

Maria Noëlla NILSSON

### LE POUVOIR DES FEMMES DANS LE KALEVALA

---

*Tandis que les personnages masculins du Kalevala évoluent dans la lumière, il est intéressant de se pencher sur l'univers féminin inscrit en creux dans l'épopée finlandaise. Plusieurs générations de femmes sont représentées, depuis les mères énergiques que sont Louhi, patronne de Pohjola, et la mère de Lemminkäinen, jusqu'aux jeunes mariées, en passant par les jeunes filles, décidées comme Annikki ou malheureuses comme Aino. Il existe également tout un panthéon de divinités féminines, qui semblent évoluer sur le même plan que les humains. Parler des femmes et de leurs rapports avec les hommes introduit la question du pouvoir qui sous-tend l'opposition du masculin et du féminin. La manière dont les femmes participent à l'intrigue, ainsi que les poèmes lyriques, les chants de mariage et certaines incantations, chantés traditionnellement par des femmes, nous apportent des indications sur la nature du pouvoir des femmes dans le Kalevala. Par « pouvoir », nous entendons le pouvoir social, mais également celui que procure la connaissance d'un savoir-faire spécifique, ou encore le pouvoir plus secret lié au corps, que nous qualifierons de magique.*

---

Comme dans la plupart des sociétés agraires, les personnages de femmes dans le *Kalevala* sont cantonnés au domaine de la ferme. Les affaires extérieures sont gérées par les hommes, du moins à Kalevala, que ce soient les activités économiques (chasse, pêche, agriculture, élevage), les activités de négociation avec des communautés étrangères ou la guerre. Les femmes participent néanmoins activement à la fenaison, à l'entretien du bétail et à la traite. La crainte que peut inspirer aux hommes le pouvoir des femmes, parce qu'il est lié à l'affectif et à l'inconscient, a pour conséquence qu'il

n'y a pas vraiment de remise en cause de l'ordre qui fait de l'univers domestique le lieu du pouvoir féminin. Le personnage de Louhi, au caractère bien trempé, nous incite néanmoins à quitter la classique opposition entre le politique et le domestique et à envisager la femme en tant qu'acteur social au même titre que l'homme.

### LES FEMMES ET LA VIE QUOTIDIENNE

L'épopée du *Kalevala* est construite sur cette tension entre la maison et l'étranger, entre Kalevala et Pohjola. Tout paraît étrange à Pohjola. Pour les héros, l'ordre social est respecté à Kalevala mais pas à Pohjola, où la distribution des rôles entre hommes et femmes n'est pas la même. Si les femmes dominent à Pohjola, leur caractère est en revanche à peine esquissé : on rend hommage à l'hospitalité de Louhi, la patronne, et à la beauté de ses filles, puis — revirement du récit — elles sont décrites comme des mégères. Cette vision patriarcale de la société, dont Elias Lönnrot est en partie responsable, est néanmoins corrigée dans la mesure où les femmes font entendre leurs voix à travers la poésie populaire qui est le matériau de base du *Kalevala*.

### La maison et l'extérieur

Si les jeunes filles vont dans les bois ramasser des baies ou cueillir des faisceaux de bouleau pour le bain, les déplacements sont surtout le fait des hommes. Comme l'unité de base sur laquelle se fonde cette société est la ferme (Stark-Arola 1998) et que son bon fonctionnement repose sur la femme, celle-ci ne doit pas quitter seule son foyer, sous peine de transgresser l'ordre établi. Il n'est pas question pour une jeune épouse d'aller au village sans la permission de son mari (XXIII, 429). Seules des circonstances exceptionnelles peuvent amener les femmes à voyager : la mère de Lemminkäinen part à Pohjola pour ramener le corps de son fils, et Louhi, transformée en oiseau, s'envole pour savoir ce qui se trame contre elle à Kalevala. Cette séparation entre l'espace

des hommes et celui des femmes entraîne à la fois une division des tâches et une division symbolique. Le lieu privilégié du pouvoir des femmes est la maison : la variété des détails concrets concernant les activités féminines nous renseigne sur la façon de vivre des personnages et leurs structures mentales. Dans le *Kalevala*, les attributions de l'un et l'autre sexe sont exposées de manière idéalisée. Väinämöinen est en quête d'une épouse parce que seule une épouse sait « nettoyer (la) maisonnette », « soigner (les) vêtements », « tisser un manteau d'or » et « préparer le pain de miel » (III, 461)<sup>1</sup>.

À la ferme, la maîtresse de maison distribue les tâches ménagères aux filles, aux brus, aux domestiques, et nourrit toute cette maisonnée, à laquelle s'ajoutent les enfants et les vieillards. La femme plus âgée, la mère du mari (et plus tard la bru, quand elle est devenue mère) a l'autorité. Il existe, au sein de la maison, un système hiérarchique pyramidal, imitant l'organisation du pouvoir des hommes, avec au sommet la mère du mari, puis la sœur du mari, la bru et les domestiques. À *Kalevala*, les « patronnes » sont Lokka, la mère d'Ilmarinen, et la mère de Lemminkäinen. À Pohjola, la patronne est Louhi, et c'est elle qui vérifie que le travail a bien été fait dans la maison pour le mariage de sa fille : « Les tables sont-elles lavées, / Les bancs sont-ils bien récurés, / A-t-on balayé le plancher, / Tout nettoyé dans la maison ? » (XXI, 149). En signe de pouvoir, la patronne garde accrochées à sa ceinture, comme la déesse Mielikki, patronne de la forêt, les clefs des coffres et des placards contenant les affaires précieuses, le linge et les provisions.

### Les savoirs féminins

Le pouvoir des femmes au sein de la maison est lié à l'âge, mais également au savoir-faire dans les domaines de la cuisine, de la confection des vêtements ou de la propreté (propreté des intérieurs, du linge et du corps). Toutes ces activités présentent, par ailleurs,

---

<sup>1</sup> Les citations du *Kalevala* sont extraites de la traduction de Jean-Louis Perret (Lönnrot 1978).

une dimension sacrée : certaines divinités féminines sont invoquées pour la cuisine, d'autres se livrent à des occupations de tissage ; enfin, la toilette, celle du corps par exemple, peut être liée à des rituels sociaux. Le *Kalevala* insiste aussi sur la transmission de ces savoirs. Le chant XXIII, en particulier, énumère les tâches qui attendent la jeune mariée chez son mari, et la manière de les mener à bien. C'est une femme d'expérience, appelée Kalevatar ou Osmotar, qui guide la jeune femme en répétant : « Écoute bien ce que je te dis », et si la bru ne sait pas ce qu'elle doit faire, elle doit demander à sa belle-mère : « Comment travaille-t-on ici, / Comment fixe-t-on les besognes ? » On remarque que c'est encore une vieille femme, Louhi, qui dirige les opérations culinaires lors du banquet de mariage.

