigudök*, dans une variante mélancolique (0.18.06).

Resté seul¹⁰⁷, le Garçon se livre aux rites qu'il est venu accomplir. À son tour, il adresse une prière aux dieux komis. Le Garçon prie « Vojpel' et Jomala, Jen et Zarán ». Ces quatre noms méritent qu'on s'y arrête un moment.

Vojpel' est l'un des « dieux suprêmes » des anciens Permiens (Konakov *et al.* 1999a, [article « Войпель »](#), de Konakov). Sa position de supériorité hiérarchique par rapport aux autres divinités komies tend à le rapprocher naturellement du Dieu des chrétiens. Dans le poème de Mihail Lebedev *Kört Ajka* (1928), par exemple, les Zyriènes de l'Ežva adressent une prière « À frère Vojpel' qui est aux cieus (*Jenežvyvsa Vojpel'-vokly*) ».

Sous le nom *Jomala*, on reconnaît *Joma* (Konakov *et al.* 1999a, [article « Ёма »](#), de Konakov et Ulâšev¹⁰⁸), personnage féminin de la mythologie komie, qui converge souvent avec les légendes russes de Baba-Âga (on rencontre parfois la forme *Joma-Baba*, attestée par Fokos-Fuchs 1959). Cette invocation est doublement étrange. Premièrement, le suffixe *-la* offre un rapprochement immédiat avec le *Jumala* fennique. Or, si la racine *juma-* est répandue dans le monde finno-ougrien (cf. mordve *jumi*, mari *jumo*), le suffixe *-la* est tout à fait surprenant ici dans la mesure où il semble que ce soit un ajout fennique. Aucune justification n'est donnée pour ce suffixe — Ulâšev relève seulement l'analogie avec le finnois *Jumala* (*ibid.*) —, ni aucun exemple attestant que cette forme ait jamais été observée : c'est *a priori* une pure « fennisation » de la part d'Ulâšev. Deuxièmement, *Joma* est souvent considérée comme une « sorcière », plutôt maléfique, à l'instar de Baba-Âga (*ibid.*) : aussi peut-il paraître étrange, dans notre contexte, que le Garçon tourne ses prières vers un tel personnage. En réalité, il s'agit là d'une lecture très réductrice du personnage de *Joma*¹⁰⁹ — et probablement altérée par le prisme du christianisme (c'est le christianisme qui a décrété que la sorcière était un personnage satanique : les anciens Komis n'ont aucune raison de le penser) —, qui revêt une multitude de formes et de fonctions selon les légendes. C'est une déesse de la nature, une sorte de divinité panique. Si elle est comparée à une « sorcière », c'est-à-dire à une magicienne, il faut comprendre par là que *Joma* est un personnage très puissant : aussi ses pouvoirs peuvent-ils se mettre au service des uns ou des autres, et s'avérer bénéfiques ou maléfiques. Dans ces conditions, on a tout intérêt à lui adresser des prières, car il vaut mieux l'avoir avec soi que contre soi ! Au demeurant, dans cette association incongrue que forment « Vojpel' et Jomala », il me semble voir la représentation d'un

¹⁰⁷ Dans le texte, Vel'ań reste sur scène et le Garçon ne fait que s'écartier d'elle pour s'approcher du Bouleau Sacré. Dans le spectacle, Vel'ań sort pour revenir au tableau suivant — ce qui est plus dramatique, mais moins logique. Dans tous les cas, à la fin du tableau le Garçon est isolé, lorsqu'il se livre à l'adoration du Bouleau.

¹⁰⁸ Konakov *et al.* 1999b indique seulement « Oleg Ulyashev ».

¹⁰⁹ Et, dans une certaine mesure, de celui de Baba-Âga. N'oublions pas qu'il arrive à celle-ci de venir en aide à des héros de contes (Tokarev *et al.* 1987-1988, [entrée « Баба-яга »](#)).

« panthéon » komi en tant que totalité où le « bien » et le « mal » ne sont pas définis de manière nette et sont indissociables.

Jen est un autre des quelques dieux suprêmes du panthéon komi. On remarque que le nom du ciel, *jenež*, est construit sur celui du dieu Jen — et on le retrouve donc, dans le vers de Lebedev cité ci-dessus, dans l'épithète du dieu suprême Vojpel'. À ce titre, ces deux divinités sont très proches — d'autant plus que le christianisme a contribué à rapprocher les dieux komis pour leur substituer le Dieu unique. Depuis l'arrivée du christianisme, *Jen* est le nom qui désigne le Dieu chrétien dans la langue komie (Konakov *et al.* 1999a, [article « Ен »](#), de Konakov).

Zarań est une divinité féminine, considérée comme « la fille du soleil ». L'étymologie traditionnelle, qui va chercher l'origine de ce nom dans le russe *zarâ* « l'aurore » (Konakov *et al.* 1999a, [article « Зарань »](#), d'Ulâšev) me paraît tout à fait incongrue. Une autre étymologie proposée rapproche ce nom du komi *zarńi*, « l'or ». En revanche, on s'accorde à reconnaître en *ań* le mot komi signifiant « femme », ce qui me semble plus homogène, et cohérent avec la symbolique du personnage. Dans la mythologie permiake, elle est la femme du héros Pera, et elle est qualifiée de « mère des Komis » (*ibid.*).

En se tournant vers « Vojpel' et Jomala, Jen et Zarań », le Garçon associe les divinités zyriènes par couples. De même, dans *Un blindé perdu dans la taïga* (*infra* p. 91), on va retrouver un couple composé de « Zarńi Ań et Vojpöľ ». Ce choix est audacieux de la part de Timin. On reconnaît Vojpel', mais la forme *Vojpöľ* suggère l'étymologie *Vojpöľ*, c'est-à-dire « le Vieillard de la Nuit (ou du Nord) » — par analogie avec *Vörpöľ*, « le Vieillard de la Forêt, l'esprit des bois », variante de *Vör/sa* —, qui est en opposition avec l'étymologie généralement admise (mais un peu tirée par les cheveux) : *Vojpel' < Vojtel' < Vojtöl*, « le Vent du Nord ». Nikolaj Konakov évoque ces deux étymologies (Konakov *et al.* 1999a, [article « Войпель »](#)). Quant à *Zarńi Ań* (« la Femme d'Or »), présentée comme la mère de tous les Komis, c'est un personnage dont les Komis modernes ont fait une figure fondamentale de leur mythologie traditionnelle. Une figure souvent présentée comme « le visage de Zarńi Ań » est au centre des armes de la République (sur la poitrine du faucon). Mais Konakov ne prend guère au sérieux ce personnage, dont il interprète le nom comme un calque du russe *Zolotaâ Baba* : il souligne que ce nom a été rapporté et largement diffusé par des chercheurs russes, surtout à partir du XIX^e siècle, mais qu'il n'est pas attesté dans le folklore zyriène (Konakov *et al.* 1999a, [article « Зарни ань »](#), de Konakov). Je pense que Konakov conteste ici le *nom* de cette divinité et l'étymologie de celui-ci, et non son rôle dans le panthéon komi. Ne faudrait-il pas tout simplement rapprocher ce personnage de Zarań ? Il me semble qu'une confusion s'est opérée entre ces deux personnages. La femme d'or, la femme solaire, mère de tous les Komis, que l'administration de la

République¹¹⁰ et le roman de Timin appellent *Zarńi Ań*, ressemble à s'y méprendre à la *Zarań* des anciens Komis¹¹¹. Par les formes qu'il adopte pour les noms des divinités, je pense que Timin veut souligner des *partis pris étymologiques*, et qu'il faut voir tout simplement dans ses *Zarńi Ań* et *Vojpöl* les personnages traditionnels de *Zarań* et *Vojpel'* sous la forme de locutions komies parfaitement compréhensibles par tous en komi moderne.

Dans tous les cas, ce couple de divinités masculine et féminine (*Vojpel'* et *Jomala*, *Jen* et *Zarań*, *Vojpöl* et *Zarńi Ań*) semble représenter le monde spirituel des anciens Komis — du moins dans l'imaginaire komi d'aujourd'hui.

Le Garçon apporte des offrandes aux dieux : il suspend des peaux de bêtes aux branches du Bouleau. Il demande aux dieux de lui donner l'intelligence (*vežör*) et l'agilité (*kipodtuj*) pour attraper une hermine. Littéralement, le Garçon demande aux dieux de lui donner « les pieds et les mains » (*ki/pod/tuj*). Le chasseur a besoin de deux compétences : l'agilité de l'esprit, et celle des membres. En 1928, quand Mihail Lebedev raconte en vers la légende de *Kört Ajka*, il introduit deux chasseurs komis pour venir à bout du devin maléfique, *Izjur* et *Eböš* : pour parvenir à capturer les proies les plus difficiles, il faut une tête solide (*iz/jur* = « tête de pierre ») et une grande force physique (*ebös*)¹¹².

Dans ce tableau d'exposition, on apprend donc beaucoup de choses sur la vie des anciens *Ežvatas*. Leurs costumes sont semblables à ceux des Komis de leurs voisins de la haute Pécóra, et leur vie quotidienne apparaît comme colorée et joyeuse (je pense à la scène de glorification du Bouleau). En outre, le personnage du Garçon nous fait voir un jeune chasseur komi très attaché aux traditions : son activité de chasse s'inscrit dans la représentation du monde traditionnelle des anciens Komis, dont il respecte les divinités et les rites.

Les chrétiens

Les chrétiens — « *Št'epan* et sa troupe (*Št'epan aslas kotyrisköd*) » — apparaissent au troisième tableau. Ils ont accosté près de la prairie, et ils montent à la rencontre des autochtones. Observons-les tels qu'ils se présentent juste *avant* la rencontre en question. Malheureusement, cette scène ne fait pas

¹¹⁰ « Le visage féminin sur la poitrine de l'oiseau correspond au personnage de *Zarńi Ań* (la Femme d'Or), de la déesse solaire qui donne la vie, de la mère du monde » (<http://rkomi.ru/page/412/>). La loi du 6 juin 1994 sur les armes officielles de la République komie (art. 2) mentionne un « visage féminin », sans plus de précision.

¹¹¹ On pense aussi à la *Sorni Naj* des Ougriens, idole mythique dont les cosaques, dès la fin du XVI^e siècle, recherchaient obstinément le sanctuaire caché dans l'espoir d'y trouver de l'or... (Kulemzin *et al.* 2000, entrée « *Sarńi nāj* », p. 134). Ce sont les Russes qui ont ainsi diffusé des légendes autour de cette mystérieuse *Zolotaā Baba*. Dans les mythologies ouraliennes, l'or qui a donné naissance à ces légendes est vraisemblablement un or philosophal, propriété vitale d'une divinité solaire, et sa richesse n'est certainement pas à chercher dans une quelconque valeur matérielle.

¹¹² Ces deux frères sont apparemment une invention de Lebedev. Je n'en vois pas la trace dans les légendes. Toutefois, un personnage qui s'appelle *Izjur* apparaît dans les légendes de *Körtkerös* en rapport avec *Kört Ajka* (Ročev 1984, n° 63, p. 103). *Izjurov* (*Iz''ûrov*), aujourd'hui, est un nom de famille très courant parmi les Komis de l'Ežva.

partie des enregistrements vidéo des répétitions : pour ce paragraphe, je me réfère donc essentiellement au texte — ainsi qu’aux représentations visuelles des chrétiens qui se dégagent des tableaux suivants.

Štěpan Krap¹¹³ (ou *Perymsa Štěpan* : littéralement, Étienne de Permie), le missionnaire, est présenté par Ulâšev comme un homme « adulte mais pas vieux ». Il porte un manteau de bure qui descend jusqu’au genou, une cape (*pláš*¹¹⁴) rouge sur les épaules, une *šapka* en fourrure de zibeline, une large croix sur la poitrine, et tient à la main une grande crosse surmontée d’une croix de fer. Lorsqu’il apparaît au troisième tableau, il porte sous le bras un petit paquet qui contient un livre et quelques icônes de bois. Dans le spectacle, le missionnaire est un imposant prêtre orthodoxe barbu et vêtu de noir, ce qui produit un contraste frappant avec les Komis, qui sont tous vêtus de blanc¹¹⁵.

Pourtant, Ulâšev, dans son texte, bien qu’il soit très précis dans la description physique des personnages, ne présente pas un tel contraste noir et blanc dans les costumes : c’est là un choix de mise en scène. En outre, dans les représentations graphiques habituelles, saint Étienne est généralement un personnage coloré (et c’est bien la représentation que préconise Ulâšev, avec la cape rouge), voire tout de blanc vêtu¹¹⁶. La cape rouge, chez Gorčakova, est portée par les soldats.

Štěpan est accompagné d’un jeune serviteur, Vašuk (c’est-à-dire *Vasilij*), qui a entre seize et dix-huit ans. Celui-ci a la tête nue, des vêtements gris, des bottes sans talons, des cheveux ébouriffés ceints d’un mince bandeau jaune et blanc. Il accompagne Štěpan depuis un an et ne cesse de s’émerveiller des miracles qu’accomplit celui-ci. Cet adolescent qui tourne autour de Štěpan avec enthousiasme et admiration ressemble beaucoup au Gamin qui assiste Kyska. Il joue un peu le même rôle de faire-valoir et de boute-en-train. Malheureusement, compte tenu de la longue lacune dans la vidéo, il me manque tous les dialogues de Vašuk, et je ne peux me fier qu’au texte pour décrire ce personnage.

Štěpan et Vašuk sont escortés d’un groupe d’hommes qui portent des armures, des lances, des épées et des haches de guerre, des bottes de peau bariolées aux pieds et de petits boucliers ronds au poing. La première impression est donc sensiblement effrayante : on a bel et bien affaire à une armée.

¹¹³ En komi, il n’existe pas de fricative gutturale : *Hrap* devient donc *Krap*. Or *krap*, en komi, est une onomatopée représentant un coup sec, par exemple un coup de hache, et sert de racine à des verbes qui signifient *frapper*, *abattre*.

¹¹⁴ Le dictionnaire Beznosikova *et al.* 2000 donne la forme russe *pláš* (*pláš*), incohérente avec le système phonétique komi. On remarque qu’Ulâšev, autant que possible, favorise les archaïsmes et cherche à « nettoyer » la langue komie de ses « russicisms ».

¹¹⁵ De même, dans l’opéra mari *Aldiar* (musique de Elena Arhipova, créé le 4 février 2001 à l’Opéra d’État de Mari-El, Joškar-Ola), les Maris animistes qui combattent les chrétiens sont vêtus de blanc et appelés « Maris purs (*Či Marij*) ».

¹¹⁶ Voir par exemple le tableau de Vasilij Ignatov intitulé *Passions [Strasti]* (1981, [Musée national des beaux-arts de la République komie](#)), qui représente l’arrivée du missionnaire et de son armée, la « confrontation des passions » entre les deux civilisations.

Il n'y a pas de tableau où les chrétiens soient seuls entre eux et qui permettrait de camper les personnages : dès qu'ils apparaissent, ils sont en présence des Komis de l'Ežva, et par la suite ils seront toujours, sur scène, dans une position de confrontation. On ne peut donc pas dire grand-chose ici sur la première impression, sinon par les quelques observations visuelles que j'ai faites ici : c'est lors de la première confrontation que les chrétiens vont maintenant révéler leur caractère.

III.1.3.2. Confrontations

Štěpan et les Zyriènes

Štěpan et Vel'aň

Après deux tableaux d'exposition (respectivement chez Kyska et chez les *Ežvatas*), la première confrontation a lieu au troisième tableau : c'est celle de Vel'aň et des chrétiens.

Il s'agit d'abord d'une confrontation des chants. Vel'aň est en train de chanter une chanson komie, et les chrétiens arrivent en entonnant un cantique. Je ne sais pas s'il y avait un effet d'interférence entre les deux chants, dans le spectacle (cette scène n'a pas été filmée : je ne me réfère donc qu'au texte, ici), mais c'est ce que laisse imaginer la didascalie d'Ulâšev (p. 75).

Comme la jeune fille est aveugle, elle fait la connaissance des visiteurs par leur voix. Elle entend des chants « qui ne sont pas comme les nôtres » et des paroles « qui ne sont pas permiennes ». Aussi interroge-t-elle les nouveaux venus : « Êtes-vous des Allemands et des Tatars (*ňemču-totara*) ? des Ougriens et des Nénètses (*jögra-jaran*) ? »¹¹⁷ Cette réplique de Vel'aň est révélatrice de la situation des Komis à l'époque de l'histoire et de la légende : ils voient défiler des peuples venus des quatre points cardinaux... Et Vel'aň s'inquiète, car les étrangers qui pénètrent en pays komi ont souvent de mauvaises intentions.

Les arrivants sont des étrangers : ils ne parlent pas la même langue. En tout cas, si Štěpan parle komi, il a sans doute un accent : Vel'aň a bien remarqué que leurs paroles « ne sont pas permiennes ». Il y a donc tout de suite un choc *culturel* : c'est la rencontre de deux *peuples*.

Les chrétiens sont d'abord émus par cette jolie fille à la voix de rossignol. Puis ils se ressaisissent... et la première pensée de Štěpan est la suivante : cette fille est d'une telle beauté que s'il parvient à la convertir, tout son peuple la suivra.

¹¹⁷ Ulâšev mentionnait déjà ces appellations dans Konakov *et al.* 1999a, en puisant dans les légendes de Pedör Kiron et de Kirjan Varjan ; article repris en anglais dans Konakov *et al.* 1999b (p. 67) et en russe dans ТКК 2006 ([Фольклор > Эпос > героический](#)). La réputation des Allemands et des Tatars n'a pu parvenir aux anciens Komis que par l'intermédiaire des Russes, qui n'auront pas manqué d'en peindre un tableau épouvantable... ce qui explique que leurs noms soient entrés dans la langue populaire pour désigner de terribles pillards.

On connaît la beauté proverbiale des jeunes filles komies, mais il est frappant de voir ici cette « caractéristique nationale » interférer avec l'œuvre missionnaire. En somme, saint Étienne se sert de « la plus jolie fille de Permie » comme appât pour inciter les Komis à se convertir. La beauté des jeunes filles komies est apparemment un argument plus convaincant que tous les sermons et miracles pour se convertir « les yeux fermés » !

Le komi de Štěpan est parsemé d'expressions russes de la liturgie orthodoxe telles que *rab božij* (« esclave de Dieu »), ainsi que de tout le jargon chrétien qu'il va lui expliquer peu à peu. Il charge Vašuk de déclamer la « Petite Litanie » (*Ičöt Jekteňja*)¹¹⁸, en langue komie, et entreprend d'enseigner à Vel'aň les premières notions du catéchisme (au quatrième tableau : p. 77). La jeune fille a du mal, bien sûr, à appréhender l'idée de Trinité. Mais quand Štěpan lui explique que ce ne sont pas trois dieux, mais un seul dieu sous trois formes, alors elle y voit plus clair et explique à Štěpan que Vojpeľ, lui, a quatre formes.

ŠTĚPAN. — Il est ton Seigneur et le nôtre : tel un bon berger, chaque brebis lui est chère et bien-aimée, il n'abandonne personne.

VEL'AŇ. — Et vos petits dieux, alors, qu'est-ce qu'ils font ?

ŠTĚPAN. — Nous n'avons qu'un Dieu, un Dieu triple, et nous ne prions pas les idoles et les pierres.

VEL'AŇ. — Comment triple ? Trois ?

ŠTĚPAN. — Non, un, mais triple : Dieu le Père a tout créé, Dieu le Saint-Esprit a tout animé, et Dieu le Fils a pris sur lui tout le péché du monde.

VEL'AŇ (*contente*). — Alors, puisqu'il y en a bien trois, pourquoi tu parles d'un seul ?

ŠTĚPAN (*sans s'énerver*). — Non pas trois, mais sous trois formes.

VEL'AŇ (*pensive*). — Aaah. C'est amusant : un triple jeu (*kuim bana šaňga*)¹¹⁹... Notre Vojpeľ a quatre formes, lui aussi.

Štěpan n'apprécie guère l'humour sacrilège de Vel'aň, mais il n'en laisse rien paraître, et il profite plutôt de ces rapprochements pour conduire Vel'aň à se dire que, finalement, la religion des chrétiens et celle des Komis ne sont que deux façons différentes de représenter la même chose :

ŠTĚPAN. — Ainsi, vous connaissez Jésus-Christ, mais vous le priez sous une autre forme...

¹¹⁸ Prière répétée plusieurs fois au cours de l'office orthodoxe : « Encore et encore, prions le Seigneur », etc.

¹¹⁹ Par allusion à l'expression komie *kyk bana šaňga* (littéralement : un pain à deux faces), désignant une personne hypocrite, qui joue un double jeu.

Štěpan doit ensuite se lancer dans une grande définition du péché... Devant Dieu, l'homme est souillé dès la naissance par une grande culpabilité. Qu'à cela ne tienne, répond pragmatiquement la jeune fille : quand on est souillé, on va au sauna !

Štěpan tente de lui expliquer que ce n'est pas si simple, mais que Dieu peut la laver de ce péché car il vient en aide à ceux qui croient. Velaň ne voit pas d'inconvénient à croire, mais ce serait plus facile avec des preuves tangibles... Elle est disposée à croire si elle « voit » ce dieu ou sa bonté. Štěpan la prend au mot. Par trois fois, il asperge d'eau bénite le visage de la jeune aveugle en invoquant le Père, le Fils et le Saint Esprit... Le miracle est accompli : Velaň voit.

Les premiers mots de Velaň après le miracle sont prononcés pour nommer ce qu'elle voit : d'abord la barbe (*toš*) du missionnaire... puis, regardant autour d'elle, l'herbe (*turun*), les bouleaux (*kydž*) et le ciel (*jenež*). On reconnaît là trois couleurs emblématiques (vert, blanc, bleu) qui résument tout le *Komi mu* (« pays komi ») et constituent à elles seules une représentation globale de l'identité nationale komie¹²⁰.

On avait vu Kyska le devin accomplir des miracles. À présent, on vient de voir Štěpan le pope en faire autant. Du point de vue du spectateur, on a bien affaire à deux personnages doués de pouvoirs surnaturels. Aucun des deux ne semble être un imposteur. La différence entre leurs deux démarches réside seulement dans le fait que les « miracles » de Kyska sont sollicités par les Komis qui viennent le consulter, tandis que Štěpan se révèle sensiblement calculateur : son choix de la jeune fille et l'accomplissement du miracle obéissent à une stratégie (en vue d'une conversion massive). Néanmoins, avec Velaň, il se montre patient et bienveillant, il ne la brusque pas.

Štěpan et la communauté

À cette rencontre individuelle — qui a conduit à la guérison miraculeuse de Velaň et à sa conversion —, succède la confrontation collective de Štěpan avec les Komis de l'Ežva (au cinquième tableau, p. 79). Les Permiens constatent l'arrivée des chrétiens et s'inquiètent à leur tour :

LE GARÇON. — Štěpan Krap est venu jusqu'à nous. Avec des gens vêtus de fer, comme des dragons (*gundyrjas kod' kört döröma jözköd*). Bientôt ils seront ici, ils abattront notre Bouleau Sacré, ils nous opprimeront.

LES GENS. — Il faut s'enfuir dans les bois...

La population est partagée : la première réaction générale est la fuite, mais le Garçon est plutôt favorable à la révolte.

¹²⁰ Ces trois couleurs, adoptées comme symbole de l'État komi pendant la période de souveraineté (1990-1994), ont été reprises en 1992 pour définir le drapeau officiel de la République (loi du 6 juin 1994 n° XII-20/3 sur le drapeau de la République de Komi, et loi du 17 décembre 1997 n° 47-P3 qui en modifie les proportions).



Le Garçon prend les armes pour défendre la communauté des *Ežvatas* contre les chrétiens (au fond, Štěpan et Vašuk) (0.20.37).

On peut voir dans l'attitude de ce Garçon une démarche individuelle, et penser qu'il fait un choix personnel qui le distingue de la communauté. Dans cette interprétation, la communauté semble alors un peu *passive* : seul le Garçon prend fermement position. Et sans doute le fait-il aussi parce que des motifs personnels s'ajoutent à son attachement aux valeurs traditionnelles. Même si cette idée n'est pas accentuée dans *Le poème des temples*, on ne peut s'empêcher de penser qu'une part de jalousie contribue à lui faire haïr personnellement le charismatique Štěpan Krap.

Mais le fait que le Garçon n'ait pas de nom me fait penser qu'il incarne peut-être aussi « les garçons komis », de même que la Femme et l'Homme de la Pečora rencontrés dans le premier tableau sont des personnages génériques. N'oublions pas que, pour des raisons pratiques, le nombre de comédiens est limité : on ne peut pas s'attendre à voir sur scène une foule de garçons komis se battre contre une armée de Russes. Même la scène avec Vel'án, au demeurant, est compatible avec cette interprétation : tous les garçons de l'Ežva ont vraisemblablement souhaité l'épouser et ont essuyé son refus. Par conséquent, même l'argument individuel de la jalousie peut être généralisé à l'ensemble des garçons komis. Notre « garçon générique », donc, se révolte contre les chrétiens qui viennent profaner les sanctuaires komis et convertir « la plus jolie fille komie ».

Certes, la communauté est touchée par la guérison de Vel'án : « C'est un miracle ! » Mais il n'y a rien là d'incompatible avec les anciens dieux. Aussi, quand Štěpan s'approche du Bouleau avec une hache au poing, les Komis (en particulier le « garçon générique ») veulent-ils le retenir, et la

confrontation devient affrontement. La vidéo reprend au moment du combat et de la chute du Bouleau sacré (0.20.35).

Quand Štěpan frappe le tronc, trois eaux jaillissent des plaies de l'arbre : une eau blanche, puis une eau rouge, puis une eau noire. Les gens sont convaincus : « Il est vraiment plus fort, ton Jésus... »

Le Garçon observe les trois eaux qui ont jailli des plaies du Bouleau : « la première, ce sont les larmes amères ; la deuxième, le sang clair ; la troisième, le pus noir ». Avec le Bouleau sont tombés « nos pères, nos mères, nos esprits ». Le Garçon promet au Bouleau de lui rester fidèle. Devant la démonstration de force faite par les chrétiens, le Garçon se résout lui aussi à la fuite — mais dans l'intention de partir vers l'Oural (*Izlan'*) demander de l'aide aux Ougriens. En effet, dans ce monde bipolaire constitué par les Russes en-deçà de l'Oural et les Ougriens au-delà, si les relations des Komis avec les Russes se dégradent, alors les Komis se tournent naturellement vers le camp adverse.

Les trois humeurs de l'arbre donnent une signification très complexe à cette seconde démonstration de la puissance du Christ. On pourrait croire qu'un missionnaire qui abat un arbre ou une idole n'a pas le sentiment de détruire quelque chose de sacré ; tout au plus s'attend-on à voir couler de la sève. Or les missionnaires, au contraire, croyaient en la réalité des miracles accomplis par les sorciers : ils ne les combattaient pas comme des supercheries, mais comme des manifestations diaboliques. En l'occurrence, les trois humeurs qui s'écoulent de l'arbre confirment que l'arbre avait réellement des propriétés surnaturelles. Une hache chrétienne ne ferait pas couler du sang d'un arbre inanimé (dans la terminologie chrétienne, cet arbre était donc possédé par Satan). D'où la réaction des gens : « Il est vraiment plus fort, ton Jésus... » Ils ont assisté à un combat entre deux forces surnaturelles, dont l'issue n'était pas prévisible. Par tradition, ils étaient plutôt tentés de faire confiance à leurs anciens dieux. Mais la chute de leur Bouleau sacré est pour eux la preuve de l'existence d'une force supérieure.

