

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ART DE CONTER OU L'ART DE LA CONVERSATION DANS *LES MILLE ET UNE NUITS*

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

KARIMA OUAKAF

MAI 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je me couchai mais ne dormis point. Vers trois ou quatre heures du matin, j'allumai. Je repris le livre impossible et me mis à le feuilleter [...]. Prisonnier du livre, je ne mettais pratiquement plus le pied dehors. J'examinai à la loupe le dos et les plats fatigués et je repoussai l'éventualité d'un quelconque artifice [...]. La nuit, pendant les rares intervalles que m'accordait l'insomnie, je rêvais du livre. L'été déclinait et je compris que ce livre était monstrueux.

Borges, *Le livre de Sable* p.144.

À notre directrice, Johanne Villeneuve, Professeure, au département d'études littéraires à l'U.Q.A.M, qui a soutenu notre projet et guidé nos recherches par ses observations justes et constructives. Qu'elle veuille bien trouver ici l'expression d'une sincère reconnaissance.

À ma très chère Yema qui m'a toujours encouragée à tenir le livre ouvert, à mon tendre époux et à mes deux adorables enfants, Norhane et Ilian, nés durant ce travail de recherche et à qui j'ai trop souvent volé du temps avec ces encombrantes *Nuits*, je les remercie pour leur infinie patience et leur écoute inlassable.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|-----------|
| RÉSUMÉ | IV |
| INTRODUCTION | 1 |
| CHAPITRE I | 9 |
| CONTEXTE HISTORIQUE DES MILLE ET UNE NUITS ET DE SON TRADUCTEUR | 9 |
| 1.1 ANTOINE GALLAND L'ÉRUDIT ORIENTALISTE..... | 9 |
| 1.2 LES SOURCES DU TEXTE : <i>LES MILLE ET UNE NUITS</i> | 11 |
| 1.3 HISTOIRE DE L'ÉCRITURE DU TEXTE ET DE LA TRADUCTION DU CONTE..... | 14 |
| 1.3.1 LA TRADUCTION DE GALLAND..... | 14 |
| 1.3.2 SOURCES ORALES ET SOURCES ÉCRITES..... | 17 |
| CHAPITRE II | 21 |
| LA PERFORMANCE ORALE | 21 |
| 2.1. LE CONTE ÉCRIT ET LE CONTE ORAL..... | 21 |
| 2.2 LE PROCESSUS D'ÉNONCIATION..... | 23 |
| 2.2.1 PROCÉDÉS DE MÉMORISATION..... | 24 |
| 2.2.2 LE CONTEUR ET LE PUBLIC..... | 26 |
| 2.2.3 LA PERFORMANCE ET LA VOIX..... | 29 |
| 2.3 L'ACTUALISATION DU CONTE: INSCRIPTION D'UN CONTEXTE SOCIAL DÉTERMINÉ..... | 33 |
| CHAPITRE III | 38 |
| TRANSCRIPTION ET TRADUCTION DE L'ART DE CONTER DANS L'OEUVRE LITTÉRAIRE DU XVIIIÈ SIÈCLE | 38 |
| 3.1 TRANSCRIPTION DE LA PERFORMANCE..... | 38 |
| 3.1.1 MÉTHODES DE TRANSCRIPTION PROPOSÉES PAR LES FOLKLORISTES..... | 38 |

| | |
|--|-----------|
| 3.1.2 DÉPASSER LA DICHOTOMIE ÉCRITURE ET ORALITÉ | 41 |
| 3.2 TRADUCTION ET TRANSCRIPTION DU CONTE AU XVIII ^E SIÈCLE..... | 43 |
| 3.2.1 LES NOTIONS DE TRADUCTION ET DE FIDÉLITÉ À L'ÉPOQUE CLASSIQUE..... | 43 |
| 3.2.2 LA MÉTHODE PRÉSENTÉE ET JUSTIFIÉE PAR GALLAND..... | 45 |
| 3.3 LA MÉTHODE DU TRADUCTEUR DE L'ORIENT DANS LE CONTE ÉCRIT | 48 |
| 3.3.1 UN CONTEUR QUI RÉPOND AUX EXIGENCES DE SON SIÈCLE | 48 |
| 3.3.2 ADAPTATION DE L'ORIENT POUR L'OCCIDENT | 53 |
| 3.3.3 "ORIENTALISATION" ET VULGARISATION..... | 56 |
| | |
| CHAPITRE IV | 67 |
| PRODUCTION ET RECEPTION DU CONTE | 67 |
| 4.1 PRODUCTION DU CONTE : UNE POÉTIQUE POLYPHONIQUE | 69 |
| 4.1.1 LA NOTION DE POLYPHONIE | 69 |
| 4.1.2 LES NOTIONS DE NARRATEUR, DE PERSONNAGE ET D'INSTANCE AUCTORIALE..... | 71 |
| 4.1.3 FIGURES DES CONTEURS..... | 76 |
| 4.1.3.1 LE CONTEUR ANONYME DANS LE PARATEXTE | 77 |
| 4.1.3.2 LE CONTEUR-NARRATEUR ANONYME DANS LE RÉCIT | 83 |
| 4.1.3.3 LE SECOND CONTEUR-NARRATEUR: SCHEHERAZADE | 86 |
| | |
| 4.2. RÉCEPTION DU CONTE : UNE POÉTIQUE CONVERSATIONNELLE | 89 |
| 4.2.1. CONVERSATION ORDINAIRE ET PERFORMANCE CONTEUSE | 89 |
| 4.2.2. LA CONVERSATION AU XVII ^E SIÈCLE, UN ART RHÉTORIQUE : GENRE LITTÉRAIRE ORAL, MODÈLE DU GENRE ÉCRIT..... | 92 |
| 4.2.3. LES SIMPLES AUDITEURS | 104 |
| 4.2.4. LES AUDITEURS-CONTEURS | 108 |

| | |
|--|------------|
| 4.3 UNE POÉTIQUE MÉTISSÉE OU L'INVENTION D'UN GENRE : LE CONTE ORIENTAL | 121 |
| 4.3.1 UNE ŒUVRE SUR L'HORIZON D'ATTENTE DE LA POÉTIQUE CLASSIQUE DE LA CONVERSATION, ADAPTÉ AU LECTORAT | 128 |
| 4.3.2 UN GENRE POÉTIQUE MÉTISSÉE : LE CONTE ORIENTAL..... | 130 |
| | |
| CONCLUSION | 133 |
| BIBLIOGRAPHIE | 143 |

RÉSUMÉ

Les Mille et une nuits, contes arabes de sources orales et écrites et d'influences nombreuses, se figent par l'écriture, dans la traduction française classique d'Antoine Galland qui prend pour modèle la langue et le style de la conversation spirituelle de son époque. Méprisés et tenus autrefois à l'écart de la littérature arabe, l'érudite orientaliste, Antoine Galland, opère, grâce à son talent singulièrement inventif, un changement de statut de ces contes, qui accèdent alors au panthéon de la littérature. Préservant l'originalité du conte, Antoine Galland, traducteur, conteur et écrivain, invente ainsi un nouveau genre littéraire français : le conte oriental. Il s'agit donc de se demander d'abord, comment Galland est resté fidèle à la parole vivante du conte d'Orient dans l'œuvre écrite et traduite en français. Quelle a été sa stratégie narrative pour figurer la performance conteuse orientale? Comment parvient-il à préserver la dynamique orale des *Mille et une nuits* tout en respectant les caractéristiques propres du conte d'Orient dans une version obéissant à l'esthétique française et arabe? Et sur quoi précisément repose ce nouveau genre littéraire, le conte oriental, inventé par Galland?

Ce mémoire, par des approches méthodologiques multiples se veut donc une réflexion sur l'art de conter et plus particulièrement sur la figuration de la performance conteuse orientale à l'écrit, dans la version traduite, exclusivement d'Antoine Galland. Nous situons d'abord, par une approche historique, le contexte de l'œuvre et de l'auteur afin de comprendre le cheminement d'Antoine Galland dans la récupération et la traduction des contes arabes. Celui-ci se caractérisant originellement par la performance orale, il nous faudra dès lors la définir à partir des analyses folkloristes qui en ont dégagé des observations et une terminologie pragmatiques. La traduction et la transcription de la performance conteuse des *Nuits* de Galland se situent dans un contexte historique français particulier, soumises aux règles de la bienséance, obéissant ainsi à l'esthétique classique qui régit l'ensemble des œuvres littéraires. Dans une première étude textuelle, nous relevons que les *Nuits* sont adaptées pour le public occidental, sur l'horizon d'attente de la poétique classique, mais surtout en fonction de la propre vision littéraire et philosophique d'Antoine Galland. Nous montrons dans une seconde étude, à partir des approches narratologiques de la polyphonie et celles historico-rhétorique et linguistique de la conversation que Galland a figuré la performance conteuse orientale par une production polyphonique et une réception conversationnelle civile et lettrée, adaptée à la singularité des *Nuits*, respectant son procédé d'énonciation originelle. Ce chef-d'œuvre métissé occidendo-oriental, qui accueille de nombreuses influences littéraires et philosophiques, influences qui marquent par-là même, son originalité et qui ont contribué grandement à son invention, rassemble aussi l'ensemble des savoirs de Galland. Cette œuvre de vulgarisation, dans le prolongement même des principes classiques du savoir et de l'esprit rhétorique de la conversation spirituelle, est avant tout l'héritage d'un patrimoine culturel d'un homme et d'une époque.

