

LE PROLOGUE-CADRE
DES MILLE ET UNE NUITS
ET LE THÈME DU SVAYAMVARA.

CONTRIBUTION

À L'HISTOIRE DES CONTES INDIENS,

PAR

J. PRZYLUSKI.

Em. Cosquin a prouvé que le cadre des *Mille et une Nuits* et aussi celui des *Cent Nuits* font partie d'un « assortiment de cadres du même genre qui présentent un même dessin général avec le même motif se diversifiant dans les différents modèles ». Le savant folkloriste a cru pouvoir ajouter que ces cadres « proviennent tous de la même fabrique » et que « cette fabrique est indienne » (*Études folkloriques, Recherches sur les migrations des contes populaires et leur point de départ*, Paris, 1922, *Le prologue-cadre des Mille et une Nuits, les légendes perses et le livre d'Esther*, p. 293).

Comment se sont formés ces récits, qu'on rencontre depuis

le monde berbère jusqu'en Malaisie? Puisqu'ils se présentent dans l'Inde sous des formes diverses, ne pourrait-on pas, en les comparant, suivre leur évolution depuis le prototype ancien jusqu'aux versions relativement modernes? Je me propose de montrer qu'une publication récente, la traduction française du *Nonthouk Pakaranam* siamois, projette sur ces problèmes une clarté nouvelle (E. Lorgeou, *Les Entretiens de Nang Tantrai*, dans la collection *Les Classiques de l'Orient*, Paris, 1924). Nous allons ainsi être amenés à étudier la cérémonie du *svayamvara*, institution qui est d'une grande importance pour l'histoire de la civilisation de l'Inde et pour l'étude des contes indiens⁽¹⁾.

Le cadre du *Nonthouk Pakaranam* avait déjà été signalé par Ad. Bastian en 1867 dans la revue allemande *Orient und Occident* (livraison I, p. 171), et en 1873 dans *Geographische und ethnographische Bilder*, p. 270. Depuis lors, M. Lorgeou avait pris la peine d'en faire un résumé, qu'Em. Cosquin avait utilisé dans son étude sur le prologue-cadre des *Mille et une Nuits*. Mais nul ne semble avoir remarqué que, dans le *Nonthouk Pakaranam*, le même cadre reparaît une seconde fois sous une forme assez différente. Après avoir servi de prologue aux « Entretiens de Nang Tantrai », il introduit de nouveau les quatre récits numérotés de 10 à 13. Nous appellerons « cadre principal » du *Nonthouk Pakaranam* l'histoire racontée au début

(1) Le présent article n'est qu'une partie d'un travail d'ensemble dont un premier fragment, rédigé en 1923, paraîtra dans les *Études asiatiques* publiées pour le vingt-cinquième anniversaire de l'École française d'Extrême-Orient. Ces articles sont, dans le domaine du folklore, le complément d'une série d'études publiées depuis 1921 dans les *Mémoires* et le *Bulletin de la Société de Linguistique* sur les origines « austroasiatiques » d'une partie du vocabulaire indo-aryen. Je m'efforce de montrer ici que, dans la tradition indienne, certains éléments ne s'expliquent point par l'ensemble de la civilisation indo-aryenne, mais sont les témoins d'une autre civilisation encore imparfaitement localisée et que, pour la commodité de l'exposé, j'appelle « austroasiatique ».

de ce recueil et « cadre secondaire » celle qui commence au dixième récit.

Voici le résumé du cadre principal :

Le roi de Pātaliputra, nommé Aicvāryabhā (« Splendeur de la Souveraineté »), se met un jour dans une furieuse colère contre les seigneurs de sa cour qui ont détourné les yeux de sa personne, pendant qu'il leur donnait audience; il ordonne au « Grand Ministre de la Justice » de les faire saisir et de les mettre tous à mort. Le ministre ose plaider en faveur des coupables; il représente au roi que, s'ils ont un moment détourné les yeux, c'était pour un motif de curiosité excusable: ils n'ont pu s'empêcher de regarder un brahmane qui se mariait ce jour même, sous une conjonction d'astres si complètement favorable que la femme qu'il a prise ne pouvait être comparée qu'à une déesse. Le roi consent à faire grâce: « Mais quoi! dit-il, voici un simple brahmane qui épouse une déesse, et moi, qui suis le souverain, je ne puis trouver parmi les seize mille femmes de mon harem une seule qui possède les qualités requises pour être reine! » Pour s'assurer les mêmes chances que le brahmane, il veut qu'on lui amène chaque jour, pendant une année, une nouvelle épouse, et c'est le Grand Ministre de la Justice qui se chargera du soin d'y pourvoir; s'il y manque un jour, il sera mis à mort avec toute sa famille.

Le ministre exécute fidèlement l'ordre du roi; mais un jour arrive où il lui est impossible de trouver aucune jeune fille dans les conditions exigées: d'une beauté sans défaut, noble et n'ayant pas plus de dix ans. Il rentre chez lui désespéré. Sa femme remarque sa tristesse, l'interroge et ne peut obtenir de réponse. Elle s'adresse alors à sa fille Nang Tantrai. « Va, lui dit-elle, trouver ton père, et tâche de savoir ce qu'il a. » Le ministre finit par révéler à l'enfant la situation terrible dans laquelle il se trouve. Elle lui propose alors de la présenter elle-même au roi. « Soit, lui dit-il, je serai hors d'affaire pour aujourd'hui, mais demain, mais les jours suivants!... — Laissez-moi faire, répond Nang Tantrai; je saurai mettre un terme aux exigences du roi. » Le père objecte l'âge de l'enfant (elle n'a pas dix ans) et son inexpérience. Afin de le convaincre, elle lui raconte une histoire où l'on voit deux filles de son âge tirer d'embarras par leur adresse, l'une sa mère avec elle-même, l'autre son père.

Nang Tantrai est donc conduite au palais avec la solennité et la pompe ordinaires. Lorsque le roi est entré dans sa chambre à coucher,

Nang Tantrai, qui attend au milieu des matrones, des dames de la cour et des servantes, leur propose de raconter des histoires pour éviter l'ennui et se tenir éveillées. Toutes se refusent, et elle est invitée à conter elle-même. Elle commence : le roi charmé l'écoute sans dire un mot; mais, le lendemain matin, il déclare qu'il ne veut pas qu'on lui amène d'autre fille que Nang Tantrai, qui poursuivra indéfiniment la série de ses contes.

Ce récit est évidemment très semblable au prologue-cadre des *Mille et une Nuits*; toutefois, comme l'a bien vu Cosquin, l'élément tragique y est différent. Dans les *Mille et une Nuits*, toutes les femmes que prend le roi sont exécutées successivement. Dans le *Nonthouk Pakaranam*, elles sont seulement congédiées, et c'est le ministre qui est menacé de mort s'il ne fournit pas au roi le contingent voulu de jeunes filles. La fille du ministre réussit à conjurer cette menace par son talent de conteuse, en même temps qu'elle s'assure d'une manière permanente la dignité de reine (Cosquin, *ibid.*, p. 298).

On peut rapprocher de ces deux cadres celui des *Vingt-cinq contes du vampire (Vetālapañcaviṃṣati)* :

Un ascète mendiant a besoin, pour ses incantations, d'un cadavre qui est suspendu à un arbre dans une forêt. Le roi Trivikramasena s'engage à porter ce cadavre en un lieu désigné d'avance par l'ascète. L'entreprise ne peut aboutir que si le roi reste silencieux pendant tout le temps du parcours; autrement le cadavre lui échapperait et retournerait à son arbre. A peine le roi a-t-il chargé le cadavre sur ses épaules qu'un *vetāla*, une sorte de vampire, qui s'est logé dans le corps du mort, se met à raconter une histoire à la fin de laquelle il adresse au roi une question se rapportant au récit qu'il vient de faire. Le roi se laisse entraîner à répondre et le cadavre retourne à son arbre. Cette aventure se reproduit encore vingt-trois fois. A la vingt-cinquième, le roi garde obstinément le silence. Le *vetāla*, qui admire le courage du roi, lui révèle alors que l'ascète mendiant veut le prendre, lui, Trivikramasena, pour victime d'un sacrifice humain, et il indique au roi le moyen d'échapper à ce danger.

Quand le roi dépose au lieu fixé le cadavre que le *vetāla* vient d'abandonner, l'ascète, par ses conjurations, rappelle le *vetāla* et dit au roi de se prosterner tout de son long devant le «souverain des incantations». Trivikramasena répond : «Je ne sais comment faire; donne-moi l'exemple et je ferai comme toi.» L'ascète se prosterne et le roi, d'un coup de sabre, lui tranche aussitôt la tête.

Comme l'a montré Cosquin (*ibid.*, p. 356), ce récit s'achève par le thème de la «feinte maladresse».

Qu'arriverait-il si le roi, incapable de répondre aux questions du *vetāla*, restait silencieux dès le début? Il aurait tôt fait d'apporter le cadavre à l'endroit fixé par l'ascète et il tomberait sous les coups de ce dernier sans avoir été mis en garde. Nous avons donc dans ce récit, comme dans l'histoire de Shéhérazade, un personnage menacé de mort pour qui le péril est peu à peu reculé, puis écarté définitivement parce que des contes sont racontés. Toutefois le cadre des *Vingt-cinq contes du vampire* diffère à plusieurs égards de celui des *Mille et une Nuits* :

1° Le personnage menacé de mort n'est pas une femme, mais un homme;

2° Ce n'est pas lui qui raconte des histoires, mais un second personnage qui l'accompagne;

3° Ce compagnon est un *vetāla*, c'est-à-dire un esprit qui est venu se loger dans un cadavre;

4° Chacune des histoires contées par le *vetāla* est terminée par une question, et le roi trouve généralement la réponse.