La nourriture reflète le style de vie agraire. Les hommes cultivent les céréales, chassent le gibier et pêchent le poisson. Les vaches fournissent le lait et le beurre. Le pain est la base de l'alimentation, et toutes les activités participant à sa confection, comme moudre le grain, pétrir la pâte, la cuire, sont longuement décrites dans les chants de conseils à la fiancée (XXIII). La belle-mère contrôle les différentes étapes de la préparation. Une hiérarchie s'établit entre les différents mets — la viande, le pain de froment, d'orge ou d'avoine, éventuellement le gruau de céréales, la soupe de chou, le pain mêlé d'écorce. La nourriture des uns et des autres diffère selon leur importance dans la maison et dans la société. La colère du berger Kullervo vient de ce que sa patronne, la femme d'Ilmarinen, lui donne du pain au caillou tandis qu'elle « se gave de pâtés farcis, / Étend du beurre par-dessus ; / Le pâtre n'a que du pain sec » (XXXIII, 25). La bière, elle, considérée dans les chants comme mythique et sacrée, est consommée dans les grandes occasions. Elle est brassée par des divinités féminines et chaque étape de la préparation a quelque chose de surnaturel : l'une des divinités envoie par exemple des animaux comme messagers pour trouver l'élément manquant à la fermentation. Bien qu'il existe de nombreux poèmes dans lesquels le brasseur est un homme, Elias Lönnrot a choisi de faire figurer dans le *Kalevala* un poème dans lequel le brasseur est un personnage féminin. Satu Apo (1994) explique que le choix d'un homme ou d'une femme pour brasser la bière dépendait autrefois de la plus ou moins grande domination de

l'homme dans sa communauté : « Plus la domination était grande, plus l'homme contrôlait la production de nourriture. » Que la brasseuse de bière soit une femme, à Pohjola comme à Kalevala, indique sans équivoque l'autorité des femmes au sein de leur maison.

Les femmes s'occupent également du filage, du tissage, de la couture et de la broderie. Si les hommes sont symbolisés par leurs redoutables épées, les femmes le sont par leurs aiguilles (XVII, 20). Kullervo pleure la mort de sa mère en ces termes : « Malheur à moi, pauvre garçon, / Voici que ma mère a péri, / La tisseuse de voile est morte, / La brodeuse habile n'est plus, / La fileuse du long métier, / La femme à la belle quenouille » (XXXVI, 213). Il faut pourtant distinguer ces différentes activités : elles participent toutes au travail des femmes pour vêtir la maisonnée ou pour produire des biens marchands, mais elles n'ont pas le même caractère symbolique. Les activités de tissage et de couture font partie de l'apprentissage des jeunes filles qui doivent constituer leur trousseau en vue du moment le plus important de leur vie : le mariage. De nombreuses jeunes filles sont dépeintes en train d'effectuer des travaux de couture : la sœur d'Aino, assise sur le perron, brode une ceinture, symbole de virginité et parure pour son futur mariage (IV, 63). Le premier tissage de la jeune épouse dans la maison de son mari a lui aussi une fonction symbolique. Seule, « de ses propres doigts », elle doit placer les fils sur le métier à tisser, sans « prendre conseil au village », « Ni [...] main d'œuvre chez autrui », « Ni [...] navettes au voisin » (XXIII). Marie-Louise Tenèze explique que « quittant sa famille d'origine pour fonder avec son conjoint une nouvelle famille, l'héroïne réalise son destin de femme ouvert sur la survie de l'espèce : elle pose le fil de chaîne » (cité par Belmont 1999, p. 110). Enfin, l'art de la couture est mis en valeur dans le chant XVIII, au vers 334, quand Ilmarinen s'habille pour avoir « vraiment l'air d'un fiancé », aidé de sa sœur Annikki. En effet, le succès de la demande en mariage dépendra en partie de l'apparence sociale du prétendant, symbolisée par ses vêtements, des vêtements que Lokka, la mère d'Ilmarinen, a confectionnés : elle a « cousu la culotte », « tricoté les jolis bas », « tissé la chemise de lin » et brodé « l'écharpe couverte d'or ».

Quant à la propreté, il s'agit à la fois de celle de la maison, de celle du linge et de celle du corps. La femme porte les seaux d'eau, manie le balai et le plumeau. La mise en couple, comme le fait remarquer Jean-Claude Kaufmann (1997), donne un coup d'accélérateur à la dynamique domestique : pour la bru, « faire le ménage (au sens des choses), c'est aussi faire le ménage (au sens des personnes), constituer la famille ». C'est une mise à l'épreuve. Dans les chants de mariage, la qualité primordiale d'une épouse est sa diligence à nettoyer la maison, et ce dans les moindres détails, puisqu'il faut nettoyer la table « au plus tard au bout de huit jours », épousseter les murs, ôter « la saleté sur la fenêtre », d'abord avec « une plume », puis avec « un torchon mouillé », et ce n'est pas encore terminé pour « que tout ait l'air d'un logement » « bien convenable » (XXIII, 194). La longue énumération des tâches reflète leur rythme soutenu. Au chant XI, la mère de Lemminkäinen se réjouit d'avoir une bru « Robuste à lessiver le linge, / Habile à blanchir les habits ! », mais l'acte de laver n'est pas si prosaïque. Dans le folklore des lavandières, nous dit Yvonne Verdier (1979), il existait tout un jeu d'agressions verbales entre les laveuses et l'homme qui passait à proximité. Un des personnages féminins du *Kalevala*, Annikki, la sœur du forgeron, incarne assez bien les qualités prêtées aux lavandières : elle apparaît énergique et pleine d'audace. Elle est en train de laver du linge quand Väinämöinen passe, dans sa barque, pour aller demander la main de la vierge de Pohjola (XVIII, 205). Après l'avoir accusé plusieurs fois de mentir, elle le force à avouer le but de son expédition : « Je sais qui dit la vérité » (XVIII, 141). En lessivant, elle a appris à mettre au jour la vérité, à lire les signes imprimés sur le tissu. Pour ce qui est de la toilette du corps, il revient à la bru de préparer l'étuve pour le bain. C'est un lieu de purification : on y accouche, on s'y soigne et on s'y prépare pour séduire. Il existait autrefois des rituels de toilette pour augmenter le pouvoir de séduction d'une jeune fille qu'on espérait marier. De même, dans le chant XVIII, Annikki lave son frère Ilmarinen pour le débarrasser de la suie de la forge et le rendre plus séduisant que son rival Väinämöinen. L'eau est symboliquement associée aux femmes, comme le montre la présence d'une multitude de divinités des eaux féminines.