INTRODUCTION

Presentant la vulnérabilité des *Mille et une nuits*, le calife Haroun-al-Raschid, figure possible d'Antoine Galland, « commanda qu'on écrivît l'aventure en lettres d'or pour être conservée dans les archives de son royaume¹ ». Ces *Nuits*, pourtant considérées par les orientaux comme une vulgaire compilation d'histoires mêlant et confondant le conte avec une littérature érotique, racontées de surcroît en langue populaire, par de nombreux narrateurs qui, en les colportant, les déformèrent, furent, pour ces mêmes raisons, tenues à l'écart des lettres classiques arabes jusqu'au XIX^e siècle. Antoine Galland y voit néanmoins un trésor inestimable et décide de les consigner par écrit en les traduisant en langue française. Publiées en douze tomes à des dates successives entre 1704 et 1717, *Les Mille et une nuits*, contes arabes de sources orales et écrites, se fixent ainsi dans l'écriture française classique qui prend pour modèle la langue et le style de la conversation spirituelle civile et lettrée, accédant ainsi, grâce au talent singulièrement inventif d'un savant homme de lettres, au statut de littérature.

Conscient du caractère principalement oral des *Nuits*, Antoine Galland, traducteur dans un premier temps, puis conteur et écrivain, réfléchit lui-même aux possibles transpositions de cette oralité à l'écrit; réflexion en somme toute semblable à celle de dramaturges shakespeariens ou raciniens. Le pari étant la fidélité à la parole vivante, comment réussir à transcrire cet art de la parole dynamique, cette voix par le moyen de l'écriture ? Il s'agit donc de se demander comment Galland est resté fidèle à cette parole vivante du conte dans l'œuvre écrite et traduite en français. Quelle a été sa stratégie narrative pour figurer cette performance orale du conteur ? Et par le biais de quelle performance les différents narrateurs-conteurs des *Mille et une nuits* s'adressent-ils à leur auditoire ? En résumé, comment Antoine Galland parvient-il à conserver la dynamique orale des *Mille et une nuits* tout en préservant les caractéristiques propres du conte oral d'Orient dans une version obéissant à la fois à

¹ Antoine Galland, *Les Mille et une nuits*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, t. 1 p. 279.

l'esthétique classique française et aux principes littéraires arabes de l'ajīb et du gharīb², ce que Galland reformule dans l'*Avertissement* par « ce qui surprend et attache l'esprit » ? Par là même, comment opérer un changement de statut de ces contes, autrefois méprisés et tenus à l'écart, que la littérature arabe réhabilitera d'ailleurs après cette traduction ?

Il ne s'agira pas de confronter la traduction à l'original, ou à d'autres versions (certains fragments des *Nuits* existent en arabe et sont conservés par ailleurs à la bibliothèque nationale de Paris). Il nous faudra toutefois nous interroger sur les notions de traduction et de fidélité à la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e, dans la perspective de la transcription du conte oral d'Orient et des exigences morales et esthétiques classiques, liées précisément à l'œuvre traduite de ce siècle.

Quant à l'étude textuelle qui concerne la figuration de la performance orale du conteur par une production polyphonique et une réception conversationnelle, nous nous sommes limitée au tome I des *Nuits* et, plus spécifiquement jusqu'au cycle des *Cinq Dames de Bagdad*³ qui intègre encore la demande répétée de conte de Dinarzade. Ce choix est mûrement réfléchi et s'explique principalement par la suppression de cette demande de conte, ou plutôt devrions-nous dire, l'absence de demande dans le cycle de *Sindbad Le Marin*⁴. Nous pensons d'ailleurs que ce cycle connu et traduit avant *Les Mille et une nuits*, est un livre indépendant, qui a été intégré précipitamment au recueil, (ou peut-être même imprimé avant et intégré plus tard au recueil, après la découverte des *Nuits*). Galland justifie cette absence précisément par une suppression en lui trouvant un caractère répétitif. En outre sa méthode d'écriture est différente.

En effet, alors qu'il nous a habitués à fondre l'information savante ou spécifiquement orientale dans le récit même, elle se présente, dans les contes de *Sindbad*, inscrite en note de bas de page. L'époux de Scheherazade, Schahriar, qui d'ordinaire est uniquement appelé par

² Abdelfattah Kilito, *L'œil et l'aiguille : essai sur Les mille et une Nuits*, Paris, La Découverte, 1992, p. 13. Voir également André Miquel, *La littérature arabe*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je? », 1993, 127 p.

³ Antoine, Galland, *op. cit.*, t. I, p. 227.

⁴ *Ibid.*, t. I, p. 228-291.

son nom, se trouve désigné tout au long du récit par l'expression « le roi des Indes ». Mais surtout, Dinarzade n'y apparaît jamais, même pas en tant que simple auditrice, alors qu'on la retrouve après le cycle de *Sindbad*, dans l'*Histoire de Nourreddin Ali*⁵, dans un rôle de sollicitrice de conte certes, implicite et dorénavant silencieuse : « le lendemain avant le jour, Dinarzade réveilla sa sœur, qui reprit ainsi son discours⁶ ». D'ailleurs, après ce cycle et afin de le relier au recueil, Galland n'aura pas d'autre choix, dans les contes suivants, de faire taire Dinarzade, de supprimer sa demande explicite de conte par une demande et une réception désormais sous-entendues dans le récit premier, pour les déplacer dorénavant dans les métarécits de Scheherazade, préservant ainsi la dynamique orale du conte.

Longtemps, la critique littéraire s'est très peu intéressée à l'étude du cadre du récit de la performance conteuse ou de son oralité, considérant d'abord cette littérature comme « génies mineurs » ou, comme le dit André Jolles, des « formes simples », les réservant au domaine des folkloristes et des linguistes, ou des psychologues. Dès lors, la problématique de l'oralité du conte et de sa performance n'a pas été assez traitée et développée par cette critique à qui il manque les outils méthodologiques et la terminologie appropriés à ce domaine. Cette réflexion a été précisément mise en place par les folkloristes, anthropologues et linguistes qui en ont dégagé des observations et définitions tout à fait pertinentes de l'oralité mais qui s'inscrivent généralement dans un contexte pragmatique. Nous réinvestissons d'ailleurs leurs observations et leurs terminologies dans le contexte de l'œuvre littéraire. Il est donc temps que la critique littéraire réinvestisse massivement cette problématique et développe sa propre terminologie. On observe toutefois, depuis ces dernières années, chez les critiques, un certain regain d'intérêt, pour le conte, en particulier pour son caractère oral, le récent colloque international *Le conte en ses paroles*, en offre un formidable exemple⁷.

⁵ *Ibid.*, t. I, p. 303-356.

⁶ *Ibid.*, t. I, p. 337.

⁷ Anne, Defrance et Jean-François Perrin (dir. publ.), *Le conte en ses paroles La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières, Actes du colloque international Le conte en ses paroles : le dire et le dit dans le conte merveilleux de l'Âge classique (XVII^e-XVIII^e siècles)* (Université Grenoble3— Stendhal, 22-24 septembre 2005), UMR LIRE CNRS n°5611, Paris, Desjonquières, « L'esprit des lettres », 2007, 504 p.

Outre ce problème méthodologique, nous constatons encore aujourd'hui que peu d'études sont consacrées spécifiquement aux *Nuits* d'Antoine Galland, leur reprochant peut-être encore d'être une traduction infidèle et édulcorée de l'original, si bien qu'elles deviennent, comme le dit Georges May, *le chef-d'œuvre invisible* qui explique l'opacité de la version classique des *Nuits* et, par conséquent, son étude par le très, ou trop grand nombre de traductions en circulation qui se disent plus fidèles et plus complètes.

Il existe pourtant, de nombreuses analyses des *Nuits*, mais celles-ci privilégient avant tout des questions d'ordre anthropologique, sociologique, psychologique ou encore historique. On a cherché longtemps à déterminer les origines et la datation des contes. On se souvient de la querelle concernant la datation du conte-cadre entre E. Coquin et M.J. Przulski. Et lorsque la critique littéraire s'intéresse spécifiquement au texte, elle préfère analyser les contes à partir des éditions arabes, la langue française n'étant pas considérée comme base valable pour ce type d'étude. Bien qu'une nouvelle étude excellente de Jean-Paul Sermain *Les Mille et une nuits entre Orient et Occident* soit nouvellement arrivée, elle n'étudie pas la performance conteuse comme tel.