En tenant compte de ces traits particuliers, le cadre des *Vingt-cinq contes du vampire* peut être résumé ainsi : un homme menacé de mort échappe au danger qui le menace, à la suite de conversations avec un esprit logé dans un corps étranger.

Les dialogues sont du type suivant : une histoire suggère une question et le personnage interpellé fournit aussitôt la réponse. On va voir que ces caractères sont également ceux du cadre secondaire du *Nonthouk Pakaranam* :

Un roi nommé Madaraja avait un fils qui, lorsqu'il eut atteint l'âge de seize ans, se rendit à Tarkasila⁽¹⁾ pour étudier. Il était accompagné de son frère de fidélité. Quand ils eurent appris les trois Veda, ils se disposèrent à rentrer dans leur pays. Sur la route ils rencontrèrent un *yakṣa* qui voulut les dévorer et un combat acharné s'engagea, où le prince eut le dessus. Il s'appretait à trancher la tête du monstre, mais celui-ci lui demanda la vie, lui offrant en échange une formule magique au moyen de quoi l'âme pouvait se détacher du corps, puis y rentrer après avoir erré à sa guise. Plus loin les deux jeunes gens parvinrent à la ville de Vijaya, où régnait le roi Vidhura, dont la fille, douée des cinq perfections, surpassait par sa beauté toutes les autres femmes. Malheureusement elle ne parlait et ne souriait jamais. Les astrologues ayant tiré son horoscope avaient déclaré : « Lorsque la princesse, ayant atteint l'âge de seize ans, rencontrera un homme absolument digne de devenir son époux, elle parlera aussitôt. »

En conséquence le roi avait donné l'ordre à tous les notables du pays de se concerter afin d'envoyer chaque jour au palais un de leurs fils. Le jeune homme était introduit auprès de la princesse et lui adressait la parole. Il était convenu que si elle répondait, il l'épouserait aussitôt, mais si elle continuait à garder le silence, on devait le mettre à mort. Déjà de nombreux jeunes gens avaient péri. Quand le fils du roi Madaraja arriva dans la ville, c'était au tour du fils d'un riche banquier de subir cette épreuve. Le prince lui offrit de le remplacer, et la proposition fut acceptée avec joie. Au soir, le prince, accompagné de son frère de fidélité, fut conduit au palais et introduit dans le pavillon où demeurait la princesse. Quand ils furent en présence de la jeune fille, le prince et son compagnon décidèrent de raconter une histoire. « Voyons, dit le prince, qui pourra répondre aux questions que je vais poser. » Aussitôt son compagnon dégagea son âme, qui alla se loger dans la courtine pendue à côté de la princesse. La courtine ainsi animée prit la parole et

(1) La forme *Tarkasila* semble indiquer, contrairement à l'hypothèse suggérée par M. Lorgeou (*Introduction*, p. 15), que le texte original de ce conte n'était pas rédigé en pali.

dit : « C'est moi qui répondrai à vos questions. » Et elle ajouta qu'elle était la servante la plus familière de la princesse. Le prince, à la fin de l'histoire, posa une première question; l'âme de son compagnon, logée dans la courtine, répondit maladroitement, et la princesse impatientée se fâcha et donna le mot de l'énigme.

A la deuxième veille de la nuit, l'âme du frère de fidélité passa dans une lampe, qui répondit sottement à la seconde question posée par le prince, provoquant ainsi une nouvelle réflexion de la princesse. Et de même pendant la troisième et la quatrième veille.

La princesse ayant répondu quatre fois aux questions posées par le prince, le roi de Vidhura fit célébrer le mariage des deux jeunes gens.

Il n'est pas douteux que cette histoire s'apparente d'une manière générale au cadre des *Mille et une Nuits*. Dans l'un et l'autre récit, le héros échappe à la mort en racontant des contes. D'autre part, dans le cadre secondaire du *Nonthouk Pakaranam* comme dans les *Vingt-cinq contes du vampire*, les histoires racontées ont pour but d'amener un personnage à rompre le silence par quelque réflexion sur ce qu'il vient d'entendre; le personnage menacé de mort est, non pas une femme, mais un homme, et il est aidé dans son entreprise par un compagnon qui est capable de faire passer son âme dans certains objets (*Nonthouk Pakaranam*) ou dans un cadavre (*Vetālapañcaviṃṣati*). La ressemblance entre le cadre secondaire du *Nonthouk Pakaranam* et celui du *Vetālapañcaviṃṣati* est donc singulièrement étroite. Le premier contient toutefois un trait que nous n'avons pas rencontré jusqu'ici : nous y voyons une princesse qui repousse tous les prétendants; l'un de ceux-ci, plus heureux, parle et est agréé.

En somme, les divers cadres que nous venons d'examiner présentent entre eux d'incontestables ressemblances et en même temps des différences bien marquées, de sorte qu'on ne peut ni considérer l'un d'eux comme une simple variante d'un autre, ni étudier tel ou tel sans tenir compte de toute la

série. Les choses se passent comme si un même thème avait évolué en se diversifiant dans plusieurs récits.

Le problème qui se pose maintenant peut être formulé ainsi : lequel de ces cadres reproduit plus exactement le thème primitif, et comment peut-on expliquer les altérations subies par chacun d'eux ?

• •

Le cadre secondaire du *Nonthouk Pakaranam* peut s'interpréter de deux manières. Le début du récit semble indiquer que la princesse est muette depuis sa naissance. La vue du prince aurait donc opéré un prodige en lui donnant l'usage de la parole. Il est vrai que la suite du récit ne soutient guère cette interprétation. Quand le prince paraît, il use d'un stratagème pour faire parler la princesse. Il agit comme on ferait en présence d'un enfant boudeur. Il réussit : la princesse parle sous l'empire du dépit et de la colère, et ainsi quatre fois jusqu'à la dernière veille de la nuit. Le récit ne contient aucune allusion à une guérison miraculeuse. Ceci suggère une deuxième interprétation. Dans le conte original, la princesse, dédaignant tous les prétendants, refusait de leur adresser la parole. Le roi, désireux de la voir choisir enfin un époux, ordonne à tous les jeunes gens de se présenter tour à tour, mais la princesse ne se décidera au mariage que lorsqu'elle verra un jeune homme assez spirituel pour la contraindre à parler. Dans cette hypothèse, la princesse serait muette volontairement. Son mutisme serait une ruse destinée à lui procurer un époux de son choix. Telle était sans doute la donnée du récit ancien.

Qu'on comprenne le récit de l'une ou l'autre manière, dans tous les cas, le sort des prétendants dépend de la princesse : qu'elle reste silencieuse, le jeune homme fait place à un autre ; celui à qui elle parlera deviendra son époux. On ne la marie point à un prince choisi par ses parents ; c'est de son attitude

que dépend uniquement sa destinée. Par là le cadre secondaire du *Nonthouk Pakaranam* s'apparente à des récits, nombreux dans la littérature indienne, où l'on voit une femme choisir elle-même son époux. Ce choix, appelé en sanscrit *svayamvara*, avait lieu généralement au cours d'une cérémonie pendant laquelle la jeune fille désignait celui qu'elle avait élu en lui jetant une guirlande de fleurs autour du cou.

Cette cérémonie du *svayamvara* est fréquemment mentionnée ou décrite dans les épopées indiennes⁽¹⁾, mais le même mot y désigne des réalités très différentes. Dans le *Nalopākhyānaparva* du *Mahābhārata*, par exemple, Damayantī est courtisée par cinq prétendants, tous exactement semblables à Nala, son préféré. Elle finit par distinguer Nala des quatre dieux qui ont usurpé sa forme et elle le choisit en touchant le bord de son vêtement et en lui plaçant une guirlande sur la tête (*Mahābhārata*, III, 57). D'autre part, dans le *Svayamvaraparva* du même poème, on voit comment Yajñasena, père de Draupadī, désireux de donner sa fille à Arjuna, fit faire un arc très raide que ce dernier seul pouvait bander, et il promit sa fille à quiconque serait capable d'atteindre la cible en se servant de cet arc. Les concurrents se rassemblent dans l'arène en présence de Draupadī. Après l'échec de nombreux prétendants, Arjuna s'avance, bande l'arc, atteint le but et obtient la main de la princesse (*Mahābhārata*, I, 185-188).

(1) L'institution est sans doute antérieure à la période épique et il n'y a pas lieu de s'en étonner s'il est vrai, comme je m'efforce de le démontrer plus loin, qu'elle était en usage chez les populations pré-aryennes de l'Inde. Pischel croit que le Rg Veda y fait déjà allusion (*Vedische Studien*, I, p. 16 et suiv.), mais cette opinion est contestable. Les Smṛti ignorent le *svayamvara* solennel des épopées et les Brahmanes ne le classent point parmi les huit formes du mariage. Toutefois, après le début de la puberté, la jeune fille de toute condition non encore mariée était autorisée à choisir elle-même un époux. On admettait probablement que, pour avoir trop tardé à la marier, le père avait perdu la puissance paternelle et dans ce cas le fiancé était tenu d'enlever celle qui l'avait choisi (J. JOLLY, *Recht und Sitte*, p. 51).