Par rapport à la légende, bien sûr, ce sont les personnages secondaires qui apportent à la pièce sa plus grande originalité. Ce premier acte, tout en racontant fidèlement le récit issu de la tradition populaire, introduit un nouvel élément par l'intermédiaire du personnage du Garçon : celui-ci est dans une position intermédiaire entre le peuple de l'Ežva et le devin de la Pečora. Il fait le lien entre ces deux univers : c'est lui qui va tourner le dos aux chrétiens et partir en tête d'un petit groupe d'*Ežvatas* fugitifs pour aller chercher de l'aide à l'est. Dans la scission qui partage les *Ežvatas*, il incarne la résistance — tandis que Veľaň illustre la soumission.

À ce stade, à cause de Štěpan, le Garçon a perdu tout ce qui lui était cher : son Bouleau Sacré et la femme qu'il aimait. Veľaň le repoussait parce qu'elle était aveugle et qu'elle estimait que cela l'empêchait d'être une épouse ; Štěpan a rendu la vue à Veľaň : il ne devrait donc plus y avoir d'obstacle, elle n'a plus d'excuse pour ne pas se jeter dans ses bras ! mais Štěpan l'a embrigadée, et

elle est à nouveau inaccessible : le Garçon n'a pas du tout l'intention de suivre Vel'ań dans cet errement : il est bien décidé à débarrasser la région du fléau que constituent Št'epan et son armée. « Krap », dans la bouche d'Andrej Epanešnikov, résonne toujours comme un coup de hache¹²¹, prononcé avec une haine profonde ; et il veut répondre au fer par le fer.

Le premier acte a donc représenté une succession de tableaux d'exposition et la première confrontation entre les chrétiens et les Komis. Le deuxième acte va narrer la suite de la légende (l'arrivée de Kyska, l'enlèvement de Vel'ań, la noyade, le combat entre Kyska et Št'epan), mise en relief par les personnages secondaires : le Garçon et quelques fugitifs de l'Ežva que celui-ci a emmenés avec lui.

La fuite

Au lever du rideau (sixième tableau), il règne une ambiance joyeuse au bord de la Pećora (0.30.47). Le Gamin s'amuse, parmi les villageois (le texte laisse penser que ce sont les mêmes qu'au premier tableau) : un Homme (*ver*), entre trente et quarante ans (dans le spectacle, c'est le musicien qui joue ce rôle), et une Femme (*ań*) d'une trentaine d'années.

C'est le Gamin qui annonce au village l'arrivée de cinq ou six personnes étrangères. « L'HOMME. — Des Ougriens ou des chasseurs ? » (0.32.06) En d'autres termes : « des méchants ou des gentils ? » Les Komis de la Pećora ont les mêmes inquiétudes que leurs voisins. À quoi le Gamin répond : « Ce ne sont ni des Ougriens ni des chasseurs. Ils sont habillés comme nous. Il y a des femmes. Ils ont des vaches avec eux. »

C'est la deuxième confrontation majeure de la pièce : entre les Komis de l'Ežva et ceux de la Pećora.

Parmi les arrivants, outre le Garçon, il y a des femmes qui chantent des lamentations. Soulignons la présence parmi elles de Lidiâ Loginova, célèbre pour ses interprétations de chansons komies traditionnelles¹²².

¹²¹ Voir note 75.

¹²² Née au village de Višer (*Bogorodsk*), dans le *rajon* de Körtkerös, Lidiâ Loginova est une grande dame de la chanson komie. De 1995 à 1999, elle était soliste de l'ensemble *Zarhi Jol'* (« Le ruisseau d'or ») (où lui a succédé Viktoriâ Pystina). Depuis 2000, elle chante dans l'ensemble *Žil'gan Turun* (« L'herbe chantante »), rattaché au Centre culturel finno-ougrien de la République komie.



Les fugitifs de l'Ežva (à gauche) sont accueillis par les Komis de la Pećora (0.35.16).

Cette scène fait se rencontrer deux groupes ethniques différents ; pourtant, visuellement, ils se ressemblent (ils portent les mêmes vêtements blancs) ; ils sont immédiatement solidaires ; ils apparaissent tout de suite comme faisant partie d'une « même famille ». Les exilés reçoivent aussitôt l'hospitalité .Dans le texte, on leur offre à boire et à manger (mais cette séquence n'apparaît pas dans le spectacle, elle ralentissait vraisemblablement l'action) : la Femme leur apporte quelques grands *ćeriňaň* (pains fourrés au poisson) et de la bière (*sur* : la bière de ménage) (p. 87). Les gens de la Pećora offrent d'accueillir ces réfugiés : « La forêt est vaste (*Vörys paškyd*). »

Pendant ce temps, le Garçon a bien l'intention de continuer son expédition vers l'est pour aller recruter des forces en Sibérie afin d'affronter le missionnaire. Là encore, on peut voir dans cette démarche celle d'un « garçon générique ». Peut-être qu'une véritable armée komie est en train de se former.

Ce tableau rapproche les Komis de l'Ežva et ceux de la Pećora, et sensibilise ces derniers à la menace qui approche en la personne de Štěpan. La conséquence immédiate va être de porter l'affaire à la connaissance de Kyska. Au septième tableau (0.36.47 et 0.38.24), le Gamin vient donc chercher le devin pour l'informer.

Kyska prédit que ce nouveau dieu, si on le laisse s'installer, apportera la mort dans la région (pressentiment qui s'avérera symboliquement, dans le spectacle, lors de la dernière apparition des chrétiens : « Štěpan et le devin », p. 85). Une nouvelle scène de divination avec osselets et *buben* fait surgir l'image de Vel'aň : mais cette fois, elle est toute vêtue de noir, de même que tous les villageois autour d'elle... On constate l'impact très net du passage des chrétiens : là où régnait la gaieté, tout est maintenant gris et morne. « La plus jolie fleur de l'Ežva a été arrachée » (p. 90).

Kyska décide de prendre le bateau : il ne pense pas que les Ougriens se sentiront concernés par cette affaire : il part lui-même *pour résoudre ce problème de société*.

L'enchaînement des événements est profondément révélateur. Lorsque les chrétiens profanent les sanctuaires, on les craint, on les fuit, on s'inquiète. Mais quand ils dérobent aux Permiens leur plus jolie fille, alors le devin se mobilise. Et ce n'est pas une affaire personnelle : Kyska n'est nullement *amoureux* de Vel'ań (la question va être soulevée en tête-à-tête : p. 91). Il l'aime comme il aime son peuple. L'enlèvement de la plus jolie fille est véritablement une « affaire d'État ». « On ne peut pas donner pareille beauté aux corbeaux », s'écrie le Gamin.

L'enlèvement de Vel'ań

Au bord de l'Ežva, on entend maintenant des chants orthodoxes (0.42.07). Kyska débarque et fait retentir son tambour. Il effraye les jeunes Komies sur la berge. Celles-ci sont *vêtues de noir, voilées*, portent une croix sur la poitrine, et elles s'enfuient *en se signant* : le pays komi de l'Ežva a profondément changé. Les Komis récalcitrants sont partis dans la Pećora, et ceux qui sont restés semblent irréversiblement convertis à la triste (vêtements noirs) religion des guerriers russes.

Le noir, on l'a vu, est dans le spectacle la couleur attribuée aux chrétiens orthodoxes. Dans le village de l'Ežva, tout le monde semble vêtu de noir, voilé, dans le village converti... Il se dégage une impression de réelle transformation (conversion), vers un mode de vie austère et une ambiance sombre et mélancolique — qui tranchent avec la gaieté, la couleur et la lumière de la scène de prière du deuxième tableau.

Vel'ań veut s'enfuir comme les autres jeunes filles, mais Kyska la retient. Elle croit que c'est encore un garçon qui est venu essayer de la séduire... Mais il ne s'agit pas de cela. Kyska est venu pour la rappeler dans le droit chemin du peuple komi, pour la sauver de la mauvaise influence des chrétiens. Or Vel'ań n'est plus Vel'ań : elle est maintenant l'« esclave de Dieu », sous son nom de baptême : *Ul'jana*¹²³. La jeune fille est terrorisée, elle appelle à son secours Dieu et le Messie (*Jenm'ö da Mezös'ö*), saint Nicolas (*Miköla-ugodnik*), l'apôtre Pierre-Paul (*Petyr-Pavel apostol*)¹²⁴, saints Georges, Gabriel et Michel (*veža Jogorej, Gabrilö da Mikajlö*)... Le devin la ligote. Il l'emmène de force dans sa barque. « VEEAÑ. — Tu ne m'auras pas, vil devin (*On bošt menö, pež tun*) ! » Elle se jette à l'eau.

La magie de Kyska est à nouveau démontrée dans cette scène. À peine arrivé, le devin donne une idée de sa puissance : ce n'est pas en trois mois, ni en trois semaines, ni en trois jours, mais en trois

¹²³ L'orthographe est insolite. Habituellement, en komi, on l'appelle plutôt *Ul'jana*.

¹²⁴ Suite à quelque malentendu, les Komis ont toujours confondu Pierre et Paul. Comme Pierre est le patron des pêcheurs, leur fête conjointe a fait l'objet de grandes célébrations chez les Komis christianisés, et cette nouvelle « divinité komie » a revêtu pour eux une grande importance.

heures, qu'il a franchi le portage de la Pečora à l'Ežva. Plus loin, pendant le dialogue, il détruit la chapelle chrétienne d'un geste du bras. Et sur scène, dans tout le tableau, il se sert du tambour pour manipuler la jeune fille comme une marionnette.



Veřaň et Kyska (0.45.04).

Dans cette confrontation, on constate que Kyska se présente soudain, lui aussi, comme un « berger » qui vient en aide aux « brebis égarées » ! On avait déjà vu dans le premier tableau que Kyska avait des caractéristiques qui rappelaient étrangement le christianisme (à propos de sa conception de l'homme et de l'amour). De même que Štěpan présente bien des caractéristiques qui sont habituellement attribuées aux sorciers, Kyska a encore ici quelque chose dans sa démarche qui le rapproche d'un missionnaire chrétien.

La jeune fille est donc tiraillée entre deux personnes qui veulent la conduire « dans le droit chemin »... Elle se jette à l'eau, me semble-t-il, *au nom de la liberté*. Elle veut échapper au devin pour vivre sa vie comme elle l'entend. Sa dévotion a l'air tout à fait sincère : on voit qu'elle a complètement changé de vie et d'identité (le changement de nom, requis lors de la conversion au christianisme orthodoxe, est significatif d'une transformation profonde), la chapelle est sa nouvelle maison, le Seigneur est son nouveau père, la mère de dieu sa nouvelle mère (p. 91). L'attitude du devin paraît tout aussi intolérante que celle du pope. On a ici une situation de « guerre civile », où un même peuple est partagé par des visions du monde différentes, et où l'on use de violence (Kyska, en l'occurrence) pour convaincre l'autre.

Štěpan et le devin

La troisième confrontation, celle de Štěpan avec Kyska, a lieu au neuvième tableau, et elle est conforme en tous points à la légende. Je ne vais donc pas répéter le déroulement de cette scène, mais seulement souligner les manifestations des pouvoirs magiques.

Les didascalies racontent que Kyska suspend au mur une peau de brebis sèche et tire dessus une flèche d'une brasse de long. Sur la peau se forme une plaie d'où s'écoule du sang. C'est un mauvais présage. À cet instant, les chrétiens arrivent en barque (0.51.38).

Kyska fait apparaître une chaîne de fer tendue en travers du fleuve devant la barque (on note ici un lien avec la légende de Kört Ajka : je vais y revenir à la p. 89, « III.1.5. Un jeu des temples et des bouleaux »). Štěpan fait tomber la chaîne en faisant le signe de la croix. Kyska continue de lancer des sortilèges, mais les chrétiens parviennent tout de même à avancer.



Kyska vaincu (0.54.43).

Les guerriers chrétiens accostent et arrêtent Kyska : il s'ensuit un combat inégal du tambour et du glaive, où le devin tient ses adversaires à distance à l'aide de ses sortilèges, tandis que les soldats le prennent pour cible avec leurs armes de fer. Le combat est représenté par Gorčakova dans une lumière stroboscopique (analogie avec le combat du cinquième tableau, sur lequel se terminait le premier acte). Kyska en sort vaincu (0.56.36).

Une deuxième fois, la hache du Christ a vaincu un grand symbole (le Bouleau sacré à la fin du premier acte, le devin à la fin du second).

Cette dernière apparition des chrétiens, dans le spectacle, en donne une image étonnamment mortifère : la silhouette de Štěpan avec sa crosse ressemble à la représentation traditionnelle de la Mort avec sa faux (voir la photo ci-dessus). Plus que jamais, la rigidité et la violence du monde noir des chrétiens contraste avec la gaieté vitale et désordonnée de l'univers coloré des Komis ; ce contraste ordre/désordre était déjà présent dans le tableau d'Ignatov (note 116), mais l'inversion des couleurs (noir au lieu de blanc pour Štěpan) et le comportement destructeur des chrétiens produisent nettement, dans ce tableau, un contraste mort/vie. Rétrospectivement, on voit donc l'armée de Štěpan comme un fléau qui apporte la mort dans la région — comme le prédisait le devin au septième tableau.

III.1.3.3. L'impact du passage des chrétiens

Štěpan s'éloigne avec son armée, mais promet de revenir (p. 96) : « Un jour, nous bâtirons ici un temple. Là s'établiront des moines, qui glorifieront le Christ, et diffuseront sa lumière auprès des Ougriens et des Nénètses, des Komis de l'Ežva et de la Pečora, afin que tous connaissent la puissance de notre Dieu. » Ce temple sera, bien sûr, celui de Troicko-Pečorsk. Les chrétiens retournent vers l'Ežva, laissant derrière eux le devin mourant et un paysage ravagé : la maison de Kyska est en cendres, les statues rituelles s'effondrent, les gens et les animaux sont épouvantés¹²⁵.

Que deviennent les quelques Komis récalcitrants (les fugitifs de l'Ežva et les villageois de la Pečora) ? Ils vont sans doute continuer à errer, toujours plus loin, pour échapper à l'influence russe et préserver leurs traditions. Ce groupe de fugitifs, mis en scène plusieurs siècles après la légende, évoque forcément les nombreuses migrations auxquelles les Zyriènes se sont livrés depuis : des Zyriènes du Mežeň ont peuplé le cours inférieur de la Pečora (la région de l'Ižva) à la fin du XVI^e siècle ; les premiers émigrants du haut Ežva (littéralement ceux de la pièce) ont fondé Troicko-Pečorsk en 1674 (Žerebcov 2001, p. 469) (là, on recoupe la légende) ; au XIX^e siècle, certains Komis de l'Ižva sont partis vers l'Ougrie, puis vers Kola...

¹²⁵ Il faut souligner que la destruction miraculeuse des idoles (qui tombent d'elles-mêmes après le départ de Štěpan, quand meurt le devin : pp. 97) répondra exactement à la destruction magique de la chapelle de l'Ežva par Kyska au huitième tableau : il y a là encore un parallèle évident entre les deux « magiciens », le chrétien et l'animiste.



Lamentation sur le corps de Kyska (1.01.58).

À la fin du spectacle (à la fin de la vidéo dont je dispose, du moins), Kyska transmet au Gamin ses objets sacrés (son amulette et son *buben*), on lui coupe la ceinture, il meurt, et on chante des lamentations. Le Gamin hérite des objets sacrés du devin, mais il n'a pas eu d'initiation : j'en déduis qu'il ne saura pas s'en servir. Kyska, dans la région, semble donc être « le dernier chamane ».

Le texte publié par Ulášev, ici, me semble profondément divergent. Dans le texte, à la fin de la pièce, le Gamin — si jeune qu'on ne peut qu'y voir un symbole des générations futures — est le personnage le plus frappant. Il est le dernier à parler, seul sur scène, pour rendre hommage aux objets du devin, vestiges des anciens temps : la lance, l'arc, la hache, le *šigudök* et le tambour (seule l'amulette lui a été remise en main propre). Tout s'effondre autour de lui, mais les chrétiens, manifestement, n'ont pas conquis son cœur¹²⁶. Aussi cette fin me semble-t-elle tout à fait comparable à celle d'*Izkar* de T'ima Veň, où le barde Vörmort, frappé à mort par les soldats de Moscou, prononce ces derniers mots : « Vous ne pourrez pas détruire les Komis ! D'autres nous survivront !... », pendant que deux jeunes gens parviennent à s'enfuir pour échapper à l'armée (exactement comme Pyrrha et Deucalion qui échappent au déluge et qui repeupleront la terre). Dans *Le poème des temples*, une voix off conclut d'une manière tout aussi radicale :

« Des siècles ont passé depuis. Les gens ont oublié Veľaň, ils ont oublié Kyska, ainsi que les noirs travaux¹²⁷ de Štěpan. La couleur et le noir ont pâli. Courte est la vie des gens, courte aussi la mémoire. Seuls les murs du temple savent tout. La vie des pierres est longue,

¹²⁶ Pour autant, il n'a pas l'intention de se venger, et sûrement pas par la violence — contrairement au Garçon, qui est parti chercher des forces en Sibérie.

¹²⁷ *Šöd udžjas*, c'est-à-dire « noirs » au sens de « sales ».

la mémoire des pierres est bonne. Mais les murs ne peuvent pas parler (...). Ils se taisent. Ou peut-être que nous ne les entendons pas. Nous ne savons pas écouter avec le cœur — et les oreilles peuvent-elles vraiment percevoir tous les sons ? »

III.1.4. Ul'ânov et Troicko-Pećorsk : les Zyriènes entre Russes et Ougriens

Ces légendes du haut Ežva illustrent la progression des Moscovites vers l'est et la construction de centres religieux et administratifs au fur et à mesure de leurs conquêtes : Jemdin puis Ul'jana sur l'Ežva, et enfin Troicko-Pećorsk sur la Pećora.

Historiquement, l'évêque Stefan aurait fondé le monastère d'Ul'ânov vers 1385, pour permettre au christianisme de rayonner dans la région et favoriser la lutte contre les anciennes croyances, mais aussi pour combattre les rebelles de Permie et d'Ougrie. En effet, avec l'extension des Moscovites vers l'est, les Ougriens commençaient à être directement agressés, et ils allaient s'avérer beaucoup moins dociles que les Zyriènes. Moscou envoyait régulièrement l'armée en Ougrie pour y « lever le tribut » — c'est l'euphémisme de rigueur pour parler de pillage. Les chroniques parlent du prince mansi Asyka et de son fils Ūmšan (de la région de Pelym), qui résistaient à Moscou et répondaient aux incursions russes par des contre-attaques : or le premier territoire russe rencontré à l'ouest de l'Oural, c'était bien sûr l'évêché de Jemdin, de sorte que les frappes ougriennes touchaient en premier lieu les Komis de l'Ežva. Aux XIV^e et XV^e siècles, ceux-ci sont donc pris en étau entre les Moscovites et les Ougriens, qui s'affrontent sur leur territoire.

En 1455, un raid des Mansis de Pelym a ravagé ainsi la région du haut Ežva et causé la mort de l'évêque Pitirim (qui avait étendu l'influence de l'évêché de Jedmin jusqu'à la Grande Permie). En 1465, Moscou et la Grande Permie lancent une attaque conjointe sur l'Ougrie (les princes permiaks commençaient depuis quelques années à se laisser christianiser et à collaborer avec Moscou), attaque qui conduira finalement à la chute du prince Asyka en 1467 (Slavânskaja ènciklopediâ, 2003, entrée « Asyka »). Cinq ans plus tard, Ivan III conquiert son « allié » permiak. Une nouvelle incursion en Russie des Mansis de Pelym, en 1481, détruira les forteresses de Pokća (sur la haute Pećora) et de Ćerdin (capitale historique de la Grande Permie) (Šaškov 2000 ; Veršin 2001 ; Stesin 2008).

Au milieu de ce désordre, on ne s'étonnera pas que le monastère d'Ul'ânov ait été abandonné dès le XV^e siècle¹²⁸. C'est dans ce contexte qu'il faut imaginer le déroulement du récit, dans un XV^e siècle chaotique où les Komis subissent les guerres incessantes de leurs voisins (c'est du moins ainsi qu'Ulâšev veut nous faire voir ses ancêtres). La crainte des Ougriens est un thème qui est présent dans

¹²⁸ Il ne reprendra son activité que dans la deuxième moitié du XVII^e siècle (Arsen'ev 1994, p. 30).

la pièce — on l'a vu notamment lors de la rencontre du troisième tableau entre Vel'aň et Štepan. Et l'on ne s'étonne pas que le Garçon de l'Ežva qui prend les armes contre Štepan se tourne désespérément vers ces notoires adversaires des Russes. Les conflits transouraliens du XV^e siècle étaient évoqués aussi, sous une perspective différente, dans la pièce de T'ima Veň *Izkar* : le prince de Permie y était présenté comme un vaillant guerrier qui était allé en Sibérie occidentale persécuter Nénètses et Ougriens.

III.1.5. Un jeu des temples et des bouleaux

On constate donc que les bouleversements des années 1990, à l'instar de la Révolution de 1917, s'accompagnent d'une nette liberté artistique, à travers l'exemple d'Oleg Ulâšev et Svetlana Gorčakova, qui entreprennent une nouvelle lecture des thèmes de la tradition et de la religion.

Ce poème dramatique rejoint les « jeux » médiévaux de l'Europe occidentale. On est à la recherche d'un théâtre national antérieur à l'époque moderne, de nature sacrale ; faute de preuves tangibles de l'existence de tels antécédents, on invente. S'il est d'usage de considérer que la « première pièce de théâtre en langue française » était le *Jeu d'Adam et Ève*, on peut dire que la « première pièce komie de l'époque post-soviétique » est un « Jeu de saint Étienne » — à ceci près que la pièce ne fait pas l'éloge du saint mais en brosse un portrait critique, l'objectif étant plutôt, ici, de représenter des temps révolus idéalisés, où Stefan était un sorcier parmi d'autres, peut-être plus puissant, et surtout plus armé. Sous les pierres des temples repose la mémoire des bouleaux sacrés, que Gorčakova et Ulâšev exhument avec nostalgie comme T'ima Veň avait pu le faire avant 1936.

L'Église orthodoxe a reproché à ce spectacle d'être « anticlérical » (entretien avec S. Gorčakova). Certes, la pièce montre du doigt, très clairement, la cruauté des croisés chrétiens à l'égard des autochtones. Mais l'analyse de la pièce a montré que les personnages de la pièce sont plus complexes que cela : les personnages influents, Russes comme Permiens, font tous preuve de bienveillance et d'intolérance — et les gens, au milieu, ne sont pas contrariants pourvu qu'on les laisse vivre en paix.

À ce titre, il est intéressant de souligner les ressemblances (et divergences) entre la légende de Kört Ajka, également originaire du haut Ežva, et celle de Kyska. Une première analogie me vient à l'esprit par la comparaison de deux spectacles. En octobre 2007, j'ai vu des choses esthétiquement similaires, à Körtkerös, dans une petite dramatisation du poème de Mihail Lebedev *Kört Ajka* (Ploskova 2007, 0.55.55 à 1.04.57). Je pense qu'une même représentation des anciens Komis, dans l'imaginaire contemporain, a inspiré les deux spectacles ; en outre, le spectacle de Gorčakova, qui est le premier du jeune Théâtre du folklore de la République, a vraisemblablement exercé une certaine influence

esthétique sur la création dramatique des années 1990 et 2000¹²⁹. De même, les tableaux de Vasilij Ignatov (dès les années 1960) et les gravures d'Arkadij Mošev (surtout depuis les années 1980) ont également contribué à fixer dans l'imaginaire des Komis contemporains ces costumes et ces modes de vie. En somme, visuellement, la représentation de la vie des anciens Komis qui est donnée par *Le poème des temples* est aujourd'hui tout à fait familière.



**Izjur, Ebös et les jeunes filles de l'Ežva
dans une dramatisation du poème de Lebedev *Kört Ajka*,
Körtkerös, 21 octobre 2007 (Ploskova 2007, 1.02.08).**

Ce parallèle entre les deux légendes — qui saute aux yeux entre les deux spectacles —, est très intéressant : lorsque Kört Ajka est assis sur sa colline de l'Ežva et qu'il arrête le devin Pam sur le fleuve, leur conflit ressemble fort à celui qui oppose ici Kyska sur la rive de la Pećora et Št'epan dans sa barque (y compris les sortilèges auxquels il est fait appel : la chaîne de fer et l'immobilisation des vagues). Il apparaît donc que le « sorcier chrétien » et les sorciers komis, dans les légendes populaires, sont interchangeable : les devins peuvent être « bons » (comme Pam) ou « mauvais » (comme Kört Ajka)... Ici, selon les tableaux, à tour de rôle, Kyska et Št'epan peuvent utiliser leurs pouvoirs à des fins bienfaites (par exemple pour aider les voisins, pour donner la vue à Vel'ań) ou malfaites

¹²⁹ Le spectacle de Körtkerös faisait également appel à deux des grands « standards » de la musique nationale komie : le ballet mythologique soviétique *Jag Mort* de Jakov Perepelica (1961 ; suite symphonique enregistrée en studio à Leningrad par la Radio de Carélie en 1981), et la musique ethno-électro-pop de Mihail Burdin avec son ensemble *Zar'ni An* (2003).

(profaner les sanctuaires, enlever Vel'añ contre son gré...). Je n'ai pas l'impression qu'il y ait un « gentil » et un « méchant », dans *Le poème des temples* : chacun a joué son rôle, le plus fort a gagné, et la vie continue.

III.2. “Un blindé perdu dans la taïga” (2009) : les Komis dans le vaste monde

Dans les années 1990, le Théâtre du folklore explorait les traditions komies dans des spectacles dont on vient de voir en quelque sorte l'archétype avec *Le poème des temples*. Dans les années 2000, comme on l'a vu dans la présentation générale de la carrière de Svetlana Gorčakova (*supra* « II.2. Svetlana Gorčakova et »), ce jeune théâtre d'État a été renommé Théâtre musical-dramatique national et a élargi son répertoire à des pièces komies classiques (i.e. soviétiques) et contemporaines, ainsi qu'à des adaptations de romans. C'est cette nouvelle activité qu'il convient d'étudier dans le présent chapitre.

En 2007, la revue trimestrielle [Concorde \[Art\]](#) a publié, sur trois numéros consécutifs, un récit (*povest'*) de Vladimir Timin intitulé *Un blindé perdu dans la taïga [Parmayn vošöm BTR]*¹³⁰. Dès la fin de l'année, le texte a paru séparément (aux éditions *Kola*, à Syktyvkar, 232 p.). En 2008, Svetlana Gorčakova travaillait sur une adaptation de ce roman pour la scène. La première a eu lieu le 9 janvier 2009 au Théâtre musical-dramatique national. Ce spectacle, comme on va le voir, est un bon exemple des nouvelles orientations de ce théâtre, où l'identité nationale komie prend des formes inattendues : de même que j'ai pris *Le poème des temples* comme exemple pour illustrer l'activité du Théâtre du folklore, il me paraît judicieux de prendre *Un blindé perdu dans la taïga* comme exemple de celle du Théâtre musical-dramatique national.

Vladimir Vasil'evič Timin (en komi : *Igö Vašö Volod'*) est né le 2 juillet 1937 à Garja (un hameau du village de Padžga), sur le Syktyv, dans le *rajon* de Syktyvdin. Vice-président de l'Union des écrivains komis (et membre de l'Union des écrivains de Russie), il demeure une personnalité majeure de la vie culturelle de la R.S.S.A. puis de la République. Vladimir Timin est connu pour son engagement dans la promotion de la culture nationale. C'est lui qui a adapté le texte de la chanson de Savin

¹³⁰ Comme la forme de ce texte narratif en prose (près de trois cent vingt mille signes, divisés en trente-deux chapitres) correspond à ce qu'on appelle en France aujourd'hui un *roman*, c'est ainsi que je l'appellerai par la suite, plutôt que *récit* ou *nouvelle*.