Ce mémoire se veut donc une réflexion sur l'art de conter, en particulier sur un art narratif fondé sur la reprise et l'imitation de la parole. Notre analyse portera donc sur les procédés de mise en scène de la parole et de figuration de l'oralité, sur la reprise de stratégies énonciatives et narratives propres à l'oralité, objet cher à Antoine Galland dans son travail de traduction et d'écriture. Notre étude interrogera également l'appropriation de la parole par la performance du conteur et le travail de l'écrivain. Notre hypothèse de lecture consistera à montrer qu'il y a bel et bien une figuration de la performance conteuse et de son oralité par le caractère polyphonique et digressif de la conversation classique civile et lettrée adaptée à la singularité des *Nuits*, laquelle préserve son procédé d'énonciation dialogique originel (se répondre par l'échange de contes). La gageure à laquelle Galland a voulu rester fidèle est la suivante: conserver *Les Mille et une nuits* comme un conte oriental vivant, un héritage littéraire, culturel et philosophique — gageure grandement honorée.

Afin de répondre aux nombreuses questions soulevées par notre problématique, nous multiplierons nos approches méthodologiques en fonction du découpage des chapitres.

Le premier chapitre s'appuie ainsi sur une approche historique qui permet de situer le contexte à la fois de l'œuvre et de l'auteur, et qui tente de comprendre l'univers particulier de l'écrivain conteur et de retracer sommairement l'histoire de l'écriture du texte. Elle suit le cheminement d'Antoine Galland dans la récupération et la traduction des *Mille et une nuits*. Elle montre que l'auteur a procédé à un travail d'ethnologue, d'historien et d'homme de lettres. La thèse remarquable de Mohamed Abdel-Halim sur la vie, le travail et l'univers intellectuel de Galland qui inclut en *Appendices* un premier travail sur sa correspondance, suivie d'une thèse complémentaire sur la *Correspondance d'Antoine Galland*, seront un outil précieux à cette étude.

Le deuxième chapitre, plus pragmatique, repose sur l'apport de l'anthropologie et de l'ethnologie, plus spécifiquement de théoriciens de l'oralité. Il s'agira de définir la performance orale du conteur. Il nous faudra relire les folkloristes qui ont analysé l'oralité dans les contes, en particulier l'aspect performatif du conte. Les approches anthropologiques et ethnologiques, comme celles de Geneviève Calame-Griaule et de Walter J. Ong, inscrivent la problématique de l'énonciation dans une réalité, étudient la parole dans le cadre de la performance du conteur, c'est-à-dire la parole comme outil de transmission de la culture orale, mais aussi comme élément dynamique. Ils analysent la narration de « vive voix » que les écrivains essaient de reproduire. Nous nous appuyerons également sur les écrits de Paul Zumthor, en particulier son concept de « vocalité », de même que sur les travaux de Jean-Baptiste Martin et Nadine Decourt.

Le troisième chapitre intègre d'abord l'approche folkloriste qui envisage les méthodes possibles de transcription du conte. En raison du caractère particulier des *Nuits* de Galland, une traduction française du début du XVIII^e siècle, il nous faut aussi avoir une démarche plus historique qui nous permettra de revenir sur l'esthétique littéraire en ce début de siècle, et ainsi dégager les notions de traduction et de fidélité en les situant par rapport à la problématique de la représentation de l'oralité dans le contexte plus général de la mouvance

orientaliste. C'est à la lumière de ces notions que nous analyserons, par une approche textuelle, la méthode de traduction et de transcription du conte oral oriental par Galland, et que nous étudierons du même coup le statut d'Antoine Galland dans *Les Nuits*. Quelle fonction joue-t-il ? Celles de traducteur, transcripteur, transmetteur, conteur-écrivain ? N'oublions pas qu'en France, jusqu'au début du XX^e siècle, le traducteur est bien souvent considéré comme un auteur : traduire, c'est adapter un texte aux valeurs de la culture française, et adapter, c'est créer. D'ailleurs, la traduction littéraire était l'apanage des grands écrivains : on pense certes à Voltaire, mais aussi à Hugo et Baudelaire.

Le quatrième chapitre recourt dans un premier temps aux outils de l'analyse textuelle, puisque notre recherche s'intéresse au texte écrit et uniquement au texte. Le passage de l'oral à l'écrit nécessite certaines adaptations, voire certaines transformations. Le conte écrit, comme le note Jeanne Demers, « comprend tous les éléments d'un système pragmatique de contage et de transcription incluant les ajustements d'ordre esthétique, rhétorique et fonctionnel⁸ ». Le conte, comme l'écrit André Jolles, est « un débat du langage et de la poésie⁹ », il est avant tout l'œuvre d'un raconteur d'histoires qui opte pour les conventions narratives du texte écrit. Le conte des *Mille et une nuits* n'existe que raconté, écrit, traduit. S'il appartient à une mémoire collective, il dépend néanmoins d'un sujet qui l'assume et l'actualise. Il s'agit de saisir l'actualisation des contes par le conteur Galland, car l'intérêt de ces contes ne réside pas seulement dans ce que dit Galland, mais également dans la manière dont il le dit. La question des voix narratives (qui parle ? et comment ?) concerne le fait de raconter et renvoie bien aux relations entre le narrateur, le personnage et l'auteur avec l'histoire. Dans cette analyse des stratégies énonciatives, narratives et stylistiques du texte, les travaux canoniques de Gérard Genette, Claude Bremond et Mikhaïl Bakhtine seront convoqués. Cette deuxième étude textuelle permettra de montrer que la polyphonie énonciative (conteuse), mise en place par *Les Nuits* de Galland et rendue possible par l'enchâssement, imitant « les pratiques populaires de production, de réception du conte

⁸ Jeanne, Demers, *Le conte du mythe à la légende urbaine*, Québec, Québec Amérique, 2005, p.57.

⁹ André, Jolles, *Formes simple*, Paris, Seuil, 1972, p. 183.

utilisé », permet avant tout de conserver une certaine vraisemblance du conte oral et de sa performance conteuse.

À cette production polyphonique, nous verrons, dans un deuxième temps, qu'il y a une réception de type conversationnel où l'auditeur prend la parole pour répondre à son tour, selon un procédé dialectique, au conte qui vient d'être présenté. À partir des approches de l'histoire littéraire de la rhétorique de Marc Fumaroli qui considère la conversation comme le genre des genres littéraires français ayant donné naissance à la littérature du XVII^e siècle et l'approche linguistique de la conversation de Kerbrat-Orecchioni, qui apparente la conversation ordinaire au conte, nous démontrerons, dans une troisième étude textuelle, que *Les Nuits* obéissent à ce procédé ingénieux, dans la continuité de l'oralité, procédé qui n'est autre que l'art de la conversation civile et lettrée classique. En effet, Galland imite à des fins de transcriptions orales, un art conversationnel « métissée ».

Les récits des contes, comme le note si justement Catherine Kerbrat-Orecchioni paraissent « improvisés, surgissent de façon imprévisible [...] comme des séquences narratives enchâssées dans des échanges¹⁰ ». Nous verrons que la conversation est dominée par la discontinuité du récit et obéit à un art de la digression. Cette impression de discontinuité et cet art de la digression s'expliquent, par le fait que « la parole du narrateur dominant est constamment interrompue¹¹ » non pas seulement par les interventions de l'auditoire, mais aussi par le narrateur-conteur qui décide lui-même de suspendre le récit pour conserver sa vie sauve. On comprend dès lors pourquoi Dinarzade, la sœur de Schéhérazade, sollicitieuse de contes et auditoire privilégié, est là aussi pour recréer dans l'imagination des lecteurs le contexte oral de l'Orient. Elle est la clé servant à introduire la dynamique de l'oralité dans l'écriture. Cette oralité « orientalisée » se mêle à l'art de la conversation civile et lettrée, que Galland emprunte à la tradition romanesque française, en particulier celle du XVII^e siècle.

¹⁰ Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Les récits conversationnels, ou la parole « ordinaire », c'est tout un art », in *Littérature orale paroles vivantes et mouvantes : Actes du colloque international littérature orale : paroles vivantes et mouvantes* (Lyon, 2002), sous la dir. de Jean-Baptiste Martin et Nadine Decourt, Presses Universitaires de Lyon, 2003, p.103.

¹¹ *Ibid.*, p.104.

Nous terminerons notre réflexion en montrant que ce procédé d'énonciation contique, qui mêle une structure dialogique reposant sur la narration de contes selon une progression dialectique très en vogue en Orient, à la sociabilité et la langue de la conversation française, est avant tout une création poétique de Galland. Ce métissage énonciatif du conte, qui repose au fond sur deux esthétiques littéraires classiques, aura ainsi contribué à l'invention d'un nouveau genre littéraire : le conte oriental.

CHAPITRE I

CONTEXTE HISTORIQUE DES *MILLE ET UNE NUITS* ET DE SON TRADUCTEUR

1.1 Antoine Galland l'érudit orientaliste

Afin de comprendre dans quel contexte la réception des *Mille et une nuits* s'est opérée, il nous faut faire une brève présentation de l'auteur. Né le 6 avril 1646, Antoine Galland appartient à cette génération érudite où l'esprit du XVIII^e siècle apparaît déjà côtoyant l'humanisme. Son aptitude à l'étude, ses connaissances du latin, du grec et de l'hébreu, le conduisent à Paris où il parfait sa formation et apprend de nouvelles langues, encore peu connues : l'arabe, le persan, le turc et le syriaque¹².