Il est visible que la scène décrite au *Nalopākhyāna* répond exactement à la définition du *svayamvara* : « choix d'un époux par la femme elle-même », tandis que le tournoi auquel assiste Draupadī n'a du *svayamvara* que le nom. Dans le second cas, les conditions de l'épreuve ont été fixées par le père, qui désire avoir Arjuna pour gendre, et le héros, en triomphant de ses rivaux, obtient du même coup la jeune fille. Draupadī est conquise plutôt qu'elle ne se donne. On pourrait en dire autant du *svayamvara* de Sītā dans le *Rāmāyaṇa*. Sītā ne choisit pas, à proprement parler, Rāma; elle assiste en spectatrice au tournoi où se joue sa destinée.

Il ressort de cette comparaison que les poètes épiques ont employé la même expression pour désigner une cérémonie où la jeune fille choisit elle-même son époux et un tournoi qui n'est qu'un pseudo-*svayamvara*. Il semble que, lors de la rédaction définitive du *Svayamvaraparva* du *Mahābhārata* et aussi du premier chant tardif du *Rāmāyaṇa*, le véritable *svayamvara* n'était plus qu'un souvenir; l'institution ancienne avait disparu, au moins dans certaines parties de l'Inde, mais on continuait d'employer le mot pour désigner une cérémonie différente du *svayamvara* primitif.

Il n'est pas besoin d'aller plus loin pour se convaincre du caractère extrêmement archaïque de quelques-uns des contes analysés plus haut. Dans le cadre secondaire du *Nonthouk Pakaranam*, nous avons à faire à un véritable *svayamvara*. La princesse est maîtresse de sa destinée, puisqu'il lui suffit de rester silencieuse pour évincer un prétendant. Elle cesse d'être simple spectatrice lorsqu'un prince intelligent se présente, et son rôle consiste alors à répondre aux questions subtiles posées par le jeune homme.

On voit que le cadre secondaire du *Nonthouk Pakaranam* est, par certains côtés, plus voisin du *svayamvara* primitif que le *Svayamvaraparva* du *Mahābhārata* et le premier chant du

Rāmāyaṇa. Par contre, le premier récit semble à d'autres égards plus évolué que le *Nalopākhyāna* du *Mahābhārata*. En effet, dans ce dernier texte, Damayantī marque son choix en plaçant une guirlande de fleurs autour du cou de Nala; dans les « Entretiens de Nang Tantrai », ce geste n'est pas relaté. Or on va voir que le jet d'un objet de l'un à l'autre des futurs époux est un élément important du *svayamvara* ancien.

Dans le *Livre des Rois* de Firdousi (IV, p. 238), la fille du Kaiser, au pays de Roum, choisit pour époux le prince Gouchtasp en posant son riche diadème sur la tête de celui-ci. D'autre part, dans un conte arabe cité par René Basset (*Revue des Traditions populaires*, 1899, p. 118), il est question d'une « ville où c'était la coutume, quand la fille du roi était en âge d'être mariée, qu'un héraut avertit les habitants de sortir dans la plaine pour qu'elle choisisse un époux. Les gens se rendaient à l'endroit indiqué; puis le roi et sa femme donnaient à leur fille un citron d'or pour qu'elle en frappât celui qu'elle choisirait » (1).

Ces épisodes ont leur équivalent dans un grand nombre de contes indiens où l'héroïne, comme Damayantī dans le *Nalopākhyāna*, choisit son époux en lui jetant une guirlande. C'est ainsi que, dans un conte oral de Mirzapour (*North Indian Notes and Queries*, 1893, p. 51), une jeune fille choisit son époux en jetant autour du cou d'un prince une guirlande de victoire (*jaymal*). Dans un autre conte oral, du Bengale (Miss Stokes, n° 20, p. 126 et suiv.), c'est un collier d'or qu'une princesse jette autour du cou d'un pauvre garçon.

Cosquin estime que tous ces récits, ainsi que beaucoup d'autres contes semblables répandus jusqu'en Europe, sont

(1) M. Gaudefroy-Demombynes me signale que ce conte se trouve dans le *Anis el Jalès* de Es Soyouti (mort en 1505).

autant de variations sur un thème indien, celui du *svayamvara* (Cosquin, *Les contes indiens*, p. 317 et suiv.). Mais, s'il est possible en effet de faire dériver de la guirlande jetée par Damayantî le diadème d'or mentionné au *Livre des Rois* et le fruit d'or du conte arabe, il y a lieu de se demander si la guirlande fleurie des légendes et contes indiens n'a pas une origine encore plus lointaine que celle qu'entrevoit Cosquin.

Chez les Tai blancs, « pendant les fêtes du jour de l'an, garçons et filles jouent au volant. Le volant est fait d'un fruit entouré d'étoffes et auquel est attachée une queue d'un mètre environ garnie de morceaux de tissus comme celle de nos cerfs-volants. Le jeu se joue à deux; un garçon est toujours opposé à une fille. Le volant est envoyé avec la paume de la main. Celui qui manque le volant a les oreilles vigoureusement frottées par son partenaire » (Silvestre, *Les Thai blancs de Phong-Ho*, *B.É.F.E.-O.*, 1918, n° 4, p. 25). Chez les mêmes populations, à la fête du quinzième jour du premier mois, « hommes et femmes se font face et essayent de jeter des balles au travers d'une planche percée d'un trou et suspendue en l'air. Les gagnants reçoivent de l'argent et les gagnantes des bagues » (*ibid.*, p. 47). Dans la région de Cao-bang (Haut-Tonkin), on célèbre « la fête de la jeunesse » quelques jours après le nouvel an. « Ces jours-là, jeunes filles et jeunes garçons, parés de leurs plus beaux atours et de leurs bijoux, se réunissent au milieu d'une vaste plaine et, presque toujours, près d'une pagode, sous la protection de laquelle ils vont prendre leurs ébats... Bientôt les jeunes gens ont choisi leurs compagnes et alors commence une scène des plus curieuses et qui nous paraît, à nous étrangers, du plus haut comique. Les divers couples se dispersent dans la plaine à l'ombre des bambous, des pamplemoussiers, des banyans. Chaque garçon, le dos tourné contre le dos de sa partenaire, comme dans la

scène de Gros-René et de Marinette, entonne une série de véritables plaintes, sur ce ton nasillard et plaintif qui est la note caractéristique des chansons populaires des Thos. Vers le milieu de la journée, les couples se réunissent et, cette fois, se font vis-à-vis à cinquante pas environ, sur deux rangées, comme pour engager un quadrille monstre. Chaque garçon tient à la main une balle attachée à une longue corde, qu'il lance en l'air vers la jeune fille qu'il a choisie. Si cette dernière reçoit la balle ou la ramasse, c'est que le garçon qui la lui a envoyée est agréé par elle et, dès lors, elle devient sa « conquête »⁽¹⁾ pour le reste de la fête. Si la belle lui renvoie la balle, c'est que, au contraire, il ne l'a pas tout à fait charmée. Le soupirant reprend alors sa sérénade et le jeu de la balle continue jusqu'à ce que la jeune fille se déclare satisfaite, ce qui, en général, ne tarde pas à se manifester. Dans la plupart des villages, cette fête serait véritablement une fête de fiançailles, mais, dans certaines localités, elle servirait de prétexte à des sortes de saturnales, auxquelles la réhabilitation par le mariage serait absolument défaut » (A. Billet, *Deux ans dans le Haut-Tonkin*, in *Bull. scient.*, t. XXVIII, Lille, 1895, p. 87 et suiv., reproduit par Granet, *Fêtes et chansons anciennes de la Chine*, p. 285).

Chez les Miao-tseu, « au premier jour de l'année, hommes et femmes s'assemblent dans une vallée étroite. Les hommes se tiennent d'un côté, les femmes de l'autre. On chante. Quand un garçon a séduit une fille avec ses chants, elle lui lance une balle colorée. A côté se tient une foire : les galants y achètent force cadeaux à leurs belles » (Colquhoun, *Across Chryse*, I, 213).

Nous savons également par le *Nan-tchao-ye-che* que chaque

(1) Rapprocher de cette expression la « guirlande de victoire » (*jaymal*) des contes indiens.

année, au premier mois du printemps, les Miao-tseu se livrent à des danses au clair de lune. Les hommes jouent de la flûte de Pan; les femmes agitent des clochettes et chantent en chœur. « Ils font encore des balles de couleur qu'ils jettent en la regardant à celle qui leur plaît. Le soir (chacun) revient avec celle (à qui il a jeté la balle) et le couple ne se sépare qu'au matin. » (Cf. Sainson, *Histoire particulière du Nan-tchao. Publications de l'École des Langues or. viv.*, 1904, p. 188, et compte rendu rectificatif par P. Pelliot, dans *B.É.F.E.-O.*, 1904, p. 109⁴ et suiv.)

Le thème de la jeune fille qui choisit son époux en lui jetant une balle a passé dans le folklore chinois. Dans une nouvelle traduite par Théodore Pavie (*Choix de contes et nouvelles traduits du chinois*, Paris, 1839, p. 59-60. Cf. Cosquin, *Les contes indiens*, p. 327), le héros, qui vient d'être reçu docteur, passe devant la porte du palais habité par le premier ministre. La fille de celui-ci se trouvait dans son appartement et tenait à la main une balle de soie qu'elle allait lancer pour deviner, par le sort, l'époux qui lui était destiné. Dans ce moment paraît le jeune homme; la jeune fille, voyant en lui un homme au-dessus du vulgaire, lui jette la balle, qui vient frapper son bonnet de gaze noire.

