

NB : ce texte est complémentaire de
« L'intrigue et l'entrelac : roman médiéval et moderne ».
Mais l'un et l'autre peuvent être lus séparément.

1. Une histoire engendrant des histoires

Le *Panchatantra* est ordinairement présenté comme une célèbre collection de contes indiens. La traduction française¹ du texte sanscrit, publiée par Edouard Lancereau en 1871, est un texte agréable à lire, pas du tout ennuyeux. C'est à la fois une sorte de collection de fables dont les héros sont (surtout) des animaux, et une réflexion de type machiavélique sur la façon dont on peut manipuler les hommes - notamment en leur faisant des discours, en leur donnant des conseils, en leur faisant des suggestions². Sous son air bon enfant, le livre a un caractère assez inquiétant. La rencontre de ces deux aspects est - depuis deux mille ans - une raison de son succès presque partout.

J'ai dit : « une sorte de collection ». Il ne s'agit pas vraiment d'une collection, car ces historiettes prennent place à des moments précis d'une intrigue qui fournit le canevas d'une vraie histoire. On a vu dans le *Panchatantra* une collection de fables parce que certaines de ces historiettes se retrouvent ailleurs, par exemple dans les fables dites d'Esopé. Mais il ne faut pas confondre les fables individuelles qu'on peut retrouver ici ou là (rien ne voyage plus vite qu'une bonne histoire - si elle trouve de bons conteurs...), et le cadre où elles prennent place dans le *Panchatantra*. Ce cadre a une histoire particulière - et à mon avis plus intéressante.

Pour simplifier le propos, je vais m'intéresser seulement au 1^{er} des cinq 'livres' du *Panchatantra*. Il y a quatre personnages : deux chacals nommés Damanaka et Karataka, le roi-lion Pingalaka, et un taureau égaré dans la région, Sandjivaka. Ce dernier pousse des cris qui effraient le lion, ce qui perturbe la chaîne d'autorité et la distribution de nourriture à la cour : le rusé Damanaka intervient pour aller voir qui pousse ces cris pareils, calme le roi, puis intrigue pour amener le taureau à la cour du roi : tout va bien de nouveau. Mais cela ne dure pas car le roi devient très ami du taureau et néglige ses gens ; la faim s'installe à nouveau. Le chacal intrigue alors pour désunir les deux amis en inventant des calomnies. Il y parvient et le lion finit par tuer le taureau ; Damanaka, malgré les reproches vertueux de son copain Karataka, rentre dans les bonnes grâces du roi ; tout le monde a de nouveau de quoi manger.

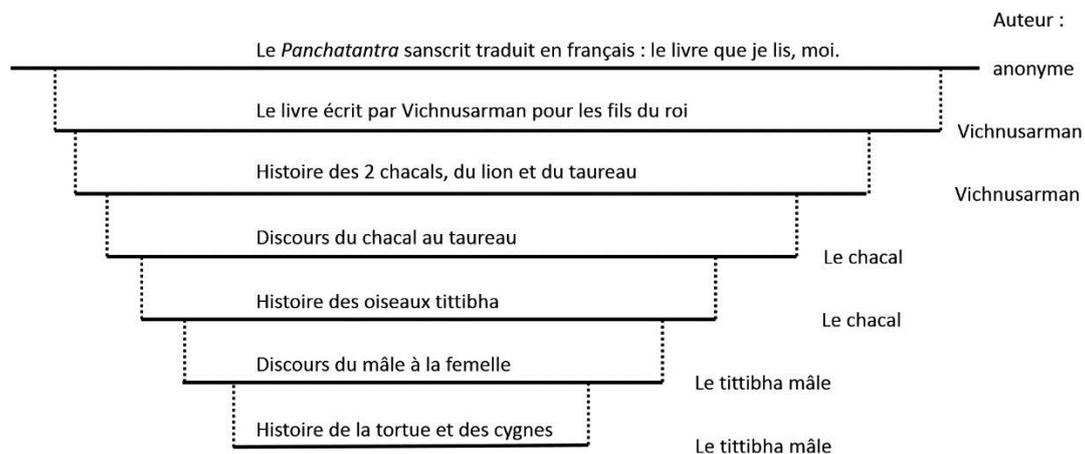
Le fond du récit est fait des conversations entre les deux chacals : Karataka sert de confident au vil et efficace Damanaka, qui est le personnage principal. Les conversations entre eux et avec les deux autres sont interrompues par des historiettes destinées à donner toute sa force au propos : comme autant d'exemples percutants de ce que le narrateur veut faire comprendre. Son idée est que mieux vaut un exemple concret qu'un discours théorique. Comme Damanaka est le principal agent de l'action, c'est surtout lui qui raconte des histoires à ses trois comparses : 5 histoires à son copain le chacal (qui lui répond par 5 autres histoires), 3 au lion, 2 au taureau (qui lui dit une histoire en