En 1670, il part pour l'empire ottoman où il est alors secrétaire de l'ambassadeur, le Marquis Olier de Nointel, chargé de démêler le malentendu des relations franco-turques, mission qui sera d'ailleurs un succès¹³. Envoyé sur les recommandations d'Arnauld et de Nicole de Port-Royal, cherchant à défendre l'église catholique contre la controverse du ministre protestant Claude, Galland est chargé d'amasser les preuves de la conception catholique touchant à l'eucharistie. Il en profite pour se renseigner sur les mœurs, la religion, l'administration et la politique des pays orientaux. Il traduit des grammaires, des anthologies, des recueils de poésies et de maximes, des traités d'histoire, de géographie, de médecine, des contes et des romans. Il cherche la connaissance orientale du monde¹⁴. Il achève son premier voyage en 1675 et retourne à Paris. C'est en 1677 qu'il entreprend un second voyage de

¹² Mohamed Abdel-Halim, *Antoine Galland, sa vie et son œuvre*, Paris, A.G. Nizet, 1964, p. 11-28.

¹³ *Ibid.*, p. 26-28.

¹⁴ *Ibid.*, p. 29-50.

quelques mois, en qualité cette fois de numismate. La Compagnie du Levant l'engage à nouveau en 1678 pour son troisième et dernier voyage qui durera une dizaine d'années. Il s'est taillé une solide réputation, grâce aux années passées en Orient, à observer, fouiller, collecter manuscrits, monnaies et médailles. Voyages qui le mènent à Istanbul, Smyrne, Alep, Beyrouth, Alexandrie pour ne citer que les lieux les plus importants. Il devient ainsi un des spécialistes reconnus de l'Orient. Sa notoriété, sa réputation d'homme rigoureux et compétent dépassent, même de son vivant, les frontières, rejoignant ainsi un large public. Échappant tour à tour aux corsaires, aux épidémies, aux brigands et même à un tremblement de terre qui rase la ville de Smyrne, il décide de rentrer définitivement en France, avec pour unique richesse des manuels historiques et géographiques, des grammaires, des dictionnaires, des traités philosophiques, des recueils de poésie, des romans et des contes¹⁵.

À son retour à Paris, il poursuit le travail d'érudition qui le passionne, soit la recherche orientale sous toutes ses facettes : linguistique, historique, géographique, scientifique, études des mœurs et coutumes. Il continue à traduire pour Thévenot, garde de la bibliothèque du roi, des manuscrits en langues arabe, chaldéenne, hébraïque, persane, turque, et syriaque. En 1694, il participe à l'élaboration de *La bibliothèque orientale ou Dictionnaire universelle contenant généralement tout ce qui regarde la connaissance des peuples d'Orient*, sous la direction de Barthélemy d'Herbelot¹⁶.

L'année 1704 est décisive, puisque Galland fait paraître pour la première fois la traduction du premier tome des *Mille et une nuits*. Les célèbres contes orientaux le propulsent au-devant de la scène parisienne. C'est pour se délasser de tous ses travaux que le savant donne quelques heures à d'autres ouvrages moins absorbants comme à des traductions latine, italienne, turque et bien sûr aux *Mille et une nuits arabes* qui prennent forme pendant ses moments de loisir¹⁷. « Ce sera de quoi me divertir pendant des longues soirées¹⁸ », écrit-il à propos des *Nuits*.

¹⁵ *Ibid.*, p. 51-80.

¹⁶ Voir *Ibid.*, p. 81-107.

¹⁷ *Ibid.*, p. 108.

Connu autrefois seulement des milieux érudits, Galland est désormais, avec *Les Nuits*, introduit dans une autre société : le Paris mondain qui lit avec avidité ses contes et lui demande des suites. Le succès est fulgurant, tant dans la société érudite que dans la société mondaine : l'Angleterre, l'Allemagne, la Hollande et l'Italie traduisent eux aussi *Les Nuits* d'Antoine Galland¹⁹. Ces récits étaient pourtant, à l'origine, considérés par les orientaux comme une vulgaire compilation d'histoires propres à entretenir les veillées populaires. Elles furent souvent confondues avec une littérature érotique, racontées la plupart du temps en langue vulgaire, compilées par les narrateurs innombrables qui, en les colportant au hasard des soirées du Caire, de Damas ou de Bagdad, les ont déformées. Elles ne forment donc pas une œuvre homogène²⁰, et furent tenues pour ces raisons même à l'écart des lettres classiques arabes jusqu'au XIX^e siècle.

1.2 Les sources du texte : *Les Mille et une nuits*

Depuis l'apparition des *Nuits*, l'interrogation qui préoccupe les spécialistes — et qui suscita d'ailleurs de nombreuses querelles érudites aux XVIII^e et XIX^e siècles — concerne l'origine de ces contes : d'où viennent-ils et à qui doit-on attribuer la composition du recueil en arabe? L'excellente thèse de Mohamed Abdel-Halim analysant l'univers intellectuel d'Antoine Galland, référence encore aujourd'hui de la critique *Des Nuits*, s'intéresse de près à cette question.

Antoine Galland fournissait déjà une amorce de réponse tout à fait satisfaisante, en déclarant, dans l'*Avertissement*, tome I : « On ignore le nom de l'auteur d'un si grand ouvrage; mais vraisemblablement il n'est pas tout d'une main²¹ ». Sans avancer le nom d'un

¹⁸ *Correspondance*, « Lettre à Huet » du 19 octobre 1701, citée par Abdel-Halim p.108.

¹⁹ Mohamed Abdel-Halim, *op. cit.*, p. 188-189.

²⁰ Voir *Ibid.*, p 188-189, et voir Sylvette Larzul, *Traduction française des Mille et une nuits : étude des versions Galland, Trébutien et Mardrus; précédée de Traditions, traductions, trahisons par Claude Bremond*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 13.

²¹ Antoine Galland, *Les Mille et une nuits*, *op. cit.*, t. I, *Avertissement*, p. 21, ligne 14-16.

quelconque écrivain arabe, qui aurait participé à l'écriture de cet édifiant patrimoine, les chercheurs modernes ont confirmé, par les différences de styles et la diversité des techniques de récits, ce que croyait déjà, en 1704 Galland : *les Nuits* ne sont pas l'œuvre d'un auteur unique. Il ne fait aucun doute aujourd'hui, que ce recueil composite comporte plusieurs éléments d'origines diverses. D'abord de sources sanscrites, qui auraient fourni le procédé qui consiste à emboîter les contes les uns dans les autres, l'histoire cadre des contes et les thèmes de quelques récits comportant des histoires d'animaux, des apologues moraux et des métamorphoses. Puis, la Perse, qui sert d'intermédiaire entre l'Inde et le monde musulman, ne manque pas de le transformer et de l'enrichir de nouvelles légendes. L'Iran fournit ainsi les noms des héros²² et des lieux, y intégrant les figures des génies et des fées propres à son folklore. De plus, l'Iran aurait donné le titre de l'œuvre arabe *Alf Layla Wa Layla, Les Mille et une Nuits*, en imitation probablement au recueil iranien portant le nom *Hezar Efsane*, c'est-à-dire *Les Mille contes*, recueil d'ailleurs disparu dont l'existence est uniquement attestée par l'écrit arabe, le *Kitab al-Fihrist*²³.

Succède alors le cycle arabe : l'Irak d'abord, et ensuite l'Égypte reçoivent à leur tour les contes, vraisemblablement par colportage oral. En passant par Bagdad au IX^e siècle, le recueil s'embourgeoise tout comme ses auditeurs. De nouveaux thèmes s'y ajoutent, comme ceux qui touchent les commerçants, la description du luxe, les nombreuses allusions aux bazars de Bagdad. L'histoire se greffe alors au merveilleux : Haroun al-Rashid et son vizir suppléent les génies et les fées, les récits teintés de paganisme prennent dorénavant une tournure musulmane. Au XI^e siècle, le récit est empreint d'éléments égyptiens de la vie courante insérés dans les contes de créatures surnaturelles²⁴.

²² Jean Gaulmier, « Introduction », in *Les Mille et une nuits* d'Antoine Galland, *op. cit.*, p. 7, Scheherazade, Dinarzade, Schahriar attestent de cette origine.

²³ Voir Mohamed Abdel-Halim, *op. cit.*, p 294-295 et Jean Gaulmier, *op.cit.*, p. 7-8, voir aussi E. Coquin, *Le prologue-cadre des Mille et une nuits, les légendes perses et le livre d'Esther*, Paris, Lecoffre, 1909, et J. Przulski, *Le prologue-cadre des Mille et une nuits et le thème de Svayamvara : contribution à l'histoire des contes indiens*, Paris, Imprimerie Nationale, 1924, p.101-137.

²⁴ Voir Mohamed Abdel-Halim, *op. cit.*, p. 295-296 et Jean Gaulmier, *op. cit.*, p. 8.