Nous trouvons dans cette nouvelle un thème directement inspiré par les usages des tribus non chinoises méridionales, et ceci n'a rien pour surprendre, la civilisation chinoise ayant empiété au Sud sur des territoires peuplés de Tai et de Miao-tseu.

La civilisation aryenne ayant progressé vers l'Est aux dépens des tribus austroasiatiques de la vallée du Gange, on conçoit que le même usage ait pu inspirer également, dans le folklore indien, les scènes de *svayamvara* où la jeune fille choisit son époux en lui jetant une guirlande fleurie autour du cou. Sans doute l'écart est sensible entre la balle des Miao-tseu, le volant

des Tai blancs et la guirlande des contes indiens, mais les autres pays indochinois vont précisément nous fournir la transition nécessaire de l'un à l'autre de ces objets.

Au Cambodge⁽¹⁾, la fête a lieu pendant les trois premiers jours de l'année khmère, c'est-à-dire généralement à l'époque qui suit la moisson. Garçons et filles non mariés se réunissent en plein air, le soir, au clair de lune. Les garçons sont sur un rang et les filles leur font face parallèlement, à une distance d'environ dix mètres. Dans chaque camp il y a un chef qu'on peut appeler le directeur ou la directrice du chœur. Le jeu consiste à lancer alternativement d'une rangée à l'autre une balle constituée par une écharpe roulée. Supposons que l'écharpe lancée par un garçon soit saisie au vol par la jeune fille vers qui elle est dirigée; la directrice du chœur féminin chante une strophe qui peut être improvisée ou récitée et cette strophe est répétée par tout le chœur de jeunes filles. Inversement, si l'écharpe roulée est saisie par un jeune homme, le chef du chœur masculin entonne une strophe qui est répétée en chœur par tous les garçons. Il arrive parfois que le jeune homme soit touché par la balle avant d'avoir pu la saisir. Il doit alors sortir du rang et danser en l'honneur de celle qui a lancé l'écharpe roulée. De même, si c'est une jeune fille qui est touchée, elle danse en l'honneur de celui qui l'a provoquée. Le danseur ou la danseuse évolue entre les deux rangs et les danses sont accompagnées de chants. Individuels ou collectifs, les chants sont toujours scandés de battements de mains exécutés en cadence par les deux groupes opposés⁽²⁾.

⁽¹⁾ Les faits cambodgiens que j'utilise ici sont, autant que je sache, inédits. Je les ai recueillis avec l'aide de M. Cœdès à qui j'exprime ici mes sincères remerciements. Au Tonkin, j'ai moi-même observé les joutes d'improvisation poétique des garçons et des filles.

⁽²⁾ Au Japon, dans la ville de Yamada, non loin du sanctuaire de la déesse Ise, j'ai assisté à la danse appelée *O Sugi O Tama*, qui ressemble à la cérémonie cambodgienne décrite ci-dessus. Des filles sont placées sur un rang et

Cette fête du nouvel an cambodgien est exactement comparable aux fêtes d'accordailles des Tai et des Miao-tseu, et on le verra mieux encore dans un instant, quand nous analyserons les chants alternés des deux sexes. Pour le moment, il suffit de noter l'analogie de l'écharpe roulée cambodgienne et de la balle tai ou miao-tseu.

Notons enfin que dans un conte palaung transcrit par Mrs. Leslie Milne (*An elementary Palaung grammar*, p. 146 et suiv.), le héros, nommé Ho-i-k'au, après bien des aventures, arrive à Cham-bà na-go. Le roi du pays avait placé sa fille au sommet d'une tour, d'où elle devait laisser tomber son turban sur la foule, et il avait promis de la marier au jeune homme qui recevrait le turban sur son cou. Les gens se rassemblent devant le palais; la princesse jette son turban et il tombe sur le cou de Ho-i, qui devient ensuite prince héritier.

De la balle de soie mentionnée dans une nouvelle chinoise à la guirlande fleurie des contes indiens, il existe donc toute une série de formes intermédiaires : ballon des Miao-tseu et des Tai; volant avec une queue d'étoffe chez les Tai blancs; écharpe roulée au Cambodge, turban (ou écharpe?) jetée autour du cou dans la tradition des Palaung du bassin de la Salouen.

On voit par ces survivances que la coutume de conclure des accordailles en lançant un objet devait être, à date ancienne, largement répandue dans le monde austroasiatique. Des faits indochinois singulièrement archaïques aux traditions indiennes déformées et incomplètes, on devine quel a été le sens de l'évo-

forment un petit orchestre. Les spectateurs masculins qui leur font face leur jettent des pièces de monnaie en visant le haut du corps. Les femmes doivent esquiver le coup et elles y réussissent généralement; sinon il y a faute (cf. CHAMBERLAIN and MASON, *A handbook for travellers in Japan*, p. 301). Cette danse très ancienne est à rapprocher des scènes de licence sexuelle auxquelles donnait lieu jadis le pèlerinage aux temples de Ise.

lution. Au Cambodge, comme dans la région de Cao-bang, l'écharpe ou la balle jetée alternativement est un lien qui unit les jeunes gens les uns aux autres comme le va-et-vient de la navette du tisserand unit les fils de la chaîne et en fait un tissu. Garçons et filles communient dans une activité joyeuse et dans un sentiment d'excitation collective. En même temps les individus s'apparient : lancée dans une direction choisie et acceptée par la personne à laquelle elle est destinée, la balle n'unit pas seulement les groupes; elle forme des couples en vue de l'union sexuelle, qui pouvait être, à l'origine, immédiate ou différée, provisoire ou définitive. La fête est donc en même temps une « fête de la jeunesse » et une « fête des fiançailles ». Tandis que le premier trait est particulièrement marqué au Cambodge, c'est le second qui apparaît le plus nettement chez les Thô de Cao-Bang, où les jeunes gens sont rassemblés tantôt par groupes et tantôt par couples isolés. Le *svayamvara* indien, tel que nous le font connaître les contes et l'épopée, n'est plus qu'une fête de fiançailles; l'ancienne fête collective et populaire a fait place à une cérémonie souvent familiale et aristocratique; enfin le geste rituel est unilatéral : la guirlande n'est pas lancée par les deux jeunes gens à tour de rôle, mais uniquement par la jeune fille.

Il est juste de reconnaître que dans la tradition indienne le rite n'est pas toujours réduit à un geste unique : il peut arriver que la guirlande soit lancée plusieurs fois de suite. C'est ainsi que dans un conte de l'Inde du Nord, le jour où la princesse doit choisir son époux, le roi Vikramāditya, pauvre et mutilé, est porté dans l'enclos où les princes sont assemblés. Quand la princesse arrive, elle jette la guirlande autour du cou d'un éléphant et dit : « Éléphant ! jette ce collier autour du cou du roi Vikramāditya ! » L'éléphant obéit; l'épreuve est répétée cinq fois et toujours de la même façon (*North Indian Notes and Queries*, nov. 1894, p. 134, n. 307 et Cosquin, *Les contes indiens*,

p. 320. Dans le conte du Bengale cité par Cosquin, *ibid.*, p. 319, l'épreuve est répétée deux fois⁽¹⁾).

Le fait qu'au Cambodge et dans d'autres pays indochinois le jet de l'écharpe, du volant ou de la balle est un élément essentiel d'une fête populaire très importante rend improbable l'hypothèse d'un emprunt à la civilisation indienne. Persiste-t-on à retenir pour le Cambodge l'hypothèse de l'emprunt, qu'il resterait à expliquer la même coutume en pays man et miao-tseu, c'est-à-dire hors de la zone de colonisation indienne. Autre chose est d'expliquer la diffusion d'un thème de folklore ou celle d'un usage qui touche à l'organisation même de la famille et de la société. Il faut sans doute admettre que le lancement de l'écharpe ou de la balle est un rite de fiançailles foncièrement indochinois, disons plutôt austroasiatique, car, avant l'expansion des civilisations aryenne et chinoise, l'Indochine, la vallée du Gange, le Sud de la Chine et l'Archipel malais formaient probablement une même zone culturelle à laquelle l'épithète « indochinoise » ne convient qu'imparfaitement. Nous sommes ainsi amenés à poser tout autrement que ne le faisait Cosquin le problème de l'origine du *svayamvara*. Le trait « d'un objet lancé par une princesse à son futur mari » est indien, affirmait le savant folkloriste; tellement indien, que le sanscrit a un mot spécial, *svayamvara*, pour désigner le

(1) La « fête de la balle », *kandukotsava*, décrite au début de l'histoire de Mitragupta dans le *Daçakumāracarita*, paraît être une survivance de la fête des accordailles austroasiatique. Le jeu de la balle s'accompagne de danses. Le dessein avoué de la princesse qui s'y livre est d'obtenir un époux. Et il est entendu qu'elle devra être donnée à l'homme qu'elle désirera épouser *yañcā-bhīlaset sāmuymai deya*, ce qui est la définition même du *svayamvara*. Le jour de la fête, la vue de la princesse n'est pas interdite et les amants se réunissent comme le montre l'épisode de Keçadāsa. Dans ce passage, la fête est en l'honneur de Durgā, mais, au quatrième chapitre du même ouvrage, c'est pour se concilier la faveur de Kāma, le dieu de l'amour, que la fille du roi de Kāçi joue à la balle accompagnée de ses amies.

choix public d'un époux par une princesse entre les prétendants assemblés à cet effet, et ce choix s'exprime d'ordinaire par le lancement d'un objet». Cette raison n'a pas grande valeur, car il existe dans toutes les langues des expressions pour désigner des institutions étrangères. En outre, il apparaît maintenant que l'adjectif «indien» est trop vague pour qualifier une institution, quelle qu'elle soit. L'Inde du Nord étant un pays où se sont affrontées, puis fondues, au moins deux civilisations très différentes : l'aryenne et l'austroasiatique, affirmer qu'une institution est indienne, c'est se contenter d'un terme ambigu. Il faut se demander si le *svayamvara* est indo-aryen ou anaryen, et déjà ce que nous venons de dire permet de pressentir quelle sera la réponse.