« Le nid de faucon » [« *Varyš poz* »] pour mettre au point l'hymne officiel de la République (adopté en 2006). Il a publié de la poésie, une anthologie en langue komie de poèmes de tout le monde ouralien, il encourage activement les jeunes auteurs... En tant qu'écrivain, s'il est surtout connu pour sa poésie, il est également l'auteur de quelques récits très remarquables, où Histoire et tradition populaire jouent un rôle prépondérant (notamment *Le garçon de la Permie de l'Ežva* [*Ežva Perymsa zonka*], 1999).

Écrit en komi, le roman *Un blindé perdu dans la taïga* est une aventure humaine épique, qui s'inscrit sereinement, par son propos et son style, dans la « grande Russie multinationale ». Serafim est un Komi de l'Ižva qui traverse la Russie pour son service militaire : après avoir participé à contrecœur à l'assaut du Parlement lors des émeutes de 1993 à Moscou, il se retrouve dans une caserne de Sibérie, à l'embouchure de l'Ob'. En compagnie de Raviļ, Vladislav et Rûrik — qui viennent respectivement de Kazan, de Saint-Pétersbourg et de la mer Blanche —, Serafim embarque à bord d'un BTR-80, transporteur blindé de l'armée russe¹³¹, pour rejoindre l'état-major de son régiment, situé dans le centre de l'Oural : le joyeux équipage va donc traverser la Sibérie occidentale, du nord au sud... Le voyage compose un tableau de la Russie boréale à la veille du XXI^e siècle, dans toute sa diversité. En chemin, on rencontre des villageois, des paysans, la milice russe, un chamane mansi, des bandits, la faune de la taïga (renards, loups, élans, chats sauvages...), un cheval sans queue, l'abominable Homme des Neiges... on chasse le lièvre et la gélinotte ; on a des hallucinations ; on parle de l'histoire de la Russie, de celle des Komis, des religions (animisme, christianisme, islam...), des femmes, de la science, de la vie... « La taïga, c'est la taïga. Tout peut y arriver... »¹³²

La nature du récit exige que j'adopte, pour en faire l'étude, une démarche différente que pour *Le poème des temples*. Cette pièce-là reposait totalement sur l'identité nationale ; chaque tableau y représentait des personnages komis, entre eux ou en conflits avec des Russes (on a vu qu'il n'y avait même pas un seul tableau où les chrétiens fussent tout seuls). Dans *Un blindé perdu dans la taïga*, l'identité komie se manifeste d'une manière très différente. Les seuls éléments proprement komis du roman et du spectacle sont : *la langue* (de la narration et des dialogues), *un personnage* (Serafim), *un tableau* (Serafim et le vieux Lad'ej) — ainsi que des allusions, des commentaires, dispersés dans les conversations, et qui sont liées à la présence du personnage de Serafim. Tel est donc le plan que je vais suivre ici : après avoir donné une présentation générale des personnages et du déroulement de l'action, je me pencherai successivement sur le rôle de la langue dans ce spectacle, sur le personnage de Serafim et, enfin, sur le tableau spécifiquement komi. Pour ce faire, je m'appuie essentiellement sur le roman de Vladimir Timin (Timin 2007) et sur la captation de la première représentation publique

¹³¹ BTR : abréviation de *bronetransportër*, véhicule blindé de transport de troupes. Fabriqué depuis 1986, le BTR-80 est toujours largement utilisé.

¹³² « *Parmayd parma i em. Bydšamays sen vermas lony...* » (Timin 2007 : ch. « Вӧт али вемӧс?.. »)

(Gorčakova 2009). Contrairement au *Poème des temples*, où texte et spectacle étaient deux versions conjointes d'un même travail collectif, avec un public restreint pour celui-là et nombreux pour celui-ci, il me semble que l'étude d'*Un blindé perdu dans la taïga* exige qu'on accorde autant d'importance au roman qu'au spectacle puisqu'il s'agit de deux œuvres distinctes et complémentaires, dont je ne sais pas *a priori* laquelle touchera le plus vaste public.

III.2.1. Quatre hommes dans un blindé

III.2.1.1. Les personnages

Le premier personnage qu'on rencontre est le caporal Serafim Čuprov (interprété par Pëtr Ūrkin), un Komi de l'Ízva. Mécanicien-conducteur, il a été envoyé à Moscou en char, en octobre 1993, pour réprimer la révolte du Parlement. Serafim est le seul des quatre soldats qui n'ait pas de surnom (parce que « Serafim, c'est un nom qu'on n'oublie pas » !).

Originaire de Saint-Pétersbourg, Vladimir Obolenskij (Andrej Epanešnikov) est un simple soldat, lui aussi mécanicien-conducteur. Il se vante de porter le nom d'une vieille famille princière russe, ce qui lui vaut d'être surnommé « prince » (*kňaz*) par ses camarades. Vladimir est la « grande gueule » de l'équipe : il parle beaucoup et très fort, il a un avis sur tout... Mais il n'en est pas moins un personnage sympathique et attachant, et son caractère espiègle cache une expérience de la vie et une certaine sagesse qu'il n'hésite pas à partager.

Raviľ Zigatullin (Aleksandr Kuznecov) est un Tatar de Kazan. Comme il a le grade de sergent, c'est le chef de l'équipe : les autres l'appellent « commandant » (*komandir*).

Enfin, Rûrik Kazarinov (Aleksandr Vetoškin) est un Russe originaire d'un village de la mer Blanche. On l'appelle plus couramment *Jurij* — par économie, parce qu'on a du mal à prononcer trop de phonèmes, là-haut, dans le grand Nord. C'est un garçon très posé, très sage. Il porte des lunettes et, contrairement à Vladimir, il lui arrive souvent de rester silencieux : d'une manière générale, il parle peu et prend beaucoup de plaisir à écouter parler les autres. Aussi ses camarades le surnomment-ils « professeur » (*professor*).

III.2.1.2. Synopsis

Gorčakova a été obligée de couper considérablement le récit et de ne retenir que quelques scènes. Mais elle a fait cela pour répondre aux contraintes du théâtre. Je vais expliquer ensuite en quoi a consisté son travail d'adaptation ; mais au préalable, il faut que je résume ici toute l'action du roman, dans ses grandes lignes.

Le roman

Au début du mois d'octobre 1993, Eltsine envoie les chars ouvrir le feu sur le Parlement. Serafim fait partie des soldats de la division de Tula envoyés à Moscou. Il n'est pas du tout convaincu de la légitimité de l'opération : la Russie avait une constitution¹³³, les citoyens ont élu des députés, et voici que le président envoie l'armée pour faire taire les représentants du peuple, et qu'il suspend les libertés. En ce mois d'octobre 1993, dans la jeune Fédération de Russie, « [c]e n'est pas la démocratie qui a gagné, ce sont les chars ».

C'était le prologue. L'action du roman commence dans l'*okrug* autonome iamalono-nénète, à l'embouchure de l'Ob', dans une caserne de la « compagnie détachée de radiotechnique ». Quatre soldats sont en train de préparer un transporteur blindé en perspective d'un long voyage à travers la Sibérie du nord-ouest : ils ont reçu l'ordre de rejoindre l'état-major de leur régiment à Serov, au cœur de l'Oural. Ce soir-là se produit le premier incident. Un civil arrive à la caserne à moto. Il cherche sa femme, Gustâ, et présume à tort qu'elle est chez eux à la caserne... Cette altercation donne lieu à une bagarre sans gravité.

Le matin, les quatre garçons se mettent en route. Chemin faisant, ils commencent à parler de leurs vies, de ce qu'ils ont fait jusqu'à présent, avant et pendant l'armée. On sait bien que les longs voyages à travers la Russie se prêtent à ce genre de récits et confidences. C'est ainsi que vont se dérouler leurs journées : ils discutent sur la route à bord du blindé pendant le jour, autour d'un feu de camp le soir, et se relayent pour monter la garde la nuit. Mais ils vont bientôt rencontrer des obstacles imprévus.

Le lendemain, au bord de la route, une femme leur demande de l'accompagner à Tanlovo. Il s'agit justement de Gustâ : maltraitée par son mari, elle s'est enfuie de chez elle et veut se réfugier parmi ses proches dans son village natal. Cette rencontre conduit le blindé à faire un détour pour déposer Gustâ à Tanlovo. Les garçons ont l'intention de retourner en arrière pour éviter de se faire remarquer dans le village, mais ils tombent sur des bandits évadés d'un camp des environs. Ici a lieu le premier combat du récit. Désormais, ces adversaires vont rôder dans la région et constituer une menace permanente, pour la population et pour nos quatre soldats... et l'on se doute bien qu'on les reverra tôt ou tard. Le

¹³³ La constitution « Brejnev » de 1977.

soir, on entend un cri dans la forêt : est-ce un ours ? un élan ? un renne ? un ovni ? « La taïga, c'est la taïga. Tout peut y arriver... »¹³⁴ L'ambiance n'est pas encore tout à fait fantastique, mais un certain mystère commence à s'installer.

Chaque jour, sur la route, les protagonistes parlent de l'humanité, de Dieu, de la science, de la Russie, des femmes, de la guerre... Vlad est un bon vivant qui se soucie peu de religion ; Rûrik est un fervent chrétien orthodoxe ; Raviľ est musulman ; et Serafim a un rapport au divin qui est très solitaire, et plus empreint d'animisme que de christianisme (j'y reviendrai ensuite dans l'analyse de ce personnage : « III.2.3. Le personnage de Serafim », p. 99). Tous trois ont des tempéraments très différents : ils confrontent leurs points de vue dans la bonne humeur, et ces conversations semblent enrichissantes pour tout le monde.

Un matin, une voiture apparaît. On dirait une voiture de la milice, mais il s'avère que ce sont les fameux bandits, qui attaquent le blindé pour tenter de dérober des munitions. Il s'ensuit un second combat avec les mitrailleuses.

Peu après que le blindé a pénétré dans l'*okrug* autonome khanty-mansi se produit un phénomène magnétique tout à fait extraordinaire : les montres et les boussoles cessent de fonctionner. Les quatre garçons commencent réellement à se perdre dans la taïga sibérienne. C'est le début d'une série de phénomènes dont on ne saura jamais très bien si ce sont des hallucinations collectives ou de véritables mystères de la taïga — par exemple, l'apparition d'un cheval sans queue... Ils croisent un paysan sur un tracteur, qui leur indique le chemin tout en les mettant en garde contre les assassins qui rôdent dans les parages. Puis ils prennent en stop deux fillettes mansies qui viennent d'un campement d'éleveurs de rennes. Celles-ci leur parlent des gens de leur village, notamment du chamane. En déposant les fillettes au village, les soldats s'arrêtent chez ce chamane mansi, qui leur parle des traditions et de la sagesse de la région, et qui leur donne des conseils pour la route.

Comme Serafim a été initié à la chasse quand il vivait dans son village komi, c'est lui qu'on envoie dans la forêt chercher le dîner... Serafim capture du gibier avec un certain succès... jusqu'au jour où il tombe sur l'Homme des Neiges ! Ses camarades voient aussi l'effrayante créature, qui provoque une fusillade autour du blindé. Une autre fois, Serafim se trouve nez à nez avec un loup, ou avec un élan... Il échange quelques mots avec un chasseur mansi... Pour ce jeune homme qui n'avait pas une grande expérience de la vie, cette traversée de la taïga sibérienne est un grand voyage initiatique. Son initiation atteint son paroxysme dans un chapitre où Serafim pénètre dans une mystérieuse maison isolée dans les bois : il y fait la connaissance d'un vieillard qui lui fait des confidences sur le peuple

¹³⁴ Voir note 92.

komi et le charge d'une mission (je n'en dis pas plus ici, je vais revenir longuement sur cette scène : « III.2.4. "Paroles de Pam à son peuple" », p. 102).

En arrivant enfin au bord de l'Ob', les soldats retrouvent les bandits, qu'ils affrontent dans un dernier combat, dont Rûrik ne se relèvera pas. Le roman se termine par un épilogue, qui évoque les différentes voies suivies par les protagonistes après cette aventure commune.

L'adaptation

Svetlana Gorčakova est restée très fidèle au roman. Elle a seulement dû réduire, couper, se résigner à ne mettre en scène que quelques séquences du roman¹³⁵.

À la lecture du résumé qui précède, dans la perspective d'une dramatisation, on se rend compte que plusieurs difficultés majeures apparaissent. Tout d'abord, il va falloir représenter de façon convaincante les scènes de combat. En effet, le BTR passe à l'attaque par trois fois : il va être difficile de montrer sur scène un blindé qui ouvre le feu avec des mitrailleuses. Par ailleurs, il va être délicat d'évoquer avec grâce les apparitions et les événements surnaturels qui parsèment le voyage, c'est-à-dire tout le côté magique de l'aventure : la prose permet de représenter des choses qui ne sont pas toujours visibles, alors que le théâtre nécessite de donner une forme à ce qui n'en a pas nécessairement. Certes, rien n'est impossible au théâtre, et l'imagination du spectateur peut faire des miracles ; mais l'entreprise de Gorčakova n'en est pas moins extrêmement ambitieuse. Voyons les solutions qu'elle a trouvées.

Tout d'abord, la tâche de dramatisation est partiellement facilitée par le fait que la plupart des scènes se déroulent à bord ou autour du blindé, de sorte qu'un décor stylisé unique peut suffire à représenter tous les tableaux. Les seules scènes du roman qui se passent ailleurs que dans la taïga sibérienne sont le prologue et l'épilogue. Pour adapter le prologue, Gorčakova remplace le premier chapitre et le début du deuxième par un premier tableau avec une projection vidéo relatant l'attaque du Parlement (Gorčakova 2009, 0.00.19)¹³⁶ et un second tableau, en tête à tête, entre Serafim et un supérieur (0.00.55) : le garçon exprime ses états d'âme sur les événements de Moscou, et le chef lui annonce son affectation à la compagnie détachée de radiotechnique à l'embouchure de l'Ob'. Quant à l'épilogue, il est supprimé : le spectacle s'achève directement sur le combat final, ce qui est un choix dramatique très fort.

Voyons justement comment sont traitées les scènes de combat. On a vu que le flash-back d'octobre 1993 est représenté par une projection vidéo ; dans l'ensemble, Gorčakova joue avec la musique et les

¹³⁵ Cette observation est confirmée par les interventions de Timin et Gorčakova après la première représentation (Gorčakova 2009, 2.10.54).

¹³⁶ La vidéo porte la date du 3 octobre 1993, jour de la proclamation de la loi martiale et de l'arrivée des chars dans la capitale ; le premier chapitre du roman se déroule le 4, jour où les chars ont ouvert le feu.

lumières, ainsi qu'avec des effets de ralenti. En vidéo, le résultat n'est pas très convaincant, mais j'imagine que cela fonctionne mieux sur scène. La musique qu'elle utilise est une chanson russe d'Igor' Tal'kov¹³⁷, qui accompagne, dès le lever du rideau, les projections vidéo de l'assaut du Parlement, qui rythme le combat final — l'analogie est évidente, et suggérée par le roman, avec le personnage récurrent du grand-père —, et qui continue, sans transition, pour accompagner les saluts (apparemment, si j'en crois le montage vidéo dont je dispose). Quant à l'épilogue, il est supprimé. On ne fait pas le point, on n'a pas le temps de souffler : le spectacle se termine directement sur le combat final, et l'on applaudit sur la même musique qui a bien été associée, dans la tête des spectateurs, aux scènes de guerre.

En ce qui concerne l'atmosphère surnaturelle, cela ne fait pas peur à Gorčakova : elle a déjà représenté la magie de la forêt dans *La maison forestière* [*Vör kerka*] (Gorčakova 1995). Le mode de vie traditionnel des chasseurs komis qu'elle y avait mis en scène revient bien sûr en mémoire avec *Un blindé perdu dans la taïga*. Il y avait là un chasseur komi qui quittait le village et partait s'isoler dans la forêt — dans sa *maison forestière* — pour la période de la chasse ; ici, Serafim quitte de temps en temps ses camarades pour aller chasser tout seul dans la forêt. Il y avait là l'abominable Homme des Bois (*Jag Mort*), il y a ici l'Homme des Neiges (*Lym Mort*)... En outre, Gorčakova est maintenant une habituée des décors forestiers, mouvants, changeants... Dans *La maison forestière*, la forêt de sapins était représentée par des draperies vertes qui retombaient sur des tiges verticales manipulées par des accessoiristes ; dans le *Un blindé perdu dans la taïga*, l'artifice consiste en des bandes souples (de papier ou de tissu) disposées sur les côtés de la scène, suspendues aux cintres et tombant jusqu'au sol, dont l'ondulation figure le mouvement de translation du véhicule.

Le caractère statique de la pièce (les tableaux sont essentiellement des dialogues, à bord du blindé, ou à côté du blindé à l'arrêt : dans tous les cas, les personnages sont entre eux et quasiment immobiles, qu'ils soient enfermés dans le véhicule ou dans la taïga) est compensé par l'utilisation d'une musique très dramatique : des extraits de la dixième symphonie de Šostakovič (ainsi qu'un fragment de la

¹³⁷ Le choix du barde de la *perestrojka* Igor' Tal'kov, assassiné en octobre 1991, n'est pas anodin, non plus que celui de sa chanson « Je reviendrai » (« *Ā vernus'* ») : « Je rêve de revenir de la guerre, / Où je suis né et j'ai grandi, / Sur les ruines d'un pays pauvre / Sous une pluie de larmes. / Mais le tyran n'est pas encore enterré, / Qui a déclaré la guerre au pays, / Et on n'en voit pas la fin, / De cette guerre. // (...) // Demain encore au combat je tomberai, / Mais je sais bien que je reviendrai, / Peut-être dans cent siècles, / Non dans un pays d'idiots, mais de génies. / Et, vaincu au combat, / Je ressusciterai et chanterai / Au premier anniversaire du pays, / Revenu de la guerre. // De la guerre, je reviendrai. Je reviendrai. » (« Я мечтаю вернуться с войны, / На которой родился и рос, / На руинах нищей страны / Под дождями из слез. / Но не предан земле тиран, / Объявивший войну стране, / И не видно конца и края / Этой войне. // (...) // Я завтра снова в бой сорвусь, / Но точно знаю, что вернусь, / Пусть даже через сто веков / В страну не дураков, а гениев. / И, поверженный в бою, / Я воскресну и спою / На первом дне рождения страны, / Вернувшейся с войны. // С войны – вернусь. Вернусь. »)

huitième). Il est curieux d'entendre la puissante musique « soviétique russe » de Šostakovič¹³⁸ (sans aucun doute les pages les plus dramatiques de toute la musique soviétique russe¹³⁹) au service d'une dramaturgie contemporaine en langue komie.

Enfin, Gorčakova n'était certainement pas effrayée à l'idée de représenter un grand voyage sur sa scène, ne serait-ce que parce qu'elle avait déjà adapté en 1994 une légende des Komis d'Izva-Kolva¹⁴⁰, *Le maître de la rivière Kerča* [*Kerča-ju köžain*], où l'on suit un jeune éleveur de rennes dans sa quête d'une fiancée : il traverse la toundra à bord de son traîneau à rennes, vers le nord, à destination d'un campement lointain (Gorčakova 1994). Ces deux épopées sont tout à fait comparables, à ceci près que les mythes, dans le grand voyage du *Maître de la rivière Kerča*, sont mis en situation dans le contexte même de la tradition orale de la toundra, tandis que ceux d'*Un blindé perdu dans la taïga* sont actualisés dans la Russie contemporaine. Cette comparaison souligne bien le changement de démarche auquel le Théâtre de Gorčakova a procédé entre les années 1990 et les années 2000¹⁴¹.

III.2.2. La question de la langue

Le spectacle est d'abord un peu déroutant : alors que le roman était cohérent dans la mesure où les dialogues faisaient partie d'un « récit » entièrement écrit en langue komie, le spectacle est réduit à des dialogues. Or la caractérisation même des personnages rend évident le fait que ces dialogues, dans la réalité, ne peuvent se faire qu'en russe — puisque le russe est, de fait, la langue de communication entre les différents peuples de Russie. On a donc l'impression de voir une « traduction », en quelque sorte. On sait que les personnages parlent russe entre eux, mais on les écoute parler komi sur la scène — *avec traduction simultanée en russe*.

Cela dit, ce parti s'explique, et il a une grande portée idéologique. Le roman de Timin démontre que la langue komie est propre à raconter des histoires « universelles », au même titre que le russe. Le spectacle du Théâtre musical-dramatique national pousse ce parti pris encore plus loin. De même qu'un film américain peut mettre en scène des personnages russes, allemands, français, etc. avec des dialogues entièrement en anglais — pensons même aux péplums où l'on parle anglais dans la Rome

¹³⁸ Il s'agit de la dixième symphonie, de 1953.

¹³⁹ Il n'existe pas de « grande » musique soviétique komie.

¹⁴⁰ Voir note 73.

¹⁴¹ Soulignons toutefois que ces deux démarches ne sont pas exclusives : le répertoire du Théâtre musical-dramatique national ne fait qu'augmenter, et les spectacles d'inspiration traditionnelle sont joués en alternance avec les classiques soviétiques et les adaptations contemporaines. À mon avis, il ne s'agit donc pas d'un revirement mais d'un enrichissement.

antique —, *Un blindé perdu dans la taïga* adopte « arbitrairement » la langue komie — *parce que c'est la langue des auteurs et du public* (même si, en réalité, on sait très bien que le public en question parle généralement russe dans la vie quotidienne). **La langue komie, avec Timin et Gorčakova, s'élève au rang de langue de communication universelle, comme l'anglais ou le russe.** Ce spectacle joue donc un rôle très important dans le développement ou la restauration du *prestige* de la langue nationale (un peu comme quand Vaneev traduisait en vers komi les sonnets de Shakespeare, par exemple).

Par souci de réalisme, la langue komie, jusque là, avait surtout servi à représenter des situations de la vie réelle dans lesquelles on parle komi : vie au village, tradition... À l'époque soviétique, le réalisme socialiste était mis en situation en pays komi... Comme le public est bilingue (le public komiphone, en tout cas), il était fréquent, au contraire, qu'au milieu d'une pièce en komi, des personnages russes parlent russe¹⁴², le komi étant réservé aux personnages véritablement komiphones — cela par souci de « vérité », d'authenticité... Le changement est donc profond et audacieux.

Au demeurant, il y a dans *Un blindé perdu dans la taïga* un personnage qui *pense* en komi, ainsi qu'une scène qui a de bonnes raisons d'être en komi : c'est ce personnage et cette scène que je vais maintenant étudier plus en détail.

III.2.3. Le personnage de Serafim

Čuprov est un nom typique de la région d'Izva, et tout particulièrement du village de Šizab (ou *Šiza Yb* ; en russe, *Sizâbsk*) : c'est de ce village qu'est originaire le personnage de Serafim.

¹⁴² La pièce de Savin *Au lever du soleil une fleur s'est fanée* [*Šondi petigön džoridž košmis*] (1919) joue beaucoup sur ce bilinguisme, puisque certains personnages komis y rallient la cause des bolcheviks, dont la langue est le russe. C'est aussi le cas quand un personnage récite des textes liturgiques (Savin, *Au paradis* [*Rajyn*], 1921), quand quelqu'un de la ville se rend au village (Pedör Miš dans la pièce d'Aleksej Popov *Le tonneau de bière* [*Sur lagun*], 1995), ou tout simplement quand un personnage russophone doit être représenté parmi des Komis (Paramonov dans la pièce de Gennadij Ūškov *Le bal komi* [*Komi bal*], 1993). Je ne donne là que quelques exemples, bien entendu.



Šízab (mars 2009).

Serafim est donc un *Izvatas*. Pourtant, comme beaucoup de jeunes Komis, son prénom a une consonance étrangement russe — en komi, on attendrait plutôt quelque chose comme *Šerapim*¹⁴³.

Serafim est un garçon timide, sensible... on le sent très bien dans le spectacle. Le personnage de Vlad est de loin le plus envahissant des quatre — surtout sur scène, où l'on ne peut pas échapper à ses grands discours un peu oiseux. Or il est très intéressant de voir quels traits de caractère Timin a attribués à son personnage komi.

Ses proches (sa fiancée, son grand-père, sa mère) lui apparaissent en rêve, voire en véritables hallucinations. Depuis le bombardement du Parlement, en particulier, il est hanté par le visage de son grand-père, vis-à-vis duquel il se sent coupable : il faut dire que son grand-père avait été à Berlin, pendant la guerre, et qu'il avait tiré sur le Reichstag... Serafim se dit que son grand-père, à l'époque, s'était vraiment battu pour la patrie, tandis qu'aujourd'hui, on n'a pas de raison valable de se livrer à ce genre de violences. De même, quand le BTR doit ouvrir le feu, il pense à son grand-père. Il n'aspire qu'à une chose : rentrer dans son pays (plus d'une fois, il a eu envie de désertir pour rentrer à Syktyvkar rejoindre sa fiancée) et vivre en paix et en harmonie avec les hommes et avec la nature.

De par l'éducation qu'il a reçue dans son village komi du nord, il est plus sensible à l'harmonie de la nature qu'à la notion de Dieu, comme on le constate lorsque la conversation des quatre garçons tourne autour de la religion.

Depuis tout petit, on a appris à Serafim à respecter la nature et à en prendre soin. Cette pensée est présente à son esprit quand il s'isole dans la forêt (ch. « Boñ » *sq.*). Il aime se recueillir dans le silence

¹⁴³ Ce que confirment Beznosikova *et al.* (2000, p. 808).

de la forêt et y donner libre cours à ses pensées, à ses souvenirs, à ses rêves. Outre son tempérament solitaire, son expérience de la chasse le conduit naturellement à passer beaucoup de temps tout seul en forêt, loin de ses camarades. Les quelques scènes qui décrivent ses aventures en forêt nous enseignent beaucoup de choses sur le comportement traditionnel des Komis.

Serafim prend goût à ses retraites en forêt. Il attrape un lièvre (ch. « Шемӧсмӧдана вьльтор »), puis un autre (ch. « А сэсса сійӧ жӧ луннас... »). Spontanément, il veut rendre grâce à l'esprit des bois (*vörsa*). Il remercie d'abord en komi, puis il se rend compte que l'esprit des bois de Sibérie ne comprend sans doute pas le komi : il faudrait lui parler une langue ougrienne, mais Serafim n'en est pas capable... Le jeune Komi fait alors preuve d'un pragmatisme caractéristique : « Il remercia en russe. Ici il y avait beaucoup de Russes, et l'esprit des bois connaissait sûrement leur langue. »

Serafim est irrésistiblement attiré par la forêt. Mais en même temps, il y éprouve une certaine peur. Il faut dire qu'il ne trouve pas sur son chemin que des lièvres et des oiseaux, mais aussi des bêtes impressionnantes, comme un élan (ch. « Арся гым »). Plus impressionnante encore va être la rencontre qu'il fait au détour d'une scène de chasse, alors qu'il s'est assis pour se reposer un moment (ch. « А сэсса сійӧ жӧ луннас... ») : il se trouve soudain nez à nez avec un loup. La rencontre est terrifiante, le temps semble suspendu. On assiste à la rencontre de deux créatures qui s'observent, se jaugent, se respectent... Et le loup finit par s'éloigner doucement. On a l'impression que Serafim est à sa place dans la taïga, qu'il y est dans son élément, qu'il fait partie de l'ordre des choses.