¹ Edition originale 1871 : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57732823.r=Pierre+Poussines.langFR>

² Ignazio Guidi remarquait (1873, p. 6) que déjà Ibn Esra (XII^e siècle) voyait *Kalila et Dimna* comme un livre destiné aux gouvernants.

échange). Au total, 16 histoires, dont certaines en contiennent d'autres, quand les personnages d'une histoire se mettent à leur tour à illustrer leur propos par une histoire !

Ainsi, quand le vil chacal vient trouver le taureau³, pour illustrer la nécessité de la prudence même quand on est puissant, il lui raconte l'histoire du défi que l'oiseau tittibha fait à l'Océan. Les héros de cette histoire sont un couple d'oiseaux 'tittibha'. Or, pour donner confiance à sa femelle, le mâle lui raconte deux histoires : la fameuse histoire de la tortue enlevée en l'air par les deux cygnes, et celle des trois poissons ; à quoi la femelle répond par l'histoire des animaux coalisés contre l'éléphant. Ce sont donc trois historiettes qui trouvent place à l'intérieur de l'histoire des oiseaux tittibha racontée par Damanaka au taureau. Or, Damanaka et le taureau sont eux-mêmes les personnages d'un conte, puisque l'introduction de ce 1^{er} livre du Panchatantra le présente comme un ouvrage réalisé par le sage Vichnousarman pour l'éducation des trois fils du prince Amarasakti ! De sorte que le lecteur (vous ou moi), quand il lit l'histoire de la tortue et des deux cygnes, écoute une histoire racontée par l'oiseau tittibha, mais l'histoire de l'oiseau tittibha est racontée par le chacal Damanaka, et cette histoire du chacal Damanaka est racontée dans le livre écrit par le sage Vichnousarman. En outre, on trouve partout dans le livre, dans la bouche de tous les personnages à l'intérieur des histoires, de courts poèmes moraux pour souligner tel ou tel propos.



Il paraît donc inadéquat de présenter le *Panchatantra* comme une « collection de fables », comme si c'était simplement un recueil où les histoires se succédaient l'une après l'autre. Chacune de ces histoires se trouve en réalité insérée et justifiée dans un contexte vivant, avec des personnages qui vivent une vie et racontent des histoires, même s'ils ne sont finalement à leur tour (à leur insu !) que les personnages d'une histoire racontée par quelqu'un d'autre... On peut bien sûr donner une portée philosophique ou morale à cet effet un peu vertigineux d'histoire dans l'histoire, en supposant (comme on faisait dans la Chine de Tchouang-tseu ou en Europe à l'époque baroque) que nous ne sommes à notre tour (vous et moi, cher lecteur) que les personnages d'un conteur qui nous surplombe.

Mais quoi que puisse suggérer à l'imagination cette construction, c'est d'abord une construction littéraire. En ce sens, l'important est moins dans chaque conte isolément, que dans leur combinaison. L'ossature qui donne sa consistance à l'ensemble est l'histoire des quatre protagonistes que j'ai racontée au début : les deux chacals à la cour du lion, et ce taureau qui vient perturber la situation. Car ce sont ces personnages (trois seulement, en fait : le lion parle, mais ne raconte pas d'histoire) qui racontent. Voici le tableau des histoires qui sont racontées, par qui et à qui.