Puisque les accordailles austroasiatiques comportaient le jet d'un objet, il convient sans doute de chercher hors du monde aryen l'origine du *svayamvara*, cérémonie où la jeune fille jetait une guirlande fleurie autour du cou de celui qu'elle avait choisi pour époux. Remarquons d'ailleurs que l'usage décrit dans les légendes et contes indiens n'est qu'une partie du rite primitif, puisque nous ne voyons jamais le prétendant jeter la guirlande à la jeune fille. A cet égard, les usages qu'on observe encore de nos jours dans certaines régions indochinoises sont plus complets que les plus anciennes traditions indiennes.

A ce point de notre raisonnement, une objection se présente, que nous ne devons pas négliger. La façon de marquer sa préférence en jetant un objet à la personne choisie n'a-t-elle pu être imaginée par des peuples divers indépendamment les uns des autres? Le jugement de Pâris chez les Grecs procède de la même idée : le jet de la pomme sert également dans ce cas à exprimer une préférence. Il est vrai. Mais on ne saurait mettre en balance un fait isolé du monde grec et une institution régulière, attestée sur de nombreux points du monde austroasiatique. Le jugement de Pâris peut avoir été légué à

la Grèce par une civilisation préhellénique, et on n'en saurait rien induire en ce qui concerne la civilisation grecque, encore moins en ce qui touche les institutions aryennes. Au contraire, la civilisation austroasiatique empiétait jadis largement sur l'Inde, et, lorsque nous observons au Bengale et en Indochine des faits identiques ou comparables, point n'est besoin d'invoquer un transfert ou un emprunt; il suffit de constater la persistance d'un état ancien.

D'ailleurs, outre les raisons que nous venons d'indiquer, il existe un autre argument beaucoup plus fort en faveur de l'origine austroasiatique du *svayamvara* indien. Le choix d'un époux par la femme libre de toute contrainte ne se peut concevoir que dans une société où les femmes jouissent de prérogatives importantes. Cette coutume est directement en opposition avec les principes de la famille patriarcale ou agnatique, où le mari de la femme est choisi par ses parents mâles. L'institution du *svayamvara* suppose une société matriarcale où les femmes ont des privilèges considérables et le pouvoir reconnu par la coutume d'imposer leur volonté, au moins en matière matrimoniale. Or, s'il est certain qu'à l'époque ancienne la famille à filiation utérine existait dans des pays très divers, les institutions proprement matriarcales se rencontrent dans une aire beaucoup plus restreinte. On n'en a guère observé jusqu'ici de traces certaines et irrécusables qu'en Indochine, en Malaisie et dans les régions voisines, c'est-à-dire précisément sur le domaine austroasiatique⁽¹⁾. Ainsi la culture propre de ces pays s'oppose nettement à la civilisation aryenne, où le pouvoir des mâles était sans contrepoids. Le *svayamvara*, où s'affirmait pour la femme le droit de choisir son époux, ne peut donc être une institution aryenne. De même que le geste rituel par

(1) Cf. *La Princesse à l'odeur de poisson et la légende de la nāgi*, dans le volume d'*Études asiatiques* publié à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire de l'École française d'Extrême-Orient.

quoi se manifestait la volonté de la femme, la nature juridique de l'acte révèle une origine austroasiatique.



Il est temps de jeter un coup d'œil sur le chemin parcouru et sur ce qui reste à faire. Nous avons vu que le cadre des *Mille et une Nuits* s'apparente à une suite d'autres récits, parmi lesquels le cadre principal du *Nonthouk Pakaranam*, le *Vetālapāncaviṃṣati* et le cadre secondaire du *Nonthouk Pakaranam* méritent de retenir l'attention. Le dernier récit, qui contient, sous une forme assez archaïque, le thème du *svayamvara*, nous a conduit à étudier l'institution elle-même, et nous venons de voir que lorsque la tradition indienne attribue aux héroïnes de ses contes et de ses légendes le privilège de choisir un époux en lui jetant un objet, elle ne fait que mentionner un usage qui, jadis, était communément répandu dans tout le monde austroasiatique. Mais, dans les considérations qui précèdent, nous avons volontairement négligé un aspect important du *svayamvara* austroasiatique. En effet, cette cérémonie ne comporte pas uniquement une série de rites manuels, parmi lesquels le jet d'un objet est l'un des plus expressifs; les gestes y sont accompagnés de chants et même, chez certaines populations, ces rites oraux se sont seuls maintenus à l'exclusion des autres. Cet accompagnement vocal de la cérémonie va nous permettre de vérifier les conclusions auxquelles nous venons d'aboutir. Si il est exact, en effet, que, dans nos contes indiens, le thème du *svayamvara* reproduit assez fidèlement la scène des accordeilles austroasiatiques, on peut s'attendre à y trouver l'équivalent des chants alternés des garçons et des jeunes filles. On va voir qu'en fait, dans le cadre secondaire du *Nonthouk Pakaranam*, le jeu des questions et des réponses qui précèdent le *svayamvara* proprement dit correspond aux chants alternés

qui préparent les accordailles dans tout le monde austroasiatique. Cette contre-épreuve va compléter la démonstration de la thèse exposée précédemment : à savoir que le *svayamvara* indien est d'origine austroasiatique. Nous aurons montré du même coup comment s'est formé le cadre secondaire du *Non-thouk Pakaranam* et, revenant vers notre point de départ, il ne nous restera qu'à suivre les transformations de ces histoires pour comprendre comment elles sont devenues le cadre des *Vingt-cinq contes du vampire* et le prologue des *Mille et une Nuits*.

On a vu plus haut qu'au Cambodge et chez les Thô de la région de Cao-Bang, la fête où a lieu le lancement de l'écharpe ou de la balle est accompagnée de chants alternés des garçons et des jeunes filles. Au Cambodge, les récitatifs à une voix alternent avec les chœurs. Dans les autres pays austroasiatiques, les chants sont le plus souvent individuels : un garçon chante et une jeune fille lui répond. Le fait est attesté par de nombreux observateurs. M. Granet a reproduit un certain nombre de ces témoignages dans l'appendice III de son ouvrage. On peut consulter également une série de monographies publiées de 1904 à 1906 par le colonel Bonifacy dans la *Revue Indochinoise*¹⁾, H. Maspero (*B.É.F.E.-O.*, 1919, p. 65 et suiv.), et, pour les faits annamites, G. Cordier, *La littérature annamite*, dans la *Revue Indochinoise*, 1920. Dans son très important ouvrage, *Fêtes et chansons anciennes de la Chine*, M. Granet a établi le premier que les chansons d'amour du *Che king* se sont formées à l'aide de thèmes poétiques inventés dans un concours d'improvisation traditionnelle : celle-ci était le fait des chœurs alternants de jeunes gens et de jeunes filles qu'une joute mettait aux prises au cours des fêtes saisonnières d'an-

¹⁾ Pour les Mans Quàn-côc, voir *Revue indochinoise*, 1904, II, p. 824-827; pour les Mans Cao-lan, *ibid.*, 1905, p. 910; pour les Mans Châm, *ibid.*, 1906, p. 180.

ciennes communautés paysannes » (*Fêtes et Chansons*, p. 224). Des chants alternés de fiançailles recueillis dans la Péninsule malaise ont été traduits par W. W. Skeat (*Malay Magic*, p. 367-368). Dans l'Archipel malais, le *pantun* est comparable aux chants d'amour indochinois : il est souvent improvisé ou récité à tour de rôle par un homme et une femme et comporte parfois, comme au Cambodge, une sorte de refrain qui est répété par un chœur (définitions et références dans *Encyclopaedie van Nederlandsch-Indië*, s. v° *pantoen*). Les *Hain-teni* de Madagascar montrent la diffusion de ce genre poétique jusqu'aux confins du monde indonésien (cf. *Les Hain-teny merinas, poésies populaires malgaches recueillies et traduites par J. Paulhan*, Paris, 1913). Enfin des survivances du même genre sont signalées dans l'Inde et au Tibet, notamment dans un article de M. J. van Manen *Three tibetan reparter Songs, Journal and Proceedings of the As. Soc. of Bengal, New series, XVII, 4, p. 287*).

Sur bien des points de ces vastes territoires, les chants alternés sont devenus un jeu traditionnel dont la fonction sociale est oubliée. Ils peuvent aussi servir, comme à Madagascar, dans toutes sortes de discussions d'ordre pratique. Les seuls dont nous ayons à nous occuper ici sont les chants destinés à permettre aux jeunes gens de se choisir, de s'apparier, chants d'accordailles, formant par conséquent la contre-partie exacte des rites manuels tels que le jet de l'écharpe roulée ou de la balle. Or un trait caractéristique de ces chants d'accordailles sur tous les points où nous les pouvons observer, c'est qu'ils sont fréquemment dialogués et comportent une suite de questions et de réponses. Souvent même les questions sont de véritables énigmes ou devinettes. C'est là un fait qui doit retenir notre attention, car il est de première importance pour l'intelligence de ce qui va suivre.