Et le loup est loin d'être le plus inquiétant des hôtes de la taïga. Un soir, Serafim entend un bruit confus parmi les arbres, comme un cri ou un grognement (ch. « Вой » *sq.*). « Un ours ? Un élan ? Un renne ? Un ovni ?... La taïga, c'est la taïga. Tout peut y arriver... » Un autre soir, il réentend ce grognement énigmatique. Cette fois, il *voit* de quoi il s'agit : de l'Homme des Neiges ! Sur le chemin du retour, il se débrouille tout de même même pour tirer un tétras, histoire de ne pas rentrer les mains vides ; puis il raconte tout, fièrement, à ses camarades... sauf l'épisode de l'Homme des Neiges. On pourrait se contenter de classer cette rencontre avec les rêves et hallucinations de Serafim, si cet Homme des Neiges n'apparaissait aussi, un peu plus tard (ch. « А сэсса сійӧ жӧ луннас... »), aux trois autres garçons — et ce, pendant que Serafim est à la chasse, alors qu'il n'avait pas pipé mot de cette rencontre, de peur de se ridiculiser aux yeux de ses camarades. Bien connu en Sibérie, « l'Homme des Neiges » n'est qu'un autre nom de la créature anthropomorphe que les *Izvat*s appellent « l'Homme des Bois » (*Jag Mort*) (Puškarev 1978 ; Konakov *et al.* 1999a, [article « Яг морт »](#), de Konakov). De nombreux témoignages lui attribuent certains bruits mystérieux de la taïga, ainsi que de gigantesques empreintes observées dans la neige ; en outre, en Europe comme en Asie, des témoins oculaires en ont donné des descriptions concordantes, tant sur son apparence physique que

sur son comportement. Dans les légendes komies, cette créature enlève des gens et du bétail, semant la terreur et la misère dans les villages.

Mais l'épisode le plus effrayant pour Serafim est peut-être celui où l'esprit *Šuvgej* lui apparaît (ch. « Гӧгӧрвотӧмыс гӧрддзась » *sq.*). En l'occurrence, *Šuvgej* peut changer de forme, se faire passer pour la fiancée de Serafim, pour un sorcier ou une sorcière, pour un cheval sans queue ou un pin à deux cimes (qui tend ses branches vers lui bien qu'il n'y ait pas le moindre vent)¹⁴⁴, pour un faucon ou une grenouille... *Šuvgej* est un souffle, un vent — mais un vent qui peut être dangereux, enlever les gens, les posséder (Konakov *et al.* 1999a, [article « Шувгей »](#), de Limerov). Et de fait, *Šuvgej* cherche à posséder Serafim. Le garçon lui échappe de justesse. Cet esprit constitue une explication à un certain nombre de visions qu'ont eues les garçons au cours de leur voyage ; mais cette explication étant de nature irrationnelle, elle rappelle aussi que « tout peut arriver », dans la taïga.

Au cours de l'une de ces promenades solitaires (ch. « Пармаын югыднас на... »), Serafim tombe sur une mystérieuse maison dans les bois. Il va y faire une rencontre qui fait l'objet d'un chapitre très important dans le récit. L'épilogue du roman, qui évoque le devenir des personnages après la période du récit, se termine par une référence à cette scène : c'est bien le signe que ce qui s'y passe va marquer Serafim pour toujours. Comme il s'agit d'une scène qui touche en profondeur à la culture komie, il est indispensable de la raconter ici dans le détail.

III.2.4. “Paroles de Pam à son peuple”

Dans le roman, le chapitre s'intitule « Paroles de Pam à son peuple » [*« Pamlön as vojtyrly kyv »*]. Serafim a quitté ses trois camarades pour aller tout seul dans la forêt. L'instinct du chasseur komi, semble-t-il, l'a attiré là. Dans la forêt, il tombe sur une mystérieuse maison complètement isolée... Ce tableau, comme on va le voir, est très important : Gorčakova a un peu réorganisé les répliques, mais elle n'a quasiment pas raccourci ce passage.

Sur scène, ce tableau s'enchaîne au précédent avec un intermède musical (Šostakovič, symphonie n° 10, 4^e mvmt.). La maison apparaît dans la forêt (1.48.02). Serafim entre timidement. Dans la pièce principale, il n'y a personne. Ce qu'on ne voit pas sur la scène, mais que raconte le roman, c'est qu'il y

¹⁴⁴ À propos du pin à deux cimes (*kyk voža požöm*), voir Konakov *et al.* 1999a ([article « Вожа пю »](#), de Šarapov). La dualité (du cœur, du visage, des sentiments) revêtant immédiatement, pour les Komis, un caractère fallacieux, il faut se méfier d'un tel arbre fourchu qui pousse dans deux directions à partir d'un seul tronc : il est probablement habité par un esprit malin.

a sur la table un jeu d'échec dont les pièces se déplacent toutes seules : on est dans une maison où règne la magie. Le personnage qui habite là n'est pas quelqu'un d'ordinaire.

Le personnage en question entre à son tour dans la pièce principale et adresse la parole à Serafim dans ces termes : « Bonjour (*Vidža olan*), voyageur. Je t'attendais depuis longtemps. » (1.48.28)



Serafim chez le vieux Lad'ej (1.49.34).

L'hôte se fait appeler « le vieux Lad'ej ». De toute évidence, Lad'ej est un vieux sage. Mais en plus de ses vastes connaissances, on constate qu'il a des compétences irrationnelles. On a vu qu'il joue aux échecs à distance, par la pensée, pour passer le temps... Dès ses premières paroles, il semble être un « devin » : il attendait Serafim, et il connaît son nom sans que celui-ci ait à se présenter.

Le vieux Lad'ej est un Komi de l'Ob', c'est-à-dire qu'il est un descendant des Komis de l'Ízva (d'où vient Serafim), qui sont eux-mêmes des descendants des anciens Komis. Lad'ej vit parmi les Ougriens, et il n'a pas du tout de contact avec les Komis d'Europe. Il est âgé, et il a le sentiment de se trouver dans un état intermédiaire entre la terre et les dieux (« les dieux m'appellent déjà auprès d'eux »), avec lesquels il communique déjà dans ses rêves. Aussi a-t-il appelé en pensée un Komi, afin de lui livrer un message avant de mourir... et les dieux ont amené Serafim.

Les messages du vieux Lad'ej

L'ermite a un message solennel à transmettre à Serafim au sujet du « prince Pam de Permie » (la solennité du récit est soulignée par la musique, toujours extraite du quatrième mouvement de la dixième symphonie, qui commence à 1.50.18). Pam est un personnage qui joue dans la tradition orale

komie un rôle presque aussi important que Stefan de Permie. Epifanij rapporte que le missionnaire, en atteignant les berges de l'Ežva, s'est heurté à un devin du nom de « Pam » qui jouissait dans la région d'une certaine autorité, et il relate leurs débats : par la suite, de même que Stefan incarnera dans les légendes toutes les caractéristiques des chrétiens, Pam deviendra l'archétype du sorcier komi. En qualifiant Pam de « prince », le vieux Lad'ej lui donne un statut politique et le présente comme un chef des Permiens, qui aurait été destitué par les Russes. De fait, il est bien possible d'imaginer Pam comme un tel personnage, qu'Epifanij appelle approximativement *sotnik* (Epifanij 1993 p. 56, et note 18 de Tiraspol'skij), « c'est-à-dire une personnalité autochtone reconnue par Moscou (par exemple chargée de collecter l'impôt) » (Klima 2005, p. 13).

Selon Lad'ej, le prince Pam serait venu planter sa tente au bord de l'Ob' après avoir échappé de justesse aux chrétiens qui voulaient sa peau. Ici, on imagine des Komis, tel le Garçon du *Poème des temples*, migrer vers l'est, franchir l'Oural, se réfugier parmi les Ougriens... Les deux spectacles se relient.

Lad'ej rappelle à Serafim les enseignements de « Pam », c'est-à-dire des *anciens Komis*. « Prenez soin de la nature, c'est un don des dieux, gardez-la comme vos ancêtres, suivez leurs enseignements : il est difficile de vivre sans racines. [...] Protégez votre pays. [...] Si vous ne vous protégez pas, alors qui vous protégera ? » Il est impossible de discerner précisément, dans les paroles de Lad'ej, les siennes propres et celles qui sont des citations de Pam, car Gorčakova a redistribué les répliques, et la ponctuation du roman, à l'oral, n'est plus applicable. Cette confusion volontaire donne l'impression que c'est Pam lui-même qui s'incarne sur la scène en la personne de Lad'ej. Mais le vieillard rappelle aussi les enseignements du « moine Št'ep (*Ćerńec Št'ep*), qui se fait appeler Št'epan de Permie », et souligne que celui-ci ne faisait qu'apporter un nouveau dieu, ce qui ne remet nullement en cause des valeurs traditionnelles d'amour et de respect de son prochain et de la nature.

« Je ne parle pas ainsi tout seul. Mais au nom de tous les Permiens. » Par « Permiens » (*perym/sa/jas*), il faut entendre « les Komis de toute la Permie », c'est-à-dire ce qu'on appelle les Zyriènes et les Permiaks. C'est sous ce nom qu'Epifanij parlait des autochtones rencontrés par le missionnaire.

Le vieux Lad'ej confirme que « les dieux ont disparu, mais ils ne sont pas morts ». Il parle de la *Zarńi Ań* des Komis, qu'il rapproche de la *Sorni Naj* des Ougriens (sur Vojpöľ et Zarńi Ań : voir *supra* « Les Komis de l'Ežva », pp. 70 *sqq.*). Mais « ceux qui l'adoraient le plus, c'étaient les anciens Komis ». Pam est présenté comme le protecteur de la Femme d'Or : il veille sur le trésor des Komis. Et comme on l'a vu en évoquant les divinités des anciens Komis dans le cadre du *Poème des temples* (note 111), ce trésor n'est vraisemblablement pas tant matériel que philosophal : la Femme d'Or, comme Pam, c'est-à-dire tout le système des anciens Komis, est une richesse immense qui ne réside

pas dans la matière, mais dans les cœurs. « Ainsi parle le prince Pam : “Vous, les Komis (*komi/jas*¹⁴⁵), vous êtes peu nombreux. Gardez-vous les uns les autres. Un jour je reviendrai... non pas parmi vous, mais dans vos cœurs...” »

Pam serait enterré au bord de l’Ob’, vers l’embouchure de l’Atlym, là où, selon le récit du vieillard, il avait trouvé refuge. Mais, à l’instar des anciens dieux, « il n’est pas mort » : il ne fait que dormir, et il se relèvera « le moment venu ». Cette image de Pam est une relecture étonnamment messianique des anciens mythes komis. L’animisme de Pam et le christianisme de Št’epan fusionnent dans le message de Lad’ej pour donner un grand message d’espoir, d’amour de la nature et de compassion pour l’humanité.

Cette scène rappelle que le peuple komi ne connaît pas de frontières administratives : les Komis vivent dans la région de l’Ežva (où le livre est écrit, où la pièce est représentée), dans celle de l’Ižva (d’où vient Serafim), en Sibérie (où se passe l’action) — sur la Kama, aussi (pensons aux Permiaks) : le peuple komi est dispersé, mais tous ces Komis sont reliés par leur conscience d’appartenir à un même peuple, par leur sentiment d’*identité nationale*. Et ce sentiment ne peut se transmettre que de génération en génération, comme de Lad’ej à Serafim, comme il s’est transmis jusqu’au brillant descendant de Pam qui est aujourd’hui un élève doué dans la meilleure école (*medša ydžyd velödčan/in/as*) de la capitale... En effet, Lad’ej délivre un message énigmatique au sujet d’un descendant de Pam qui est en train de finir de brillantes études supérieures à Syktyvkar. Mais il ne donne pas de nom : « Le temps viendra... vous ferez connaissance... » Et le tableau se termine sur ces mots.

Synthèse et épilogue

Pour résumer, cette scène très dense a plusieurs fonctions. Tout d’abord, elle rappelle certaines bases de la conscience nationale komie : Pam, Zar’ni Ań, Št’epan. D’autre part, elle présente l’identité komie comme un héritage des messages des anciens Komis et du christianisme, et appelle à respecter la totalité de cet héritage. Enfin, elle rappelle que l’identité d’un peuple se transmet de génération en génération : c’est le propre de la culture, et c’est le rôle de l’éducation. À son message général, Lad’ej (Timin ?) ajoute ainsi un encouragement à étudier, à approfondir ses connaissances, et à se dépasser.

Il se dégage de cette leçon une conclusion très importante : Pam, les dieux, la Femme d’Or, n’appartiennent pas à un temps révolu. Au contraire, il y a un lien continu, de génération en génération, entre l’époque de Pam et l’an 2000 — et le tableau est saisissant : le vieil ermite intemporel, incarnation de toute la sagesse des anciens Komis, avec une grande barbe et des habits traditionnels, et Serafim, dans

¹⁴⁵ Cette acception ethnonymique de *komi* est rare, dans la langue komie, et elle ne me semble pas du tout traditionnelle mais plutôt calquée sur le russe.

son treillis, qui appartient indubitablement à la Russie de l'an 2000. Lad'ej annonce à Serafim que Pam est toujours là, physiquement par ses descendants, et spirituellement dans le cœur de tous les Komis : ce n'est pas du passé, ce ne sont pas des légendes, c'est une réalité, qui s'incarne dans chaque individu. Chaque Komi porte en lui les dieux komis, aujourd'hui comme jadis.

On a vu que l'épilogue du roman n'est pas retenu dans le spectacle ; il est tout de même utile, ne serait-ce que par curiosité, d'en mentionner ici le dernier paragraphe. On y apprend que Serafim, en rentrant de l'armée, se souviendra des paroles du vieux Lad'ej et les rapportera à sa famille, à ses enfants. Contrairement à ce qu'il espérait, lui-même ne parviendra pas à entrer dans la grande école en question... mais son jeune fils lui promet de prendre le relai, et de faire la connaissance du fameux descendant du prince Pam.

« Le temps viendra », avait dit le vieux Lad'ej. Il ne faut pas se hâter, ce qui doit arriver arrivera en son temps. Là encore, c'est la sagesse des ancêtres qui parle. Au cours de ce voyage loin de chez lui, Serafim a rencontré la conscience de son peuple.

III.2.5. “Un théâtre sans conflit”

Comme je l'avais proposé, j'ai limité mon étude d'*Un blindé perdu dans la taïga* aux caractéristiques nationales qui s'y manifestent par l'usage de la langue, par le personnage de Serafim, et par la scène du vieux Lad'ej. Cela ne permet pas de se faire une idée précise du spectacle, et telle n'était pas mon intention, car celui-ci, à l'instar du roman de Timin, explore de nombreuses dimensions qui nous auraient trop écartés du sujet principal de la présente étude. Néanmoins, je pense qu'on peut s'en faire une idée générale à partir de la présentation que j'en ai donné au préalable, où j'ai souligné notamment les difficultés auxquelles Svetlana Gorčakova a dû faire face en choisissant d'adapter pour la scène ce grand voyage terrestre et spirituel. L'entreprise était ambitieuse, et l'on ne s'étonnera pas que le résultat ait suscité des réactions partagées.

C'est ainsi que certains spectateurs, par exemple, ont pu reprocher à ce spectacle de « manquer de conflits » :

« Il n’y a absolument pas de *conflit*, et sans cela il ne peut y avoir aucun *drame*... (*konfliktys dzik abu, a dramaыd sytög nekučöma oz vermy lony...*) » (Nina Obrezkova¹⁴⁶, le 26 janvier 2009, sur un forum consacré à la culture komie¹⁴⁷ ; c’est moi qui souligne).

Il se trouve que j’ai entendu la même remarque par ailleurs, en février-mars 2009, en discutant avec des gens qui avaient vu le spectacle. Cette remarque mérite donc qu’on s’y arrête.

La phrase komie de Nina Obrezkova repose sur deux mots qui se trouvent être des mots russes : *konflikt* et *drama*. *Konflikt* est tout simplement un conflit, c’est-à-dire un choc (latin *conflictus*) résultant de la « rencontre d’éléments, de sentiments contraires, qui s’opposent » (*Le Petit Robert* 2001). *Drama*, comme en anglais, désigne ce qu’on appelle en français contemporain une « pièce de théâtre » (du grec δράμα, action). Le français a quasiment perdu ce sens général et ne connaît plus, dans la création théâtrale d’aujourd’hui, que l’acception qui oppose le *drame* à la *comédie*. En russe — et en komi —, *drama* reste une façon neutre de parler d’une pièce de théâtre (en tant que représentation d’une « action »). C’est la raison pour laquelle on parle toujours de « théâtre dramatique », en Russie (l’adjectif *dramatique* a toujours ce sens en français, mais parmi d’autres acceptions à forte connotation négative)¹⁴⁸.

Svetlana Gorčakova donne ce spectacle dans son *Théâtre musical-dramatique national*. Nous avons vu, dans le chapitre précédent, en quoi consistait la dimension *nationale* du spectacle *Un blindé perdu dans la taïga*. Manifestement, ce n’est pas un spectacle *musical* : il n’y a ni chanson ni danse, seulement une musique de scène fragmentaire qui sert d’intermède ou de soutien¹⁴⁹. Il doit donc s’agir d’un spectacle *dramatique* — c’est-à-dire *avec de l’action*.

Ces points de vocabulaire étant précisés, la critique de Nina Obrezkova m’inspire deux réflexions.

¹⁴⁶ Nina Obrezkova est l’une des personnalités les plus actives dans la poésie komie d’aujourd’hui. Née en 1965 dans l’Udora (à Koslan), elle a publié ses premiers poèmes en 1984. Elle est également très engagée dans la collaboration artistique entre les peuples finno-ougriens.

¹⁴⁷ Conversation entre Nina Obrezkova et Aleksej Rassyhaev sur *V kontakte*, dans le forum du groupe « Коми войтыр » ([discussion intitulée « “Пармаын вошöм БТР” сыпектак »](#)). Aleksej : « Конфликтыс абу, медым сцена вылас позис петкöдны. » — Nina : « вот-вот, ставыс воöны öти кывйö – конфликтыс дзик абу, а драмаыд сытög некутшöма оз вермы лоны... »

¹⁴⁸ En revanche, le mot *théâtre*, en russe, a gardé son sens général, alors qu’en France il a tendance à se restreindre justement à ce sens de « théâtre dramatique » : pour le « théâtre d’opéra », on parle tout simplement d’*opéra*, par métonymie (depuis 1694, selon *Le Petit Robert* 2001). Pour bien faire, il faudrait traduire *teatr dramy* par « théâtre » et *teatr opery i baleta* par « opéra ». Dans un premier temps, je m’en suis tenu, dans le présent mémoire, à une traduction littérale (« théâtre dramatique »), pour éviter l’ambiguïté entre le « Théâtre dramatique d’État » et les autres théâtres d’État (comme le Théâtre du folklore ou le Théâtre musical-dramatique national).

¹⁴⁹ Contrairement au *Poème des temples*, par exemple, où à des spectacles récents comme *Tantôt bien-aimé, tantôt pas* [*Korkö musa, korkö abu*] ou *Marie-toi, mon fils, marie-toi !* [*Götraś, piö, götraś!*], où les chansons se mêlent à l’action.

III.2.5.1. Le postulat du conflit comme essence du théâtre

Effectivement, qui dit *action* dit transformation, changement d'état : certes, un *choc* est suffisant pour provoquer un changement d'état, un mouvement, une transformation... en d'autres termes, une *action* — mais est-il nécessaire ? Qui a dit qu'il fallait nécessairement des « conflits » dans une pièce de théâtre ? Le spectateur qui fait ce genre de remarque ne serait-il pas en train de regarder dans une mauvaise direction pendant que l'intérêt de la pièce se trouve ailleurs ?

Prise au pied de la lettre, la remarque de Nina Obrezkova semble prendre implicitement comme postulat le principe selon lequel « le conflit est l'essence du théâtre ». Il ne s'agit pas ici de faire une dissertation sur la légitimité ce postulat dramaturgique. Rappelons seulement qu'Aristote, disciple de Platon, élevé dans la dialectique, avait jeté les bases d'une « théorie de la dramaturgie » dans sa *Poétique*. Plus tard, Hegel (*Vorlesungen über die Ästhetik*, 1835-1838), s'appuyant sur les travaux d'Aristote, a introduit la notion de *conflit* (*Konflikt*) là où Aristote était beaucoup plus général. Ces deux théoriciens ont laissé une empreinte profonde dans l'esthétique européenne. Mais il faut souligner qu'ils parlaient de *tragédie*, et non de *théâtre* ou de *drame* au sens large.

Il y a peut-être là une confusion entre *drame* et *tragédie* : en russe comme en français, la littérature *dramatique* (*drama*, *dramaturgiâ*) se décompose traditionnellement en plusieurs genres — principalement la comédie (*komediâ*), le drame (*drama*), et la tragédie (*tragediâ*). D'où une confusion possible entre les acceptions générale et particulière de *drama*.

Mais un autre théoricien du théâtre est apparu au début du XX^e siècle, en Russie : Konstantin Stanislavskij. La notion de conflit est présente dans son système (en lien avec la notion d'action), et je soupçonne, compte tenu de l'influence que celui-ci a exercé en Russie et dans le monde sur tout le XX^e siècle, que ses idées ont pu alimenter (probablement malgré lui) le postulat du conflit comme essence du théâtre. Or, pour Stanislavskij, le conflit est permanent, dans l'esprit des personnages, comme il l'est dans la vie : c'est l'essence même du personnage, et cela n'est pas du tout propre au théâtre, mais général à la vision du monde de Stanislavskij. Dans son système, il me semble que le conflit est un moyen, l'objectif demeurant *l'action* (« Lorsque vous êtes sur scène, soyez toujours en action, que ce soit physiquement ou spirituellement. » Stanislavskij 1958, p. 43). Et là, je pense qu'on est en cohérence avec la définition générale du *drame*, c'est-à-dire de la pièce de théâtre (et on rejoint même Aristote).

Le postulat du conflit comme essence du théâtre est sous-tendu par l'hypothèse selon laquelle l'action (*drama*) ne peut résulter que d'un conflit. Si j'explicité le raisonnement de Nina Obrezkova, on peut comprendre ceci : « il n'y a pas de conflit ; or le conflit est nécessaire pour produire une action, et l'action est l'essence du *drame* (i.e. du *théâtre*) ; donc il n'y a pas de drame ». Selon

Stanislavskij, le problème serait donc dans le jeu des acteurs (qui devraient être capables d'imaginer des conflits pour produire de l'action en toutes circonstances) ; selon d'autres points de vue, on pourrait reprocher au texte ou à la mise en scène de ne pas respecter tel ou tel critère esthétique ; quant à moi, je suis plutôt tenté de penser que le conflit comme essence du théâtre est *une vision possible* du théâtre, parmi d'autres. Au demeurant, que l'on aille chercher ce conflit chez Hegel ou chez Stanislavskij, il me paraît un peu intempestif de généraliser les théories esthétiques de celui-là ou les méthodes pédagogiques de celui-ci, et de les appliquer de force à la dramaturgie komie contemporaine. Apparemment, *Un blindé perdu dans la taïga* n'est pas construit sur ce postulat, et il me semble donc inadapté de juger la pièce par rapport à celui-ci. Néanmoins, le fait même que cette observation ait été soulevée m'inspire une seconde réflexion.

III.2.5.2. L'absence de conflit

Cette notion de conflit — plus précisément, d'absence de conflit — est évoquée par Glafira Sidorova¹⁵⁰ dans ses mémoires, à propos de la pièce de D'âkonov *Le mariage* [*Svad'ba*] (créée en 1949 au Théâtre d'État de Syktyvkar)¹⁵¹ : cette pièce, dit-elle, « a été écrite à une époque où régnait une dramaturgie sans conflits (*beskonfliktnâ dramaturgiâ*) » (Sidorova 1992, p. 68¹⁵²).

Sidorova faisait cette remarque par rapport à une époque tout à fait particulière, où la vie réelle était exceptionnellement dure (stalinisme d'après-guerre) et où le théâtre répondait à une double contrainte : le réalisme socialiste et le désir d'évasion. « [I]l y avait dans la vie le besoin, la famine, tandis que sur la scène, au cinéma, régnaient le bien-être, la prospérité, l'abondance, — non pas la vie, mais le paradis » (*ibid.*). Que dire de l'époque où est conçu le spectacle *Un blindé perdu dans la taïga* ? Le début du XXI^e siècle est-il pour les Komis une époque particulière ? La dramaturgie y est-elle soumise à des contraintes spéciales ? C'est une pièce qui décrit un personnage komi dans la grande Russie « multinationale » : dans ce contexte, l'absence de conflit n'est-elle pas significative ? Prenons le spectacle tel qu'il est, et interrogeons-nous sur la signification de cette absence de conflit.

¹⁵⁰ Rappelons que Sidorova avait étudié au studio komi du *GITIS* de Moscou en 1938-1942, donc certainement selon des méthodes directement inspirées du système de Stanislavskij.

¹⁵¹ Cette pièce de D'âkonov a eu un immense succès. Immédiatement traduite en russe (par Anatolij Glebov), elle a été représentée la même année au Théâtre satirique de Moscou (sous le titre *Svad'ba s pridanyim*). Le succès rencontré a incité les studios Mosfilm à en tirer un film en 1953 : la pièce et le film ont ainsi rayonné dans tout le bloc de l'Est.

¹⁵² « La pièce a été écrite à une époque où régnait une dramaturgie sans conflits. Quand il y avait dans la vie le besoin, la famine, tandis que sur la scène, au cinéma, régnaient le bien-être, la prospérité, l'abondance, — non pas la vie, mais le paradis. » (« Пьеса была написана в период, когда царствовала бесконфликтная драматургия. Когда в жизни была нужда, голод, а на сцене, в кино царило полное, благополучие, полная чаша, — не жизнь, а рай. »)

Comme on l'a vu dans le résumé du récit (*supra* « Le roman », p. 94), les quatre garçons abordent des sujets sensibles — la religion, la politique, etc. —, et pourtant, tout se passe dans une bonne ambiance ; ils ont des avis différents, des façons de voir le monde profondément différentes, mais ils s'écoutent et ne se disputent jamais. Les seuls conflits du récit sont ceux qui opposent les quatre « gentils » aux « méchants » bandits... Manifestement, c'est là un parti pris de Timin, qui veut voir et montrer une humanité pacifique et bienveillante. Son roman est lisible par tous, et présente un intérêt pédagogique évident pour les plus jeunes. Timin parsème le récit de discrètes leçons de morale, et invite le lecteur à cultiver une grande curiosité, à découvrir et à comprendre l'autre (les individus et les peuples).

Il est intéressant de remarquer que tout ce spectacle (comme le roman) prend naissance dans les événements d'octobre 1993 (avec même un effet de boucle : cette scène est la première du roman et du spectacle, elle est présente à l'esprit de Serafim pendant tout le récit, et elle revient explicitement à l'issue du combat final) : toute l'épopée tourne autour de cette expérience « traumatisante » — de fait, Serafim a été traumatisé par cette journée à Moscou. Plus qu'une opposition à Eltsine, plus qu'une résistance au changement, il me semble que la position qui se dégage d'*Un blindé perdu dans la taïga* est un refus de la violence, un militantisme anti-conflit. C'est une œuvre pacifiste. Dans ces conditions, peut-on reprocher à quelqu'un « l'absence de conflit » qui caractérise le spectacle ? Dans une période de guerre (notamment en Tchétchénie entre 1994 et 2000¹⁵³), les auteurs veulent manifestement partager avec les spectateurs leur aspiration à la paix.