³ C'est l'histoire dite n°13 ; elle contient les histoires 14, 15, 16.

n°		dite par	à	
1		(cadre)		le taureau, les chacals et le lion
2	1	Karataka	Damanaka	le singe et le pilier
3	2	Damanaka	Pingalaka	le chacal et le tambour
4	3	Damanaka	Sandjîjaka	le marchand, le roi et le balayeur
5	4	Damanaka	Karataka	aventures de Devasarman
6	5	Damanaka	Karataka	le tisserand qui se fit passer pour vichnou
7	6	Damanaka	Karataka	les corbeaux, le chacal et le serpent
8		le chacal	aux corbeaux	la grue et l'écrevisse
9	7	Damanaka	Karataka	le lion et le lièvre
10	8	Damanaka	Pingalaka	le pou et la puce
11	9	Damanaka	Pingalaka	le chacal devenu bleu
12	10	Sandjîvaka	Damanaka	le lion, le corbeau, chacal et le chameau
13	11	Damanaka	Sandjîvaka	le tittibha et la mer
14		le tittibha	sa femme	la tortue et les deux cygnes
15		le tittibha	sa femme	les trois poissons
16		sa femme	tittibha	moineau, grimpereau, mouche, grenouille et éléphant
17	12	Damanaka	Karataka	lion, chacal, loup et chameau
18	13	Karataka	Damanaka	les singes et l'oiseau
19	14	Karataka	Damanaka	le passereau et le singe
20	15	Karataka	Damanaka	l'honnête homme et le fripon
21		les soldats	Dharmabuddhi	grue, serpent, écrevisse, ichneumon
22	16	Karataka	Damanaka	le dépositaire infidèle

Tout à fait à gauche on trouve (sous « n° ») la numérotation traditionnelle des histoires. J'ai ajouté une autre numérotation, qui tient compte de la structure du texte : les personnages dont le nom est décalé à droite, et qui d'ailleurs n'ont pas de nom propre, sont ceux qui racontent une histoire à l'intérieur d'une histoire dite par les protagonistes, qui eux portent un nom.

2. L'adaptation arabe : la structure est maintenue

Le *Panchatantra*, très célèbre dans l'Inde en nombreuses versions et adaptations, a été diffusé en Perse ancienne. Des adaptations arabes ont joué un rôle clef dans la transmission vers l'Europe - en particulier, vers 750, celle d'Ibn al-Muqaffa', un auteur persan qui écrivait à la fois en persan et en arabe. Son livre porte le titre de *Kalila et Dimna* - les noms adaptés des deux chacals, Karataka et Damanaka. Il sera traduit en syriaque, grec, persan, hébreu, espagnol etc. La version en hébreu est traduite en latin au XIIIe siècle par un juif converti au christianisme, et aura un grand avenir dans plusieurs langues d'Europe aux XVe et XVIe siècles ; de même, une version persane dite *Anwari Suhaili* 'les Lumières de Canope', rédigée vers 1500, aura un grand succès en diverses traductions sous le nom des *Fables de Bidpay*. Quant au texte « original » du *Panchatantra*, il ne fut redécouvert par les Européens qu'au XIXe siècle, surtout grâce aux travaux de Theodor Benfey (1859)⁴.

Dans une étude remarquable 'The origin of the Book of Sindbad', B.E. Perry (1960) a remarqué que la construction du *Panchatantra* est particulièrement compliquée⁵. L'adaptation arabe d'Al Muqaffa' diffère parfois du texte sanscrit mais respecte cette complexité. Elle commence par plusieurs avant-

⁴ Mais certains travaux sont antérieurs. Sebastian Gottfried Starcke (ou Stark), *Specimen Sapientiae Indorum veterum, id est liber ethico-politicus pervetustus, dictus arabice Kalîla wa-Dimna, graece Stephanitês kai Ikhnêlatês*, Berlin, 1697.