Au Cambodge, pendant la fête du Nouvel-An, lorsque le

chœur des garçons fait face au chœur des jeunes filles, il arrive souvent que le jeune homme développe le thème suivant : « si je vous avais pour épouse, je vous choierais, j'aurais pour vous toutes sortes d'attentions. . . », et la jeune fille de répondre en développant le thème : « mais quitter mes parents! . . . ». C'est un chant d'amour dialogué. Parfois aussi le chef de chœur propose une énigme à laquelle répond l'autre chef de chœur. Chaque fois la devinette et la solution sont répétées par le chœur.

Au Tonkin et en Annam, les chants ont lieu généralement pendant le septième et le huitième mois et surtout le quinzième jour du huitième mois, à la fête de la mi-automne. Ils commencent au lever de la lune et les thèmes les plus fréquents sont l'échange de renseignements et les devinettes. En se posant réciproquement des questions, les jeunes gens cherchent à se connaître, à savoir à qui ils ont à faire : c'est en quelque sorte un interrogatoire d'identité. Il y a aussi un grand nombre de devinettes dont la solution est connue d'avance, par exemple :

D. Qu'est-ce qui est en bas? Qu'est-ce qui est en haut?
Qu'est-ce qui brille plus qu'une étoile au ciel?

R. La terre est basse, le ciel est haut.
La lampe brille plus qu'une étoile.

(Autres exemples dans Cordier, *Revue Indochinoise*, mars-avril 1920, p. 331 et 345.)

Le thème de l'interrogatoire est également le fond des chansons la-qua et lolo citées par Bonifacy (*B.É.F.E.-O.*, VII, p. 538).

Parmi les chansons d'amour du *Che-king*, plusieurs pièces sont également formées d'une suite de questions et de réponses :

Comment faire un manche de hache?
Sans hache on n'y réussit pas!

Comment faire pour prendre femme ?
 Sans marieur on ne peut pas !

(*Pin-fong*, 5, Granet, 125. Cf. Granet, p. 95.)

Le caractère énigmatique des questions est fortement accusé dans certaines chansons *hak-ka* recueillies par Eitel et appelées par lui *responsorium* (cf. *infra*, p. 127).

Le *pantun* malais est généralement formé de quatre vers; en voici un exemple :

D'où viennent les sangsues ?
 Du *sawah* elles vont droit à la rivière.
 D'où vient l'amour ?
 Des yeux il va droit au cœur.

On voit ici le jeu des demandes et des réponses comme dans le quatrain du *Che-king*. Souvent la première partie du *pantun* contient une énigme dont la clé est donnée ensuite⁽¹⁾.

Les *hain-teny* malgaches sont des chants du même genre, et M. J. Paulhan nous apprend qu'on les appelle aussi *ankaman-tatra*, c'est-à-dire « devinettes », et encore *fampanununana*, ce qui signifie « questions énigmatiques qui appellent une réponse »⁽²⁾.

On aperçoit maintenant de nouvelles analogies entre le *svayamvara* décrit dans certains contes indiens et la fête des accordailles austroasiatiques. Dans la plupart des pays où cette fête peut encore être observée, les rites manuels ont à peu près

⁽¹⁾ Ceci explique probablement le goût très prononcé des indigènes de l'Archipel malais pour les énigmes. La même remarque vaut également pour Malaka et Madagascar. Bibliographie dans *Encyclopaedie van Nederlandisch-Indië*, 2^e édit., s. v^o *raadsel*.

⁽²⁾ *Les Hain-teny merinas, poésies populaires malgaches recueillies et traduites par Jean Paulhan*, Paris, 1913, in-8^o. Cf. également pour le sens de *hain-teni* « puissance de la parole », G. FERRAND, *Note sur les hain-teni merina*, dans *Journ. Asiat.*, juillet-août 1914, p. 151-157.

disparu; de même, le jet de la guirlande fleurie n'est plus mentionné dans le cadre secondaire du *Nonthouk Pakaranam*. Mais, dans cet ouvrage, les rites oraux ont reçu un développement inattendu. En effet, les contes emboîtés dans l'histoire-cadre, avec les questions qui les terminent et les réponses de la jeune fille, ne sont pas autre chose que le développement en prose des dialogues versifiés, semés d'énigmes et de devinettes, qui précèdent les accordailles dans les sociétés austro-asiatiques.

Ces développements étaient rendus nécessaires par l'obscurité des chants alternés austroasiatiques. Certains *pantun* malais, par exemple, transmis de génération en génération, sont si subtils que ceux qui les récitent ont de la peine à en saisir le sens. Cette remarque ne s'applique pas seulement aux *pantun* : dans tout le monde austroasiatique, les chants d'amour qu'improvisent ou récitent à tour de rôle les jeunes gens des deux sexes sont concis, pleins de dictons, de proverbes ou d'allusions voilées à des circonstances locales et passagères. Lorsque ces chants, fixés par la mémoire, sont transmis aux générations suivantes ou à d'autres groupes, ils doivent être, dans bien des cas, accompagnés d'un commentaire oral, sans lequel ils seraient à peu près inintelligibles. De même, dans les sociétés inférieures, les proverbes, les maximes morales, fixés en langage concis et mesuré, s'accompagnent d'une anecdote destinée à en rappeler l'origine en même temps qu'à en expliquer le sens. Les chants alternés devaient nécessairement obéir à cette loi. C'est ainsi que les chansons d'amour du *Che-king* ont été entourées par les écrivains chinois d'une glose abondante et fantaisiste. Les écrivains indiens ont fait de même. Ils ont agrémenté chaque couplet d'anecdotes explicatives, et ainsi l'antique dialogue versifié de la fête des accordailles est devenu un recueil de contes. Un exemple va permettre d'observer cette évolution.

Voici l'un des chants hak-ka cités par le Dr. Eitel et appelés par lui *responsorium* (cf. Granet, *Fêtes et chansons*, p. 300) :

LA FILLE.

J'ai apporté ici mille et une sapèques,
Partagez-les entre plusieurs personnes;
Que l'une n'en ait pas plus que l'autre;
Celui qui divisera ces sapèques sans qu'il en reste une,
Je l'épouserai sans entremetteur.

LE GARÇON.

Je veux essayer : faisons d'abord sept parts
De chacune cent sapèques, ce qui fait sept cents sapèques.
J'ajoute pour chacune quarante sapèques, soit deux cent quatre-vingts,
Puis encore trois sapèques, ce qui fait vingt et une,
Au total mille et une sapèques.
Vous le voyez, j'ai partagé tout votre argent.
Épousez-moi donc sans entremetteur !

Nous avons ici, en quelques vers, une question posée, semblable à un problème d'arithmétique ou à une devinette amusante, et la fille promet d'épouser celui qui devinera. Le jeune homme donne la solution et fait aussitôt valoir ses droits.

Qu'on rapproche de cette chanson versifiée le douzième récit du *Nonthouk Pakaranam* :

Il y avait quatre jeunes gens. L'un était menuisier : il prit une pièce de bois, l'équarrit, la rabota et la polit avec soin. Le second savait dessiner et peindre toutes sortes de figures ; il prit cette pièce de bois et dessina dessus une jeune fille d'une merveilleuse beauté. Le troisième était sculpteur, et il façonna la pièce de bois suivant le dessin qui s'y trouvait tracé. Le quatrième savait pratiquer l'enchantement de l'eau ; il plongea la statue dans l'eau enchantée, l'anima et en fit une jeune fille admirable et telle que le cœur en était ravi. . .

Lequel des jeunes gens mérite de l'avoir pour femme ? Telle est l'énigme qu'il s'agit de deviner. — C'est au sculpteur que la

lille doit appartenir. Ici l'homme interroge et c'est la princesse qui répond, tandis que le contraire a lieu dans le *responsorium* hak-ka; mais les questions posées sont du même genre : ce sont toujours des devinettes, et l'épreuve, dans les deux cas, se termine par un mariage.

Le onzième récit du *Nonthouk Pakaranam* contient une énigme analogue à celle du douzième récit. Quatre jeunes filles ont délivré et guéri un voleur empalé : l'une en lui préparant à manger, la seconde en allant au marché chercher les provisions, la troisième en se procurant des remèdes, la quatrième enfin en le servant et le soignant. Laquelle sera sa première femme? — C'est à la quatrième que doit revenir cet honneur. Le thème est ici retourné par interversion des sexes, mais la donnée est à peu près la même que dans le douzième récit⁽¹⁾. Toutefois, l'énigme est précédée d'un épisode destiné à faire connaître comment les jeunes filles rencontrèrent le supplicé et furent amenées à le délivrer. La devinette, accompagnée de son commentaire explicatif, est ici devenue un conte.

Tout à fait semblable est le deuxième conte du *Vetālapāñcamṣati*. Une jeune fille meurt; des trois jeunes gens qui désiraient l'épouser, l'un se tue sur son bûcher; le second veille sur ses cendres, et le troisième parvient à la ressusciter. Lequel deviendra son époux? — Le deuxième. La devinette est ici encore accompagnée d'explications destinées à faire connaître comment le troisième a pu ranimer les cendres de la jeune fille. Comme dans le douzième récit du *Nonthouk Pakaranam*, elle n'appartiendra pas à celui qui lui a donné la vie. Elle épousera l'homme qui a veillé sur ces cendres.