Revenons à l'histoire des Komis. Quels sont les conflits auxquels ils ont participé au cours des siècles ? Ils se sont battus contre les Russes au Moyen-Âge — ou plutôt, ils ont laissé Moscou les conquérir, avec un certain fatalisme (les chroniques ne laissent pas penser qu'ils aient opposé, dans l'ensemble, une grande résistance : Epifanij 1993, Kuznecova 1999). Depuis lors, ils font partie de la Russie. Dans l'Empire russe, ils se sont soulevés, comme les Russes, contre le pouvoir tsariste (par exemple, lors de la grande révolte paysanne de Kulömdin en 1842-1843). Pendant la Guerre civile, ils étaient partagés, avec les Russes, entre les différentes orientations possibles. Depuis que les Komis font partie de la Russie, tous les conflits auxquels ils ont participé, ils les ont vécus avec les Russes, contre un même adversaire commun (ils ont été envoyés sur tous les fronts au sein de l'armée russe pendant tous les conflits de l'Empire, de l'U.R.S.S. et de la Fédération). Contrairement aux Tatars, par exemple, il me semble que les Komis ont toujours défendu leur identité nationale — depuis la christianisation — non pas *contre* les Russes, mais *avec* les Russes. Le Centre culturel finno-ougrien fédéral,

¹⁵³ Le « syndrome de Tchétchénie » (*čecenskij sindrom* ; *čečenskij sindrom*) affecte justement un personnage dans le spectacle musical *Tantôt bien-aimé, tantôt pas* [*Korkö musa, korkö abu*], que Gorčakova a adapté d'une pièce de Gennadij Ūškov en 2006.

aujourd'hui, en est une excellente illustration. Ce n'est pas aux Maris, par exemple, que ce centre a été confié : les relations entre Maris et Russes sont toujours tendues, comme en témoigne régulièrement la presse internationale. Le pays komi est peut-être celui où la population est le plus homogène¹⁵⁴. Cette « absence de conflit » qui caractérise l'histoire des Komis semble même pouvoir aller jusqu'à l'abandon progressif de la langue¹⁵⁵, par souci de simplicité et de consensus, parce qu'en Russie il est plus commode de parler russe : on pourrait s'offusquer et parler d'acculturation (et de fait, la perte de la langue constitue une perte culturelle fondamentale) — et pourtant, je n'ai pas le sentiment que la perte de la langue, chez les Komis, nuise à leur sentiment national. Le phénomène est comparable à certaines régions de France, où l'identité régionale est plus forte que le sentiment d'appartenir à une « nation française ». Je repense à la scène où Serafim choisit la langue russe pour être sûr d'être bien compris par l'esprit des bois de Sibérie : non seulement l'essence du peuple komi ne s'est pas perdue, mais la langue russe peut même l'aider à se développer et à se perpétuer au-delà du pays komi !

¹⁵⁴ Si l'on observe les chiffres des recensements (p. 137), on voit que la proportion de Komis et de Russes varie au cours des décennies. L'inversion qui se produit entre 1939 et 1959 s'explique en partie par les purges et déportations massives. Mais si l'on se rappelle que ces chiffres sont issus des déclarations des citoyens, on se rend compte que deux autres facteurs importants interviennent dans leurs variations : d'une part, faut-il déclarer ce qu'on pense, ou bien y a-t-il une réponse « joker » ? d'autre part, si l'on se sent à la fois komi et russe, quelle réponse donner ? Pour ma part, bien que je n'aie pas fait de mesures systématiques, j'ai pu observer qu'il y a à la fois des ascendances komies et russes dans la plupart des familles — du moins dans la région de Syktyvkar et de l'Ežva : ce n'est certainement pas le cas dans toutes les régions, mais je pense qu'il faut au moins garder cette observation à l'esprit en lisant les chiffres.

¹⁵⁵ Voir note 7.

Conclusion

L'étude qui s'achève avait pour but de cerner les « nouvelles identités » qui se dégagent de la création théâtrale en langue nationale en République komie, c'est-à-dire depuis 1992. À cet effet, après avoir, d'une part, décrit quelques caractéristiques identitaires du peuple komi, et, d'autre part, parcouru l'histoire du pays komi en général et du théâtre en particulier, je me suis penché sur l'activité du Théâtre du folklore (aujourd'hui Théâtre musical-dramatique national) de la République komie, pour y chercher de nouveaux thèmes nationaux, ou une façon neuve d'aborder les thèmes habituels. On a pu ainsi voir évoluer la mission de cette institution d'État, depuis le premier spectacle, *Le poème des temples* (1992), qui apportait un nouveau regard sur une légende relative à la confrontation de saint Étienne de Permie et des anciens Permiens de l'Ežva — c'est-à-dire des chrétiens et des animistes, des Russes et des Komis —, jusqu'à l'une des plus récentes créations, *Un blindé perdu dans la taïga* (2009), qui met en scène un jeune Komi de l'Ižva dans la grande Russie de Eltsine.

En fin de compte, quelle impression se dégage de l'étude conjointe de ces deux spectacles ? Quelles sont les représentations du peuple komi qui en ressortent ? La notion de « conflit » a été soulevée, et il me semble que c'est un point de départ intéressant pour la synthèse.

Le conflit est à la base même du *Poème des temples*. La caractérisation des personnages et la construction de la pièce m'ont conduit à analyser celle-ci par le biais des *confrontations* (i.e. *conflits*) entre trois groupes de personnages (ch. « III.1. “Le poème des temples” (1992) : le mythe de saint Étienne revisité). Gorčakova y met en scène directement les conflits et leurs manifestations : dans ces conditions, il est légitime d'appliquer le vocabulaire de la tragédie. Au contraire, on l'a vu, *Un blindé perdu dans la taïga* se distingue par l'absence de conflits. Que dire de cette opposition ?

Pour expliquer ce qui oppose ces deux spectacles, il me semble judicieux de chercher à comprendre ce qui les rapproche. Et je vois qu'il y a tout de même un lien essentiel qu'on a vu se dessiner au fil des pages, et que je vais résumer ici.

Pour commencer, il est apparu que les auteurs de ces deux spectacles y font reposer la culture komie sur le double héritage animiste et chrétien — ce qui est tout à fait en accord avec les observations des folkloristes. *Le poème des temples* montre la rencontre de deux mondes à la fin du XIV^e siècle, et *Un blindé perdu dans la taïga* illustre le résultat de cette rencontre cinq cents ans plus tard.

Non seulement christianisme et animisme font partie intégrante de la culture komie, mais il me semble que *Le poème des temples* va jusqu'à les considérer comme deux façons de représenter une même chose (« Ainsi, vous connaissez Jésus-Christ, mais vous le priez sous une autre forme », p. 77), regrettant seulement que les chrétiens aient eu recours à la violence pour imposer leur représentation. Il n'y a pas de dénonciation, il n'y a pas d'accusation ni de jugement (on a vu que les uns comme les autres ont agi tantôt bien, tantôt mal) : seulement un regret que les choses se soient passées ainsi. Ce regret se retrouve, plus explicitement, dans *Un blindé perdu dans la taïga*, vis-à-vis du fait que Eltsine ait eu recours à la violence pour imposer la nouvelle constitution fédérale — et l'aspiration à la paix y est elle aussi plus explicite (et soulignée par la chanson d'Igor' Tal'kov). Dans *Un blindé perdu dans la taïga*, l'action se situe *après* le conflit, et elle en montre les conséquences et l'aspiration à la paix : on a donc affaire à un théâtre résolument « sans conflit ».

Dans cette comparaison, un parallèle s'impose entre deux Russes qui sont présentés comme « mortifères » : Stefan Hrap et Boris Eltsine. Les regrets sont exprimés, l'attention des spectateurs est sollicitée : j'y vois une volonté d'éducation, de mise en garde, de leçon à tirer du passé. Mais dans tous les cas, l'héritage historique est pleinement assumé : le peuple komi d'aujourd'hui a développé sa vision du monde en écoutant à la fois les leçons des ancêtres animistes et celles des chrétiens orthodoxes ; la République komie d'aujourd'hui s'est formée, avec la Fédération de Russie, sur une constitution adoptée sous les obus. La représentation du monde des anciens Komis est toujours valable : il y a des gens bien intentionnés, d'autres malveillants, d'autres peut-être encore qui, en toute bonne foi, ont confiance dans des promesses de bonheur incompatibles entre elles ; dans les conflits individuels ou sociaux qui en résultent, chacun joue son rôle, le plus fort ou le plus rusé en sort provisoirement vainqueur, et la vie continue. Il en a toujours été ainsi, avec les bêtes sauvages dans la forêt, avec les armées venues de Moscou ou de Sibérie, avec les sorciers bons ou mauvais, avec les esprits bien-faisants ou malfaisants... Si la tradition komie se perpétue jusqu'à nos jours, c'est sans doute dans cette vision du monde. L'animisme komi, en somme, est toujours bien vivant. L'identité komie n'est pas dans le conflit, elle est dans la façon d'appréhender celui-ci, aussi bien que dans la façon d'appréhender son absence.

Et je repense à cette vieille réputation des Komis, qu'Élisée Reclus avait trouvée dans la littérature scientifique russe de son temps : « On dit les Zîfanes tranquilles, doux et résolus, et ceux qui vivent dans les forêts ont gardé cet amour de la vérité, cette franchise qui distinguent les hommes libres. » (Reclus 1890, p. 632)

ANNEXES

Annexe 1. Principes d'écriture

La plupart des sources, on l'a vu, n'utilisent pas l'alphabet latin, et j'ai donc du procéder à des transformations graphiques — transcriptions (d'un système d'écriture à un autre) ou translittérations (lettre à lettre). La présente annexe a pour but de définir les choix que j'ai faits, en les justifiant.

Écriture du komi

Le système phonétique du komi standard est constitué aujourd'hui de 7 voyelles et 26 consonnes (dont 9 palatales), rigoureusement invariables quelle que soit leur position dans les mots (pas de réduction des voyelles, pas de sonorisation ni d'assourdissement des consonnes)¹⁵⁶.

Le komi est la seconde langue finno-ougrienne (après le hongrois) à avoir connu l'expérience de l'écrit : c'était en 1372, et le missionnaire saint Étienne de Permie avait alors inventé de toutes pièces un alphabet à cet effet.

Au XIX^e siècle, l'écriture de saint Étienne était tombée dans l'oubli, et l'on utilisait tant bien que mal l'alphabet cyrillique, mais de manière un peu anarchique¹⁵⁷. En 1918, lorsque la langue komie a

¹⁵⁶ Il va de soi que les nombreuses variantes régionales font apparaître un système phonétique beaucoup plus riche. En particulier, les linguistes mettent en évidence un vaste spectre de voyelles, dont ils rendent compte par de nombreux caractères et signes diacritiques : je me limite ici aux sons élémentaires, comme le fait la langue écrite standard.

été unifiée et normalisée, un nouvel alphabet a été conçu par le linguiste Vasilij Molodcov (Vassili Molodtsov). Cette décision d’inventer un alphabet original plutôt que d’utiliser l’alphabet cyrillique s’explique, plus que par des motifs politiques, par l’inadéquation de celui-ci à une langue non slave comme le komi. Si l’alphabet de Molodcov s’inspire principalement des caractères cyrilliques, chaque phonème y est représenté par une lettre, et chaque lettre y représente un phonème. Cette écriture, beaucoup plus adaptée à la phonétique et à la structure de la langue komie que l’alphabet russe, sera l’écriture officielle du komi jusqu’en 1939.

Entre 1931 et 1935, les autorités tentent d’imposer une notation latine. Mais ce changement pose de gros problèmes techniques et suscite une grande réticence, de sorte que cette écriture latine ne parvient pas à se généraliser.

Depuis 1939, le komi s’écrit maintenant avec l’alphabet cyrillique russe augmenté de deux caractères spécifiques : < i > (désignant un *i* antérieur qui n’altère pas la consonne précédente, par opposition à la lettre < и >) et < ö > (désignant un *e* vélaire). Comme en russe, cet alphabet fait porter la palatalisation des consonnes par la voyelle qui suit (ou, à défaut, par un « signe mou ») et non par la consonne elle-même.

Parallèlement à ces écritures en vigueur en Union soviétique, les chercheurs occidentaux du début du XX^e siècle (Fokos-Fuchs, Uotila...) ont eu besoin de mettre à l’écrit les enregistrements effectués dans le cadre de leurs travaux de terrain. Ils ont spontanément adopté une écriture où les lettres soient en bijection avec les phonèmes, comme chez Molodcov, mais sur une base latine — avec des signes diacritiques sur les consonnes palatales (accent aigu) et sur les post-alvéolaires (*háček*)¹⁵⁸. Cette notation, plus ancienne que l’écriture cyrillique actuelle et largement répandue dans le monde scientifique jusqu’à nos jours¹⁵⁹, a le mérite de constituer une transcription phonétique, facile à lire sans connaissance particulière de la langue¹⁶⁰.

Dans le tableau ci-dessous — reproduit ici à titre d’illustration seulement —, on trouve de gauche à droite : l’écriture latine scientifique, celle de saint Étienne, deux écritures cyrilliques de la première moitié du XIX^e siècle, l’alphabet de Molodcov, l’alphabet latin des années 1930, et enfin l’alphabet cyrillique d’aujourd’hui.

¹⁵⁷ Je peux mentionner un évangile de Mathieu traduit en langue zyriène par Georgij Lytkin et publié à Saint-Pétersbourg en 1882 (Lytkin G.S. 1882). La langue n’est pas encore standardisée ; néanmoins, cette écriture cyrillique se lit intuitivement sans aucune difficulté : une seule série de voyelles, et des accents graves pour noter la palatalisation des consonnes.

¹⁵⁸ C’est cette notation qui est utilisée dans le vaste dictionnaire zyriène–allemand de Fokos-Fuchs (1959).

¹⁵⁹ Elle est adoptée notamment, dans une version simplifiée (Fokos-Fuchs utilisait de nombreux signes supplémentaires pour rendre compte de toutes les particularités phonétiques et des variantes dialectales), par Konakov *et al.* 1999b. En page 398, Vladimir Napolskih y explique précisément comment chaque lettre se prononce.

¹⁶⁰ Cette écriture latine constitue donc de fait une translittération de l’alphabet de Molodcov.

А	З	А	А	А	А	А
В	Ф	Б	Б	В	В	Б
У	Х	В	В	В	У	В
С	Т	Г	Г	Г	С	Г
Д	А	Д	Д	д	Д	Дь
Д'	-	Д _ж	Д _ж	ф	д	Дж
З'	Ш	Д _з	Д _з	Ж	З	Дз
З̣'	И	Ж	Ж	З	З	Ж
З̣̣'	П	З̣	З̣	З̣	З̣	З̣
З̣̣̣'	В	З̣ _ж	З̣ _ж	З̣̣	З̣̣	З̣̣
И	Г	И	И	И	И	И,и
И̣	Г	И̣	И̣	И̣	И̣	И̣
К	Л	К	К	К	К	К
Л	У	Л	Л	Л	Л	Ль
Л'	-	Л _з	Л _з	Л̣	Л̣	Л̣
М	У	М	М	М	М	М
Н	У	Н	Н	Н	Н	Н
Н'	-	Н _ж	Н _ж	Н̣	Н̣	Н̣
О	П	О	О	О	О	О
О̣	Р	О̣	О̣	О̣	О̣	О̣
Е	П	О̣	О̣	О̣	Э	О̣
Р	У	П	П	П	Р	П
Р'	У	Р	Р	Р	Р	Р
С	С	С	С	С	С	С
С'	-	С _ж	С̣	С̣	С̣	С̣
Т	Т	Т	Т	Т	Т	Т
Т'	-	Т _ж	Т̣	Т̣	Т̣	Т̣
Т̣	У	Т̣	Т̣	Щ	Т̣	Т̣
У	У	У	У	У	У	У
У'	-	У _ж	У̣	У̣	У̣	У̣
Ш	А	Ш	Ш	Ш	С	Ш
Ш'	Л	Ш̣	Ш̣	Ш̣	С̣	Ш̣
Е	У (открытое)	Е	Е	Е	Е	Э'
	Б (закрывное)					
Ф	-	-	-	-	Ф	Ф
Х	-	-	-	-	Х	Х
Ц	-	-	-	-	С	Ц
					Я,Ю,Е,Е	

Les systèmes d'écriture de la langue komie (HRSSAK 1981).

L'écriture cyrillique moderne du komi étant tardive et inutilement complexe (pour une langue aussi simple, phonétiquement, que le komi), il convient de souligner ici qu'il ne serait pas raisonnable de translittérer le komi en s'appuyant sur cette écriture cyrillique (et en adoptant par exemple une norme de translittération en usage pour les langues slaves)¹⁶¹. En outre, les sources consultées utilisent différentes normes selon les époques : Molodcov dans les sources komies de 1918 à 1939 (parmi les textes des années 1930 que j'ai consultés, rares sont ceux qui étaient imprimés dans l'alphabet latin

¹⁶¹ Pour s'en convaincre, prenons l'exemple des pronoms personnels de la langue komie, aux deux premières personnes du singulier. En écriture latine scientifique, on obtient *me* et *te* (on reconnaît là les pronoms personnels largement répandus à la fois dans les langues ouraliennes et indo-européennes). Conformément aux règles d'orthographe du komi moderne, en revanche, il faut écrire en cyrillique *ме* et *тэ*, que l'on pourrait translittérer en latin par *me* et *tè*... ce qui est sensiblement déroutant quand on sait que les deux consonnes sont « dures » et que les deux voyelles sont strictement identiques.

officiel¹⁶²), le cyrillique moderne dans les sources komies depuis 1939, et l'écriture latine scientifique dans les publications scientifiques internationales. Pour des raisons d'homogénéité, je propose donc d'utiliser ici la notation latine scientifique — à quelques variantes près, justifiées par un souci de simplification graphique :

- pour les affriquées sonores (respectivement post-alvéolaire et alvéolo-palatale, j'emploie les digrammes *dž* et *dž* (au lieu de monogrammes non latins moins accessibles aux lecteurs),
- je note *ö* et *y* les voyelles qui sont respectivement les équivalents vélares de *e* et *i* (pour éviter de surcharger les lettres avec des signes diacritiques souscrits).

L'écriture latine adoptée pour les 33 phonèmes est indiquée en gras dans le tableau ci-dessous, qui résume les combinaisons possibles des consonnes et voyelles, et leur notation dans l'alphabet de Molodcov (dans les cases grisées) *et* dans l'alphabet komi moderne (aux intersections). Ce tableau a pour but de permettre au lecteur de retrouver très facilement, si nécessaire, l'écriture Molodcov ou cyrillique de tout mot komi qui figure dans le texte.

On notera que les consonnes finales komies sont dures en l'absence de signe mou, à l'exception des affriquées <ч> et <дз>, qui sont toujours molles (alvéolo-palatales)¹⁶³.

¹⁶² Outre un manuel d'électricité aperçu dans le musée de l'école de Šojnaty (où l'on apprend notamment la loi d'Ohm : « Omlən zakon. Toklən vьpьs provodņikьn ьzdə provodņikь pomjasas naprazəņəšə ьzdədəmkəd. », c'est-à-dire que « l'intensité du courant dans un conducteur est proportionnelle à la différence de potentiel aux bornes du conducteur »), je n'ai vu dans l'alphabet latin que la première édition du poème de Savin intitulé *Syktynkar* (« Nəbdinsa Vittor : Sьktьvkar », 1935), ainsi qu'un numéro du journal « Komi Komsomol » du 1^{er} janvier 1933 (où le corps des articles était toutefois en alphabet Molodcov).

¹⁶³ De même, on fait l'économie du signe mou entre la lettre <с> et certaines consonnes, le son [s] se palatalisant dans ces positions par assimilation (< Степан > *Štepan* ; < спектакль > *špektakl'*) ; et on ne répète pas le signe mou pour les consonnes palatales doublées (< аттö > *at'ö* ; < сэсса > *sešša* ; < лыддыны > *lyd'dyny*).

			V O Y E L L E S							
			∅	a	e	i	o	ö	u	y
			Aa	Ee	Ii	Oo	Öö	Uy	Ыы	
C O N S O N N E S		∅	∅	а-	э-	и-	о-	ö-	у-	ы-
	yod	j Jj	-й	я	е	йи	ё	йö	ю	йы
	explosives sourdes	p Pп	-п	па	пе	пи	по	пö	пу	пы
		k Kк	-к	ка	ке	ки	ко	кö	ку	кы
		t Tт	-т	та	тэ	ті	то	тö	ту	ты
		t' T'т'	-ть	тя	те	ти	тё	тьö	тю	тыы
	explosives sonores	b Bб	-б	ба	бе	би	бо	bö	бу	бы
		g Gг	-г	га	ге	ги	го	gö	гу	гы
		d Dд	-д	да	дэ	ді	до	dö	ду	ды
		d' D'д'	-дь	дя	де	ди	дё	дьö	дю	дыы
	nasales	m Mм	-м	ма	ме	ми	мо	mö	му	мы
		n Nн	-н	на	нэ	ні	но	nö	ну	ны
		ñ N'н'	-нь	ня	не	ни	нё	ньö	ню	ныы
	fricatives sourdes	š Šш	-ш	ша	ше	ши	шо	шö	шу	шы
		s Sс	-с	са	сэ	сі	со	sö	су	сы
		ś Śс'	-сь	ся	се	си	сё	сьö	сю	сьы
	fricatives sonores	v Vв	-в	ва	ве	ви	во	vö	ву	вы
		ž Žж	-ж	жа	же	жи	жо	žö	жу	жы
		z Zз	-з	за	зэ	зі	зо	zö	зу	зы
		z' Z'з'	-зь	зя	зе	зи	зё	зьö	зю	зьы
	affriquées	č Čщ	-тш	тша	тше	тши	тшо	тшö	тшу	тшы
		č' Č'ч'	-ч	ча	че	чи	чо	čö	чу	чы
		dž Džдж	-дж	джа	дже	джи	джо	džö	джу	джы
		dž' Dž'дж'	-дз	дза	дзе	дзи	дзо	džö	дзу	дзы
	liquides	r Rр	-р	ра	ре	ри	ро	rö	ру	ры
		l Lл	-л	ла	лэ	лі	ло	lö	лу	лы
		l' L'л'	-ль	ля	ле	ли	лё	льö	лю	лыы
	consonnes étrangères	f Fф	(ф)							
		h Hх	(х)							
		c Cц	(ц)							
		š Šш	(ш)							

Translittération du russe

Le système phonétique des langues slaves est beaucoup plus complexe que celui des langues ouraliennes : on distingue en russe jusqu'à 37 consonnes et 5 ou 6 voyelles¹⁶⁴, qui varient en qualité selon la position dans le mot. Aussi est-il d'usage, pour le russe, de pratiquer une *translittération* de l'alphabet cyrillique vers l'alphabet latin plutôt qu'une transcription phonétique.

La norme ISO 9, dans sa version de 1995, répond à ce besoin de manière efficace. C'est cette norme, à peu de chose près, que j'adopte ici. Elle est difficile d'accès pour le lecteur non slavisant, mais présente l'avantage d'être strictement bijective : grâce au tableau ci-dessous, le lecteur pourra donc retrouver très facilement, si nécessaire, l'écriture cyrillique de tout mot russe qui figure dans le texte.

La norme ISO s'inspire de considérations phonétiques, et de l'écriture latine des langues slaves occidentales et méridionales : aux lettres cyrilliques russes, elle fait donc correspondre, dans l'ensemble, des lettres latines qui sont utilisées dans d'autres langues slaves pour représenter des sons similaires, ce qui en rend la lecture assez intuitive. Je dois toutefois attirer l'attention du lecteur sur le cas particulier de la lettre russe <ч>, que la norme translittère par *č*. Or, dans les langues à écriture latine, cette lettre *č* désigne l'affriquée post-alvéolaire sourde¹⁶⁵, son qui n'existe pas en russe. La lettre russe <ч>, quant à elle, représente l'affriquée alvéolo-palatale (ou « post-alvéolaire palatalisée ») sourde¹⁶⁶, qu'il est d'usage de noter *č* dans les langues slaves à écriture latine (bosniaque, croate, polonais). Cet écart n'est pas gênant dans un contexte exclusivement russe, où il n'induit aucune ambiguïté. En revanche, il le devient dès qu'on côtoie les langues où coexistent ces deux affriquées (notamment les langues permiennes, mais aussi tout simplement les langues slaves occidentales et méridionales), qui contiennent une plus grande variété d'affriquées, sourdes et sonores, et plus ou moins palatalisées. Dans notre contexte bilingue, il convient donc de souligner que le russe *č* et le komi *č* sont deux notations qui représentent à peu près le même son : une affriquée post-alvéolaire sourde *palatalisée*. (Quant à l'affriquée post-alvéolaire sourde *non palatalisée*, inexistante en russe mais concevable en cyrillique, elle pourrait être notée par le digramme *tš* selon la norme ISO, équivalent au komi *č*.)

¹⁶⁴ La difficulté même qu'on a à les dénombrer montre bien qu'il s'agit plutôt d'un continuum.

¹⁶⁵ Consonne désignée par [tʃ] dans l'API.

¹⁶⁶ Consonne désignée par [tʃ̟] dans l'API. On rencontre parfois la notation phonétique [čʰ].

a	а
â	я
b	б
c	ц
č	ч
d	д
e	е

è	э
ë	ë
f	ф
g	г
h	х
i	и
j	й

k	к
l	л
m	м
n	н
o	о
p	п
r	р

s	с
š	ш
ŝ	щ
t	т
u	у
û	ю
v	в

y	ы
z	з
ž	ж
‘	ь
”	ъ

NB. La lettre <ë> peut être simplement rendue par *e*, comme c'est l'usage en bibliographie. Dans la mesure où mes sources le permettent, je m'efforce toutefois de représenter le tréma lorsqu'il est présent.

Annexe 2.

“Komi” : projections d’un mot multidimensionnel

1. Introduction. Le mythe russe de l’ethnonyme

Komi est un mot un peu mystérieux. On le rencontre dans des locutions comme *komi mort* (*mort* = homme), *komi vojtyr* (*vojtyr* = peuple), *komi kyv* (*kyv* = langue), *Komi mu* (*mu* = terre, pays) — aujourd’hui *Komi Respubl’ika*¹⁶⁷.

Depuis que l’exonyme russe *zyriène* est passé de mode, on a l’habitude de présenter *komi* comme l’auto-ethnonyme du peuple *komi*¹⁶⁸. Or, considérer le mot *komi* comme un ethnonyme reviendrait à considérer *komi mort* ou *komi vojtyr* comme des pléonasmes. L’ethnonyme, c’est *komi mort*. Et l’on reconnaît là une forme comparable à *ud/murt*.

C’est l’usage des étrangers (à commencer par les Russes) qui en a fait un ethnonyme. Soulignons que les études de la langue *komie*, jusqu’à présent, ont toujours, à ma connaissance, été faites par le biais du russe. Quelles que soient l’objectivité et la bonne volonté des chercheurs finno-ougriens et/ou occidentaux, ils ont toujours abordé la langue et la culture *komies* en regardant par une lorgnette

¹⁶⁷ Qu’on ne se soucie pas pour l’instant de la présence de majuscules ou minuscules (*komi*, *Komi*) : le sens de ces nuances typographiques va apparaître progressivement. Pour l’instant, considérons que j’obéis à l’usage.

¹⁶⁸ Mais contrairement aux « Mordves », exonyme qui s’est avéré trop général quand on s’est rendu compte que les autochtones se qualifiaient eux-mêmes ou bien d’*Erz’a* ou bien de *Mokša* mais jamais de « Mordves », les exonymes *Zyriènes* et *Permiaks* se sont révélés trop précis, puisque lesdits *Zyriènes* et *Permiaks* se considèrent tous comme *Komi mort*. D’où les sélectifs russe *komi-zyrâne* et *komi-permâki*... qu’on pourrait rendre en français, respectivement, par *Komis zyriènes* et *Komis permiaks* (sans trait d’union, et sans majuscule au second terme).

russe¹⁶⁹. Et c'est ainsi que *Komi mu* est devenu « le pays *des Komis* ». Les Komis étaient nés. Alors qu'eux-mêmes n'avaient aucune idée de ce que pouvait bien être « un Komi »¹⁷⁰.

2. Observations

Je propose de faire d'abord des observations sur la langue komie elle-même. Dans un second temps, on pourra voir ce qui se passe en russe.