⁵ 'That which is most distinctive about the structure of the Pañcatantra is its abuse of the frame-story. Instead of there being only one such, as in Sindbad and many western books, where 99% of the stories are arranged paratactically on the same frame, we have in the Pañcatantra a series of frame-stories and frame-stories within frame-stories (...)' B.E. Perry, op. cit. p. 16.

propos concernant la traduction par le persan puis en arabe. Quand on en vient à l'homologue du 1^{er} livre du *Panchatantra*, il est dit qu'un roi Dabshalîm a demandé à un philosophe Baydabâ (celui dont le nom deviendra Bidpai) des cas illustrant des amitiés rompues. Ce dernier rapporte l'histoire d'un marchand qui envoie ses fils gagner de l'argent ; l'aîné part avec deux bœufs dont l'un, Shatraba (le Sandjîvaka du livre indien) s'enlise dans la boue et est abandonné. Intervient alors une histoire, puis on nous indique que le bœuf s'est dégagé de la boue et que par là vivait un lion avec sa cour, dont deux chacals, Kalila et Dimna. Kalila raconte l'histoire n°2 et, après discussion, va trouver le roi, auquel il raconte l'hist. n°3. Le lion l'envoie voir le bœuf et le chacal ramène le bœuf à la cour ; le lion et le bœuf nouent une amitié exclusive, et les chacals en tirent la morale amère. Kalila rapporte alors à Dimna l'hist. n°5, qui comporte les mêmes complexités que dans l'original ; puis l'hist. n°7 (avec la 8) et la n°9. Il va alors trouver le lion pour calomnier le bœuf : Il lui raconte l'histoire n°15 puis, devant l'incrédulité du roi, la n°10. Il va ensuite trouver Shatraba le bœuf, pour lui annoncer les mauvaises intentions qu'il attribue au lion. Le bœuf se lamente, et dit l'histoire n°12. Dimna réplique par l'histoire n°13 (incluant la 14). Bœuf et lion se rencontrent et, trompés par les signes indiqués par le chacal, engagent le combat. Kalika, honteux de la conduite de Dimna, lui dit les histoires n°18 puis n°20 (incluant la n°21) et 22. Le roi regrette la mort de son ancien ami le bœuf, et Dimna cherche à le consoler. Les dernières lignes annoncent que le vil chacal sera plus tard puni horriblement.

Il est évident, à cause de l'enchaînement des histoires et des noms des personnages, que la version arabe est une adaptation assez fidèle de la version indienne. Quelques histoires ont disparu ou ont changé de place. Ces changements peuvent être résumés de la façon suivante.

	sanscrit	arabe
avant la rencontre du bœuf et du lion	2, 3, 4	2, 3
conséquence de l'amitié	5, 6, 7 (8), 9	5, 7 (8), 9
discours de Dimna au lion	10, 11	15, 10
discours du bœuf	12	12
réponse au bœuf	13 (14, 15, 16)	13 (14)
après la querelle	17, 18, 19, 20 (21), 22	18, 20 (21), 22
	21 histoires	15 histoires

A certains égards, l'ensemble est plus cohérent dans la version arabe, avec moins d'histoires. L'histoire n°17 ressemble beaucoup à la n°12, et la n°6 est un conte magique d'allure très différente dont les héros sont des hommes et des dieux. Ces deux histoires peuvent avoir été ajoutées plus tard ; la version arabe, *Kalila et Dimna*, serait alors une adaptation⁶ non pas du texte actuel du *Panchatantra*, mais d'une version un peu plus courte et plus ancienne. Mais pour ce qui concerne la structure générale du livre, avec ces histoires incluses dans des histoires, il faut convenir que la version arabe suit rigoureusement la technique du texte indien.

3. Les récits-cadres et les niveaux de référence

Dans une construction complexe d'histoires imbriquées comme celle que nous venons de décrire, on utilise le terme de récit-cadre⁷ pour désigner le récit le plus englobant, celui à l'intérieur duquel les

⁶ Rappelons que les observations faites ci-dessus, et nos comparaisons entre les versions, ne s'appuient que sur la première partie du livre, en gros l'histoire des deux chacals, du lion et du bœuf/taureau.

⁷ La référence la plus ancienne que j'aie pu trouver pour l'emploi de ce terme se trouve dans une notice du folkloriste Emmanuel Cosquin (1841-1919), en 1917 : *Revue des Traditions populaires* 32/3-4 (mars-avril 1917), p. 60, note 1. Accessible sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5790331r/f67.image.r=r%C3%A9cit-cadre> Je ne prétends pas que ce soit véritablement la plus ancienne.

autres viennent prendre place. L'exemple classique est celui des *Mille et une nuits*, où l'on tient l'histoire de Shéhérazade et du roi jaloux comme le cadre général des nombreuses histoires que Shéhérazade raconte, à l'intérieur desquelles on peut trouver des personnages qui vont à leur tour parler et donc avoir l'occasion de raconter leurs propres histoires⁸.