Nous pouvons suivre, dans l'épopée du *Kalevala*, l'épopée sous-jacente de l'activité ménagère des femmes. Les savoir-faire, mémorisés dans les mouvements du corps, supposent un système d'ordre qui est le fondement de toute civilisation. La femme toujours « courbée » sous le travail, se levant « avant l'aube », passe successivement par différentes étapes : insouciance de l'enfance, dur labeur de la femme mariée, pouvoir de la mère qui possède les clefs. La ritualisation des gestes stabilise les apprentissages et perpétue l'ordre social. Même si les savoirs féminins n'interviennent pas de façon explicite dans les rites de passage, on remarque que l'étuve, le lieu des femmes, est aussi celui des naissances, que l'habit et la cuisine sont particulièrement détaillés à l'occasion du mariage et que la mort est associée à l'élément liquide, élément privilégié de l'univers féminin. La maîtrise de savoir-faire plus complexes qu'il n'y paraît assure indiscutablement une certaine autorité lors des occasions importantes de la vie. Si les prétendants au mariage cherchent une force de travail supplémentaire, ils cherchent avant tout une personne maîtrisant ces savoir-faire sans lesquels aucune communauté « civilisée » ne peut exister. La quête d'une épouse est pour cette raison un enjeu important dans le *Kalevala* : elle apparaît comme la recherche d'une complémentarité difficile et nécessaire.

#### LE POUVOIR SOCIAL DES FEMMES

La quête d'une épouse est l'un des thèmes majeurs du *Kalevala*. La pratique de l'exogamie oblige les héros à entrer en contact avec un clan étranger et l'intrigue s'élabore autour de la quête de trois prétendants. Le manque d'épouse sera comblé si l'un des héros de *Kalevala* se marie. Cependant, contrairement aux mères et aux sœurs qui aident les héros de façon inconditionnelle, les étrangères sont considérées généralement comme une source d'ennuis. Ce sont elles qui motivent les actions des héros : parce que la jeune Aino se suicide, Väinämöinen doit chercher une épouse à Pohjola ; parce que Kyllikki a rompu son serment, Lemminkäinen mourra en tentant d'obtenir une meilleure épouse ; et parce que l'épouse du

forgeron a humilié le berger Kullervo, elle sera tuée, compromettant ainsi par sa mort la paix entre Kalevala et Pohjola. Louhi, la patronne de Pohjola, d'abord présentée comme une donatrice, puisqu'elle impose les épreuves initiatiques et donne l'épouse, fait figure d'opposante quand elle refuse de partager les richesses du Sampo, objet magique forgé par Ilmarinen. La première partie de l'épopée atteint malgré tout un point d'équilibre et se clôt avec la réparation du manque, c'est-à-dire avec le mariage d'Ilmarinen, un mariage qui n'aurait pu avoir lieu sans la médiation des femmes.

### **Les relations entre hommes et femmes : les fiançailles et le mariage**

Les fiançailles constituent un stade de marge : les liens avec l'état antérieur d'adolescent célibataire disparaissent et les liens avec l'état d'adulte marié apparaissent. On passe de la société restreinte des jeunes gens qui forment un groupe à part (bals de jeunes filles, occupations communes de bergers et bergères) à la société restreinte des ménages légalement constitués. Si les femmes doivent partir au loin en se mariant et renoncer ainsi à leur identité première, les hommes en contrepartie ne peuvent tenir leur femme que de l'étranger et sont obligés, d'une part, de respecter les termes du contrat et, d'autre part, de se soumettre à des épreuves. L'amour ne figure pas au premier plan des préoccupations : la jeune vierge de Pohjola est échangée contre le Sampo, objet magique qui procure richesse et prospérité. Les bases de l'échange sont énoncées par la vieille Louhi qui impose sa loi aux trois héros : « Je remettrai la belle vierge, / Je promets de donner ma fille / À qui forgera le Sampo » (VII, 341). On parle néanmoins du « désir » qui mène « la fille au mari » (XXIII, 521). La jeune vierge de Pohjola n'est pas réduite à un simple objet de tractation : elle exprime à sa mère son désir pour Ilmarinen, et Louhi, en mère attentionnée, ne lui impose pas le vieux Väinämöinen, bien qu'il ait sa préférence.

Le mariage est également conditionné, comme dans les contes, à la réussite de tâches difficiles. Le puissant barde Väinämöinen n'échappe pas à cette loi : au chant VIII, la vierge de Pohjola s'amuse, par coquetterie, à lui faire passer trois épreuves. Elle lui



fait croire qu'elle le rejoindra ensuite dans son traîneau. En réalité, seule la mère peut faire don de sa fille. Louhi apparaît comme une sorte de prêtresse présidant au rituel d'initiation des hommes. Le héros doit faire la preuve symbolique de ses capacités pour la chasse (capture de l'élan de *Hiisi*), la pêche (capture du brochet de *Tuoni*) et le travail de la terre (travail de labour du champ de serpents). Les noms de *Hiisi*, qui est le dieu de la forêt, lieu sacré par excellence, et de *Tuoni*, qui est le dieu du royaume des morts, indiquent sans ambiguïté le caractère initiatique de ces épreuves. Une fois victorieux, le fiancé est apte à se marier, mais la période des fiançailles se poursuit encore un peu, jusqu'à ce que la fiancée ait revêtu ses habits de mariage. Le chant s'attarde à plaisir sur les différentes phases de l'habillage : après s'être tressé le deuxième côté des cheveux, la fiancée doit enfiler sa deuxième manche, sa deuxième chaussure, son deuxième gant, à l'abri du regard du fiancé... On a l'impression que la victoire ou l'échec des prétendants, et par conséquent le mariage, sont orientés dès le départ selon le désir des femmes : c'est en effet grâce à l'aide secrète de la vierge de Pohjola qu'Ilmarinen réussit à exécuter les tâches difficiles.

Le mariage ritualisé, concrétisation des liens entre Kalevala et Pohjola, est donc l'événement central de l'épopée. Il s'agit d'un rite de passage, d'un moment de prise en charge des futurs mariés et d'une interprétation conceptuelle du biologique par le social. Les héros qui pratiquent l'ancien mariage par rapt, comme Lemmin-käinen qui a ravi la belle *Kyllikki*, n'en retirent qu'insatisfaction, comme si cela démontrait que le rapt n'est pas satisfaisant socialement. À l'occasion du rituel du mariage, la dichotomie entre le monde masculin et le monde féminin s'estompe. L'épisode ultérieur du vol du *Sampo* est, d'une certaine manière, justifié par la rupture des accords de mariage : s'il n'y a plus d'épouse à Kalevala, il ne doit plus y avoir de *Sampo* à Pohjola, dans un parallélisme noté par Jean-Louis Sirvan (1987). La patronne de Pohjola, qui par un glissement de sens signifie aussi patronne des enfers, domaine des forces obscures et des pulsions instinctives, sera décrite alors sous les traits d'une femme avide de possession et de pouvoir. Pour l'heure, elle est une bonne mère qui marie sa fille et qui assure habilement la prospérité de Pohjola, tout en consolidant

son pouvoir social. C'est elle qui va diriger les opérations pendant une bonne partie du rituel du mariage, depuis le banquet jusqu'au départ de la mariée à Kalevala. Les chants de mariage, situés exactement à la moitié de l'épopée, apportent du relief notamment aux personnages de Louhi et de sa fille. Ils illustrent le point de vue des femmes qui affirment leur rôle social soit en tant que mère, soit en tant que fiancée. Louhi est riche de jeunes filles à marier et détient de ce fait un pouvoir sur les trois héros. Sa fille, elle, exprime son désir de changer de condition : Väinämöinen lui a bien dit qu'elle est une enfant chez ses parents et qu'elle ne sera respectée qu'en tant qu'épouse. Le mariage a des conséquences claniques et matérielles : il assure momentanément la paix entre les deux communautés et la prospérité de Pohjola.