2.1. “Komi” en langue komie : observations grammaticales

Placé devant un substantif (*mort, vojtyr, mu*), *komi* est manifestement une épithète. Grammaticalement, cette épithète peut être analysée comme un adjectif ou comme un substantif. Dans une langue comme le komi, la notion même d'*adjectif* est floue — surtout en position d'épithète antéposée, puisque le substantif complément du nom, en komi, est lui aussi antéposé et dépourvu de désinence, de sorte que rien ne le distingue d'un adjectif.

Les dictionnaires ne font pas de distinction entre les formes nominales qu'on a l'habitude d'appeler *substantif* et *adjectif*. Fokos-Fuchs (1959) donnait comme équivalents allemands de *komi* à la fois le substantif *Syrjäne* et l'adjectif *syrjänisch* (ce qui n'est correct que si l'on fait abstraction des Permiaks). Quand au grand dictionnaire komi-russe de l'an 2000 (Beznosikova *et al.*), qui traduit le mot komi *komi* par le mot russe *komi*, il n'est pas d'un grand secours.

¹⁶⁹ C'est pourquoi les analyses de la langue russe occupent ici plus de place que celles de la langue komie : en effet, puisqu'il est question d'« auto-ethnonyme », il me semble logique de partir de la langue nationale et de prendre le temps de démêler soigneusement les usages qu'on observe dans la langue russe.

¹⁷⁰ Pour éviter les équivoques qui se perpétuent en russe, il serait plus approprié d'inventer en français quelque chose comme « Komien », bien que cela paraisse tiré par les cheveux.

2.2. L'hypothèse toponymique

Que désigne cette épithète *komi* ? Apparemment, elle doit répondre aux questions « l'homme de quoi ? », « le peuple de quoi ? », « la terre, le pays de quoi ? ». S'il y a une seule réponse qu'on puisse donner *simultanément* à ces trois questions, il me semble que cette réponse pourrait être le nom d'un lieu — voire quelque chose de plus général.

Faisons l'hypothèse que *Komi*, initialement, désignait déjà un lieu. Puisqu'un Zyriène est un *Komi mort* qui vit dans le *Komi mu*, et qu'un Permiak est un *Komi mort* qui vit dans le *Kommu*, il semble donc que ce lieu soit le territoire qui était habité par les ancêtres communs des Zyriènes et des Permiaks (mais pas par les Oudmourtes). Ce territoire coïncide avec le bassin de la Kama — la « Grande Permie », qui correspond à peu près, aujourd'hui, à l'*okrug* komi-permiak du *kraj* de Perm'.

Par conséquent, il n'est pas absurde de s'interroger sur l'éventualité d'un lien (dont je ne connais pas la nature *a priori*) entre *Komi* et *Kama*. Une explication étymologique a été avancée, qui ferait venir *Komi* de *Kama* (notamment par Wichmann et Uotila), ce qui est peu vraisemblable (comme l'ont souligné Yves Avril et Jean-Luc Moreau) (Avril 2006, p. 123). À mon avis, il faudrait plutôt chercher une *origine commune*, ou faire venir *Kama* de *Komi* — l'alternance *o~a* étant archiclassique dès que le russe s'en mêle¹⁷¹. En tout cas, on a affaire à deux toponymes, qui se ressemblent beaucoup et qui désignent à peu près le même endroit...

Supposons maintenant que cette acception toponymique soit récente (i.e. qu'elle ne soit qu'une projection d'un mot plus général), et que le mot *Komi*, pour les anciens Komis, avait un autre sens (Avril et Moreau observent par exemple que ce mot pourrait provenir d'une racine qui veut dire « homme »). Il me semble alors que cette racine a dû donner naissance à un toponyme, et que c'est ce toponyme qui a ensuite été abusivement adopté par les étrangers pour désigner un peuple¹⁷².

¹⁷¹ On peut trouver surprenant que cette alternance *o~a* se soit produite sur la première syllabe de *Komi*, qui est, semble-t-il, accentuée. Mais il faut remarquer que sur *Komi mu* ou *Kommu*, l'accent aurait plutôt tendance à tomber sur le substantif *mu*, puisque *Kom(i)* n'est qu'un déterminant.

¹⁷² Je trouve *komi/jas* « les Komis » sous la plume de Vladimir Timin, dans le roman *Un blindé perdu dans la taïga* [*Parmayn vošöm BTR*], mais il semble que ce soit un calque russe récent : cette forme n'apparaît pas dans la tradition orale et dans les textes classiques.

2.3. Un mot multidimensionnel

À partir de cette acception spatiale (*Komi*), il me semble naturel que le mot serve ensuite d'épithète à un peuple (*Komi vojtyr*), à ce dont celui-ci fait partie (*Komi mu*), et à ce qui le constitue (les caractéristiques identitaires « nationales »).

Komi est donc un mot multidimensionnel qui cristallise toutes les caractéristiques extrinsèques et intrinsèques du peuple komi, caractéristiques qu'on peut ensuite retrouver par projection du mot sur des substantifs précis : la terre, le pays (*Komi mu*), le peuple (*komi vojtyr*), les individus (*komi mort*, *komi nyv* « une fille », *komi zon* « un garçon »...), la langue (*komi kyv*), la culture (*komi šylankyv* « une chanson », *komi nébög* « un livre », *komi littérature*...), les institutions (*Komi Respublika*...), etc.

3. Application des observations

Cette hypothèse de « mot multidimensionnel » est un peu intuitive. Vérifions maintenant si elle est cohérente avec l'usage en russe et en komi.

3.1. État des lieux sur la position du déterminant russe

Indéclinable : l'équivoque russe

Les dictionnaires russes présentent *komi* comme un « indéclinable » — sans préciser s'il s'agit d'un substantif ou d'un adjectif —, voire comme un « pluriel » (Šerba *et al.*, *Bolšoj russko-francuzskij slovar'*, 2005). En effet, en russe, au nominatif, seul un substantif pluriel peut avoir une terminaison en *-i*. Si c'est un pluriel, alors on ne connaît pas son singulier ; si c'est un singulier, alors c'est un mot étranger, donc indéclinable : dans tous les cas, il est normal que le mot russe *Komi* soit invariable. La tendance à le représenter comme un pluriel souligne que le mot est généralement compris par les Russes comme un ethnonyme (« les Komis »). D'où la forme russe *Respublika Komi*, qui est souvent traduite en français (par les Russes) *République des Komis*, et sur laquelle on va revenir plus bas. Si

l'on compare à *Respublika Tatarstan*, *Respublika Burâtiâ*, etc., on voit qu'il y a là quelque chose d'incohérent.

Postposition et antéposition : le cas général

Employé tout seul, en russe, le mot *komi* (sans majuscule) peut désigner *la langue komie*, ou bien *un Komi* — ou plusieurs, voire *les Komis*, puisque le mot est invariable. (Avec une majuscule, c'est plus compliqué... on va y venir plus bas.)

Dans les autres cas, le mot *komi* apparaît comme un déterminant au sein d'un syntagme nominal. Ce déterminant peut-être postposé (*âzyk komi*) ou antéposé (*komi âzyk*).

Hors du pays komi, les Russes auront tendance à dire *âzyk komi*. En effet, *komi* est trop mystérieux pour pouvoir apparaître en première position (on ne sait pas très bien quelle est la fonction grammaticale du mot, puisqu'il est invariable, et on ne sait pas très bien non plus ce qu'il recouvre sémantiquement) : il vaut mieux dire d'abord qu'on parle d'une langue, pour que l'interlocuteur comprenne de quoi il s'agit, et ensuite on nomme cette langue : *âzyk komi*. Dans cette construction, *komi* peut-être considéré comme un substantif en apposition (puisque'on a vu que le mot *komi*, employé isolément et sans majuscule, est un substantif qui désigne justement la langue komie), comme un adjectif épithète postposé, ou bien comme un génitif pluriel (« la langue des Komis »). Comme on va le voir plus bas, l'hypothèse du génitif pluriel est aberrante — mais elle est théoriquement possible.

Il est intéressant de voir que les russophones du pays komi ont la tendance inverse : ils diront plus facilement *komi âzyk*. Là, grammaticalement, on a plus clairement affaire à un adjectif. Le fait d'antéposer le déterminant revient à dire : « *Komi*, vous savez ?... eh bien je vais vous parler de la *langue*. » Cela ne peut marcher, on le comprend bien, que si les interlocuteurs partagent le même réseau d'associations d'idées autour du seul mot *komi*.

Ainsi rencontre-t-on souvent, dans la langue russe du pays komi, la locution *Komi Respublika*, alors que la forme préconisée partout ailleurs en Russie est *Respublika Komi*. Et l'on remarque que cette forme russe avec antéposition de l'épithète coïncide avec la seule forme possible en langue komie (qu'on l'analyse comme un adjectif ou comme un complément du nom) : *Komi Respublika*. On observe là, dans une certaine mesure, une intéressante altération du russe sous l'influence de la langue nationale (centripète). Mais ces deux formes n'ont pas tout à fait le même sens, et je vais tâcher d'en mettre en évidence les nuances dans les paragraphes qui suivent.

“*Respublika Komi*” vs “*Komi Respublika*”

Respublika Komi est le nom *officiel*, aujourd'hui, de l'État komi. Cette appellation revêt une consonance très russe, et très fédérale : elle peut être comprise partout, même là où le mot *Komi*

n'évoque absolument rien. Comme c'était le cas avec *âzyk komi*, on peut voir dans *Komi* un nom en apposition, ou bien un complément du nom au génitif pluriel.

Si c'est un nom en apposition, il s'agit d'un nom propre — d'où la majuscule. En français, on dirait : « la République de Komi ». Cette construction est identique à *Respublika Udmurtiâ*, *Respublika Tatarstan*, *Respublika Franciâ*...

L'interprétation en génitif pluriel donnerait en français « la République des Komis » — et c'est la forme qu'on trouve généralement dans les rares ouvrages français qui traitent de ce sujet. Mais dans ce cas, en russe, la majuscule ne s'explique pas : on attendrait *Respublika komi*. Au demeurant, on ne parle pas de **Respublika francuzov*. Cette interprétation peut se comprendre quand on se rappelle que les républiques de Russie sont issues d'entités administratives soviétiques qui étaient attribuées à des peuples (« nationalités »), mais elle ne me paraît pas naturelle — et elle est surtout aberrante par rapport à ce qui se trouve ailleurs en Russie.

Il me paraît donc plus pertinent de considérer la construction *Respublika Komi* comme une apposition.

Cette construction par postposition (*Respublika Komi*) souligne que la République komie n'est qu'une république parmi d'autres dans la Fédération de Russie. Au contraire, *Komi Respublika* évoque d'abord tout le spectre de l'univers komi, toutes ses caractéristiques, et l'actualise ensuite dans l'espace, dans le temps, et dans une organisation institutionnelle : la République.

L'usage : la République en apposition et l'adjectif antéposé

Les dépêches de l'agence d'État *KomiInform* obéissent à un principe simple. Le mot *Komi*, avec majuscule, représente elliptiquement la République et se substitue à la locution *Respublika Komi*¹⁷³. On trouve partout le syntagme locatif *v Komi* (en [République de] Komi), on rencontre des expressions prépositionnelles comme *Deputat Gosudarstvennoj Dumy ot Komi* (le Député de [la République de] Komi à la Douma d'État)... Dans cet emploi, s'il remplit la fonction de complément du nom, le mot *Komi* est naturellement postposé (avec une valeur de génitif) : *Glava Komi* (le Président de [la République de] Komi), *Gossovet Komi* (le Conseil d'État de [la République de] Komi), *Konstituciâ Komi* (la Constitution de [la République de] Komi), *Torgovo-promyšlennaâ palata Komi* (la Chambre de commerce et d'industrie de [la République de] Komi), *respublikanskij bûdžet Komi* (le budget républicain de [la République de] Komi)... Antéposé, il ne porte pas de majuscule et se laisse plutôt interpréter comme un adjectif : *komi âzyk* (la langue komie), *Pitirim Sorokin i komi ètnografiâ* (Pitirim

¹⁷³ L'*Oxford* suit cet usage (*Oxford Dictionary of English*, 2003) : en anglais, *Komi* est d'abord une république, ensuite un individu et une langue.

Sorokin et l'ethnographie komie), *P'esu komi dramaturga postavili v nacional'nom teatre Udmurtii* (Une pièce d'un dramaturge komi a été montée au Théâtre national d'Oudmourtie)...

On trouve à peu près le même usage dans les journaux (*Molodež' Severa, Respublika...*), à ceci près qu'ils explicitent encore souvent le mot *Respublika*. De même, sur le site officiel de la République, on ne trouve que *Respublika Komi* ; en revanche, dans la rubrique consacrée au peuple komi et au monde finno-ougrien, on rencontre les expressions *komi narod* (le peuple komi), *komi parma* (la taïga komie), etc. : dès lors qu'il ne désigne pas la République, ce mot *komi* évoque aussitôt ce qui est en rapport avec le peuple, le territoire, la nature, etc. — toutes les caractéristiques générales.

L'adjectif dans les noms d'institutions

Cet adjectif épithète antéposé apparaît fréquemment en première position dans des noms d'institutions. Dans ce cas, il prend naturellement une majuscule — non pas pour désigner la République (il serait postposé), mais en tant que premier mot d'une locution propre. C'est pourquoi l'on trouve les formes *Komi naučnyj centr* (le « Centre scientifique komi », c'est-à-dire le Centre komi du Département de l'Oural de l'Académie des Sciences de Russie), *Komi knižnoe izdatel'stvo* (la Maison d'édition komie), *Komi dramatičeskij teatr* (le Théâtre dramatique komi). Ces institutions sont antérieures à la République (elles font bien référence à un État komi, mais qui pouvait être une *oblast'* ou une R.S.S.A.). Dans des institutions plus récentes, le nom *République* apparaît explicitement (ou implicitement) : *Nacional'nyj musikal'no-dramatičeskij teatr [Respubliki] Komi* (le Théâtre musical-dramatique national de [la République de] Komi).

D'où la forme ***Komi Respublika***, qui n'est pas absurde : ce n'est pas le nom officiel, mais c'est littéralement la « **République komie** » (cf. *Udmurtskaâ Respublika*) — alors que ***Respublika Komi*** serait la « **République de Komi** » (cf. *Respublika Udmurtiâ*)¹⁷⁴.

3.2. Aujourd'hui en langue komie

Dans la presse komiphone et dans la conversation, aujourd'hui, le seul mot *Komi* sert de plus en plus à désigner la République (au lieu de *Komi Respublika*), c'est-à-dire le « pays komi » actualisé

¹⁷⁴ De même, on trouve *Komi* en adjectif épithète antéposé et avec majuscule dans la locution *Komi kraj*. Il s'agit du « pays komi », dont les Komis se font une représentation précise dans l'espace, quels que soient l'époque et le contexte politique. Cette locution est donc à considérer comme *Komi Respublika* et comme les noms d'institutions : c'est une locution propre (puisqu'il n'y a qu'un « pays komi ») d'où la majuscule. On y reviendra plus bas à propos de la forme komie *Komi mu*.

sous sa forme administrative présente, l'État komi : *Komiyn*, *Komiö* (en [République de] Komi, respectivement à l'inessif et à l'illatif).

Dans tous ses autres emplois, il reste épithète.

L'épithète ne porte pas de majuscule, sauf en initiale d'une « locution propre » : *Komi héböğ ledžanin* (la Maison d'édition komie), *Komi Respubl'ika*... ainsi que le traditionnel *Komi mu* : il n'y a qu'un pays komi, qui englobe toutes les propriétés qu'on a vues (le peuple, la langue, etc.), d'où la majuscule à l'adjectif.

4. Conclusion

En somme, *Komi* n'est ni une langue, ni un peuple, ni un pays : c'est tout cela à la fois, c'est un ancien territoire un peu flou et un État moderne aux frontières nettes, les peuples autochtones de ceux-ci, leur origine, leur histoire, leurs langues, leurs cultures... et, plus généralement, ce qu'on peut appeler leur « identité nationale ».

Ces quatre phonèmes contiennent tout ce qui compose le sentiment d'identité de ce qu'on a appelé les Zyriènes et les Permiaks, les représentations qu'ils se font d'eux-mêmes, qu'ils partagent, et qui les distinguent des autres peuples. Le mot est porteur de toutes ces représentations, et chaque locuteur les ressent, consciemment ou inconsciemment. Les chamanes se font rares, mais le *mot* (le Verbe, la formule magique) n'a rien perdu de son pouvoir d'*évocation*.

Annexe 3. Toponymes

Dans les tableaux suivants, on trouvera dans la colonne de gauche, par ordre alphabétique, les toponymes komis employés dans ce mémoire. La colonne de droite donne le nom russe équivalent.

Cours d'eau

nom komi	nom russe
Čugör	Ŝuger
Ežva	Vyčegda
Garja	Gar''â
Ižva	Ižma
Jemva	Vym'
Kolva	Kolva
Luza	Luza
Padžga	Pažga

nom komiPečora¹⁷⁵

Śízab

Syktyv

Višer

nom russe

Pečora

Sizâbsk

Sysola

Višera

Localités¹⁷⁶**nom komi**

Abjačoj

Ćas

Ćerdin

Jemdin

Körtkerös

Ñobdin

Pezmög

Pokća

Pomösdin

Šojnaty

Syktyvkar

nom russe

Ob''âčevo

Časovo

Čerdyn'

Ust'-Vym'

Kortkeros

Nëbdino

Pezmeg

Pokča

Pomozdino

Storoževsk

Ust'-Sysol'sk

¹⁷⁵ Les Komis ont emprunté le nom russe. J'adopte ici la forme du dictionnaire de Beznosikova *et al.* (2000), qui s'est alignée sur le russe, mais la forme komie traditionnelle était plutôt *Pečera* : c'est la forme du dictionnaire de Fokos-Fuchs (1959), et c'est également celle qu'emploie Ulâšev dans *Le poème des temples* (Ulâšev 2006, pp. 68 *sqq.*).

¹⁷⁶ Pour les localités qui sont situées aujourd'hui dans la République komie, l'ouvrage de référence est Žerebcov 2001, qui répertorie chaque nom avec les informations historiques et démographiques correspondantes.

nom komi

Turja

Ul'jana

Višer

Vörkuta

nom russe

Tur''â

Ul'ânov

Bogorodsk

Vorkuta

Annexe 4. Statistiques

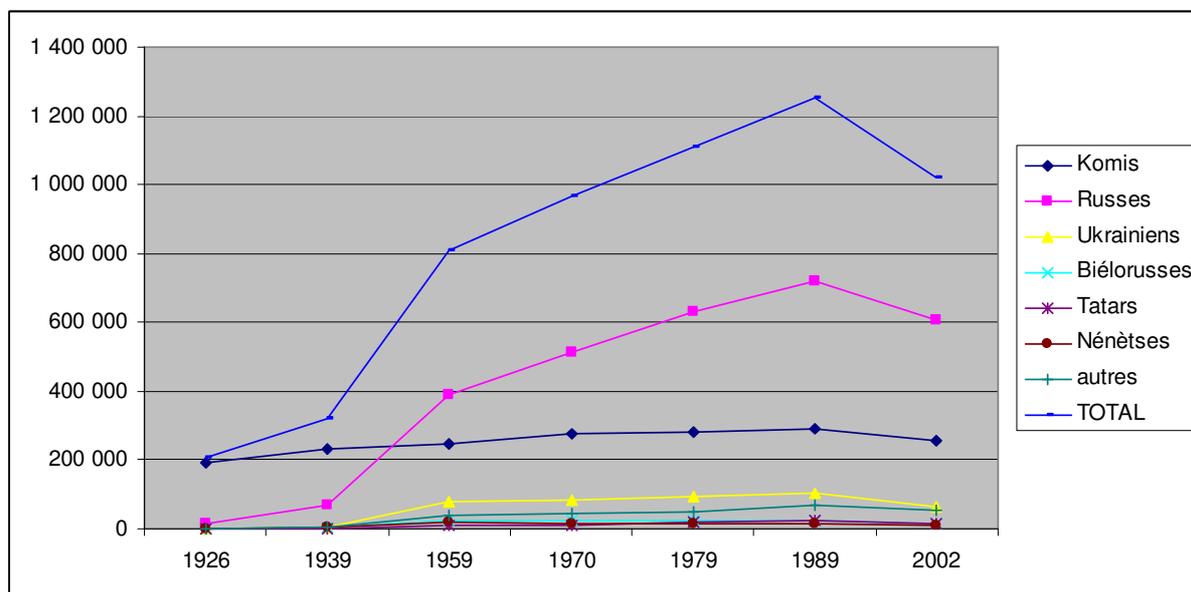
Composition ethnique de la population de l'État komi de 1926 à 2002

Je reproduis ici les statistiques de population auxquelles je me réfère dans le présent mémoire. Les recensements soviétiques réalisés de 1926 à 2002 fournissent, pour chaque nationalité déclarée, des nombres de citoyens de l'État komi (*oblast'* autonome, R.S.S.A., République). Je convertis ensuite ces chiffres en pourcentages de la population totale de l'État komi.

1. Évolution du nombre d'habitants par nationalité

	1926	1939	1959	1970	1979	1989	2002
Komis	191 245	231 301	245 074	276 178	280 798	291 542	256 464
Russes	13 731	70 226	389 995	512 203	629 523	721 780	607 021
Ukrainiens	34	6 010	80 132	82 955	94 154	104 170	62 115
Biélorusses	11	3 323	22 339	24 706	24 763	26 730	15 212
Tatars	32	709	8 459	11 906	17 836	25 980	15 680
Nénètses	15	2 617	19 805	14 647	13 339	12 866	9 246
autres	2 246	4 810	40 395	42 207	49 948	67 779	52 936
TOTAL	207 314	318 996	806 199	964 802	1 110 361	1 250 847	1 018 674

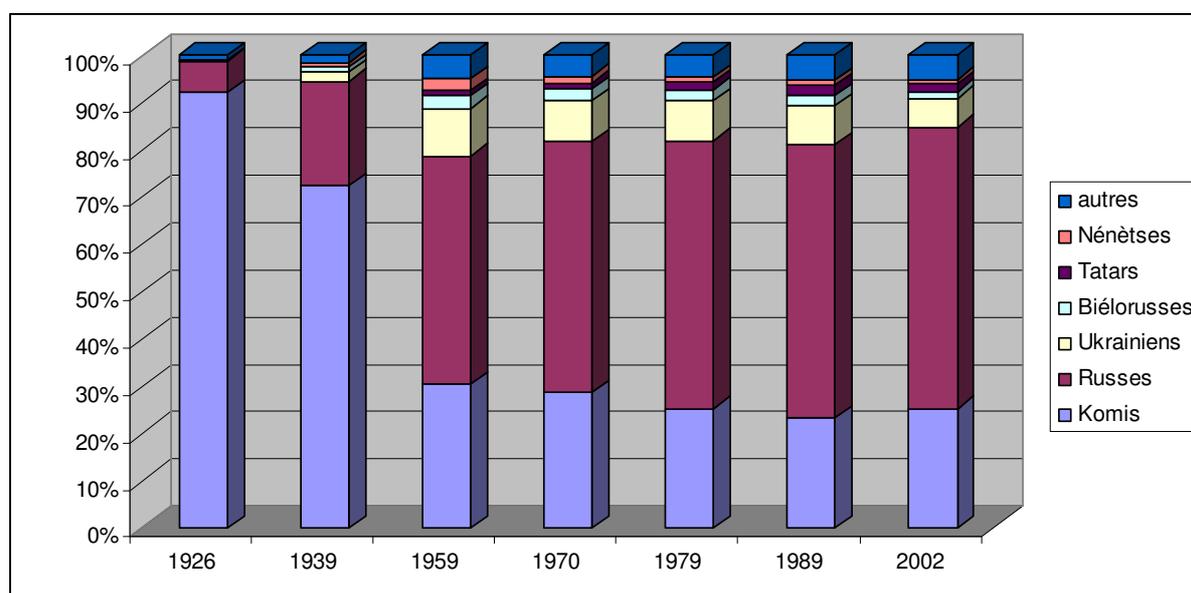
On trouvera ci-dessous une représentation graphique de ces données. Les différentes courbes permettent de visualiser l'évolution du nombre d'habitants de chaque nationalité déclarée. La courbe bleue indique l'évolution de la population totale de l'État komi.



2. Évolution de la composition ethnique de la population

	1926	1939	1959	1970	1979	1989	2002
Komis	92,2%	72,5%	30,4%	28,6%	25,3%	23,3%	25,2%
Russes	6,6%	22,0%	48,4%	53,1%	56,7%	57,7%	59,6%
Ukrainiens	0,0%	1,9%	9,9%	8,6%	8,5%	8,3%	6,1%
Biélorusses	0,0%	1,0%	2,8%	2,6%	2,2%	2,1%	1,5%
Tatars	0,0%	0,2%	1,0%	1,2%	1,6%	2,1%	1,5%
Nénètses	0,0%	0,8%	2,5%	1,5%	1,2%	1,0%	0,9%
autres	1,1%	1,5%	5,0%	4,4%	4,5%	5,4%	5,2%
TOTAL	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

On trouvera ci-dessous une représentation graphique de ces données : pour chaque recensement, les barres verticales permettent de visualiser les proportions des différentes nationalités déclarées.



Annexe 5. Constitution de la République komie (1994) : extraits

Je traduis dans cette annexe les quelques articles de la Constitution de la République de Komi auxquels il est fait référence dans le corps du texte.

L'original russe est disponible ici : <http://law.rkomi.ru/files/3/841.pdf> (ce fichier inclut l'amendement du 16 avril 2009).

ARTICLE 1.

La République de Komi (l'État) est un sujet égal en droit de la Fédération de Russie.

ARTICLE 2.

La source du pouvoir de la République de Komi est son peuple multinational.

Le peuple, en République de Komi, exerce le pouvoir directement, ainsi que par le système des administrations et par les collectivités locales.

Le pouvoir du peuple s'exprime directement par référendum et par les élections démocratiques aux organismes du pouvoir d'État de la République de Komi. Les décisions sur les questions qui relèvent de la compétence de la République de Komi, acceptées par voie de référendum, n'ont pas besoin de confirmation et sont applicables sur tout le territoire de la République de Komi.

Les élections prévues par la Constitution de la République de Komi sont libres et sont fondées sur le droit électoral général, égal et direct à scrutin secret.

ARTICLE 3.

La formation de la République de Komi et son nom sont liés à la résidence traditionnelle, sur son territoire, du peuple komi.

La République de Komi garantit la préservation et le développement de la langue, de la culture traditionnelle et du mode de vie du peuple komi et des autres peuples vivant dans la République, conformément à la Constitution de la Fédération de Russie, à la législation fédérale, à la législation de la République de Komi, et compte tenu des principes universellement admis et des normes du droit international et des accords internationaux de la Fédération de Russie.

[...]

ARTICLE 67.

Les langues officielles de la République de Komi sont le komi et le russe.

Dans la République de Komi, est garanti aux peuples vivant sur le territoire de la République le droit à la préservation de la langue maternelle et à la création des conditions pour l'étude et le développement de celle-ci.

[...]