On se rend compte que cette méthode narrative est possible dès que le narrateur fait parler un personnage, que ce soit au style direct ou indirect. Dans le premier cas, le récit du personnage se fera comme s'il parlait lui-même, quelque chose comme : « Farid frappa à la porte, et fut rapidement introduit. Après avoir salué l'assemblée et pris place près de son frère, comme on lui demandait des nouvelles de Bagdad, dont chacun savait qu'il était revenu la veille, il s'exprima en ces termes : Vous savez, mes amis - dit-il - que lorsque j'arrivais en ville... » Dans le second cas, le même effet est possible, quoique peut-être moins frappant, avec quelque chose comme : « Ainsi Farid était-il revenu sain et sauf. Le lendemain, comme il allait rendre visite à son frère, il trouva une grande assemblée, et on la pria de raconter ses aventures. Il raconta alors comment, arrivé à Bagdad, il s'était d'abord rendu chez Hassan pour lui transmettre les amitiés de son oncle. Mais il avait trouvé la maison dans un état de désordre étonnant... » Le style indirect est peut-être moins clair, dans la mesure il présente chaque épisode sur le même ton, celui du narrateur ; tandis que le style direct marque mieux la spécificité de chaque histoire dans la mesure où la personnalité du conteur (souvent différent) y apparaît.

Cependant, la préférence pour le style direct dans les recueils anciens ou traditionnels (nous allons revenir sur cet amalgame) ne dépend pas tellement d'une sage précaution de rhétorique - même si elle a joué son rôle. Elle dépend du fait que très généralement, le style direct est préféré. Mais dans un cas comme dans l'autre, l'auditeur/lecteur doit avoir une idée au moins approximative de la situation de ce qu'on est en train de raconter par rapport à l'architecture générale : sommes-nous au niveau du bâtiment entier, ou seulement dans une de ses pièces, ou dans un réduit attenant à une pièce ? Il arrive qu'il se perde dans ce dédale, si le conteur est adroit, ou au contraire s'il ne l'est pas ! mais dans ce dernier cas, l'auditeur perd le plaisir de se sentir soudain comme par magie ramené à une situation antérieure qu'il a pu à moitié oublier : « Quand Farid se leva, après ce récit fort divertissant, son frère le ramena jusqu'à la porte et lui dit : tu sais mon cher frère, que nous devons voir demain le sultan, qui t'avait confié cette mission pour les raisons que nous savons. N'oublie donc pas de venir me prendre avant de te rendre au palais... ». Mais une chose est certaine. Si le narrateur décide de clore une histoire apparue dans la bouche d'un personnage (comme par exemple celle de la tortue et des cygnes, que racontait l'oiseau tittibha à son épouse), il lui faudra retraverser chaque plan de façon signalée, pas à pas, pour retrouver s'il le souhaite le plan le plus général. Mais si l'écheveau est compliqué, il peut très bien, comme dans notre exemple du *Panchatantra*, sortir de l'histoire que raconte l'oiseau tittibha pour revenir au chacal et au taureau, puisque c'est le chacal qui racontait cette histoire au taureau. Nous aurons alors l'impression d'être revenu à un niveau plus normal, celui où les personnages dialoguent d'habitude (les deux chacals, le lion et le taureau), sans être pourtant « remonté » jusqu'au niveau du récit-cadre.

Dans cette perspective, l'organisation des histoires dans le *Panchatantra* semble s'être faite dans les deux sens, vers le dedans et vers le dehors. En effet, on pourrait parfaitement admettre que le plan de référence de l'histoire (pour le livre 1) est fourni par les échanges dialogués des quatre personnages majeurs (les deux chacals, le lion et le bœuf), qui racontent des histoires pour 'illustrer' (comme autant d'images, si l'on veut) leurs propos en développant l'intrigue qui fait le sujet du livre 1. L'élaboration du récit « vers le dedans » consiste donc à faire raconter des histoires non

⁸ Voir Chraïbi 2008.

seulement aux quatre personnages majeurs, mais à certains personnages (anonymes, comme on l'a remarqué) de leurs histoires. Dans le *Panchatantra* comme dans la version arabe d'Al-Muqaffa', ce procédé a lieu plusieurs fois (c'est pourquoi on peut l'appeler un procédé), mais n'a lieu que sur un seul degré : on ne trouve pas de cas où les personnages d'une histoire au second degré raconteraient à leur tour une histoire. Le procédé est donc bien établi 'vers l'intérieur' ou 'en dedans' : comme un raffinement intérieur au plan de référence.

