

Cyrille FRANÇOIS

(direction Française Chaulet-Achour, Université de Cergy-Pontoise, 2003)

## Les réécritures des Mille et une nuits aux XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles

### ARTICLE

Œuvre immense, à l'identité controversée, transmise de la Perse jusqu'en Europe et au monde entier, *Les Mille et une nuits* bénéficient d'un commencement de reconnaissance internationale à partir de leur traduction, de l'arabe au français, au XVIII<sup>e</sup> siècle, par l'érudit orientaliste Antoine Galland <sup>[1]</sup>. Au cours des deux siècles suivants, les traductions se multiplient dans les principales langues européennes puis au-delà, assurant, en compagnie des autres réécritures comme les parodies et les imitations, une diffusion en profondeur et à grande échelle de ce « livre » fait, selon Jorge Luis Borges, d'une infinité de livres. Aujourd'hui, cette compilation de récits est gratifiée d'une reconnaissance mondiale dont aucune autre œuvre arabe ne bénéficie - mais sans que sa place dans la république mondiale des lettres soit parmi les plus prestigieuses. <sup>[2]</sup>

Depuis deux siècles et l'engouement orientaliste, les connaissances s'accroissent sur *Les Mille et une nuits*, sans effacer toutes les controverses ni éclairer les zones d'ombres qui restent nombreuses concernant l'histoire du recueil. Une idée reçue tenace simplifie à l'extrême la transmission des *Nuits* sous la forme d'une transcription de contes oraux, tandis que de nombreux travaux montrent qu'on ne peut se contenter d'une telle vision, idéologiquement marquée au demeurant. Tout un processus de compréhension des *Mille et une nuits* conduit à les situer dans la littérature, non comme un îlot isolé ou comme le dépôt d'une mémoire populaire, mais comme un assemblage de récits réécrits à partir de plusieurs sources, « littéraires », « populaires » ou intermédiaires. Comparables selon certains à une « structure d'accueil » <sup>[3]</sup> ou à un « principe créatif » <sup>[4]</sup>, *Les Mille et une nuits* ont évolué pendant des siècles, de réécriture en réécriture, si bien que le contenu qui aurait été celui de leur « ancêtre » persan, traduit en arabe, a été complètement remplacé. Le résultat ne s'est pas stabilisé dans une compilation unique : le corpus des récits varie plus ou moins d'un manuscrit à l'autre, d'une édition à l'autre, d'une traduction à l'autre. Les *Nuits* apparaissent donc comme un objet complexe, construit par de nombreux apports littéraires échelonnés historiquement, polarisé sur un noyau commun mais fluctuant quant à une partie de son corpus. Elles ne s'identifient donc ni à une œuvre au sens moderne et doxique, sauf à considérer une édition précise, ni à un recueil de contes populaires.

*Les Mille et une nuits* ont alimenté une créativité littéraire de plus en plus diversifiée dans ses supports, ses techniques et ses objectifs, allant de l'imitation opportuniste à l'incorporation sceptique en passant par la recrudescence des lieux communs autour de la conteuse, de l'exotisme, du merveilleux. Elles ont été reprises dans tous les médias et aux différents pôles du champ littéraire et artistique : adaptations pour la jeunesse, films, mangas, ballets, musique symphonique, chansons, peinture, dessin... En littérature, les différents genres, du théâtre à la poésie, sont concernés. Leur créativité vient évidemment de leur plasticité et de leur identité indéfinie, complexe, des ramifications des contenus et

de la transmission. L'écrivain Juan Goytisolo l'affirmait dans un entretien : le « merveilleux » des *Mille et une nuits*, nous le devons à « la chaîne des transmetteurs, des adaptateurs, du public et des narrateurs »<sup>[5]</sup>. L'étude de cette créativité littéraire a fait jusqu'ici l'objet de plusieurs études, mais nettement moins nombreuses que celles portant les *Nuits* elles-mêmes et plus ou moins « localisées » dans le temps et l'espace : influence dans la littérature anglaise pour Peter Carraciolo<sup>[6]</sup>, synthèse rapide autour de grands jalons dans le remarquable *The Arabian Nights : A Companion*, de Robert Irwin<sup>[7]</sup>, des ouvrages sur la naissance du conte oriental à la suite de la traduction d'Antoine Galland<sup>[8]</sup>, plusieurs articles dans des collectifs qui envisagent soit la réception à l'échelle d'une littérature nationale ou l'influence sur les textes d'un écrivain. Plutôt que d'ajouter une nouvelle étude précise, il nous a alors paru important de tenter un premier bilan de cette influence – bilan forcément non-exhaustif, provisoire et assez partial.