Le passage est aisé, de la chanson hak-ka versifiée à la courte énigme en prose du douzième récit du *Nonthouk Pakaranam*, et enfin à de véritables contes tels que le deuxième

¹⁾ Le treizième récit repose également sur le même thème.

récit du *Vetālapañcaviṃṣati*. On voit ainsi par quel progrès des chants d'accordailles, versifiés et concis à l'origine, ont pu se transformer en une suite de contes en prose parfois longuement développés⁽¹⁾.

Il ressort de ce qui précède que les histoires dix à treize du *Nonthouk Pakaranam* ont pour cadre un récit de *svayamvara* lequel s'inspire directement de la fête des accordailles austro-asiatiques. Il reste à indiquer comment cette donnée orale et populaire, transposée dans la littérature indienne, s'est de plus en plus altérée et diversifiée.

Tant que le souvenir des institutions austroasiatiques resta vivant dans les milieux indiens, le thème du *svayamvara* fournit aux conteurs un cadre facile pour enfermer une suite de récits. Mais il vint un jour où, s'adressant à un public imbu des idées aryennes, les écrivains sentirent la nécessité de renouveler la mise en scène des vieux contes. Dans l'épopée, le *svayamvara* de Sita ou de Draupadī résulte en partie d'une adaptation du thème ancien aux mœurs d'une société aristocratique et patriarcale. L'auteur du cadre principal du *Nonthouk Pakaranam* obéit sans doute à des préoccupations analogues. Là où le père avait

(1) Je me borne à montrer dans cet article que certaines histoires-cadres ont leur origine dans une fête populaire qui comportait des chants alternes. Comme nos contes ne sont pas chantés, mais simplement dits, j'ai principalement considéré le contenu des chants sans insister sur leur accompagnement musical et chorégraphique. Toutefois, de même que j'ai indiqué plus haut la survivance des danses, associées au jeu de la balle, dans le *Daçakumāra*, je dois signaler aussi la persistance du chant et de la musique dans certaines traditions indiennes relatives au *svayamvara*. Particulièrement instructifs à cet égard sont les récits comparables du *svayamvara* de Gandharvadattā dans le *Kathākoça* jaina (histoire de Dīpaçikha, trad. TAWNEY, p. 64-70), et la *Bṛhatkathā* (cf. LACÔTE, *Essai sur Guṇadhya*, p. 169-172). On pourrait montrer également que certains textes, qui sont parmi les plus anciens du *Digha nikāya* pali, se réfèrent au *svayamvara* de la fille de Tumburu, roi des Gandharva, cérémonie où celui qui l'emporte est le jeune et brillant chanteur Pañca-sikha.

le droit absolu de choisir l'époux de sa fille, le *svayamvara* pouvait choquer et paraître vulgaire, et les conteurs songèrent naturellement à le modifier afin de plaire aux esprits raffinés. Pour obtenir ce résultat, il suffisait de « retourner » la donnée primitive. Au lieu d'une princesse choisissant un époux après avoir repoussé de nombreux prétendants, on allait mettre en scène un roi puissant, ne gardant une favorite qu'après s'être fait présenter un grand nombre de femmes. Malheureusement, le thème ainsi transformé perdait beaucoup de son intérêt. Comment se serait-on ému du caprice d'un despote autant que des efforts d'un amoureux pour se faire agréer d'une princesse ? Afin de rendre l'histoire plus dramatique, on imagina d'y souder un autre thème, celui que, pour simplifier, j'appellerai le thème de Barbe-Bleue. Le despote devint un roi sanguinaire, qui tue successivement les femmes qui lui sont présentées; la dernière échappe à la mort en racontant au roi une histoire dont la fin est adroitement remise au lendemain. Du même coup voilà l'intérêt ranimé. L'héroïne réussira-t-elle à sauver sa vie ? Nous tremblons pour elle comme pour l'amoureux menacé de disgrâce.

Cet élément dramatique, encore qu'introduit tardivement, n'a pas laissé de contaminer un des récits les plus archaïques. C'est ainsi que dans le cadre secondaire du *Nonthouk Pakaranam*, les prétendants repoussés par la princesse sont immédiatement mis à mort, bien que de semblables exécutions s'accordent mal avec la notion du *svayamvara* primitif.

Dans d'autres récits, tel le cadre principal du *Nonthouk Pakaranam*, l'effet dramatique est obtenu autrement. Le roi ne tue pas les femmes qui lui sont présentées; elles sont seulement congédiées; mais l'un des personnages est toujours en danger : c'est le ministre, le père de Nang Tantrai, qui sera mis à mort s'il ne fournit pas au roi le contingent voulu de jeunes filles. Ici, comme l'a suggéré Cosquin, c'est probable-

ment un nouveau thème qui, en se soudant au récit, a causé cette variante : le thème de « la fille avisée qui, voyant son père dans l'embarras, lui donne des conseils et le tire d'affaire » (*Études folkloriques*, p. 298).

Il restait aux conteurs à expliquer pourquoi, dans le cas du thème « retourné », le roi sanguinaire met à mort successivement toutes ses femmes. Le prologue des *Mille et une Nuits*, comme aussi celui des *Cent Nuits*, nous fournissent les éclaircissements nécessaires : le roi a précédemment été trompé et, pour éviter le retour de pareille mésaventure, il fait tuer ses épouses après la première nuit.

Il y a de sérieuses raisons de penser que cette histoire justificative de la cruauté du roi est une addition tardive et qu'elle n'était pas à l'origine un élément constitutif de ce que nous appelons le thème de Barbe-Bleue. Le thème du roi qui tue ses femmes l'une après l'autre se présente sous des formes diverses que nous n'avons pas à examiner ici ; leur comparaison nous entraînerait fort loin et nous obligerait à écrire une monographie distincte. Nous pouvons du moins en citer une version indienne qui a été recueillie au xvi^e siècle par les voyageurs européens :

Le prince de Cambaye, écrit Vincent-le-Blanc, se nourrissait de viandes envenimées, auxquelles il s'était accoutumé, si bien qu'il devenait si vénimeux qu'une mouche le piquant mourait aussitôt. Il tuait ainsi toutes les femmes qui couchaient avec lui, infectées de son haleine ; si bien qu'il lui en fallait changer tous les jours (*Les voyages du sieur Vincent-le-Blanc*, p. 68).

Dans cette histoire, dont j'espère avoir un jour l'occasion de montrer l'ancienneté, la mort des femmes est la conséquence de la nature même du roi. On conçoit que certains conteurs aient substitué à cette donnée une version moins étrange et censée moralisatrice : la mort des femmes serait le châtement

de la faute commise par l'une d'elles et une mesure de vengeance à l'égard du sexe pervers.

Du moment où l'on admet que le thème du *svayamvara* est à l'origine des deux cadres du *Nonthouk Pakaranam* et d'autres récits du même genre, il devient possible d'expliquer certains traits secondaires, communs à presque toutes ces histoires, et notamment ce qu'on peut appeler le motif du « compagnon du prince ».

Dans le cadre secondaire du *Nonthouk Pakaranam*, ce compagnon est un « frère de fidélité » capable d'extérioriser son âme et de faire parler les objets. Dans les *Vingt-cinq contes du Vampire*, ce personnage est représenté par un *retāla* qui anime un cadavre et le fait parler. Dans les récits où le prétendant est remplacé par une femme, son compagnon change également de sexe. C'est ainsi que dans les anciennes recensions des *Mille et une Nuits*, la compagne de Shéhérazade était tantôt sa sœur, tantôt l'intendante du palais ou même simplement une esclave (Cosquin, *Études folkloriques*, p. 292). Le cadre principal du *Nonthouk Pakaranam* fait en apparence exception : Nang Tantraï se rend seule auprès du roi, mais les femmes du palais lui donnent la réplique après qu'elle a été introduite dans les appartements royaux.

On voit combien le rôle du compagnon du prince s'est diversifié dans cette famille de contes. C'est encore le thème du *svayamvara* qui fournit le point de départ logique et nécessaire de cette évolution. En effet, qui dit *svayamvara* dit « choix entre plusieurs prétendants » ; dans l'épopée comme dans les contes, il y a toujours plusieurs jeunes gens désireux d'obtenir la main de la princesse, et, dans la fête austroasiatique des accordailles, un groupe de plusieurs garçons affronte régulièrement un groupe de jeunes filles. Ce dispositif schématisé se réduit, dans le cadre secondaire du *Nonthouk Pakaranam*, à

trois personnages essentiels : la princesse, le prince et son compagnon. Or un peu d'attention permet de reconnaître dans le compagnon du prince le type du prétendant évincé, car, à toutes les questions posées, il répond maladroitement, s'attirant ainsi le mépris de la jeune fille.