Des réminiscences de la littérature grecque étaient déjà perçues par Galland lorsqu'il écrivait à Huet : « Il y en a deux [contes] qui semblent avoir été tirés d'Homère. En effet, l'on y reconnoit dans l'un la fable de Circé, et celle de Polyphème dans l'autre²⁵ ». Ces éléments ont été vérifiés et précisés par quelques chercheurs, tels Victor Chauvin et Von Grunebaum²⁶.

À ces apports indo-persans, bagdadiens et égyptiens se mêlent, à des époques indéterminées, plusieurs longs récits qui étaient à l'origine des ouvrages indépendants : le livre des *Sept Vizirs*, l'*Histoire de Galaâd et Shimâs*, ou encore plus tardivement *Sindbad Le Marin* ajouté par Galland. Pour augmenter leur compilation, les divers conteurs puisèrent ainsi dans les œuvres littéraires indiennes (les *Fables de Bidpai*), ou encore dans les grands recueils arabes d'anecdotes²⁷. Était-ce précisément pour justifier le titre de *Mille et un* qu'ils amplifièrent tardivement ces récits?

S'il est possible de retracer les origines de nombreux contes, l'entreprise consistant à préciser la datation d'assemblage de ces histoires ou à fournir quelques noms d'auteurs participant à son écriture, se révèle vaine. Seules des hypothèses peuvent être émises. Ainsi la conclusion de Nikita Éliasséf, dans *Thèmes et motifs des Mille et une nuits*, demeure encore aujourd'hui actuelle : « On ne peut, étant donné le caractère fragmentaire du recueil, donner une date de composition. Il faut, nous semble-t-il, se contenter de dater chaque conte à part²⁸ ».

Toutefois, l'histoire comparée des civilisations a permis à la critique d'établir une chronologie approximative. Quelques contes auraient été rédigés entre le IX^e et le XIV^e siècle. Cette critique s'appuie, entre autres, sur des éléments tels que les *Hezar Efsane*,

²⁵ Correspondance Lettre du 25 février 1701 citée par Abdel-Halim p.296.

²⁶ Victor Chauvin, *Homère et les Mille et une nuits*, G.E.Von Grunebaum, Medieval Islam, ChapIX : Greece and the Arabian Nights, cité par Abdel-Halim p. 296.

²⁷ Voir Mohamed Abdel-Halim, *op. cit.*, p. 295-296 et Sylvette Larzul, *op. cit.*, p. 27.

²⁸ Nikita Éliasséf, *Thèmes et motifs des Mille et une nuits; essai de classification*, Beyrouth, Institut Français de Damas, 1949, p. 24-25.

traduits en arabe au IX^e siècle et qui sont à l'origine des *Mille et une nuits*, ou sur un recueil égyptien du XII^e siècle, intitulé *Les Mille et une nuits*²⁹. D'autres éléments plus pragmatiques encore permettent d'étayer la datation; ils reposent sur les remarques de Sylvestre de Sacy en 1817 qui écrivait : « Ce qu'on peut dire de plus certain sur la date de ce recueil, c'est que lorsqu'il a été composé, l'usage du tabac et du café n'était sans doute pas connu puisqu'il n'y en est fait aucune mention³⁰ ». Ni tabac ni café, Sylvestre de Sacy est sûr de son fait : « cette observation, ajoute-t-il prouve que ce recueil existait vers le milieu du IX^e siècle de l'hégire³¹ », soit le XV^e siècle.

1.3 Histoire de l'écriture du texte et de la traduction du conte

Les Mille et une nuits, immense recueil de contes arabes traduits en français pour la première fois par Antoine Galland, furent publiées en douze volumes de 1704 à 1717. Les huit premiers parurent chez Barbin, spécialisé dans la publication des contes. Pour cause de différend, les suivants seront édités chez Delaulne; les deux derniers tomes verront d'ailleurs le jour en 1717, deux ans après la mort de Galland.

1.3.1 La traduction de Galland

Signalons qu'il n'existe que quelques fragments originaux de ces contes arabes écrits dans la seconde moitié du XIV^e siècle. Incomplet, il semble toutefois s'accorder avec la version de Galland quant à la disposition des contes et à leur fond, sauf en ce qui concerne *Les voyages de Sindbad* qui n'y figurent pas. Le manuscrit le plus achevé de quelque importance, connu actuellement, est toujours celui en trois volumes du premier traducteur, Antoine Galland, conservé par ailleurs à la Bibliothèque Nationale de Paris sous le n°3609-3611³².

²⁹ Mohamed Abdel-Halim, *op. cit.*, p. 297-298.

³⁰ *Recherche sur l'origine du recueil des contes intitulé les Mille et une nuits*, citée par Mohamed Abdel-Halim, *op. cit.*, p. 297.

³¹ *Ibid.*, p. 297.

³² Mohamed Abdel-Halim, *op. cit.*, p. 189.

Néanmoins, d'importantes différences étaient bien observées entre le texte arabe et la traduction française, « dans de nombreux détails et dans l'arrangement du récit à l'intérieur de divers contes³³ ». On les attribua d'abord à l'initiative du traducteur. Prenant pour exemple le prologue-cadre du recueil, Caussin de Perceval s'intéressa à en faire la démonstration. Confrontant le texte arabe et la traduction de Galland, il révélait de nombreuses altérations, les justifiant très simplement par « le désir » de Galland « de remédier aux défauts de l'original³⁴ ».

Pourtant, d'après la *Dédicace* à Madame D'O, Galland clarifie ces présumées altérations en y déclarant: « Il a fallu le [manuscrit] faire venir de Syrie, et mettre en françois le premier volume que voici, de quatre seulement qui m'ont été envoyés³⁵ ». Cela suffit d'ailleurs à faire croire que le manuscrit, conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris, était celui-là même dont parle Galland dans sa *Dédicace*, et qu'il avait seul servi à l'orientaliste.

Zotenberg est le premier à penser que l'auteur devait posséder deux manuscrits différents des contes : le premier, en quatre volumes, (celui dont la Bibliothèque Nationale de Paris a conservé les trois premiers volumes sous les n°3609-3611), le second entièrement disparu. Comparant certains passages traduits par Galland, passages absents du manuscrit original, avec d'autres manuscrits de diverses éditions, il montre que certains passages suspectés comme ceux prétendus amplifiés du prologue-cadre existent bel et bien dans la version égyptienne³⁶.

Cette opinion admise par toute la critique est cependant contestable en partie, selon Abel-Halim. Celui-ci démontre d'après deux lettres de Galland, inconnues de Zotenberg, et fournissant de nouveaux éléments, que son point de vue est quelque peu discutable³⁷. En

³³ *Idem.*

³⁴ *Idem.*

³⁵ Antoine Galland, *Les Mille et une nuits*, *op. cit.* p. 19-20.

³⁶ Herman Zotenberg, « Notice sur quelques manuscrits des Mille et une nuits et la traduction de Galland », *Notices et extraits des manuscrits de la BN et autres bibliothèques*, 1887, p. 167-233.

³⁷ Mohamed Abdel-Halim, *op. cit.*, p. 190-191.

effet, une première lettre datée du 19 octobre 1701, décrit sommairement le premier manuscrit des *Nuits* qu'il connut : « il est en trois volumes, intitulé *Les Mille nuits* », affirme-t-il. Une deuxième lettre d'août 1702³⁸, indique : « Je n'ai qu'environ quatre ou cinq cents de ces *Nuits* », et Galland y déclare : « en cinq volumes qui me sont parvenus d'Halep, d'où j'attens le reste ». Il y aurait ainsi trois volumes selon la lettre du 19 octobre 1701, cinq d'après celle d'août 1702, quatre dans *la Dédicace* de 1704, trois conservés à la Bibliothèque Nationale de Paris. C'est ce qui fait croire à Abdel-Halim que de 1701 à 1704, le traducteur fit l'acquisition de divers exemplaires des *Nuits*; deux au moins, selon lui³⁹.

Le plus ancien pourrait être celui qui subsiste à la bibliothèque Nationale de Paris sous le n°3609-3611 et qui serait composé de trois volumes, et non de quatre, comme on le supposait en tenant pour certain que le quatrième était perdu. Un manuscrit des contes, à la Bibliothèque du Vatican, donne exactement le même texte que celui conservé sous les numéros 3609-3611 à la Bibliothèque Nationale de Paris. Il est également en trois volumes et ne contient que les deux cent quatre-vingt une nuits. D'autre part, la bibliothèque de l'India Office à Londres possède un manuscrit arabe inscrit sous le n°2699 qui suit aussi les textes de ceux de la Bibliothèque Nationale et du Vatican. Le nombre des nuits est le même, et comme eux, il s'arrête au milieu d'un des plus grands contes : celui de Qamar al-Zamân. Cette concordance porte à croire que l'original de ces trois manuscrits s'arrêtait là lui-même; ou s'il avait une suite, elle ne parvint pas aux bibliothèques d'Europe⁴⁰.