Pour ce faire, nous avons décidé de couvrir la littérature du XXe siècle, période où la créativité des *Nuits* est devenue la plus étendue et diversifiée<sup>[9]</sup>, siècle de la mondialisation de cette « œuvre ». Le point de départ n'est pas calendaire mais correspond à un début de siècle offrant deux événements à la postérité des *Nuits* : la nouvelle traduction en français par Joseph Charles Mardrus, dont l'impact a dépassé de loin la France, et *A la recherche du temps perdu*, dont la reprise des *Nuits* amène leur créativité vers la modernité littéraire du XXe siècle. Le corpus ne se cantonne pas non plus à une aire linguistique ou nationale. Un des enjeux étant de mettre en évidence les échanges culturels que matérialisaient les *Nuits*, il importait de pouvoir examiner la différence de transmission de l'œuvre entre la littérature européenne et la littérature arabe par exemple, d'autant plus que les *Nuits* ont été un intermédiaire important entre l'Europe et son autre « oriental » - entendons le Maghreb et le Moyen-Orient. Il est d'ailleurs révélateur qu'aujourd'hui, *Les Mille et une nuits* soient, pour de très nombreux lecteurs, la seule œuvre connue de la littérature arabe – qui est encore globalement peu traduite dans les langues européennes.

De ce point de vue, la reprise des *Mille et une nuits* apparaît souvent « chargée » idéologiquement, culturellement. Ce modèle littéraire, jamais neutre, est à resituer dans ses situations d'énonciation littéraires, culturelles et politiques. En Egypte par exemple, reprendre *Les Mille et une nuits* participe d'un renouvellement du canon littéraire, amorcé avec la *Nahda* au XIXe siècle et qui s'affirme pleinement dans la constitution d'une littérature nationale. Ce renouvellement passe par la réappropriation d'autres « textes » que ceux de l'*adab* (belles-lettres). Au Maghreb « post-colonial », des stratégies identitaires interviennent aussi dans le recours aux *Mille et une nuits*, chez les écrivains francophones notamment : réappropriation d'un patrimoine populaire arabe d'une part, démenti à l'emploi exotique des *Nuits* par les Européens d'autre part<sup>[10]</sup>. Sur le plan poétique, on sait que les littératures nationales post-coloniales ont allié modèles européens et traditions autochtones dans des esthétiques « hybrides ». Il y a, schématisée trop rapidement ici, une ambivalence profonde qui consiste à s'emparer d'un modèle au faible capital du point de vue de l'*adab*, c'est-à-dire pour la littérature ancestrale, mais beaucoup plus doté pour la littérature mondiale. Cette ambivalence recoupe celle d'un jeu de séduction du public européen et en même temps d'un rejet de l'exotisme.

D'autres représentations – et valeurs – affectent ce modèle : paradigme de la fiction, structure de production infinie des récits, mythe du pouvoir de la parole... qui concourent, par des représentations totalisantes, à accroître la légende de l'œuvre. Ces représentations ont aussi l'intérêt de capter une idée de l'œuvre dans sa totalité, alors que, concrètement, cette totalité semble toujours échapper à la connaissance par l'abondance des versions et des récits.