Les chants XX à XV, traditionnellement chantés par des femmes, dépeignent en détail le scénario nuptial composé de plusieurs phases. Les femmes de l'assemblée entonnent les chants à tour de rôle. Après le chant de la bière (XX) et le chant de l'accueil du fiancé (XXI) commencent les chants de mariage proprement dits. Au chant XXII (vers 7 à 48), la fiancée s'habille, puis elle est remise par sa mère au fiancé : « Avance-toi, vierge vendue », « Approche, colombe achetée ! » Jusqu'au vers 124, le « chant de la remise de la fiancée » évoque l'aspect définitif du départ (« Tu disparais à tout jamais », « Loin des demeures de ton père »). Du vers 188 au vers 382, une vieille servante prend le relais pour le « chant des pleurs », dans lequel est dépeint le pire qui puisse arriver à la bru dans sa nouvelle maison : une belle-famille hostile, de durs travaux toute la journée, et la tristesse. La bru chez son mari « est comme un prisonnier des Russes ». Enfin, du vers 451 au vers 522, un jeune garçon entonne « le chant de consolation » : « Tu pars d'un logis riche en bière », « Pour un endroit plus riche encore ». Entre deux chants, la jeune fille se doit de pleurer et d'exprimer ses émotions. Elle y est encouragée par le « chant des pleurs » : « Hélas, ô mes fameux parents ! » « Pourquoi m'avez-vous mise au monde ? » La douleur est exprimée d'une manière excessive et imagée, comme s'il s'agissait d'un deuil. Le chant XXIII contient le « chant des conseils » qui aborde toutes les activités quotidiennes de la bru et le comportement qu'elle devra adopter. Au chant XXIV, le « chant de départ de la fiancée »

termine le rituel de séparation. Le deuxième versant du rituel nuptial, pris en charge par la mère du marié à son domicile, est illustré par le « chant de la réception des époux » (XXV). Dans la tradition d'Ingrie, la deuxième phase de la cérémonie de mariage comportait le rituel de départ de la maison de la mariée (des pleureuses professionnelles pleuraient entre l'engagement et les adieux), puis le voyage rituel jusqu'à la maison du fiancé où avait lieu la cérémonie finale (Ilomäki 1998). La cérémonie, dans le *Kalevala*, se déroule de façon identique.

Les chants de mariage véhiculent les valeurs d'une société qui attend de la bru qu'elle soit soumise à son mari et à sa belle-mère. Cependant, une fois mariée, la fille de Louhi réussit à instaurer des rapports égalitaires avec sa belle-mère et son époux : elle demande par exemple à sa belle-mère, Lokka, d'aller soigner les vaches à sa place et ne ressemble pas à la bru dépeinte dans les chants de mariage. Elle n'est pas davantage soumise à son époux : le couple semble lié par des sentiments profonds, comme en témoigne le chagrin d'Ilmarinen au décès de sa femme. Les mères et grands-mères des chants de mariage le disent symboliquement : les femmes ne doivent pas abandonner leur pouvoir. Elles conseillent tour à tour, dans leurs chants aux deux époux, de ne pas plier l'un devant l'autre, condition nécessaire à des rapports égalitaires et complémentaires. Si les hommes ont créé, dans le *Kalevala*, la barque, la musique ou les armes, les femmes ont façonné, en l'utilisant, tout un répertoire de rituels et d'expressions qui permettent à la tradition de se perpétuer. Elles jouent un rôle dans la continuation de la culture. Leur pouvoir de tisser les liens sociaux, grâce au langage, est mis en valeur par la cérémonie de mariage.

### **Les relations avec les enfants et les relations aux autres**

Les femmes sont valorisées socialement par la maternité, qui leur permet surtout de devenir belle-mère et de tisser ainsi des liens communautaires. L'éducation des enfants est une tâche qui leur est dévolue, et l'accent est mis encore une fois sur la transmission des savoirs : les mères enseignent le langage et les chants magiques. Väinämöinen dit au chant I : « Ma mère me les enseignait / [...]

Petit poupon sur le plancher. » L'éducation des filles et des garçons est différente, en prévision de la division des tâches qui les attendent. Les filles aident au ménage, surveillent les bêtes ou s'adonnent aux travaux d'aiguille. Le chant XXII, dans le cycle des chants de mariage, donne une idée, malgré les expressions de sentiment un peu figées, de la vie intérieure et subjective des jeunes filles, qui bénéficient d'une certaine liberté dans le cadre des bals ou de leurs activités de bergères.

Si les pères joignent parfois leur voix à celle de leur femme pour donner des conseils ou marquer leur réprobation, ils sont généralement à l'arrière-plan ou absents. En revanche, un amour puissant lie les mères à leurs enfants. Les mères jouent socialement un rôle important, puisqu'on n'est pas fils ou fille de son père, comme dans la tradition scandinave, mais fils ou fille de sa mère. La seule femme qui inspire à Lemminkäinen un véritable amour est sa mère. Quand il croit qu'elle a péri dans sa maison incendiée, il s'exclame : « Hélas, maman qui m'a porté, / Ma chère et superbe nourrice, / Te voilà morte, douce mère, / Disparue à jamais, maman ! » (XXIX, 499). Excepté les larmes de douleur d'Ilmarinen à la mort de son épouse, les pleurs symbolisent un lien à la mère. Lorsque Väinämöinen pleure la perte d'Aino, la voix de sa mère, la déesse Ilmatar, s'élève de la mer pour le conseiller. Lorsque Kullervo pleure la mort de sa mère, cette dernière se réveille d'outre-tombe pour le consoler. Quant aux mères, comme celle d'Aino, elles peuvent verser des torrents de larmes, au sens propre : la douleur est démonstrative. Dans la société traditionnelle, c'étaient d'ailleurs les femmes qui tenaient le rôle de pleureuses, lors des enterrements.