Annexe 6. Synopsis du “Poème des temples”

Tableau	Lieu	Personnages	Action	
ACTE I	1	Pečhora. Chez Kyska.	Kyska & le Gamin puis une Femme puis un Homme	Présentation de Kyska le devin. Les villageois viennent le consulter pour lui demander son aide. Comme Kyska est devin, il peut répondre à toutes les questions. Notamment celle que lui pose le Gamin : qui est la plus jolie fille de Permie ? La magie du devin fait apparaître une image de Vel'aň, une fille de l'Ežva.
	2	Ežva. Le Bouleau Sacré.	Un garçon & une fille puis Vel'aň puis un Garçon	Adoration du Bouleau Sacré. Présentation de Vel'aň. Le Garçon est amoureux de Vel'aň. La fille le rejette.
	3	Le Bouleau Sacré.	Vel'aň, puis Štěpan & Vašuk	Arrivée de Štěpan et de son armée. Les chrétiens accostent et sont séduits par la jeune fille. Rencontre entre Vel'aň et Štěpan.
	4	Le Bouleau Sacré.	Vel'aň & Štěpan	Štěpan enseigne à Vel'aň les bases du catéchisme. Comparaison des divinités des Komis et des chrétiens. Le miracle : Vel'aň voit ! Conversion : désormais, elle va suivre Štěpan.
	5	Le Bouleau Sacré.	Le Garçon des <i>Ežvatas</i> Vašuk puis Štěpan	Craintes du peuple. Vašuk tente de les rassurer. Les Komis résistent, le Garçon en tête. Rencontre entre Štěpan et le peuple. Abattage du Bouleau Sacré. Le peuple constate la supériorité du Christ. Le Garçon est résolu à préserver la foi traditionnelle.

ACTE II	6	Pećora. Un village.	L'Homme, la Femme et le Gamin puis le Garçon et qq autres <i>Ežvatas</i> fugitifs	L'Homme et la Femme, au village, avec le Gamin. Rencontre des Komis de l'Ežva et de la Pećora : quelques fugitifs (conduits par le Garçon) arrivent pour échapper aux chrétiens. Le Garçon, veut continuer sa route vers l'Ougrie pour aller chercher du renfort et affronter les chrétiens.
	7	Pećora. Chez Kyska.	Kyska & le Gamin	Kyska joue du <i>šigudök</i> . Le Gamin vient lui exposer le problème. Kyska prend la mesure de la situation par une vision : il voit Vel'ań convertie. Kyska part pour l'Ežva afin d'intervenir.
	8	Ežva. La chapelle.	Vel'ań Kyska	Une chapelle a été érigée à la place du Bouleau Sacré. Kyska veut convaincre Vel'ań de rester fidèle à son peuple. Il détruit la chapelle par ses pouvoirs magiques. Vel'ań confirme sa volonté d'embrasser le christianisme. Kyska enlève Vel'ań. Vel'ań se noie.
	9	Pećora. La maison de Kyska.	Kyska & le Gamin puis Štepan & Vašuk et les <i>ežvatas</i> christianisés	Les chrétiens débarquent chez Kyska. Confrontation Štepan/Kyska. Les chrétiens mettent le feu à la maison de Kyska. Kyska sort de la maison en flamme. Les soldats chrétiens frappent Kyska, qui tombe. Štepan et les siens s'en vont, convaincus de la puissance de Dieu (Štepan dit qu'il construira là un temple).
	10		Kyska & le Gamin puis les <i>Ežvatas</i> fugitifs.	Le Gamin trouve Kyska inerte et se lamente. Les Komis viennent soutenir Kyska dans son dernier souffle. Monologue final du Gamin, qui rend hommage aux objets sacrés du devin. Les statues rituelles s'effondrent. Noir. La voix off conclut.

Bibliographie

Dans le mémoire, les sources citées sont désignées entre parenthèses par un identifiant composé d'un nom (ou d'un sigle) et d'une année. Cette bibliographie permet de trouver immédiatement les références complètes de ces sources à partir de leur identifiant, placé ici entre crochets en première position. Les noms d'auteurs, titres et éditeurs apparaissent ensuite dans la langue de l'ouvrage¹⁷⁷ et, autant que faire se peut, sous la forme qu'ils ont dans l'ouvrage, afin de faciliter au mieux les recherches. Je complète ces références, entre crochets, par des traductions des titres et par des commentaires descriptifs.

[Abondolo *et al.* 1998] Daniel Abondolo (éd.). *The Uralic Languages [Les langues ouraliennes]*. — London & New York : Routledge, coll. « Routledge Language Family Descriptions », 1998, 619 p., ISBN 0-415-08198-X.

[Âkovlev 1928] Nikolaj Feofanovich Jakovlev. « [Le développement d'une langue écrite nationale chez les peuples orientaux de l'Union Soviétique et la naissance de leurs alphabets nationaux](#) » // *Revue d'études islamiques* I, Paris, 1928, pp. 1-45.

[Alekseev *et al.* 1998] В.В. Алексеев (dir.). [Уральская историческая энциклопедия](#) [*Encyclopédie historique de l'Oural*]. — Екатеринбург : ИИА УрО РАН, 1998.

[Anthologie 2007] *Коми гижысыяс лыддьоны ассыныс кывбурьяс [Des écrivains komis lisent leurs poèmes]*. — Сыктывкар : Арт, 2007. [CD audio. Anthologie de poèmes lus par leurs auteurs : I. Vavilin, S. Popov, V. Popov, A. Vaneev, Ū. Vasûtov...]

[Aristote 1922] Aristote. [La Poétique](#). — Trad. Ch. Émile Ruelle, 1922.

¹⁷⁷ Jusqu'à 1939, les publications en langue komie sont écrites dans l'alphabet de Molodcov (à quelques rares exceptions près, imprimées en caractères latins dans les années 1930) ; ensuite, dans l'alphabet cyrillique moderne. Dans tous les cas, dans la bibliographie, j'utilise cette dernière, qui est aujourd'hui la norme dans les index komis.

- [Arsen'ev 1994] Флегонт Арсеньевич Арсеньев. *Ульяновский монастырь у зырян: Троицко-Стефановская новообщежительная обитель*. — Сыктывкар: Коми книжное издательство, 1994. 144 p. ill. ISBN 5-7555-0504-7. [Réédition d'un texte paru à Moscou en 1889.]
- [Asja kya 2005] *Féerie du Nord : Ballet National de la République KOMI*. — Saint-Savin (33) : Productions Lionel Debos. [DVD réalisé en France dans le cadre d'une tournée de l'ensemble Asja kya.]
- [Atlas 1964] *Атлас Коми АССР [Atlas de la R.S.S.A. komie]*. — Москва: Главное управление геодезии и картографии государственного геологического комитета СССР, 1964.
- [Atlas 1997] *Историко-культурный атлас Республики Коми [Atlas historico-culturel de la République de Komï]*. — Москва: Дрофа & ДиК, 1997. 384 p. ill.
- [Avril 2003] « La langue komi » // *Le Porche*, N° 13, septembre 2003. [Deux poèmes d'Ivan Kuratov et Gennadij Ūškov présentés et traduits par Yves Avril.]
- [Avril 2006] Yves Avril. *Parlons komi*. — Paris : L'Harmattan, 2006. [Grammaire, histoire & culture, conversation courante, textes, lexiques komi–français et français–komi.]
- [Baraksanov 1989] G.G. Baraksanov. « Le développement de la linguistique komie » // *ÉFO*, N° XXI (1988-1989), Paris & Budapest, 1989, pp. 59-82. [Version française d'une étude rédigée en russe.]
- [Bartens 1984] Raija Bartens. *Käenkukuntayöt: Komien lyirikkaa*. — Helsinki : SKS, 1984. [Anthologie bilingue (komi-finnois) de poésie komie, de Kuratov à Mišarina.]
- [Belâeva 2008] Надежда Беляева. « Многоликая Домна » [« Domna au multiple visage »] // *Республика*, 22.11.2008. [L'article rappelle l'histoire de Domna Kalikova et étudie les représentations qui en ont été faites dans les arts plastiques au cours du XX^e siècle.]
- [Beznosikova et al. 2000] Люция Михайловна Безносикова (dir.). *Коми-роч кывчукӧр*. — Сыктывкар : Коми книжное издательство, 2000. ISBN 5-7555-0679-5. [Dictionnaire komi–russe, 31 000 mots.]
- [Brokgauz & Efron 1907] [Энциклопедический Словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона. В 86 томах с иллюстрациями и дополнительными материалами](#) [Le dictionnaire encyclopédique de F.A. Brokgauz et I.A. Efron. En 86 tomes avec illustrations et matériaux additionnels]. — С.-Петербург, 1890-1907.
- [Cagnoli 2008a] « Quatre épisodes poétiques de la vie des Komis » // *Le Porche*, N° 27, août 2008. [Textes de T'ima Veñ (Veniamin Čistalëv) et Ūškov Geñ (Gennadij Ūškov) traduits et présentés par Sébastien Cagnoli.]
- [Cagnoli 2008b] « Aux confins de l'Europe boréale : mythes nationaux dans la poésie komie » // *Le Coin de Table*, 2008. [Extrait du poème de V.I. Lytkin « Pipilisty le faucon », présenté et traduit par S. Cagnoli.]
- [Cagnoli 2009a] Sébastien Cagnoli. « [Le sentiment national komi : vers une identité républicaine extralinguistique ?](#) » // [Regard sur l'Est, n° 51](#), mars 2009.
- [Cagnoli 2009b] Sébastien Cagnoli. « Mihail Lebedev et la poésie épique komie » // *ÉFO*, N° 40 (2008), Paris, 2009, pp. 39-55.
- [Charrin 2003] Anne-Victoire Charrin (dir.). *Sibérie. Paroles et Mémoires*. — Paris : Publications Langues O', Slovo, vol. 28-29.
- [Čistalëv P. 1984] Прометей Ионович Чисталёв. [Коми народные музыкальные инструменты](#) [Instruments de musique traditionnels komis]. — Сыктывкар : Коми книжное издательство, 1984.
- [Čistalëv V. 1928] Чисталёв Тима Веньлӧн гижӧдъяс. *Воддза нига* [Œuvres de T'ima Veñ. Volume I]. — Сыктывдин кар: Коми нига лэдзан ин, 1928. 216 p. [Contient *Миян нэмӧ* [Ma vie].]
- [Čistalëv V. 1957] Тима Вень (В.Т. Чисталёв). *Олӧм вояс (Бӧрйӧм гижӧдъяс)* [Les années de vie (Œuvres choisies)]. — Сыктывкар: Коми Книжной Издательство, 1957.
- [Čistalëv V. 2000] Вениамин Тимофеевич (Тима Вень) Чисталёв. *Эжва йывса колип: Бӧрйӧм гижӧдъяс* [Le rossignol du haut Ežva. Œuvres choisies]. — Сыктывкар: Коми небӧг лэдзанін, 2000. ISBN 5-7555-0683-3. [Anthologie de textes de T'ima Veñ parue pour les 110 ans du poète, avec des articles sur son œuvre.]
- [Coates s.d.] John Gordon Coates. « Albert Vaneev and the Komi sonnet » [« Al'bert Vaneev et le sonnet komi »] // Revue inconnue, date inconnue. [Le nom de l'auteur est accompagné de la mention « Montgomery

(GB) ». L'article commence en page 61 ; la photocopie que possède la NBRK présente de nombreuses lacunes et s'arrête à la page 65, mais l'article semble continuer au-delà. Coates rappelle la carrière d'Albert Vaneev et se concentre sur ses sonnets (écrits ou traduits en komi). Coates insiste bien sûr sur les géniales traductions de sonnets de Shakespeare.]

[Colöm 2007] *Чолъм [Звукозапись] : аудиоуроки для изучения коми языка / М-во культуры и нац. политики Респ. Коми ; ред. проекта - Н. Макарова ; коммент.: М. Филатова, Л. Вайновская. — Сыктывкар: Коми гор, [2007?]. [Double CD-ROM. Méthode audio d'apprentissage de la langue komie.]*

[Суранов & Beznosikova 2005] Евгений Александрович Цыпанов & Люция Михайловна Безносикова. *Выль кыввор. — Сыктывкар, 2005. [Dictionnaire de néologismes.]*

[Суранов 2007] Евгений Александрович Цыпанов. *Видза олан! [Bonjour !] — Сыктывкар, 2007. [Manuel d'apprentissage de la langue komie. Contient des lexiques komi-russe et russe-komi.]*

[Суранов 2008] Евгений Александрович Цыпанов. *Сравнительный обзор финно-угорских языков [Aperçu comparatif des langues finno-ougriennes]. — Сыктывкар: Кола, 2008. 216 p. [Premier ouvrage en russe offrant une présentation systématique de toutes les langues finno-ougriennes.]*

[D'âkonov 1950] Н.М. Дьяконов. *Свадьба с приданым [Un mariage avec dot]. — Сыктывкар: Коми госиздат, 1950. 88 p. [Traduction russe de A. Glebov.]*

[D'âkonov 1953] *Свадьба с приданым [Un mariage avec dot]. — Moscou : Mosfil'm, 1953. 124 min. [D'après la pièce de Nikolaj D'âkonov, traduite par Anatolij Glebov. Le texte des chansons est de A. Fat'ânov. Réalisation : Tat'âna Lukaševič & Boris Ravenskih. Photographie : Semën Šejnin & N. Vlasov. Musique : Nikolaj Budaškin & Boris Mokrousov. Les acteurs sont ceux du Théâtre satirique de Moscou : Vera Vasil'eva (Ol'ga), V. Ušakov (Maksim), V. Dorofeev (Avdej), G. Kožakina (Lûba), L. Kuz'mičeva (Vasilisa), K. Kanaeva (Galâ), D. Dubov (Murav'ëv), G. Ivanov (Pirogov), A. Pribylovskij (Silantij), T. Pel'tcer (Luker'â), B. Runge (Miška), M. Dorohin (Fëdor) ; ainsi que Vitalij Doronin (Kuročkin), du Théâtre Mal'j.]*

[D'âkonov 1990] Николай Михайлович Дьяконов. *Свадьба приданной: Пьеса [Un mariage avec dot : Pièces]. — Сыктывкар: Коми кн.изд-во, 1990. -288 p. [Avec une préface de Lûdmila Oplesnina.]*

[Demin et al. 1995] В.Н. Демин, В.Н. Головина (éd.). *Коми литература : энциклопедический словарь школьника [Littérature komie : dictionnaire encyclopédique de l'écolier]. — Сыктывкар, 1995.*

[Demin et al. 1996] В.Н. Демин (éd.). *Писатели Коми: биобиблиографический словарь [Les écrivains de Komi : dictionnaire bibliographique]. — Сыктывкар, 1996–2001.*

[Domokos 1980] Domokos Péter. *Le pouvoir du chant : anthologie de la poésie populaire ouralienne. — Budapest, 1980. ISBN 963-13-1150-3. [Choix de poèmes populaires de tout le domaine ouralien, présentés par Georges-Emmanuel Clancier et traduits en français par Jean-Luc Moreau.]*

[Dyhanie 1991] *Дыхание нармы. Книга об искусстве и литературе народа коми [Le souffle de la taïga. Un livre sur l'art du peuple des Komis]. — Сыктывкар 1991. [Recueil d'articles.]*

[Eliade 1968] *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase. — Paris : Payot, 1968. [Deuxième édition, revue et augmentée. Reproduite depuis en fac-similé.]*

[Encyclopédie RK 1997-2000] *Республика Коми. Энциклопедия в 3-х томах [La République de Komi. Encyclopédie en 3 tomes]. — Сыктывкар: Коми кн.изд-во, 1997, 1999, 2000.*

[Eriřaniř 1993] Епифаний Премудрый. *Житие Стефана Пермского [La vie de Stefan de Permie]. — Сыктывкар: Коми книжное издательство, 1993. 176 p. ISBN 5-7555-0429-6. [Traduit du slavon en russe moderne par Gennadij Isaakovič Tiraspol'skij.]*

[Ermolin 2004a] *С.И. Ермолин – Куслытӧм ним. — Сыктывкар, 2004. 328 p. ISBN 5-7934-0059-1. [Anthologie de pièces, poèmes, častušky, avec préface de Raisa Il'inična Kuklina et articles. Ouvrage complété par le CDROM Ermolin 2004b.]*

[Ermolin 2004b] *С.И. Ермолин – Куслытӧм ним. [CD-ROM qui complète Ermolin 2004a.]*

[Fokos-Fuchs 1951] Fokos-Fuchs Dávid Rafael. *Volksdichtung der Komi [Poésie populaire des Komis]. — Budapest, 1951. [Le linguiste hongrois Fokos-Fuchs a récolté des textes (contes, poèmes...) auprès de prisonniers de guerre zyriènes en 1916 et 1917, c'est-à-dire avant la normalisation de la langue. Il a rassemblé*

ainsi des échantillons de cinq dialectes (le cinquième étant celui de Syktyvkar) ; il en a établi une transcription phonétique latine et les a traduits en hongrois. L'édition de 1951 est accompagnée d'une traduction littérale en allemand.]

[Fokos-Fuchs 1959] Fokos-Fuchs Dávid Rafael. *Syrjänisches Wörterbuch [Dictionnaire zyriène]*. — Budapest : Akadémiai Kiadó, 1959. [Dictionnaire zyriène-allemand en 2 volumes, en écriture latine scientifique.]

[Frolov 1985] Николай Андрианович Фролов. *Эжва дорын*. — Сыктывкар: Коми кн.изд-во, 1985.

[Gorčakov 2002] Гений Дмитриевич Горчаков. *Театр таежного села [Le théâtre d'un village de taïga]*. — Сыктывкар : Коми книжное издательство, 2002. 160 p. ISBN 5-7555-0638-8.

[Gorčakova & Krasil'nikov 1990] С. Горчакова, М. Красильников. *Театр – в нуму [Le théâtre est en route]*. Коми республиканский дружбы народов ордена драматический театр имени Виктора Савина. — Сыктывкар, 1990. 48 p. [Brochure publiée à l'occasion des 60 ans du Théâtre dramatique.]

[Gorčakova 1992] *Le poème des temples (Jenkolajas jylyš poema)*. — Archives vidéo du Théâtre musical-dramatique national de la République komie. 76 min. [Fragments vidéo de répétitions du spectacle, 1992.]

[Gorčakova 1994] *Le maître de la rivière Kerca (Kerca-ju köžain)*, épopée d'Izva-Kolva. — Archives vidéo du Théâtre musical-dramatique national de la République komie. [Spectacle complet. Texte tiré de la poésie épique populaire des Komis d'Izva-Kolva. Spectacle conçu et mis en scène par Svetlana Gorčakova. Musique de Mihail Burdin et Aleksandr Gorčakov.]

[Gorčakova 1995] *La maison forestière (Vör kerka)*. Svetlana Gorčakova (auteur) & Aleksandr Gorčakov (compositeur). — Archives vidéo du Théâtre musical-dramatique national de la République komie. [Spectacle complet capté en 1996.]

[Gorčakova 1998] *Le lin d'argent (Ezhys šabdi)*. Oleg Ulāšev & Svetlana Gorčakova. Comédie lyrique en 2 actes, créée le 20 avril 1998. — Archives vidéo du Théâtre musical-dramatique national de la République komie. [Spectacle complet capté le 10 février 2006.]

[Gorčakova 2006] *Коми Республикаса вужвойтырлөн шылада-драмаа театр / Национальный музыкально-драматический театр / National Musical Drama Theatre of the Komi Republic [Le Théâtre musical-dramatique national de la République komie]*. — Сыктывкар, 2006. [Brochure de présentation du théâtre et de la troupe.]

[Gorčakova 2009] *Un blindé perdu dans la taïga (Parmayn vošöm BTR)*. Svetlana Gorčakova, d'après Vladimir Timin. — Archives vidéo du Théâtre musical-dramatique national de la République komie. 134 min. [Captation de la première, le 9 janvier 2009.]

[Haavio 1950] Martti Haavio. *Väinämöinen, Eternnal Sage [Väinämöinen, sage éternel]*. — Helsinki : WSOY, édition anglaise (trad. Helen Goldthwait-Väänänen), 1952.

[Harva 1933] Uno Harva. *Les représentations religieuses des peuples altaïques*. — Paris : Gallimard, 1959. [Traduit de l'allemand (la version allemande de 1938, révisée par l'auteur, étant plus complète que la version originale finnoise de 1933) par Jean-Louis Perret.]

[Hausenberg 1998] Anu-Reet Hausenberg. « Komi », in Abondolo et al. 1998, chapitre 10 (pp. 305-326).

[Hegel 1838] [Georg Wilhelm Friedrich Hegel](#). [Vorlesungen über die Ästhetik](#) [*Lectures sur l'esthétique*]. 1835-1838.

[HLK 1979-1981] *История Коми литературы [Histoire de la littérature komie]*. — Сыктывкар : Коми книжное издательство.

— Т. 1 [Littérature populaire], 1979.

— Т. 2 [La littérature komie jusqu'en 1945], 1980.

— Т. 3 [La littérature komie à partir de 1946], 1981.

[HRSSAK 1981] *История Коми АССР с древнейших времен до наших дней [Histoire de la R.S.S.A. komie de l'Antiquité à nos jours]*. — Сыктывкар : Коми книжное издательство, 1978–1981 (изд.2).

[Kecskeméti 1975] Kecskeméti István. « De la structure de la syllabe dans le vocabulaire zyriène (komi) et de ses origines » // *ÉFO*, N° X (1973), Paris & Budapest, 1975, pp. 77-85. [Une analyse sytastique de la morphologie des syllabes komies, datée de 1971.]

[Klima 2005] Klima László. *Jepifanyij Premudrij: Permi Szent István legendája [Epifanij Premudryj: la légende de saint Étienne de Permie]*. — Budapest : Finnugor történeti chresztomáthia III, 2005.

[Komarovskaâ 1965] Надежда Ивановна Комаровская. *Виденное и пережитое*. — Ленинград-Москва : Издательство «Искусство», 1965. [Mémoires de l'actrice Nadežda Komarovskaja, qui a dirigé le studio komi du *Technicum* d'art dramatique de Leningrad jusqu'en 1936.]

[Konakov et al. 1999a] *Энциклопедия уральских мифологий. Том 1. Мифология коми [Encyclopédie des mythologies ouraliennes. Volume 1. La mythologie des Komis]*. Руководитель авторского коллектива Конаков Н.Д. Авторский коллектив: Власов А.Н., Ильина И.В., Конаков Н.Д., Лимеров П.Ф., Несанелис Д.А., Уляшев О.И., Шабаев Ю.П., Шарапов В.Э. Научный редактор Напольских В.В. — Москва & Сыктывкар, 1999.

[Konakov et al. 1999b] *The Encyclopaedia of Uralic Mythologies. Volume 1: Komi Mythology [Encyclopédie des mythologies ouraliennes. Volume 1. La mythologie des Komis]*. — Budapest : Akadémiai Kiadó & Helsinki : SKS, 2003. [Version anglaise de Konakov et al. 1999.]

[Konakov et al. 2004] Н.Д. Конаков (сост.). *Зырянский мир*. Очерки о традиционной культуре коми народа. Издание второе, исправленное и дополненное [*Le monde zyriène*. Essais sur la culture traditionnelle du peuple komi. Deuxième édition, revue et augmentée]. — Сыктывкар: Коми книжное издательство, 2004. 432 p. ISBN 5-7555-0780-5.

[Kontinen 2007] Jussi Kontinen. *Sankarimatkailijan Komi*. — Helsinki : Rosebud Books & Like, 2007.

[Kotylev 2005] А.Ю. Котылев. «Образы основоположников коми литературы в советской культурной традиции (И.А. Куратов, К.Ф. Жаков, В.А. Савин)» [«Images des fondateurs de la littérature komie dans la tradition culturelle soviétique (I.A. Kuratov, K.F. Žakov, V.A. Savin)»] // *Вестник Удмуртского Университета, 2005, № 12 (Искусство и дизайн)*. 93 p. [L'auteur vient de l'Institut pédagogique de Syktyvkar. L'article a paru dans la revue électronique de l'Université d'État d'Oumourtie.]

[Krasov 1900] R.P. Alexandre Krassoff. *La vie, les mœurs et l'État économique du peuple zyriane du Nord-Est de la Russie, avec l'exposé de son culte païen et de sa conversion au christianisme. Précédé des Lettres de remerciements de Sa Majesté l'Empereur Nicolas II ; de M. Félix Faure, Président de la République française et de S. M. la Reine Victoria d'Angleterre. Approuvé par le Comité de l'instruction du Saint-Synode de toutes les Russies et recommandé par le Comité Scientifique du Ministère de l'Instruction publique russe*. — Paris : Imprimerie Paul Lemaire, 1900. 163 pages. [Version française de l'ouvrage de Krasov paru à Saint-Petersbourg en 1896. C'est la première monographie parue en France sur les Komis.]

[Krotov & Kirûsenko 2002] Сост. П.А. Кротов, Н.В. Кирющенко. *История Югорской земли в документах: с древнейших времен до 1917 года*. В 2-х частях. — Ханты-Мансийск: Комитет по информационным ресурсам Администрации Губернатора ХМАО; СПб.: *Историческая иллюстрация*, 2002. [Double CDRom rassemblant des documents relatifs à l'Ougrie depuis le XIX^e siècle jusqu'à 1917 :
<http://www4.eduhmao.ru/portal/hmao/CD/glavnaya/glavnaya.htm>
<http://www4.eduhmao.ru/portal/hmao/CD2/Glavnaj/glavnaj.htm>]

[Kuklina 2001] Раиса Ильинична Куклина. Préface à Popov N.A. 2001.

[Kuklina 2004] Раиса Ильинична Куклина. Préface à Ermolin 2004a.

[Kuklina s.d.a] Раиса Ильинична Куклина. «Аскиалуныс лоб шудаджык – А. Поповлөн “Гусятор” пьеса серти спектакль йылысь». [Manuscrit de l'auteur.]

[Kuklina s.d.b] Раиса Ильинична Куклина. «Жугыльлөн “Веж гыяс” драмалөн торьялёмьяс». [Manuscrit de l'auteur.]

[Kuklina s.d.c] Раиса Ильинична Куклина. «Мый виччысьны водзö?.. – Александр Ларевлөн драматургия йылысь». [Manuscrit de l'auteur.]

[Kuklina s.d.d] Раиса Ильинична Куклина. «Нёбдинса Витторлөн “Арт” пьеса». [Manuscrit de l'auteur.]

[Kulemzin et al. 2000] *The Encyclopaedia of Uralic Mythologies. Volume 2: Khanty Mythology*. — Budapest : Akadémiai Kiadó, 2006. ISBN 978-963058284-1. [Version anglaise de *Энциклопедия уральских мифологий. Том 3. Мифология хантов*. Руководитель авторского коллектива Кулемзин В.М. Авторский коллектив: В.М. Кулемзин, Н.В. Лукина, Т.А. Молданов, Т.А. Молданова. Науч. ред. В.В. Напольских. — Томск:

Изд-во Том. Ун-та, 2000. Les volumes 2 et 3 sont inversés en anglais pour rétablir la cohérence chronologique des parutions.]

[Kuznecova 1999] Anna Kuznetsova. « St Stephen of Perm: Missionary and Popular Saint », in Balázs Nagy & Marcell Sebok (éd.). *The Man of Many Devices, Who Wandered Full Many Ways. Festschrift in Honor of János M. Bak*. Budapest : Central European University Press, 1999, 708 pages, ISBN 963911667X, pp. 222-229.

[Laakso 1990] Johanna Laakso. *Komin kansan ensimmäinen runoilija : 150 vuotta I.A. Kuratovin syntymästä* [*Le premier poète du peuple komi : 150^e anniversaire de la naissance d'I.A. Kuratov*]. — Helsinki : Castrenianumin Toim. 36, 1990.

[Ladefoged & Maddieson 1996] Peter Ladefoged, Ian Maddieson. *The Sounds of the World's Languages*. — Oxford: Blackwell, 1996. ISBN 0-631-19814-8.

[Ladefoged 2001] [Peter Ladefoged](#). *Vowels and Consonants*. — Blackwell Publishers. [2nd edition, 2004](#). [[Également des extraits sur Google Books](#).]

[Latyševa 1991a] Вера Алексеевна Латышева. « Вениамин Чисталев – драматург », in Dyhanie 1991, pp. 156-166. [Sur T'ima Veñ.]

[Latyševa 1991b] Вера Алексеевна Латышева. « Дьяконов Николай Михайлович / Ермолин Степан Иванович », in Dyhanie 1991, pp. 166-176. [Sur D'âkonov & Ermolin.]