L'envergure des *Mille et une nuits* a des conséquences directes sur leur transmission. D'abord par la relativité des versions : le lecteur de la traduction d'Antoine Galland ne connaîtra pas les mêmes *Nuits* que le lecteur de celle faite par Francis Burton. Ensuite, parce que toute réécriture doit se contenter d'une partie de l'œuvre, y compris les traductions qui transforment le corpus. Deux tendances hypertextuelles se distinguent : l'une consiste à adapter la structure du recueil, l'autre à sélectionner un ou plusieurs contes. La première fonctionne comme une stéréotypie : il s'agit d'un déplacement du principe d'enchâssement à partir d'une situation dramatique où une menace déclenche l'accès à l'imaginaire. La seconde relève d'un choix sensible : au-delà de l'affinité du créateur-lecteur pour un conte, au-delà du potentiel signifiant, esthétique ou cognitif qu'on lui reconnaît, le découpage est un geste signifiant en soi du point de vue de la réception : il suppose un prélèvement qui privilégie une petite partie de l'œuvre, en absente le reste et attente ainsi à l'unité que certains postulent – qu'elle soit unité de structure ou unité d'interprétation. Elle soustrait un fragment à l'ensemble, le désolidarise des autres et, donc, le prive des significations qu'il prenait par son inclusion dans cet ensemble.

Pour ce que Judith Schlanger appelle la « mémoire des œuvres », la question devient alors : qu'est-ce que l'on conserve et qu'est ce qu'on abandonne ? Un aperçu des contes réécrits montre qu'un petit groupe d'entre eux a les faveurs des créateurs. Il y a donc une transmission restreinte mais majoritaire du corpus qui entretient une certaine représentation de l'ensemble. Ainsi, la réception favorise les contes merveilleux plutôt que les contes édifiants, les récits épiques ou les anecdotes historiques... L'autre conséquence, toujours du point de vue de la réception, concerne « l'encyclopédie » des lecteurs : une réécriture reconnaissable par le lecteur n'a pas les mêmes effets, ne provoque pas les mêmes interprétations, qu'une réécriture restée invisible. C'est pourquoi les imitations auront tendance à favoriser les motifs les plus conventionnels, souvent à teneur exotique, tandis que les transformations à partir d'un ou plusieurs récits, d'une ou plusieurs structures narratives élisent par prédilection le mythe de Shahrâzâd, les aventures de Sindbâd de la Mer, le conte du pêcheur et du génie, les sorties nocturnes d'Harûn ar-Rashîd, Aladin...

L'absence de canon et les manques dans la connaissance de l'œuvre rendent aisés ou encouragent les apocryphes et autres forgeries qui ne disent pas leur nom. La collectivisation des *Mille et une nuits*, leur formation sur une longue période et les zones d'ombre sur la généalogie dédouanent le créateur de forgeries. L'œuvre ne peut se défendre à l'aide d'une valeur symbolique qui déclarerait son « impunité » : les *Nuits* n'ont pas l'aura de sacralité, la dignité intouchable des œuvres ralliées aux belles-lettres et dont les droits sont détenus par un auteur. C'est tout le contraire. Le « déjà-dit, déjà-écrit » n'est pas marqué du sceau d'un possesseur. Ce statut a profité aux transmetteurs – compilateurs et traducteurs – des contes qui ont pu incorporer des récits absents des sources qu'ils avaient en main. Quant à l'histoire du corpus, elle montre qu'un conte des *Mille et une nuits*, c'est un conte qui a réussi. Entendons : un conte qui a réussi à s'intégrer à la tradition.

Or, nous connaissons bien le champion espiègle des apocryphes au XX<sup>e</sup> siècle : Jorge Luis Borges, transmetteur remarquable des *Nuits*. D'un côté, l'écrivain argentin traduit en les adaptant deux récits des *Nuits* mais les attribue d'abord à d'autres sources <sup>[11]</sup> ; de l'autre, il crée une forgerie qu'il attribue aux *Nuits* et dont il reconnaîtra bien plus tard être l'auteur. D'un côté, il devient un de ces traducteurs dont il admire « l'heureuse infidélité créatrice » <sup>[12]</sup> ; de l'autre, il tente de faire passer frauduleusement une de ses créations pour un conte authentique, tout en affichant des signes ostensibles de la différence. La falsification n'est pas dissimulée aux yeux des lecteurs qui ont pratiqué son œuvre et *Les Mille et une nuits*. Il y a donc chez Jorge Luis Borges un désir, modeste et ludique, de participer aux *Nuits*. Un désir qu'on retrouve peut-être chez d'autres écrivains, dont Italo Calvino qui propose lui aussi un faux conte des *Mille et une nuits* dans *Se una notte d'inverno*