Les relations sociales, elles, sont avant tout des relations familiales, et les femmes ont la responsabilité du respect des lois de l'hospitalité. Dans une société où les fermes sont disséminées sur un territoire étendu, respecter les lois de l'hospitalité est une nécessité sociale. Il est dit à la jeune bru : « Invite ton hôte à s'asseoir » (XXXIII, 419). La cuisinière, quant à elle, intervient dans l'établissement de liens sociaux, notamment dans le cadre du banquet de mariage. La cuisine, on l'a vu, est la tâche dévolue aux mères et aux belles-mères : le statut nourricier s'obtient avec la maternité. De la réussite du repas dépendent les bonnes relations

futures entre deux familles. Le rôle de la cuisinière, comme « tiers médiateur assurant la liaison entre deux groupes étrangers l'un à l'autre », a été analysé par Yvonne Verdier. Le partage de la nourriture sert à entretenir « les mécanismes de la sociabilité ». Louhi, la mère de la jeune épousée, dirige les opérations au banquet de Pohjola, puis ce sera Lokka, la mère de l'époux, qui offrira un deuxième repas à Kalevala. La cuisinière est chargée « d'entretenir la chaleur des relations par sa cuisine » et de stimuler la joie des convives « par diverses interventions au cours du repas » : « Holà, ma petite servante, / Apporte la bière en baquets ! » (XXI, 240). La transaction de nourriture qui a lieu pendant le banquet de mariage est un rituel des relations sociales. Le succès en cuisine procède d'une tentative pour « capturer l'inconnu », et la responsabilité en incombe à un personnage féminin.

En matière de sociabilité féminine, le *Kalevala* exprime, en revanche, une certaine défiance vis-à-vis des femmes en groupe : dans les chants de mariage, la jeune épouse doit demander à son mari l'autorisation d'aller au village. Un lieu pourtant se présente comme un lieu de liberté des femmes entre elles : l'étuve. Dans le chant IV, du vers 401 au vers 434, une scène est décrite où le lièvre vient apporter à la mère la nouvelle du suicide d'Aino : « L'étuve était pleine de femmes, / Les verges en mains elles dirent : / Loucheur, viens-tu te faire frire, / Œil rond, veux-tu qu'on te fricasse ? » Les réunions de femmes apparaissent comme une occasion d'intimité, de liberté et de sociabilité. Le lièvre reste en arrêt, sur le seuil, devant le pouvoir des femmes réunies.

Les femmes, nous l'avons vu par les chants de mariage, ont un rôle non négligeable dans la perpétuation des rituels sociaux. Elles sont gardiennes de la tradition et savent distinguer les familles de renom des autres familles. Malgré la pauvreté de Pohjola, Louhi parvient à s'imposer socialement, le temps des fiançailles et du mariage : elle fait de Pohjola un pays riche et respecté grâce à sa capacité à négocier pour obtenir non seulement le Sampo, mais également un époux de renom pour sa fille. Les femmes, en tant que mères, ont la charge de la transmission des savoirs : elles préparent les enfants, filles ou garçons, à leur futur rôle social et

leur enseignent les chants rituels et magiques. Sur elles repose la réussite de l'établissement des liens sociaux entre communautés.

### LE POUVOIR MAGIQUE DES FEMMES

Väinämöinen et Louhi se caractérisent par leur science de chaman, qui repose sur un postulat : le monde est double, naturel et surnaturel, ce qui explique la superposition du monde des dieux et du monde naturel. Pratiquer la magie suppose une foi profonde en ce surnaturel. Dans le *Kalevala*, la magie consiste à forcer les puissances surnaturelles pour qu'elles interviennent dans le cours normal des choses, et ce toujours à des fins utilitaires, qu'elles soient bénéfiques ou maléfiques. Dans une épopée qui met en valeur le savoir-faire, il faut tenir compte du savoir-faire magique. Par leur corps, les femmes ont peut-être une plus grande familiarité avec « l'origine des choses », avec les puissances naturelles et surnaturelles. Celui qui connaît « l'origine des choses » a un pouvoir magique accru, comme le montre le duel de chant magique entre le Lapon Joukahainen et le barde Väinämöinen. C'est par le moyen détourné de la magie que les femmes cherchent à agir sur leur destin.

### Le corps des femmes

Les femmes sont puissantes par leur corps : elles conjuguent en elles « pouvoir d'enfanter et arcane du plaisir », selon l'expression d'Yvonne Verdier, et « de là provient l'émerveillement ou la défiance qu'elles inspirent aux hommes » (Verdier 1979). En plus de leur pouvoir de séduction, elles ont, par le flux menstruel et les grossesses, un rapport privilégié au temps. Le *Kalevala* donne des indications temporelles en trois occasions : le voyage pour atteindre Pohjola nécessite trois jours ; le travail de la jeune épouse doit suivre un emploi du temps précis (lever à l'aube, nettoyage tous les huit jours, etc.) ; et les grossesses nous sont décrites dans leur durée. Enfin, en raison de cette familiarité que les femmes entretiennent avec le corps et donc, de façon ambivalente, avec la

mort, on attribue la maternité des maladies et le pouvoir de les guérir à des divinités féminines.

Le premier des pouvoirs magiques féminins est lié à la séduction. Pour échapper à ce « charme » des femmes, Lemminkäinen cherche à les dominer par la sexualité. Il séduit les filles de Saari et toutes les femmes de « l'île sans nom », où ses aventures se comptent par milliers. En même temps, tout guerrier qu'il est, il craint le « ris des femmes », crainte que sa mère tente d'apaiser : il semble admis que le fait « d'alourdir le ventre des femmes », réponse virile de Lemminkäinen, n'est pas contraire aux lois sociales tant que cela concerne des étrangères. Sa femme Kyllikki est également volage, puisqu'elle court aux fêtes du village, mais tandis que la sexualité de l'homme est admise, celle de la femme est manifestement réprimée, car elle est source d'un possible éclatement de l'unité de base qu'est la ferme. Le *Kalevala* donne une vision ambivalente des femmes : aux yeux des héros, seules les mères et les sœurs sont respectables. La frénésie sexuelle de Lemminkäinen apparaît comme une tentative pour se détacher de la mère, tentative vouée à l'échec dans la mesure où les femmes étrangères sont considérées comme de simples objets de désir. Les jeunes filles, par la liberté dont elles jouissent, éveillent la convoitise et sont comparées à des « baies » comestibles. Le pouvoir culturel du corps se manifeste dans la parure : la ceinture brodée, symbole de virginité, les bijoux, les habits colorés, « rouges », « bleus », « dorés »... Les poèmes offrent des portraits de jeunes filles vivants et pleins de charme : Annikki rassemble ses jupes pour courir avertir son frère, Aino se débarrasse de ses bijoux, puis de sa robe, s'allégeant ainsi du poids de ses devoirs de jeune fille obéissante. La vierge de Pohjola, dans le rayonnement de sa jeunesse, « [resplendit] sur l'arc-en-ciel », « toute habillée d'étoffes blanches ». Il y a de la cruauté chez la jeune vierge sûre de son pouvoir. Dans les airs, elle se plaît à jouer l'inaccessible et demande à Väinämöinen des exploits impossibles. Le vieux barde, qui se déclare pourtant « pas plus engourdi que les autres » et toujours vaillant, se voit repoussé par toutes les jeunes filles. La séduction relève d'un certain pouvoir magique, mais ce dernier est avant tout associé à la jeunesse.