Un deuxième manuscrit, utilisé par Galland et aujourd'hui perdu, aurait donc été acquis par ce dernier. Ce serait celui dont il parle dans *la Dédicace* et dans *l'Avertissement*, manuscrit en quatre volumes divisés en trente-six parties, provenant de Syrie et contenant *Les voyages de Sindbad*. Il serait en outre, dans ses trois premiers volumes, assez proche du manuscrit n°3609-3611. Le traducteur pouvait ainsi colliger les deux textes dans sa version⁴¹.

³⁸ *Correspondance*, lettre de Galland à Cuper d'août et de septembre 1702, citée par Abdel-Halim p.191.

³⁹ Mohamed Abdel-Halim, *op. cit.*, p. 274-276.

⁴⁰ Voir Mohamed Abdel-Halim, *op. cit.*, p. 192.

⁴¹ *Ibid.*, p. 191.

En résumé, et d'après la lettre de Galland à Huet du 25 février 1701, il est probable que *Les Voyages de Sindbad* furent traduits d'après un manuscrit indépendant, enregistré à la Bibliothèque Nationale de Paris sous le n°3645. Ils furent connus avant qu'il apprit l'existence du recueil *Les mille et une nuits* dont ils faisaient partie. Il avait alors prié un ami de Halep, résidant à Paris, le même probablement qui lui avait signalé l'existence des *Nuits*, de le faire venir de Syrie. En décembre 1701, il reçut les trois volumes de ce manuscrit⁴².

1.3.2 Sources orales et sources écrites

S'il est possible d'établir avec certitude la provenance des sept premiers tomes⁴³, traduits d'après les trois volumes du manuscrit arabe, manuscrit subsistant encore à la Bibliothèque Nationale de Paris, cela est différent quant aux quatre derniers tomes.

Ainsi, le manuscrit arabe en trois volumes ayant servi à la traduction des sept premiers tomes de l'édition originale, comment Galland a-t-il pu donner une suite aux *Nuits*? À partir de quelques manuscrits, a-t-il traduit le reste des contes, les quatre derniers tomes⁴⁴, soit les tomes VIII à XII (de l'édition originale)? Quelles ont-été ses sources? Les aurait-il inventés? Les orientalistes européens s'interrogèrent jusqu'à la fin du XIX^e siècle concernant les sources auxquelles Galland avait puisé quelques-uns des contes, formant les quatre derniers tomes de sa version.

Un volume est à considérer de façon différente et à séparer des autres; il s'agit en effet du tome VIII⁴⁵ de l'édition originale. Afin d'allonger ce tome qui ne devait contenir qu'un seul conte, celui de *Ganem fils d'Abou Aibou*, et d'attirer le lecteur par la grosseur du volume, la librairie Barbin y ajouta deux autres récits : *l'Histoire du prince Zeyn Alasnam et du roi*

⁴² *Ibid.*, p. 191-192.

⁴³ Antoine Galland, *Les Mille et unes nuits*, *op. cit.*, t. I et II de l'édition Garnier-Flammarion.

⁴⁴ *Ibid.*, t. III.

⁴⁵ *Ibid.*, t. III.

des génies et *l'Histoire de Codadad et de ses frères*⁴⁶, contes tirés de l'ouvrage turc, *AL-Faradj bad al-shiddah*, traduits par *Les Mille et un jours* de Pétis de La Croix. Conséquemment à ce différend, Galland inséra, quelques années plus tard, une note⁴⁷ prévenant ses lecteurs de cette supercherie faite à son insu, et promettait qu'elle serait réparée dans les éditions ultérieures. Mais rien ne fut fait et les éditions actuellement en circulation contiennent encore les contes de Pétis de La Croix ajoutés en 1709. Suite à cette controverse, l'auteur songea d'abord à cesser toute impression d'ouvrages, il se résolut finalement à changer de maison d'édition et à poursuivre son œuvre⁴⁸.

Les tomes VIII et IX (de l'édition originale) ont été traduits, selon toute vraisemblance, d'après les manuscrits supposés perdus (le quatrième volume du second manuscrit); quant au reste, soit les tomes X, XI, XII, de l'édition originale, on ne peut s'en tenir qu'à des conjectures selon lesquelles ils seraient de sources orales et écrites. Zotenberg soutient, d'après le Journal de Galland du 17 mars 1709, que *les Nuits* sont de sources orales et écrites⁴⁹. Chez son ami Paul Lucas, Galland avait fait la connaissance d'Hanna, un maronite d'Alep fort cultivé. Ce dernier allait lui fournir de nombreux contes formant les tomes X, XI et XII⁵⁰.

Hanna aimait conter, Galland aimait écouter ces récits; il n'hésite pas à en consigner dans son journal les résumés. Son ami lui narra ainsi « quelques contes fort beaux⁵¹ » et lui promit de les mettre par écrit. Mais quels sont ces merveilleux récits dont notre auditeur unique et privilégié se délecte? Les contes narrés de la bouche d'Hanna ne sont autres que les plus connus et les plus populaires : *l'Histoire d'Aladin*, d'un cousin et d'une cousine, *Camareddin et Bedre el-Bodour*, *les Aventures du Calife Haroun al-Rashid*, *du Cheval*

⁴⁶ *Ibid.*, t. III.

⁴⁷ *Ibid.*, t. II, p. 423, *Avertissement*.

⁴⁸ Mohamed Abdel-Halim, *op. cit.*, p. 269-271. Larzul, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁹ Hermann Zotenberg, *Notice sur quelques manuscrits des Mille et une nuits et la traduction de Galland*, Paris, Imprimerie nationale, 1888, p. 1-58.

⁵⁰ Mohamed Abdel-Halim, *op. cit.*, p. 209-211; p. 272.

⁵¹ *Journal de Galland* du 25 mars 1709, cité par Mohamed Abdel-Halim p. 273.

*enchanté, de La Ville d'or, des Deux sœurs jalouses de leur cadette, du Prince Ahmed et de la fée Pari-Banou, du Sultan de Samarcande, l'Histoire cadre des Dix Vizirs, d'Ali Baba, d'Ali Cogia, marchand de Bagdad, des Figues et des cornes, et de Hassan, fils du vendeur de ptisisane*⁵².

Mais d'où venaient les récits qu'Hanna contait à Galland? Comment pouvait-il se souvenir de tant de contes? La découverte par Macdonald au XIX^e siècle du texte arabe d'*Ali Baba*, permit de prouver d'une part, que Galland n'avait pas pu inventer la suite des *Nuits*, et d'autre part, qu'Hanna devait posséder un manuscrit plus ou moins complet des contes, dont il copiait des extraits pour les communiquer à son ami et les lui remettre plus tard⁵³.

Comme nous l'avons vu plus haut, les tomes VIII et IX proviendraient de la traduction de manuscrits perdus. Quant au tome X, soit les contes d'Aladin et des *Aventures du Calife Haroun-al-Raschid*, il a été entièrement composé à partir des récits écrits du maronite Hanna et remis à Galland. Le tome XI comprenant *les histoires d'Ali Baba, d'Ali Cogia et du Cheval enchanté* aurait été rédigé à partir des résumés consignés par Galland, dans son Journal : « Je parcourus une partie des contes arabes que le maronite Hanna m'avoit racontés et que j'avois mis par écrit sommairement pour voir auxquels je m'arresterois pour en faire le volume onzième des *Mille et une nuits*⁵⁴. »

Néanmoins, la version d'*Ali Baba* ne suit pas le résumé de Galland, ce qui peut laisser penser que ce dernier devait posséder un autre texte arabe. La découverte et la publication du conte arabe d'*Ali Baba* par Macdonald prouve en effet que Galland avait eu en main sinon le même texte arabe d'*Ali Baba*, du moins un autre, assez proche⁵⁵.

En réalité, seulement quatre contes des *Nuits* de Galland auraient une source orale, provenant des récits d'Hanna. Il s'agit d'*Ali Cogia* et du *Cheval enchanté* dans le tome XI, de

⁵² Mohamed Abdel-Halim, *op. cit.*, p. 273.

⁵³ *Ibid.*, p. 272.

⁵⁴ *Journal* du 25 mars 1709, cité par Mohamed Abdel-Halim, *op. cit.*, p. 275.

⁵⁵ Mohamed Abdel-Halim, *op. cit.*, p. 275.

l'Histoire du prince Ahmed et celle *Des deux sœurs* dans le tome XII. Les six autres contes résumés dans son journal : *l'Histoire de Camareddin et Bedre el-Bodour, la Ville d'or, Le Sultan de Samarcande*, le conte cadre des *Dix Vizirs*, le conte des *Cornes et des Fignes*, et celui de *Hassan, fils du vendeur de ptisane*, n'ont pas été insérés dans *Les Mille et une nuits*⁵⁶. Pourquoi les avait-il alors consignés dans son journal? Ces contes différaient-ils (trop) de ceux écrits dans les manuscrits perdus qu'il possédait, ou pire encore, n'apparaissaient-ils pas? Ou avait-il encore d'autres projets pour ces contes, étaient-ils destinés à un autre manuscrit, à une écriture indépendante?