[Latyševa 1991c] Вера Алексеевна Латышева. « Утверждая любовь л жизни », in Dyhanie 1991, pp. 177-179. [Sur le spectacle *L'étoile brillante* [*Jugyd kodžuv*] de Kušmanov et Gorčakova.]

[Latyševa 1991d] Вера Алексеевна Латышева. « Драматургия братских угро-финских народов поволжья и приуралья », in Dyhanie 1991, pp. 180-189. [Sur le théâtre des peuples finno-ougriens de la Volga et de l'Oural.]

[Latyševa 1985] Вера Алексеевна Латышева. *Драматургия и жизнь* [*Le théâtre et la vie*]. — Сыктывкар: Коми книжное издательство, 1985. 80 p. [Sous-titré « Évolution des genres de la dramaturgie des peuples finno-ougriens de la Volga et de l'Oural ».]

[Latyševa 2008] Вера Алексеевна Латышева. « [Просветительская роль интеллигенции коми в 1917–1930-е годы](#) » // [Журнал «Арт», 2008, N° 4](#).

[Laurent & Levier 1992] Natacha Laurent et Pierre Levier. « Aux confins de l'Europe, le pays des Komis » // *La nouvelle alternative*, N° 28, décembre 1992, pp. 32-24. [Deux enseignants de l'université de Toulouse-Le-Mirail rende comptent de leur séjour à Uhta en mai 1992.]

[Lebedev 1940] Михаил Николаевич Лебедев. *Бөрйӧм гижӧдӧяс* [*Textes choisis*]. — Сыктывкар: Коми госиздат, 1940.

[Lebedev 1959] Михаил Николаевич Лебедев. *Бөрйӧм гижӧдӧяс* [*Textes choisis*]. — Сыктывкар: Коми кн.изд-во, 1959.

[Lebedev 1984] Михаил Николаевич Лебедев. *В волостном омуте* [*Au tournant du district*]. — Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1984. [Recueil de nouvelles de Lebedev avec une préface de G.V. Belâev.]

[Lebedev 1990] Михаил Николаевич Лебедев. *Мед дзурдалас шонди* [*Que le soleil brille*]. — Сыктывкар: Коми кн.изд-во, 1990.

[Lebedev 2007] А.Н. Елькин, Н.Г. Кирушева, Г.Р. Изьюрова. *Талант, отданный коми народу, коми земле* [*Un talent donné au peuple komi, au pays komi*]. — Корткерос : Корткеросская центральная библиотека им. М.Н. Лебедева, 2007. [CD-ROM sur la vie et l'œuvre de Mihail Lebedev.]

[Leinonen 2006] Marja Leinonen. « Omistussuhteen ulokkeita: komin possessiivisuffiksin ei-possessiivisista funktioista » [« En marge du rapport de possession : les fonctions non possessives du suffixe possessif komi »] // Helsinki : SUSA/JSFOu 91, 2006, pp. 93-114.

[Lesage 2003] Michel Lesage. « Constitution de la Fédération de Russie sur le statut des régions : problèmes de l'espace juridique commun — Diversité dans l'unité des structures régionales dans la Fédération de Russie », in [Le statut constitutionnel des régions dans la Fédération de Russie et dans d'autres pays européens. Le rôle des autorités législatives régionales dans le renforcement de « l'unité dans la diversité » : actes, Kazan, Tatarstan](#)

[\(Fédération de Russie\), 11-12 juillet 2003](#). Conseil de l'Europe, Études et travaux (n° 89), 2003. ISBN 9287153809, 9789287153807. pp. 23-32. [Actes du Congrès des pouvoirs locaux et régionaux de l'Europe.]

[Limerov 2005] Павел Федорович Лимеров (éd.). *Му пуксьом: Коми войтырлөн мифология / Сотворение мира: Мифология народа Коми [La création du monde : mythologie du peuple komi]*. — Сыктывкар: Коми кн.изд-во, 2005.

[Limerov 2008] Павел Федорович Лимеров. « Св. Стефан Пермский и тема крещения в коми фольклоре » // *Научные доклады* (Коми научный центр Уро РАН), Вып. 497, Сыктывкар, 2008. 40 р.

[LTK 1951] *Люди Театра Коми. 20 лет [Les gens du Théâtre de Komï. 20 ans]*. — Сыктывкар: Коми Государственное издательство, 1951. 112 р.

[Lytkin & Timušev 1961] В.И. Лыткин и Д.А. Тимушев. [Краткий очерк грамматики коми языка](#). — 1961.

[Lytkin G.S. 1882] *Миян Господьлөн Йисус Крестослөн Вежа Бурюөр Матвейсянь [Le saint Évangile de Notre Seigneur Jésus-Christ selon Matthieu]*. Коми кыл вылö выльысь пуктыс Г.С. Лыткин. — Библейское дело. Питир: Академия науклөн Кисьтöма гижтанпас öктан иньин, 1882. [L'Évangile de Matthieu, dans une nouvelle traduction zyriène de Georgij Lytkin. La langue n'est pas encore standardisée ; l'écriture est cyrillique, mais avec une seule série de voyelles et des accents graves pour noter la palatalisation des consonnes. Réédité en facsimilé, sans autre mention que « E.V.I.1973.10000 ».]

[Lytkin V.I. 1926] Василий Ильич (Илля Вась) Лыткин. *Коми гижысьяс [Écrivains komis]*. — М.: Центриздат, 1926 [Anthologie de poésie et de prose d'écrivains komis (zyriènes et permiaks).]

[Lytkin V.I. 1985] Василий Ильич (Илля Вась) Лыткин. *Дзордзав жö, коми му: Кывбурьяс, поэмаяс, мойдыяс, висьтыяс*. — Сыктывкар: Коми кн.изд-во, 1985.

[Magnus 1539] Olaus Magnus. [Carta Marina et Descriptio Septentrionalium](#). — Venise, 1539.

[Magnus 1561] *Histoire des pays septentrionaux, écrite par Olaus le grand, Goth, Archevêque d'Upsale, et Souverain de Suécie, et Gothie*. En laquelle sont brièvement, mais clairement déduites toutes les choses rares ou étranges, qui se trouvent entre les Nations Septentrionales. Traduite du latin de l'auteur en français. — Paris : Martin le Jeune, 1561.

[Magnus 2004] *Histoire et description des peuples du Nord*. Traduit du latin et présenté par Jean-Marie Maillefer. — Paris : Les Belles Lettres, 2004.

[Man'kova 2005] Irina L. Man'kova. « Incorporation des territoires de l'Est dans l'État moscovite (XIV^e-première moitié du XVI^e siècle) » // *Cahiers du monde russe* (Paris : Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales). 2005, vol. 46 (n° 1-2), pp. 65-73, 418, 432. [Traduit du russe par Svetlana Čistjakova.]

[Manova 1994] Н.Д. Манова. *Учимся говорить по-коми: Самоучитель коми языка [Apprenons à parler komi : manuel autodidacte de la langue komie]*. — Сыктывкар: Коми книжное издательство, 1994. 264 р. ill. ISBN 5-7555-0449-0.

[Mawdsley 2007] Evan Mawdsley. [The Russian Civil War \[La guerre civile russe\]](#). — New York : Pegasus Books, 2007.

[Mikko 2005] Kenneth Mikko. *Komin halki moottoripyörällä*. — Helsinki : 2005.

[Mikušev et al. 1987] А.К. Микушев. (dir.). *Коми народный эпос [L'épopée populaire komie]*. — Москва : Наука, 1987. [Recueil de poèmes populaires (des Komis d'Izva-Kolva et des Zyriènes), avec traduction russe.]

[Mikušev 1992] А.К. Микушев. *Коми йöзкостса творчество (устной проза): Учебной пособие*. — Сыктывкар, 1992. [Recueil de légendes et autres textes populaires. Deux parties : 1° contes, 2° autres genres. [Extraits ici.](#)]

[Mitüşeva 2008] Надежда Митюшева. « Палач или жертва? » [« Victime ou bourreau ? »] // *Молодежь Севера*, № 15 (7346), 10.4.2008. [L'article remet en question les représentations caricaturales de Stepan Latkin et cherche à en brosser un portrait objectif.]

[Mokuřskij et al. 1961] [Театральная энциклопедия \[Encyclopédie théâtrale\]](#). Гл. ред. С.С. Мокульский. — М.: Советская энциклопедия, 1961–1965. [Encyclopédie du théâtre en 5 volumes.]

- [Motorina 2003] Любовь Алексеевна Моторина. *Õмидз тусь, 2 класса челядьлы комиён сёрнитны велёдчан небөг 1 юкөн*. — Сыктывкар, 2003. [Manuel d'apprentissage de la langue komie pour la deuxième année (pour les Russes).]
- [Motorina 2005] Любовь Алексеевна Моторина. *Медводдза воськов: Велёдан пособие [Premier pas]*. — Сыктывкар, 2005. [Manuel d'apprentissage de la langue komie pour les débutants (en russe). Contient des lexiques komi–russe et russe–komi.]
- [Nestor 1884] *Chronique de Nestor*. Traduit du slavon par Louis Léger. — Paris : E. Leroux, 1884.
- [Nestor 2008] *Chronique de Nestor*. Traduite du vieux-russe par Jean-Pierre Arrignon. — Toulouse : Anacharsis, 2008.
- [Nordyke 1976] Milo D. Nordyke. *Nuclear Cratering Experiments: United States and Soviet Union*. — U.S. Department of Energy, Lawrence Livermore National Laboratory, UCRL-78817, The Lunar Science Institute, novembre 1976. [Un article qui présente les projets en cours aux U.S.A. et en U.R.S.S.]
- [Nordyke 1996] Milo D. Nordyke. *The Soviet Program for Peaceful Uses of Nuclear Explosions*. — U.S. Department of Energy, Lawrence Livermore National Laboratory, UCRL-ID-124410 (Rev 1, octobre 1996 ; Rev 2, septembre 2000), 71 pages + annexes. [Dans ce long article, Nordyke fait le point sur une période révolue.]
- [Obituary 2007] « [Obituary \[Nécrologie\] : John Coates](#) » // *The Times*, 9 mars 2007.
- [Oplesnina 1990] Людмила Оплеснина. «Водзкыв пьдди» [« En guise d'avant-propos »], in D'âkonov 1990, pp. 5-11.
- [Osipov 1969] Александр Осипов. *О коми музыке и музыкантах [Musique et musiciens komis]*. — Сыктывкар: Коми книжное издательство, 1969.
- [Othere 2003] *The First Voyage of Othere*. [Texte original et traduction anglaise.]
- [Panorama 2003] *Панорама культурной жизни регионов России в сети Интернет – Коми республика*. — Москва: Российская государственная библиотека, 2003. 148 p.]
- [Panorama s.d.] *Панорама культурной жизни регионов России в сети Интернет – Коми-Пермяцкий автономный округ*. – Москва: Российская государственная библиотека, s.d.
- [Panûkov 2007] Александр Панюков. « [Губернятём губернатор](#) » [« Un gouverneur sans gouvernement »] // *Komi tu*, 5 juin 2007.
- [Perrot et al. 1989] Jean Perrot ; Madeleine Csécsy ; M.-M. Jocelyne Fernandez-Vest ; Eva Toulouze. « Le sixième Congrès international des finno-ougriens : Сыктывкар (U.R.S.S.), 24-30 juillet 1985 » // *ÉFO*, N° XXI (1988-1989), Paris & Budapest, 1989, pp. 169-185.
- [Petit Futé 2005] *Petit Futé « Komi Republic »*. — Moscou : Avant-Garde, 2005. [En anglais (traduit du russe).]
- [Ploskova 2007] M.A. Ploskova. Vidéo inédite du spectacle d'hommage à Lebedev à Körtkerös en octobre 2007.
- [Ploskova 2008] M.A. Ploskova. Vidéo inédite du spectacle d'hommage à Savin à Nöbdin en novembre 2008.
- [Porov A.V. 2001] Алексей Вячеславович Попов. *Чудь мыльк*. — Сыктывкар: Коми небөг лэдзанин, 2001. [Recueil de nouvelles.]
- [Porov A.V. 2002] Алексей Вячеславович Попов. *Туналём ордым: Пьеса чукөр [Le sentier ensorcelé : recueil de pièces]*. — Сыктывкар: Полиграф-Сервис, 2002. [Contient les pièces suivantes : *Туналём ордым [Le sentier ensorcelé]*, *Дзирья õишь [La fenêtre à vantail]*, *Вежа кытш [Le cercle sacré]*, *Чудь мыльк [La colline enchantée]*, *Ойя да ойя [Oh là là]*.]
- [Porov A.V. 2005] Алексей Вячеславович Попов. *Шань Олыся: Повест, висьтъяс*. — Сыктывкар: Коми небөг лэдзанин, 2005. 240 p. ISBN 5-7555-0816-X. [Recueil de nouvelles.]
- [Porov A.V. 2008a] Алексей Вячеславович Попов. *Сур [Les cornes]*, *Ёма пöчлөн козин [Le cadeau de la vieille Joma]*, *Гусятор [Le secret]*, *Сур лагун [Le tonneau de bière]*, *Гöтрась, ниö, гöтрась [Marie-toi, mon fils, marie-toi]*, *Водзöc [La fenêtre à vantail]*, *Шань Олыся [L'esprit du foyer]*, *Мывкыд Парма [La taïga vivante]*. [Manuscrits transmis par l'auteur, 1997–2008.]

- [Popov A.V. 2008b] Алексей Вячеславович Попов. *Грезд*. — Сыктывкар : Анбур, 2008. [Recueil de nouvelles.]
- [Popov N.A. 2001] Жугыль (Н. Попов). *Олан гаж : Пьесаяс*. — Сыктывкар : Коми небӧг лэдзанин, 2001.-192 p. -ISBN 5-7555-0726-0. [Avec une préface de Raisa I'inična Kuklina.]
- [Porova 1965] С.М. Попова. *Страницы истории Коми театра*. — Сыктывкар: Коми книжное издательство, 1965.
- [Potolicyn 1958] И. Потолицын. *Изьвайывса крепость : Нель действия, ӧкмыс картинаа драма [La forteresse de l'Ízva : drame en 4 actes et 9 tableaux]*. — Сыктывкар: Коми кн.изд-во, 1958. 85 p.
- [Puškarev 1978] Владимир Пушкарев. « [Новые свидетельства](#) » [« Nouvelles observations »] // *Техника — молодежи*, №6, 1978. — стр. 48-52.
- [Rabot 1892] Charles Rabot. *Exploration dans la Russie boréale (La Petchora – L'Oural – La Sibérie)*. 1890. — In [Le tour du monde. LXIV](#), Paris : Librairie Hachette, 1892, 2^{ème} semestre, pp 289-352. [Relation de voyage, illustrée de nombreuses gravures exécutées d'après des photographies prises par l'auteur. L'explorateur français remonte la Kama, descend la haute Pećora, franchit l'Oural par le passage du Šugor et remonte l'Ob ; en chemin, il s'intéresse particulièrement aux peuples de la Volga, aux Komis et aux Ougriens.]
- [Reclus 1880] Élisée Reclus. *Nouvelle géographie universelle. La terre et les hommes*. — Paris : Hachette, 1876–1894.
— Volume V : *L'Europe scandinave et russe*, 1880. [Les Komis sont mentionnés par Élisée Reclus sous le nom de « Zířanes ».]
- [Ročev 1984] Юрий Герасимович Рочев. *Коми йӧзкостса важ висътъяс*. — Сыктывкар: Коми книжной издательство, 1984, réédition de 2006. [[Extraits ici](#).]
- [Romanov 2000] П.В. Романов. « Национальные студии », in *Страницы истории: Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства*. Санкт-Петербург, 2000. С. 33-37. [Un article sur les studios nationaux à l'Institut d'art dramatique de Leningrad.]
- [Šabaev & Šarapov 2007] Юрий Шабает & Валерий Шарапов. *Паськӧм – Коми народный костюм*. — Мультимедиа проект, 2007. [CDROM sur les costumes traditionnels komis.]
- [Samarina et al. 2008] В.И. Самарина (автор проекта). *Коми муӧй, няньӧй-солӧй: Коми йӧзкостса сӕян-юан / Хлебосольный Коми край: Традиционная пища коми народа / Hospitable Komi land: Komi people traditional food*. — Сыктывкар: Анбур, 2008. 40 p. ISBN 978-5-91669-013-2. [Brochure conçue par le Centre culturel komi de Syktuvkar.]
- [Šaškov 2000] Анатолий Шашков. « [Великий меховой путь](#) » // Москва: *Родина*, n° 5/2000.
- [Savin 1928] Виктор Алексеевич Савин. « Кутшӧм коми репертуар колӧ » [« Le répertoire komi qu'il nous faut »] // 1928. [Reproduit dans Savin 1998.]
- [Savin 1929] Виктор Алексеевич Савин. « Кызди таво кутас уджавны коми театр » [« Comment le théâtre komi va fonctionner cette année »] // 1929. [Reproduit dans Savin 1998.]
- [Savin 1930] Виктор Алексеевич Савин. « Коми театрлӧн подуэ эм » [« Le théâtre komi a des bases »] // *Ордым*, 1930, № 20, pp. 28 et suivantes. [Repris partiellement dans Savin 1998.]
- [Savin 1931] Виктор Алексеевич Савин. « Медводдза туй Коми театрлӧн » // *Ударник*, 1931, № 3-4. [Repris partiellement dans Savin 1998.]
- [Savin 1936] Виктор Алексеевич Савин. «Тшӧтш нимкодъ и меным» // *Вӧрлэдзысь*, 1936. [Reproduit dans Savin 1998.]
- [Savin 1982] Виктор Алексеевич Савин. *Вабергач: пьесы /вступит, ст. А. Ванеева*. — Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1982. 368 p.
- [Savin 1998] Виктор Алексеевич Савин. *Гажӧдчӧй, кор томӧсь : Бӧрйӧм гижӧдъяс*. — Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1998. [Édition établie par Georgij Torloпов.]

- [Savin 2008] В.А. Савин. *Наследие*. — Министерство национальной политики Республики Коми, 2008. [CD-ROM sur la vie et l'œuvre de Savin, avec de nombreux documents d'archives.]
- [Scholmer 1954] Joseph Scholmer (Joseph Schölmerich). *La grève de Vorkouta*. — Amiot Dumont, 1954. [Version française de *Die Toten kehren zurück*, 1954. Un témoignage « à chaud » sur les déportations du Goulag et sur le soulèvement des camps de Vorkuta en 1953.]
- [Semenov 2004] О.В. Семенов. « К вопросу о времени вхождения в состав Московского государства Перми Великой » // *Известия Уральского государственного университета*. 2004. № 31. — С. 34-45. [Un article sur la conquête de la Grande Permie par Moscou.]
- [Sidorov 1928] Алексей С. Сидоров. [Знахарство, колдовство и порча у народа коми. Материалы по психологии колдовства](#) [*Guérisseurs, sorciers et envoiement chez les Komis — Matériaux sur la psychologie de la sorcellerie*]. — Ленинград: 1928.
- [Sidorova 1992] Графира Петровна Сидорова. *Театр – это жизнь! Записки актрисы* [*Le théâtre, c'est la vie ! Mémoires de l'actrice*]. — Сыктывкар: Коми книжное издательство, 1992. 128 p. ISBN 5-7555-0398-2. [Écrit à l'occasion des cinquante ans de carrière de Sidorova au Théâtre d'État V.A. Savin.]
- [Skurydin 2004] Станислав Скурыдин. « Тере-Я — река аборигенов » // *Уральский Следопыт*, № 6; стр.12-15; 2004.
- [Stanislavskij 1958] Constantin Stanislavski. *La formation de l'acteur*. — Paris : Olivier Perrin, 1958. [Traduit de l'anglais par Elisabeth Janvier, avec une introduction de Jean Vilar. Réédité dans la Petite Bibliothèque Payot (n° 42). Il s'agit de la version française de *An Actor Prepares*, paru à New York en 1936 (traduit du russe par Elizabeth Reynolds Hargood). Le texte original n'a paru qu'après la mort de l'auteur (*Работы актёра над собой*. — Москва: Художественная литература, 1938).]
- [Stesin 2008] Александр Стесин. « Лесные люди » // *Октябрь*, 2008, №1.
- [Taskaev A.I. 1993] Анатолий Иванович Таскаев. *Коми литература: Учебник-хрестоматия, 6 класс*. — Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1993. ISBN 5-7555-0424-5. [Manuel de littérature komie pour la sixième année (intégralement en komi).]
- [Timin 2007] Владимир Тимин. *Пармаын вошӧм БТР: Повесть* [*Un blindé perdu dans la taïga : récit*]. // [Журнал «Арт», 2007, N° 1-3](#). [Publié ensuite en volume séparé : Сыктывкар: Кола, 2007. 232 с.]
- [ТКК 2006] [Традиционная культура коми – Фольклорно-этнографическая энциклопедия](#) [*Culture traditionnelle des Komis – Encyclopédie folklorico-ethnographique*]. — Сыктывкар: ИЯЛИ Коми НЦ УрО РАН, 2006. [CDROM collectif.]
- [Tokarev et al. 1987-1988] [Мифы народов мира. Энциклопедия](#) [*Mythes des peuples du monde. Encyclopédie*]. Гл. ред. Сергей Александрович Токарев. — М.: Советская энциклопедия, 1987-1988. [En 2 tomes.]
- [Torlorov 2000a] Georgij Torlorov. « Поэтлӧн ыджыд олӧм », in Čistalëv V. 2000, pp. 6-18. [Article sur la vie de T'ima Veñ.]
- [Torlorov 2000b] Georgij Torlorov. « Аслыс мездлунсӧ перьяс », in Čistalëv V. 2000, pp. 86-91 [Article sur le théâtre de T'ima Veñ.]
- [Toulouze 1997] Eva Toulouze. « Les alphabets des langues ouraliennes de Russie et l'expérience de la latinisation » // *ÉFO*, N° 29, 1997.
- [Ulâšev 2004] Олег И. Уляшев. *Зарни бобув. // Войвыв кодзув*, juillet 2004. [Un choix de poèmes présentés par E. Kozlov.]
- [Ulâšev 2006] Олег И. Уляшев. *Орд ордым: висътъяс, ворсанторьяс, кывбурьяс*. — Сыктывкар: Коми небӧг лэдзанин, 2006. 158 p. ISBN 5-7555-0861-5.
- [Uotila 1985] Toivo Emil Uotila (éd. Paula Kokkonen). *Syrjänische Texte*. — Suomalais-ugrilaisen Seuraan toimituksia, 1985 (n° 186) et 1986 (n° 194). [Le premier volume est en permiak, et le second en différents dialectes zyriènes. En 1942-1943, le linguiste finlandais T.E. Uotila a récolté de nombreux textes komis (en dialectes zyriènes et permiaks) auprès de 47 prisonniers de guerre à Petsamo. Il en a donné une transcription phonétique latine, accompagnée d'une traduction finnoise. En 1984, Paula Kokkonen a commencé à éditer ces travaux en les accompagnant d'une traduction allemande.]

- [Ūškov 2001] Геннадий Анатольевич Юшков. *Нэль небöгö öтувтöм гижöд чукöр*. — Сыктывкар: Коми небöг лэдзанін, 2001.
 — Т. 1: *Бива. Чугра*. ISBN 5-7555-0714-7.
 — Т. 2: *Роман. Повестьяс*. ISBN 5-7555-0729-5.
 — Т. 3: *Повесть. Висьтьяс. Пьесаяс*. ISBN 5-7555-0729-5.
 — Т. 4: *Кывбурьяс. Сьыланкывьяс. Пьесаяс*. ISBN 5-7555-0735-X.
- [Ūškov 2004] *Геннадий Анатольевич Юшков*: Библиографический указатель. — Сыктывкар: Национальная библиотека Республики Коми, 2004. 92 р.
- [Vagge Saccorotti 2001] Luciana Vagge Saccorotti. « Il popolo Komi e la leggenda di Pera e Zaran » [« Le peuple komi et la légende de Pera et Zaran »] // Fermo (AP) : *Il Polo*, Anno LVI, Vol. 1, Marzo 2001.
- [Vasinkin & Abukaev-Èmgak et al. 2008] А.А. Васинкин. ; В.А. Абукаев-Эмгак. ; Л.А. Абукаева. ; Ю.И. Соловьев. (сост.). *Писатели Марий Эл*. — Йошкар-Ола: Марийское книжное издательство, 2008. 752 р. ISBN 978-5-7590-0966-5.
- [Veenker 1982] Wolfgang Veenker. « Zur phonologischen Statistik der syrjänischen Sprache » // *ÉFO*, N° XV (1978-1979), Paris & Budapest, 1982, pp. 435-445.
- [Veršinin 2001] Евгений Вершинин. « [Пермь Великая – Как Москва пришла на Урал](#) » // Москва: *Родина*, n° 11/2001.
- [Voltaire 1817] Voltaire. *Œuvres complètes de Voltaire, tome quinzième*. — Paris : Lefèvre & Deterville, 1817. [Contient l'*Histoire de l'Empire de Russie sous Pierre le Grand (1759-1763)*.]
- [Wichmann 2008] *Научные исследования финского ученого Юрьё Вихманна на земле Коми: библиографический дайджест*. — Сыктывкар: Национальная библиотека Республики Коми, 2008. [CD-ROM sur la vie et l'œuvre de Wichmann.]
- [Žakov 1993] Каллистрат Фалалеевич Жаков. *Биармия*. — Сыктывкар: Коми книжное издательство, 1993. 312 р. ISBN 5-7555-0508-X. [Introduction et notes d'А.К. Mikušev, [texte original russe](#) et traduction komie de M.V. Elkin.]
- [Žerebcov 2001] И.Л. Жеребцов. *Населенные пункты Республики Коми*. — Москва: Наука, 2001.
- [Žerebcov et al. 1996] И.Л. Жеребцов ; Э.А. Савельева ; А.Ф. Сметанин. *История Республики Коми : Научно-популярные очерки*. — Сыктывкар: Коми книжное издательство, 1996. 288 р.
- [Žerebcov et al. 2002] И.Л. Жеребцов ; М.В. Таскаев ; М.Б. Рогачев ; Б.Р. Колегов. *Историческая хроника: Республика Коми с древнейших времен*. — Сыктывкар: Коми книжное издательство, 2002. 344 р. [Chronologie détaillée, de 300 000 ans avant J.-C. au 9 octobre 2002.]
- [Zimin 1982] Александр Александрович Зимин. *Россия на рубеже XV-XVI столетий*. — Москва: Мысль, 1982.

Sites web

Site officiel de la République komie	http://www.rkomi.ru/
Site officiel du 85 ^e anniversaire de l'Autonomie	http://85.rkomi.ru/
Archives nationales de la République komie :	http://na.rkomi.ru/ http://www.rusarchives.ru/guide/lf_sz/archive2.shtml
Bibliothèque nationale de la République komie	http://www.nbrk.komi.com/
Centre d'information sur les peuples finno-ougriens	http://www.finugor.ru/
Centre culturel finno-ougrien de la Fédération de Russie	http://www.finnougoria.ru/
Revue <i>Concorde</i> [Art]	http://www.artlad.ru/
Presse : <i>KomiInform</i>	http://www.komiinform.ru/
<i>Respublika</i>	http://www.gazeta-respublika.ru/
<i>Molodež' Severa</i>	http://mskomi.ru/
Institut de sciences humaines et politiques (IGPI) :	http://www.igpi.ru/
Site de Nikolaj Kuznecov et Nataľâ Kolegova :	http://haldjas.folklore.ee/rl/folkte/sugri/komi/
Site de Stanislav Maksimov	http://www.emc.komi.com/
Site de Vit Serguievski	http://foto11.com/
Site de Leonid Tomov	http://www.tomovl.ru/