Mais alors, pourquoi le prétendant évincé du récit ancien s'est-il changé dans le cadre secondaire du *Nonthouk Pakaranam* en un compagnon dévoué au prince et résolu à faciliter son entreprise ? Il y a probablement eu contamination du motif du « prétendant » par celui du « compagnon du roi ». Dans les civilisations les plus diverses, la tradition populaire se représente les héros accompagnés de « frères de fidélité » qui leur sont attachés par un lien magique et leur restent dévoués jusqu'à la mort (Sydney Hartland, *The legend of Perseus*, II, p. 238 et suiv.). Dans l'Inde, la littérature des contes en fournit de nombreux exemples, et les auxiliaires du roi : bouffon (*vidūṣaka*) ou bel esprit (*vita*) sont devenus des personnages obligatoires dans toute pièce de théâtre. Or on a vu que, dans nos histoires-cadres, le thème du *svayamvara* tomba peu à peu dans l'oubli. A mesure que s'effaçait le souvenir de la fête des accordailles et que les personnages des contes devenaient des héros de fée, le type du prétendant évincé perdait sa signification. Il fut alors remplacé, dans certains récits, par une figure parlant mieux à l'imagination : celle du « frère de fidélité ». Ailleurs il disparaissait simplement, comme dans le cadre principal du *Nonthouk Pakaranam*.

Le désir de rehausser, au moyen de certains traits héroïques ou merveilleux, un récit jugé terne et vulgaire, se manifeste de plusieurs façons dans nos contes. L'introduction du « frère de fidélité » en est un indice, de même que le rang et la qualité des personnages : rois puissants, princes savants, princesses incomparables. Dans ces conditions, on s'attend à voir le héros faire preuve d'une habileté surnaturelle et manifester

des pouvoirs magiques. C'est ce que nous constatons dans la majorité de nos histoires, où la donnée ancienne s'agrémente d'un nouveau motif : celui de l'âme séparée du corps. Dans le cadre secondaire du *Nonthouk Pakaranam*, la jeune fille n'est pas tant conquise par l'habileté du prince à poser des énigmes que par des artifices de sorcier. C'est en faisant passer son âme dans des corps inertes que le compagnon du prince provoque l'étonnement de la princesse et l'oblige à sortir de son mutisme. Dans le *Vetālapañcaviṃṣati*, le motif de l'âme séparée du corps tient une place considérable, et les divers éléments du cadre se sont transformés au point qu'on a peine à les reconnaître. Comme dans le cadre secondaire du *Nonthouk Pakaranam*, il s'agit encore de raconter des histoires pour faire parler l'un des personnages, mais toute idée de mariage est complètement absente du récit. Le rôle de la princesse est oublié, mais on retrouve un prince et son compagnon; c'est ce dernier qui est chargé de raconter les histoires et qui, sous le nom de *vetāla*, fournit précisément le titre du recueil. En somme, dans les *Vingt-cinq contes du Vampire* comme dans le cadre secondaire du *Nonthouk Pakaranam*, le prince, avec l'aide de son compagnon, sort victorieux de l'épreuve qui lui a été imposée. Le thème ancien n'a donc point été « retourné » : le héros n'a pas changé de sexe; mais la princesse a disparu et a fait place à un ascète.

Après avoir suivi les transformations du thème principal et des motifs secondaires dans la série des cadres analysés au début de cette étude, il nous reste à examiner un dernier point : la durée de l'action et le nombre des contes encadrés.

Dans le cadre secondaire du *Nonthouk Pakaranam*, la durée de l'action est d'une nuit et le récit complet ne compte que quatre histoires, une pour chacune des quatre veilles de la

nuits. La série s'accroît sensiblement dans les *Vingt-cinq contes du Vampire*, puis davantage encore dans les autres cadres : *Cent Nuits*, *Mille Contes*, etc., et elle atteint son maximum dans le grand recueil des *Mille et une Nuits*.

De ces durées très inégales, les plus courtes sont sans doute celles qui s'accordent le mieux avec la donnée primitive. Dans l'épopée indienne, le *svayamvara* est une cérémonie assez brève, et, dans le monde austroasiatique, la fête des accordeailles ne dure qu'un petit nombre de jours. Dans la plupart des régions où on les observe encore aujourd'hui, les chants alternés ont lieu le soir à la clarté de la lune, et cette condition jugée nécessaire rend impossible la prolongation de la fête au delà d'une quinzaine de jours consécutifs. Dans le cadre secondaire du *Nonthouk Pakaranam* l'unité de temps est respectée comme elle pouvait l'être dans l'ancienne cérémonie du *svayamvara*. Au contraire, la tendance à multiplier les contes se manifeste déjà, bien qu'avec modération, dans les *Vingt-cinq contes du vampire*. Du moment où la scène du *svayamvara* était oubliée, on pouvait, sans invraisemblance, prolonger indéfiniment l'épreuve et agrandir le cadre à volonté. Il semble toutefois que les compilateurs n'aient pas accumulé les contes sans souci du nombre total. Ce ne peut être par hasard que ce nombre est tantôt du type 1 000, c'est-à-dire ce qu'on peut appeler un nombre rond, et tantôt du type 1 001, c'est-à-dire un nombre rond auquel on aurait ajouté l'unité. La littérature indienne offre d'autres recueils numériquement comparables : il suffit de citer l'*Avadāna Çataka*, le *Karma Çataka*, tous deux formés de cent contes, et la série des cent un *Jātuka* traduits en tibétain⁽¹⁾. Ces trois recueils étant complètement indépendants des histoires-cadres étudiées précédemment, il faut bien

(1) Cf. A. O. IVANOVSKI, *Sur une traduction chinoise du recueil bouddhique Jatakamāla*, trad. franç. par E. DUCHESNE, dans *Revue de l'Histoire des Religions*, 1903, p. 36 et suiv. du tiré à part.

admettre que les compilateurs indiens avaient une prédilection marquée pour les nombres tels que 100, 101, 1000, 1001.

La même remarque vaut également pour l'ouvrage ancien dont le livre premier du *Nonthouk Pakaranam* n'est probablement qu'un abrégé. Voici en effet ce que le père de Nang Tantrai dit à sa fille : « Sa Majesté le roi notre maître m'a donné l'ordre absolu de lui présenter chaque jour une jeune fille douée des cinq perfections de la femme, et cela pendant une année entière » (*Entretiens de Nang Tantrai*, p. 23). Or nous lisons un peu plus haut que : « Le chef de la justice s'employait à chercher chaque jour, avec zèle et patience, une jeune fille qu'il présentait à son maître. . . Il en fut ainsi chaque jour, sans en excepter un seul, pendant cent cinquante-neuf jours. » Le ministre ne devait donc être quitte qu'au bout d'une année de 360 jours, et, comme 159 jours étaient déjà écoulés lorsqu'intervint Nang Tantrai, celle-ci dut raconter des histoires pendant 201 nuits. Le recueil ancien aurait donc pu s'appeler : les *Deux cent une Nuits*, ou les *Cent une Nuits*, si l'on suppose qu'un copiste négligent a pu écrire cent cinquante-neuf au lieu de deux cent cinquante-neuf, réduisant ainsi d'une centaine le nombre inscrit dans le texte original. Dans tous les cas, il est visible que le nombre des contes du recueil primitif était du type : nombre rond + unité.

Nous pouvons même aller plus loin et affirmer que le choix de nombres tels que 1000 ou 1001 n'était pas uniquement le fait des compilateurs, mais aussi des conteurs eux-mêmes. A cet égard, le *Kathāsaritsāgara* offre, à peu d'intervalle, deux récits particulièrement instructifs (trad. Tawney, II, p 79 et suiv.).

Voici le premier :

Deux frères voyageant en pays étranger s'arrêtent auprès d'un lac et montent sur un arbre pour y passer la nuit. Ils voient sortir du lac un génie des eaux, qui tire successivement de sa bouche deux femmes. La

plus belle est sa favorite. Elle s'éprend d'un des frères et lui fait des propositions, qui sont repoussées par le jeune homme. Elle lui dit alors : « J'ai eu déjà cent amants. Pourquoi êtes-vous effrayé? Si vous ne le croyez pas, regardez ces cent bagues, car j'ai pris un anneau à chacun d'eux. » Finalement cette femme est chassée par le génie sans avoir réussi à séduire le jeune homme.

Voici le second récit (Tawney, II, p. 98-99) :

Trois hommes montent sur un arbre pour y passer la nuit. Ils voient arriver successivement un voyageur et un génie-serpent qui surgit d'un étang et tire une femme de sa bouche. Aussitôt, cette femme va trouver le voyageur et lui dit : « Ne crains rien! j'ai eu parmi les voyageurs quatre-vingt-dix-neuf amants, et tu seras le centième. » Mais le génie se réveille et réduit en cendres les coupables.

Ces récits sont deux variantes d'une même histoire destinée à prouver la perversité féminine et qui, pour cette raison, a été insérée dans le prologue-cadre des *Mille et une Nuits* (cf. Cosquin, *Études folkloriques*, p. 278 et *supra*, p. 132). Dans la première version, la femme échoue en cherchant à séduire un cent unième amant; dans la seconde, elle trouve la mort en en cherchant un centième. Cette différence ne peut guère être imputée à Somadeva ni à tel autre compilateur. L'histoire existait sans doute sous deux formes dans la tradition indienne; certains conteurs s'en tenaient au nombre cent; d'autres préféraient cent un, et les écrivains ont impartialement noté les deux nombres. Il semble que, dans la conscience populaire, cent et cent un, mille et mille un avaient à peu près la même valeur. Ces nombres pouvaient également symboliser le succès, l'achèvement d'une entreprise. Pour que Shéhérazade réussisse, il faut qu'elle raconte mille contes ou fasse durer son récit pendant mille et une nuits; l'épouse lubrique du roi des eaux ne pouvait être satisfaite avant d'avoir séduit cent ou cent un amants.