⁵⁶ *Idem.*

CHAPITRE II

LA PERFORMANCE ORALE

Les Mille et une nuits, forme de littérature collective provenant de la tradition orale orientale et sauvegardée par l'écriture, préserve ses caractéristiques propres. Ce conte existe désormais sous forme écrite; s'il appartient à une mémoire collective, il dépend néanmoins d'un sujet qui l'assume et l'actualise. En effet, le conte se transforme selon les performances, au gré des conteurs et de son public du moment. *Les Nuits* profitent ainsi, simultanément, de la dynamique de l'oralité et de celle de l'écriture. Par conséquent, étudier *Les Nuits* de Galland comme conte, c'est imaginer et étudier la performance singulière du conteur devant son public. C'est donc se demander comment cette performance est sauvegardée à l'écrit, et par le biais de quelle performance l'oralité est transcrite. On devra aussi considérer *les Nuits* de Galland dans son contexte référentiel, soit la France du début du XVIII^e siècle, avec son conteur et son public participant; car le conte réalisé par un conteur pour un public qui le sollicite ne peut se situer ailleurs que dans un contexte particulier. Aussi importe-t-il d'en tenir compte.

Pour analyser la performance écrite de Galland, il nous faut d'abord examiner et saisir ce qu'est la performance. Avant cela, il est nécessaire, nous semble-t-il, de comprendre ce qui se joue entre le conte oral et le conte écrit (du point de vue de la performance).

2.1 Le conte écrit et le conte oral

D'après la définition de Michèle Simonsen, le conte dérive du latin *computare*, signifiant d'abord « énumérer », puis « énumérer les épisodes d'un récit », d'où « raconter ».

« L'accent s'est progressivement déplacé, et le mot conte, qui désignait d'abord un récit fait dans une situation de communication concrète, orale au départ, en est venu à désigner le récit d'un certain type d'événements⁵⁷ ».

En tant que pratique du récit, le conte appartient à la fois à la tradition populaire et à la littérature écrite. À son origine, il se définit essentiellement par l'oralité, comme création ancienne et collective du peuple qui le dit et le transmet par la voix⁵⁸. Le conte populaire, ainsi défini par sa transmission orale, fait donc partie d'une tradition orale. Il est aussi une « forme simple » qu'un individu fixe par écrit, donnant ainsi naissance à la « forme savante » : le conte littéraire⁵⁹.

Mais ce genre de récit, selon Claude Brémont, est « irrémédiablement condamné à se détruire, à disparaître, ou à recommencer du début à la fin ». Brémont compare ainsi les matériaux qui constituent les contes aux pièces de jeux de « meccano ». Partant de là, il évoque le concept de « réemploi » : des éléments thématiques entrent en combinaison avec d'autres au sein de configurations nouvelles qui sont mises à l'essai, prêtes à être oubliées si l'accueil n'est pas bon. Le conte est ainsi un genre « clos » mais « cumulatif⁶⁰ » ; c'est-à-dire que l'on assiste souvent à l'emboîtement du conte dans le conte comme dans *Les Mille et une Nuits*, où chaque conte, qui constitue un système parfaitement clos et autonome, est engendré par le conte initial.

Comme nous l'évoquions précédemment, le conte littéraire est lié à l'acte de conter. Il doit, par conséquent, comprendre tous les éléments d'un système pragmatique de contage. En effet, l'énonciation du conte relève bien, comme le note François Flahault dans *L'interprétation des contes*, « d'un registre de parole que les linguistes appellent « le

⁵⁷ Michèle Simonsen, *Le conte populaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 9.

⁵⁸ *Ibid.*, p.13.

⁵⁹ Voir André Jolles, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972, p. 183-188.

⁶⁰ Claude Brémont, *Le Méccano du conte*, Magazine littéraire n 150, juillet-août 1979, p. 13.

phatique » : paroles qui n'engagent pas, qui confortent le Moi des interlocuteurs [...]»⁶¹ » qui vise à prolonger la communication et à vérifier si le contact est toujours établi.

Ainsi, le conte privilégierait le code phatique par rapport au code référentiel. Sans la relation langagière particulière que le narrateur partage avec son auditoire, il n'y aurait pas de conte. Ce qui importe, c'est la manière dont l'auteur va raconter le récit, sa performance elle-même. « Le conte littéraire lui, n'existe que s'il arrive à provoquer ce qu'on pourrait appeler l'effet-conte. L'auteur d'un texte écrit qui se veut conte se voit ainsi dans l'obligation de recréer, par des moyens relevant essentiellement de l'écriture, les divers éléments du conte oral⁶² ».

Par exemple, l'auteur-conteur utilise le paratexte, c'est-à-dire tout ce qui entoure le récit (titre, sous-titre, dédicace) pour établir le contact entre le lecteur et le narrateur-conteur grâce au personnage-conteur. Le lecteur est alors considéré comme l'auditoire qu'il peut interpeller, questionner, contredire⁶³. « Lorsqu'on fait un conte, c'est à quelqu'un qui l'écoute ; et pour peu que le conte dure, il est rare que le conteur ne soit pas interrompu quelques fois par son auditoire. Voilà pourquoi j'ai introduit un personnage qui fasse à peu près le rôle du lecteur et je commence⁶⁴ ».

2.2 Le processus d'énonciation

Un des éléments centraux est donc la performance du conteur. Selon Paul Zumthor, cette performance « met en présence des acteurs (émetteurs, récepteurs) et en jeu des moyens (voix, geste, médiateur) [Elle] se transmet simultanément à un public qui le reçoit ici et

⁶¹ François Flahault, *L'interprétation des contes*, Paris, Denoël, 1988, p. 43.

⁶² Jeanne Demers, *Le conte Du mythe à la légende urbaine*, Montréal, Québec Amérique, 2005, p. 57.

⁶³ *Ibid.*, p. 58.

⁶⁴ Denis Diderot, *Contes et romans*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2004, cité par Jeanne Demers, p.58.

maintenant⁶⁵ ». Avant de voir comment le conteur transmet son conte à son public, il importe de reconnaître les procédés utilisés pour s'en souvenir. On examinera ainsi les différentes propriétés du discours verbal dans la culture orale que Walter J. Ong analyse. Réfléchissant au mécanisme de la mémoire entourant le discours verbal, Walter J. Ong montre que l'élément central de l'art verbal demeure l'utilisation des procédés mnémoniques comme la répétition (par rime), l'élaboration de formules et de thèmes ou encore le geste⁶⁶.

2.2.1 Procédés de mémorisation

Dans *Retrouver la parole*, Walter J. Ong étudie la parole dans la civilisation orale-auditive dans laquelle l'écrit n'existe pas, et où l'utilisation d'une technique de mémorisation demeure l'élément indispensable à l'émergence des récits. Ceux-ci se transmettent alors oralement, non dans les formes abstraites sous lesquelles se manifeste l'histoire contemporaine. Le passé auquel se mêlent faits réels et mythes, est donc transmis verbalement selon des procédés mnémoniques, en vue de faciliter la transmission⁶⁷.

Ainsi le conteur épique qui vit dans une civilisation orale-auditive ne peut pas se référer à un texte écrit lorsqu'il transmet un récit. Il a néanmoins recourt à un ensemble de formules. Ces dernières sont des unités métriques préexistantes dont l'orateur possède un grand nombre. Elles ont le pouvoir de favoriser une imagerie visuelle frappante, elles sont communes à tous les poètes de la tradition orale⁶⁸.

L'autre procédé mnémonique rythmique de la culture orale est la mémorisation par thème. Le conteur ne cherche pas à se rappeler une histoire entendue en se la répétant, mais il en enregistre les thèmes qui sont ensuite transposés verbalement en formules. La

⁶⁵ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris : Édition du Seuil, «Poétique», 1983, p. 149.

⁶⁶ Walter Jackson Ong, *Retrouver la parole; introductions à l'histoire de la culture et de la religion*, Paris, H.M.H, 1971, 302 p.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 25-30.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 30-31.

mémorisation par répétition du mot à mot est seulement utilisée pour la transmission des poèmes. Ainsi on peut dire que les structures de la mémoire favorisent le rappel du mot à mot lorsqu'il s'agit de la poésie et par thème pour l'art oratoire⁶⁹.

De l'interprétation orale stéréotypée découle le développement de la doctrine des lieux communs qui sont des modes d'expression formulaire dérivés de la pratique orale et perpétuant les structures psychologiques de l'époque orale⁷⁰. La doctrine de ces lieux communs rassemble et codifie les courants d'une civilisation de manière à grouper les diverses connaissances. Dans un sens, les lieux communs correspondent à ce que nous représentons par « une tête de chapitre », c'est une sorte de « lieu » où se trouve une provision d'arguments devant prouver une hypothèse; Cicéron le définit d'ailleurs comme « le foyer d'un argument ». On parle ainsi des lieux communs car ils s'adaptent à tout sujet⁷¹.

Tel que défini par Ong, « dans un autre sens, un lieu commun est un passage écrit à l'avance et inclus dans un discours ou toute autre composition⁷² ». Ce passage est fabriqué et greffé sur une multitude de sujets plus ou moins rabattus. Il est enregistré en esprit ou sur papier et s'adapte à toutes les circonstances. Les civilisations orales donnent la prépondérance à ces discours fiables; il ne s'agit pas d'originalité, mais de la plus grande habileté dont l'orateur fait preuve en exécutant une figure qui lui est familière.