*une viaggiatore.*

D'un point de vue méthodologique, ce travail sur la mémoire littéraire des *Mille et une nuits* se confronte à plusieurs problèmes, à commencer par le choix du modèle. L'évolution complexe de ce recueil de récits en provenance de sources diverses rend impossible le choix d'une version sans parti-pris littéraire et idéologique et sans, par contre-coup, restreindre drastiquement le corpus. En effet, les recherches tendent à montrer qu'aucun manuscrit ni aucune édition en langue arabe ne peut se targuer d'une authenticité parfaite ni d'une complétude. Au regard de l'histoire des textes, aucune version ne peut s'autoriser d'une hégémonie en tant que vulgate unique et indiscutable. *Les Mille et une nuits* sont devenues telles que nous les connaissons par une succession de réécritures, transformations et imitations, incorporant des récits en provenance de la littérature populaire, de la littérature savante et de la littérature dite « moyenne » dans laquelle elles se forment dans leur ensemble progressivement. Cette évolution ne reposerait pas sur une recension fixe mais sans doute sur plusieurs manuscrits, parfois rassemblés pour obtenir des compilations plus générales... En l'absence d'auteur, d'un moment de production précise et de manuscrits fiables faisant loi, le débat perdure autour de l'identification des contenus exacts des *Mille et une nuits*. Aucun manuscrit ni aucune édition – arabophone ou traduction – ne peut se targuer de faire consensus et d'obtenir la suprématie : « Quel que soit le choix sur lequel on s'arrête, résume Aboubakr Chraïbi, il y aura des concessions significatives à faire ».<sup>[13]</sup>

D'un point de vue comparatiste, la sélection est rendue encore plus délicate par l'absence de version(s) commune(s) : les écrivains de langue française se réfèrent surtout aux traductions d'Antoine Galland et de Joseph Charles Mardrus ; ceux de langue anglaise aux traductions d'Edward Lane, Francis Burton ou de John Payne ; les écrivains arabes se reportent aux éditions de Bûlaq ou de Calcutta. Sans parler des écrivains qui ont lu plusieurs traductions ou des traductions faites à partir d'autres traductions, ni de ceux qui s'inspirent d'une transmission orale ou de ce dont ils se souviennent.

Pour notre thèse, le problème a été résolu par la sélection de trois traductions françaises pour la connaissance globale de l'œuvre : celle, incontournable, d'Antoine Galland, celle de Joseph Charles Mardrus qui a aussi eu un grand retentissement en France et dans le monde, et enfin celle de Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, publiée dans la Pléiade en 2005 et dotée d'un solide appareil critique absent des autres traductions. A elles trois, elles parcourent une grande partie du corpus reconnu des *Mille et une nuits* et, grâce à elles, nous disposons des sources utilisées par de nombreux écrivains. Le cas échéant, d'autres traductions peuvent être convoquées ponctuellement afin d'examiner en détail une réécriture.

Un second problème dépendait de la multiplicité des textes prétendant faire partie du corpus des réécritures et de la valeur symbolique attribuée à chacun d'entre eux. A partir d'une recension non-exhaustive de réécritures, fallait-il conserver uniquement les œuvres reconnues ou les productions d'écrivains dits « majeurs » ou en tout cas dotés d'une reconnaissance internationale : Marcel Proust, John Barth, Nagîb Mahfûz, Karen Blixen, Orhan Pamuk – et alors que des travaux sur la plupart de ces réécritures existent déjà ? Fallait-il joindre celles d'auteurs classiques pour leur littérature nationale, mais absents du canon mondial, comme Jacques Ferron ? Ou fallait-il ignorer l'index institutionnel, voire suspendre le jugement esthétique, pour intégrer des textes d'auteurs mineurs, que ce soit du point de vue de la littérature mondiale ou de leur littérature nationale – comme Mohamed Leftah ? C'est cette dernière hypothèse qui a été retenue : le critère de sélection a été l'apport, l'intérêt du texte eu égard à une problématique traitée. Mais si cela est indispensable dans l'optique d'une synthèse, l'inconvénient est l'hétérogénéité – fort heureusement contrôlable par la justesse de leur emploi.<sup>[14]</sup>

En fin de compte, ce travail, entre études d'influence et de réception, cumule plusieurs démarches de la littérature comparée : réécriture – d'œuvres et de mythes littéraires –, poétique comparée, traductologie... et sollicite d'autres méthodes et outils littéraires ou issus des sciences humaines : poétique intertextuelle, histoires littéraires, anthropologie et sociologie.