La maternité a également quelque chose de magique dans le *Kalevala*. La grossesse et l'accouchement de trois femmes — la déesse Ilmatar, Loviatar, la mère des maladies, et Marjatta — sont longuement décrits. L'originalité et le point commun de ces trois grossesses résident dans l'absence d'homme et dans le caractère extraordinaire de la conception. La jeune Marjatta est fécondée par une baie (L, 124), Loviatar par le vent (XLV, 41), et la déesse Ilmatar par la vague marine (I, 135) : « Le vent vint féconder son sein, / La vague la rendit enceinte. / Elle porta son lourd fardeau, / Le faix de son ventre pesant / Pendant sept centaines d'années, / Au cours de neuf vies de héros ; / [...] Souffrant de son ventre brûlant, / Éprouvant de dures douleurs » (I, 135). Excepté la très longue grossesse de la déesse Ilmatar, les deux autres durent « neuf mois et la moitié du dixième », et les futures mères cherchent une étuve pour accoucher, au moment des premières douleurs. L'étuve, grâce à ses vertus émollientes, était utilisée autrefois pour les accouchements : c'est le lieu de réunion des femmes, le lieu des confidences et des pratiques magiques. C'est un lieu intermédiaire entre le visible et l'invisible, un peu en marge de la vie, un lieu où le magique peut faire irruption. L'accouchement est décrit comme une opération où l'enfant doit déplacer « un loquet d'os », ouvrir « l'huis de sa prison » en frappant du « doigt sans nom » ; la naissance de Väinämöinen est ainsi représentée comme le passage par le seuil d'une maison, dont la femme est le symbole. Dans cette civilisation, la fertilité-fécondité est une valeur importante et la mère apparaît comme la seule parente (le « parent primaire dont nul ne peut se passer », selon l'expression de Régis Boyer).

Des divinités féminines sont encore responsables des maladies du corps ou de leur guérison, ce qui renvoie à l'idée des femmes donnant à la fois la vie et la mort. Dans le *Kalevala*, c'est une divinité du royaume des morts, Loviatar, qui donne naissance aux maladies : « Chez Tuoni vivait une aveugle, / Loviatar la vieille mégère, / La pire fille de Tuoni, / La plus méchante Manatar, / L'origine de tous les maux, / La cause de mille fléaux » (XLV, 23). Pour guérir une maladie, la première démarche consiste pour le chamane à identifier la divinité responsable. Le chant a pour fonction de « rejeter les maléfices ». Des mots du langage courant sont employés avec un sens spécifique au contexte rituel. L'un des



premiers éléments du rituel du guérisseur est le secret lié à tous les chants magiques. Le rituel thérapeutique, effectué par Väinämöinen, commence dans l'étuve par la préparation d'un bain de vapeur purificateur. Le chant parle de « bois tout à fait propre », de « vapeur d'hydromel et de miel », substances sacrées. Il s'agit de mettre le malade en contact avec les forces bénéfiques qui le guériront. Dans l'histoire, on rencontre toujours une figure féminine maternelle, dispensatrice de chaleur et de soins, à l'image de la Vierge Marie : la déesse Kivutar, figure opposée à celle de Loviatar, rassemble un peu les mêmes caractéristiques. D'après Nenola et Timonen (1990), cette déesse existait avant l'arrivée du christianisme autour du golfe de Botnie. Elle est invoquée pour soulager la douleur, notamment celle de l'accouchement : « Kivutar, fille de Tuoni, / (...) Toi qui tiens le moulin des maux / Et tournes la meule des plaies, / Viens rassembler les maladies / Dans la gueule du rocher bleu » (XLV).

Dans le *Kalevala*, les femmes, par la familiarité qu'elles entretiennent avec leur corps — qui leur permet de séduire et d'enfanter —, sont peut-être plus proches que les hommes de l'origine des choses, dont la connaissance est indissociable du savoir-faire magique : « Le monde du corps, de la libido, du désir sont à l'origine de toute opération magique » (Boyer 1986). Par ailleurs, si Väinämöinen parvient à déjouer les maléfices de Louhi et à neutraliser les forces mauvaises, à trouver la source des maux et à guérir les hommes de leurs maladies, il le fait en invoquant des divinités féminines. Loviatar et Kivutar, l'une divinité des maladies, l'autre divinité de la guérison, sont toutes deux filles de Tuoni, le dieu du royaume des morts, et font écho à l'ambivalence des femmes, dispensatrices de vie et de mort.

### **Les liens avec l'autre monde**

Comme l'écrit Felix Oinas (1985), « Il existe, dans cet univers mental, un lien entre le visible et l'invisible : le son unit, dans un sens orphique, la société et l'individu, la conscience et l'inconscient, le monde réel et le monde des morts ». Dans le *Kalevala*, le monde visible communique en permanence avec le monde

de l'au-delà. Au son du *kantele*, les déesses de l'air, Kuutar et Päivätär, font tomber la navette de leur métier à tisser et les Sotkottaret, les brus des ajoncs, perdent leur peigne dans l'eau (XLI, 111). Les forêts, les eaux ou les airs sont remplis de dieux et surtout de déesses. Le royaume des forêts abrite la déesse Mielikki, invoquée de préférence à son mari Tapio, pour une chasse fructueuse. Mielikki a une multitude de filles, les « filles de la nature », mais un seul fils, Nyirikki. La forêt, ambivalente, est tour à tour source de richesse, maudite ou enchantée : c'est là qu'une baie féconde la jeune Marjatta. Le voyage initiatique vers Pohjola passe bien sûr par la forêt, mais aussi par la mer, autre lieu sacré où dominant les divinités féminines, lieu associé à la vie et à la mort : tout sort de la mer et tout y retourne. Väinämöinen, qui est né dans la mer, y retourne symboliquement dans une « barque d'airain » à la fin de l'épopée. On peut dire que les voyages, notamment ceux de l'âme, sont typiques de la littérature chamanique.