Mais ce plan de référence est présenté aussi 'du dehors', et cela de deux façons. D'abord physiquement, car ce petit monde de la cour du lion et des deux chacals, on n'y parvient que grâce au procédé picaresque qui fait qu'une caravane de marchands passant par là, un bœuf s'est trouvé blessé ou enlisé en bordure du « domaine » où la suite de l'action a lieu. Et ce voyage, on nous a préalablement expliqué qu'il résultait de l'initiative d'un jeune marchand dont le texte sanscrit nous indique la ville de résidence, le but du voyage, et le nom des bœufs. Ensuite, il existe une extériorité intellectuelle à ce plan du récit, puisqu'on nous dit très clairement qu'il s'agit d'un livre, d'une fiction destinée à l'éducation - caractérisation qui est très affirmée ensuite dans les titres des traductions, par exemple dans la version grecque de Siméon Seth : *Stéphanitês et Ichnelatês, livre animalier de morale et de politique* etc. Aussi, en se basant sur l'intrigue narrative majeure du livre 1, avec les quatre personnages majeurs pourvus d'un nom, on a bien un niveau intérieur d'élaboration, mais aussi un niveau extérieur. Du reste on peut parfaitement imaginer que, d'abord intéressé par l'intrigue portée par les quatre compères, et ourdie à mesure par le chacal Damanaka / Dimna, le narrateur de l'ensemble ne se serait soucié que dans un second temps de fournir un cadre intellectuel (et moral) à cette intrigue, en la mettant sous la plume du sage qui instruit les fils du souverain.

Mais comme je l'ai dit plus haut, si l'on prend en main une édition moderne, un livre physique (ou peut-être des pages numérisées sur un écran), on a d'abord le plan de la fiction extérieure : le roi Amarasakti avec ses trois fils incultes, et son conseiller Soumati qui lui conseille d'avoir recours au sage Vichnousarman : celui-ci accepte de prendre en main les fils un peu niais, et c'est pour eux qu'il écrit le *Panchatantra*. Si on ouvre ce livre fictif, on arrive au plan du marchand qui, dans sa ville de résidence, décide d'aller avec ses deux bœufs faire du commerce. Le parcours du lecteur traverse plusieurs fictions avant de se stabiliser à ce que j'ai appelé ci-dessus le « plan de référence » du lion et des chacals.

En Europe, le grand roman en prose est né au XIIIe siècle à partir d'une technique similaire, mais non identique. Je vais la décrire dans une autre note narrative...

Ouvrages cités.

Benfey, Theodor. 1859. *Pantschatantra, fünf Bücher indischer Fabeln, Märchen und Erzählungen, aus dem Sanskrit übersetzt mit Einleitung und Anmerkungen*. Theil 1. Leipzig, Brockhaus. [GoogleBooks]

Chraïbi, Aboubakr. 2008. *Les Mille et une nuits. Histoire du texte et Classification des contes*. L'Harmattan.

Guidi, Ignazio. 1873. *Studii sul testo arabo del Libro di Calila e Dimna*. Roma, Spithöver. [GoogleBooks]

Ibn al-Muqaffa'. 2011. *Kalila et Dimna*. Traduction et notes de Geneviève Rossignol en coll. avec Yasser Omar. AlBouraq, Beyrouth.

Pancatantra. 1965. Traduit du sanscrit et annoté par Edouard Lancereau. Introduction de Louis Renou. Gallimard/Unesco, Coll. Connaissance de l'Orient. [l'édition originale est sur Gallica]

Perry, B. E. 1960. The Origin of the Book of Sindbad. *Fabula*, 3/1, 1-94.

François Jacquesson

4-29 janvier 2016