## NOTES

[1]

*Les Mille et une nuits* [1704-1717], contes arabes, trad. Antoine Galland, éd. Aboubakr Chraïbi et Jean-Paul Sermain, Paris, Garnier-Flammarion, 2004, 3 vol.

[2]

Dans le champ littéraire français, la pleine consécration est venue en 2005 de la traduction d'André Miquel, ancien Professeur au Collège de France, et Jamel Eddine Bencheikh, poète et universitaire algérien, traduction publiée dans la prestigieuse collection de la Pléiade : *Mille et une nuits*, éd. et trad. Jamel-Eddine Bencheikh et André Miquel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, 3 vol.

[3]

Claude Brémond, Aboubakr Chraïbi, Anne Larue, Margaret Sironval, « La nébuleuse du conte : essai sur les premiers contes de Galland », dans *Les dames de Bagdad*, dir. Claude Brémond et André Miquel, Paris, Desjonquères, 1991, p. 127.

[4]

Ulrich Marzolph, « Juhâ dans *Les Mille et une nuits* », dans *Les Mille et une nuits en partage*, dir. Aboubakr Chraïbi, Arles/Paris, Actes Sud/Sinbad, coll. « La bibliothèque arabe », 2004, p. 478.

[5]

Jean Goytisolo, « Le livre des livres, ou les *Nuits* selon Goytisolo », *Qantara*, n°60, été 2006, p. 8.

[6]

*The Arabian Nights in English Literature*, éd. Peter L. Carraciolo, London, Macmillan Press, 1988, 330 p.

[7]

Robert Irwin, *Arabian Nights : A Companion*, London, Allan Lane, 1994 ; new edition, London, Tauris Parke Paperbacks, 2008, 344 p.

[8]

*Le conte oriental*, dir. Jean-François Perrin, Grenoble, Ellug, 2005, 335 p.

[9]

L'étude du XVIII<sup>e</sup> siècle est déjà bien avancée avec les travaux sur les traductions d'Antoine Galland en France, d'Edward Lane en Angleterre et la naissance puis l'évolution du conte oriental. Au XIX<sup>e</sup> siècle, la recherche de nouveaux manuscrits est lancée. Les éditions arabes sont publiées ainsi que de nouvelles traductions. L'influence s'étend mais est portée principalement par la multiplication des traductions et quelques réécritures déjà bien connues (celles de Théophile Gautier, Edgar Allan Poe, Alexandre Dumas...).

[10]

Qu'ils le reconnaissent ou non, certains écrivains en font un modèle d'une démarche subversive, comme Assia Djebar, Rachid Boudjedra, Tahar Ben Jelloun, Mourad Djebel par exemple. Situé du côté opposé à la littérature savante, ce modèle est valorisé pour sa non-appartenance au canon et pour la liberté qu'il laisse à la réécriture.

[11]

Il s'agit de « La chambre des statues », traduit de la « La ville de Labtayt » ("The City of Labtayt"), pris à la traduction de Francis Burton ; et de « Deux qui rêvèrent » (« Dos que soñaron »), adapté de "The ruined man who

became rich again through a dream” dans la traduction de Francis Burton. Voir Jorge Luis Borges, *Histoire universelle de l'infamie*, *Œuvres complètes*, éd. Jean-Pierre Bernès, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, rééd. 2001, vol. 1, p. 350-353 ; et *L'Aleph*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 643-644. Se reporter aux notices pour les détails sur l'évolution des récits.

[12]

Jorge Luis Borges, « Les Traducteurs des *Mille et une nuits* », in *Histoire de l'éternité*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 432.

[13]

Aboubakr Chraïbi, *Les Mille et une nuits : Histoire du texte*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 68.

[14]

Par exemple, ne pas accorder une trop grande place à un texte qui ne le mérite pas au détriment de l'équilibre de la démonstration, ou encore veiller aux concordances afin d'éviter la fragmentation du propos.