La poésie chamanique, très concrète, s'inspire de la vie quotidienne du village, mais elle est frappée par une sorte de tabou verbal. En effet, nommer une chose la fait apparaître et, pour cette raison, l'évocation du monde visible se fait par le biais de métaphores étranges et poétiques : la bouche du poète est « la caisse des mots », la surface de la mer est « le plafond des saumons », la jeune fille est « la poitrine d'étain ». Si par ses chants Väinämöinen peut susciter une barque, les femmes utilisent les chants dans les domaines d'activité qui sont les leurs. La magie fait partie des savoirs transmis : la fille de Louhi sait, par la parole, protéger ses vaches. Les femmes, habiles à manier la magie, le sont aussi à déceler la duplicité. Annikki devine que Väinämöinen lui ment, Louhi devine que Lemminkäinen a déjà une épouse et la mère de Lemminkäinen devine que Louhi a causé la mort de son fils. La vierge Marjatta a la prémonition que son fils évincera le puissant Väinämöinen : « Je vais mettre au monde un grand homme, / Donnerai le jour au héros / Qui dominera les puissants, / Vaincra même Väinämöinen ! » (L, 197). Quant au rêve, jamais gratuit, il est le signe qu'on a franchi une barrière : Kyllikki fait un rêve prémonitoire qui lui annonce l'incendie de la maison. Lemminkäinen s'en moque, mais, des années plus tard, il retrouve effectivement la maison détruite par le clan de Pohjola. Un autre pouvoir semble

réservé aux femmes, celui des métamorphoses que peuvent déclencher un sentiment violent. La métamorphose en un animal précis indiquerait qu'il s'agit d'un « double interne ». Louhi se transforme en aigle, sous le coup de la colère, pour reprendre le Sampo au clan de Kalevala : « [...] elle prit son envol, / S'éleva sous l'aspect d'une aigle, / Décrivit de larges circuits / Pour découvrir Väinämöinen ; / Son aile effleurait les nuages, / L'autre rayait les ondes lisses » (XVIII, 147). Aino, poussée par le désespoir, se jette dans la mer et se transforme en poisson. La fille cadette de Louhi, que le glaive d'Ilmarinen ne veut pas tuer, est transformée en mouette. Contrairement à celles des jeunes filles, les métamorphoses de Louhi sont réversibles, sans doute grâce à l'expérience de l'âge. Elle est, en outre, capable de déchaîner les éléments pour barrer la route à Lemminkäinen, parti en expédition contre Pohjola. La magie des femmes est utilisée comme un contre-pouvoir face à celui des hommes.

La communication avec les morts qu'implique le chamanisme peut passer pour le signe d'un dépassement du destin, puisqu'il n'y a plus de démarcation entre la vie et la mort. La femme semble tenir, par son savoir-faire, les fils de la destinée. En tant que gardienne du royaume des morts, elle se retrouve aussi dans la tradition scandinave. L'eau, élément associé aux femmes, possède un caractère ambivalent : à côté de l'eau claire qui permet de laver, il existe « l'eau noire » du fleuve de Tuonela qui mène les trépassés au royaume des morts. L'eau mortuaire est une invitation au voyage sans retour. D'inquiétantes divinités féminines se pressent aux enfers comme « la courte fille de Tuoni » qui bat « À grands coups ses haillons, / Dans le noir fleuve de Tuoni ». L'eau est aussi l'élément du suicide des femmes : pour échapper à leur destin, Aino se jette dans la mer, et la sœur de Kullervo dans un torrent. Aino et Kullervo, dont Elias Lönnrot a développé l'aspect tragique, sont deux personnages proches de l'esthétique romantique du XIX<sup>e</sup> siècle et, pour cette raison, ils sont moins représentatifs de la tradition populaire, où la mort n'est jamais définitive et absolue. En effet, il demeure toujours possible à un mort de revenir informer les vivants. La figure de la mère de Lemminkäinen se détache des autres par l'amour qu'elle porte à son fils, mais aussi par l'étendue de ses pouvoirs magiques. Elle est capable de prédire les dangers à

son fils, de le conseiller, de retrouver sa dépouille et surtout de le ressusciter : « Elle [...] recomposa son fils, / Reconstruisit Lemminkäinen. / Elle adapta les chairs aux chairs, / Souda les os les uns aux autres, / Ajusta les membres aux membres, / Les veines aux veines brisées » (XV, 307). Le personnage de la mère peut être ambigu et dangereux tout autant qu'indispensable. La femme éveille la méfiance que traduit le fantasme de la « mère dévorante » (Paulme 1976). Telle est l'image de Louhi, incarnant la mère possessive, et donc castratrice ou dévoreuse d'enfants : elle est comme la Mort avalant les vivants, ses enfants, mais sans idée de sanction définitive. Il est toujours possible, grâce à la magie, de faire revenir un mort de l'autre monde. Les personnages de mères, par leur ambiguïté, sont un peu les filles de Tuoni, le dieu des morts.

Il n'est pas exclu que les divinités féminines, si nombreuses dans le *Kalevala*, recouvrent les faces différentes d'une même réalité fondamentale. Comme l'écrit Régis Boyer (1995) : « [Un] thème courant dans tout le domaine indo-européen mais particulièrement bien documenté dans le Nord ancien » est celui de la « Grande Déesse, Déesse-Mère, Terre Mère ou Grande Mère ». C'est « une notion complexe » et « qui repose sur de nombreuses ambiguïtés, puisque si l'antériorité de la déesse à toute autre créature divine semble ne pas faire de doute, il est permis d'hésiter sur la valeur qui fonde sa prééminence. » La conviction de Régis Boyer est que toutes nos religions, tous nos systèmes culturels ont commencé par l'adoration de cette Grande Déesse. L'importance des mères dans l'épopée finnoise reflète sans doute une vénération ancienne de la femme en tant que mère potentielle, de réceptacle de vie et de tout triomphe sur la mort. « La Grande Déesse est, par définition, la Femme qui possède tout : beauté, savoir, pouvoir ». « Il n'est pas exclu qu'elle se soit reproduite par autogénèse (parthénogénèse est le terme requis), le mâle étant tout à fait inutile en l'occurrence » (Boyer 1995, pp. 7-8). Dans le *Kalevala*, les trois femmes qui accouchent n'ont pas été fécondées par des hommes, et cela est révélateur. L'accouchement mythique d'Ilmatar et le fait qu'elle soit la première femme en font l'archétype de la Mère primordiale. Elle est « superbe », c'est d'abord une jeune fille, puis la mère des vastes ondes : « Elle sortit des flots sa tête, / Leva son front hors de la mer, / Entreprit la création, / Se mit à modeler le

monde » (I, 257). Pour Régis Boyer, « en matière d'inconscient collectif, à la Jung, la Mère — *Déesse* ou *Terre* — ne peut pas ne pas avoir joué un rôle déterminant » (Boyer 1995, p. 11). « Simplement, la Grande Déesse est tellement fondamentale, tellement sacrée qu'en général, elle ne joue pas grand rôle dans la mythologie » (Boyer 1995, p. 13).

### CONCLUSION

Le personnage féminin certainement le plus remarquable du *Kalevala*, Louhi, la patronne de Pohjola, est présenté de façon ambivalente, tantôt comme une bonne mère et une bonne ménagère, tantôt comme une mégère. Ce double discours est peut-être une manière pour les hommes « d'exorciser la peur que leur inspire la féminité et une dénégation du pouvoir effectif, même s'il est parfois occulté, que la femme exerce dans la famille et dans la société », nous suggère Geneviève Calame-Griaule (1993, p. 7). À travers la voix des femmes, à travers la description de leurs activités et leur rôle dans le récit, nous pouvons nous représenter la nature de leur pouvoir. Les longs déplacements des hommes pour l'écobuage, la pêche ou la chasse, contribuent à atténuer l'aspect patriarcal de la communauté et à faire émerger l'image d'une femme forte, acteur social à part entière. Les travaux domestiques confèrent d'abord aux femmes une autorité dans le domaine des savoir-faire féminins qui sont requis aux moments importants de la vie et qui participent à la perpétuation du cadre culturel. Le pouvoir social des femmes réside ensuite dans leur connaissance des rituels qui permettent d'établir les liens sociaux et dans leur rôle de transmission des savoirs aux enfants ou aux autres femmes. Enfin, en relation avec le mystère qui entoure le corps, les femmes sont peut-être plus proches que les hommes de la « nature » et de « l'origine des choses », dont la connaissance est indissociable du savoir-faire magique. La présence des nombreuses déesses de la nature paraît d'ailleurs le confirmer. Leur pouvoir de chamane dépasse par moments celui des hommes et nous démontre que les femmes sont moins soumises à la société patriarcale qu'il n'y paraît. Louhi, femme de pouvoir, généreuse et rusée, apparaît surtout comme une

redoutable magicienne. La magie exercée par les femmes fonctionne comme un contre-pouvoir individuel et social : leurs chants accompagnent la vie quotidienne, les rituels sociaux, les activités magiques. Il est très probable également que la création du monde par la déesse Ilmatar et l'avènement d'un monde nouveau grâce au personnage d'inspiration chrétienne, Marjatta, soient des réminiscences d'un univers mental d'une époque antérieure à l'instauration du patriarcat, où la femme était adorée sous la forme de la Grande Déesse. Décrite par Régis Boyer comme « donneuse de vie, nourrice et nourrisseuse », celle-ci rassemble les trois aspects de la femme : la femme séductrice, la femme féconde et la femme fatale. Comme les trois aspects de cette Grande Déesse, trois groupes de femmes se détachent distinctement dans le *Kalevala* : les jeunes filles, les jeunes mariées et les mères âgées, qui semblent tenir tour à tour dans leurs mains le destin des hommes.

#### BIBLIOGRAPHIE

- APO Satu, 1994, « Ale, spirits, and patterns of mythical fantasy, the origin of alcoholic beverages according to Finnish folklore », in SIIKALA Anna-Leena, VAKIMO Sinikka, *Songs Beyond the Kalevala, Transformations of Oral Poetry*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- BELMONT Nicole, 1999, *La poétique du conte : essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard.
- BOYER Régis, 1986, *Le monde du Double : la magie chez les anciens Scandinaves*, Paris, Berg international, collection « L'île verte ».
- BOYER Régis, 1995, *La grande déesse du Nord*, Paris, Berg international, collection « Faits et représentations ».
- CALAME-GRIAULE Geneviève, 1993, « Éditorial », *Cahiers de littérature orale*, n° 34 : *Le pouvoir de la femme*, Paris, INALCO.
- ILOMÄKI Henni, 1998, « The image of women in Ingrian wedding poetry », in *Gender and Folklore, Perspectives on Finnish and Karelian Culture*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- KAUFMANN Jean-Claude, 1997, *Le cœur à l'ouvrage : théorie de l'action ménagère*, Paris, Nathan, coll. « Essais et recherches en sciences sociales ».

- LÖNNROT Elias, 1978, *Le Kalevala, épopée populaire finlandaise*, traduction de Jean-Louis Perret, Paris, Stock.
- NENOLA Aili, TIMONEN Senni, 1990, *Louhen sanat : kirjoituksia kansanperinteen naisista*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- OINAS Felix Johannes, 1985, *Studies in Finnic Folklore, Homage to the Kalevala*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- PAULME Denise, 1976, *La mère dévorante*, Paris, Gallimard.
- SIRVAN Jean-Louis, 1987, « Fécondité réelle et fécondité fantasmée : la femme et le Sampo dans le Kalevala » in *Kalevala et traditions orales du monde*, édité par M. M. Jocelyne FERNANDEZ-VEST, Paris, Presses du CNRS.
- STARK-AROLA Laura, 1998, « Introduction », in *Gender and Folklore, Perspectives on Finnish and Karelian Culture*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- VERDIER Yvonne, 1979, *Façons de dire, façons de faire : la laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines ».

## RÉSUMÉS

### **The power of women in the *Kalevala***

It may be of interest to show how, in the *Kalevala*, whereas men characters act in the open light, the women's universe stands in shadow. Depicted are several generations of women – from energetic mothers, such as Louhi, mistress of Pohjola, or Lemminkäinen's mother, down to newly-wed young women, along with young maids and girls – the strong Annikki, the unhappy Aino. One may also observe a whole pantheon of female deities who seem to evolve on the same plane as do humans. To speak about women, and their relations to men, necessarily brings in the question of power, which founds the opposition between men and women. The way women take part in the story, as well as in the lyrical poems, the wedding poems or the ritual incantations – traditionally sung by women – gives us indications on the nature of female power in the *Kalevala*. By 'power', we mean social power – but also, power given by certain specific fields of knowledge, or even that more secret power linked to the body, which we might term 'magic'.

**Naisvalta Kalevalassa**

*Kalevalan* mieshahmot hallitsevat ulkomaailman asioita, sitä elämän sarkaa, jonka päivänvalo paljastaa ulkopuolisten katseille. Onkin kiinnostavaa tarkastella tuon ulkoisen ja näkyvän elinalan lomaan ja perustaksi rakentuvaa naisten maailmaa. Suomalaisten kansalliseepoksessa ovat edustettuina useat eri naissukupolvet: voimakkaat äitihahmot kuten Pohjolan emäntä Louhi ja Lemminkäisen äiti, vastaanidut nuoret naiset sekä naimattomat neidot kuten päättäväinen Annikki ja onneton Aino. *Kalevalan* naismaailmaan kuuluu myös joukko jumalattaria, jotka näyttävät jakavan samaa elintilaa inhimillisten olentojen kanssa. Kun puhutaan naisista ja heidän suhteestaan miehiin, nousee väistämättä esiin kysymys sukupuolten vastakkainasettelun pohjalla olevista valtasuhteista. Kuva naisten vallan luonteesta *Kalevalassa* piirtyy aineksista, joita tarjoavat naishahmojen osuus eepisen juonen käännteissä, lyyriset runot, häärinot ja perinteisesti naisten laulamien loitsut. Kirjoituksessa vallalla tarkoitetaan paitsi sosiaalista vastuuta, myös sitä arvo- ja vaikutusvaltaa, jota erilaisten käytännön taitojen hallinta tuo sekä kätkeytyviä ruumiillisia, maagiseksi kutsuttuja voimia.