L'écriture a permis de consigner et d'accumuler ces lieux communs dans des ouvrages appelés livres de copia. Ces ouvrages favorisaient la copia, c'est-à-dire l'aisance ou la facilité d'élocution, qui elle-même est fondée sur la mémorisation de passages de lieux communs pouvant s'insérer dans un ensemble. Aussi, l'expression orale lors d'un dialogue, ou d'une joute oratoire, s'appuyait sur la copia⁷³, car « celui qui parle craint de devoir s'arrêter au

⁶⁹ *Ibid.*, p. 30-35.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 36.

⁷¹ *Ibid.*, p. 80-81.

⁷² *Ibid.*, p. 81.

⁷³ *Ibid.*, p. 81-84.

cours de son énonciation, c'est en étayant son discours de lieux communs qu'il réalise l'idéal de copia⁷⁴ ».

2.2.2 Le conteur et le public

L'utilisation de ces procédés mnémoniques permet et favorise donc la réussite de la performance orale. Celle-ci, comme nous l'avons déjà évoqué, « met en présence des acteurs (émetteur et récepteur)⁷⁵ ». En effet, l'ensemble du dispositif entourant la performance est réglé sur la mise en présence du conteur et de son public. Cette présence reliant conteur et public est un des éléments les plus importants pour qualifier l'art du conte. On peut même dire que le conte est un art de la relation, dans le sens de relater une histoire et surtout de relier un conteur à son public.

Le conte exige donc la présence d'un locuteur et d'un ou plusieurs auditeurs. En effet, sans assistance, le conteur ne peut conter, on assiste au conte mais aussi au contage⁷⁶. « Le conteur et ceux qui l'écoutent forment ainsi une espèce d'unité. [...] Le conteur ne conte pas devant les gens, mais avec eux-ci⁷⁷ ». Cette alliance entre conteur et public est essentielle au conte pour qu'il existe. « Ce moment où l'histoire est partagée est un moment de création mutuelle, le conteur et l'auditeur créant ensemble un monde bâti en mots et en imagination⁷⁸ ».

⁷⁴ *Ibid.*, p. 64.

⁷⁵ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 149.

⁷⁶ Michel Hindenoch, « L'Art du conte », in *Le renouveau du conte : Actes du colloque international sur le renouveau du conte* (Paris, tenu au Musée National des Arts et Traditions Populaires, 21-24 février 1989), organisé par la Direction Régionale des Affaires culturelles de L'Île de France, sous la dir. Geneviève Calame-Griaule, Paris, CNRS éditions, 1991, p. 302.

⁷⁷ Christian-Marie Pons, Source web: Regroupement du conte au Québec, août 2005, p. 5. Site internet : www.conte-quebec.com/images/historique_2005, consulté mai 2007.

⁷⁸ Ross Chambers cité par Pons, p. 5.

Le conte relève ainsi du mode de production participatif nécessitant l'interaction du conteur et du public⁷⁹. Le conteur, par rapport à son récit, occupe essentiellement la place du narrateur, celui qui apporte l'histoire au plus près du public. Il joue le rôle de rapporteur d'histoires, extérieur au récit et intermédiaire entre celui-ci et l'auditoire. Il peut néanmoins situer sa propre personne parlante et s'adresser directement à l'auditeur, parole prête à s'ajuster à leur interrelation⁸⁰.

Le conteur n'improvise pas « la partition narrative »; il innove sur le plan des mots employés (noms de personnes ou de lieux actualisant ainsi le récit, le mettant en situation). Il peut aussi, selon son auditoire qu'il connaît mieux que personne, se situer à des niveaux de langage fort différents. L'intérêt des contes est de transcrire le conte dans la langue du conte. Dans les contes populaires par exemple, le conteur ne craint pas de faire passer le souffle et la jovialité de son dire par des plaisanteries scatologiques. Les contraintes sont dans le corps du conte dont on ne peut modifier les structures narratives sans les détruire. La liberté du conteur réside dans les manières variées et illimitées dont il peut jouer le conte, sans l'extérioriser, ni le dramatiser à l'excès⁸¹.

Maître de son récit, le conteur reste libre de jouer et de contrôler son auditoire, de moduler les moments attendus, de feindre des oublis, de façonner le suspens. Comme le souligne Pons, le conteur est « un spectacle ouvert qui se garde disponible et laisse une place aux imprévus, aux interventions externes et reste prêt à réagir et à intégrer les propositions ou contraintes venues du public⁸² ». Le conteur « tisse » ainsi « devant les gens immédiatement présent, un texte neuf (le sien) sur une trame ancienne (le conte)⁸³ ».

⁷⁹ Michel Hindenoch, « L'Art du conte », in *Le renouveau du conte*, *op. cit.*, p. 302.

⁸⁰ Christian-Marie Pons, *op. cit.* p. 5.

⁸¹ Voir Georges Jean, *Le pouvoir des contes*, Belgique, Casterman, 1981, p. 187-189, 192.

⁸² Christian-Marie Pons, *op. cit.*, p. 3.

⁸³ Henri Gougoud cité par Christian-Marie Pons, *op. cit.*, p. 3.

Les conditions de la narration reposent sur cette maîtrise du conteur à transmettre son récit, incluant sa compétence à s'en libérer pour mieux s'ajuster, adhérer et convenir aux circonstances de la rencontre de ceux qui écoutent⁸⁴.

Et tout l'art du conteur consiste à refléter le contenu plus qu'à le transmettre sur le mode dramatique. Chacun des écoutants doit pouvoir rêver, dériver comme il l'entend à partir des suggestions de la voix qui porte l'histoire. Bettelheim fait remarquer à ce sujet que « le conteur n'a pas à intérioriser le conte mais à le montrer⁸⁵ ». Chaque auditeur « intériorise pour lui »; d'où l'importance pour le conteur d'une maîtrise de tous les signes de « suggestion » : « gestes ébauchés de la main, mimiques, mouvements des lèvres, des yeux, de la tête, sans compter tout ce qui concerne le rythme du débit : pauses, hésitations, précipitation⁸⁶ [...] ». Chez les Dogons les contes peuvent être ponctués de diverses manières : soit par des battements de tambour, des claquements de mains ou de talons, soit encore par un échange de devinettes⁸⁷. Pierre Jakez Hélias rapporte que très souvent, après quelques contes, le conteur s'interrompt et passe lui aussi à un échange d'énigmes ou de devinettes. Cette entracte correspond à l'endormissement des enfants, il consiste également au début des contes « à ne pas faire entendre à toutes les oreilles⁸⁸ ».

Ainsi, dans le corps des contes, interviennent assez souvent devinettes, poèmes, comptines, formulettes (rimées et rythmées), refrains qui introduisent dans le cours des récits, en même temps qu'un élément rythmique, une respiration, un moment où l'on rêve « ailleurs ». Ces petits poèmes, comptines ou énigmes ont comme fonction de détendre la tension dramatique avant qu'elle rebondisse à nouveau. Ils jouent également un rôle poétique

⁸⁴ Christian-Marie Pons, *op. cit.*, p. 4.

⁸⁵ Bruno Bettelheim cité par Georges Jean, *op. cit.*, p. 192.

⁸⁶ Geneviève Calame-Griaule, « le style oral », in *Le renouveau du conte*, *op. cit.*, p. 155-156.

⁸⁷ Geneviève Calame-Griaule, *Ethnologie et langage : la parole chez les Dogon*, Paris, Institut d'ethnologie, 1987, p. 490-491.

⁸⁸ Pierre Jakez Hélias, *Les Autres et les miens*, Paris, Plon, 1980, p. 123.

dans la mesure où ils introduisent des éléments phoniques différents et qui valent plus pour leur sonorité que pour leur sens⁸⁹.

Unis au conteur par sa performance, le public contrôle et réagit au récit, lequel doit être conforme à ses attentes. Le conteur doit ainsi recréer un conte proche de la réalité commune, conte auquel public et conteur pourront s'identifier, autant par sa formulation que par son histoire. Reliant donc le peuple d'autrefois et celui d'aujourd'hui, le conteur est porteur d'un récit plus qu'inventeur. C'est tout le sens de « il était une fois »; il est celui qui fait passer un message d'ordre historique ou didactique et devient ainsi le symbole de la mémoire collective d'une société donnée.

Dans le contexte littéraire, la présence du conteur et de sa parole demeure un élément nécessaire et indispensable au conte écrit. C'est même la stratégie narrative essentielle du conte. Le conteur est le messenger, le médium entre le conte oral et le conte écrit. Il permet la transcription et la transmission du conte oral vers l'écriture. Sa parole est conforme et reprend la langue de son milieu (en l'occurrence pour ce qui nous occupe, la langue classique française). Par sa performance, il atténue l'écart linguistique et culturel existant entre les sources orales et écrites, et adapte son récit à son public du moment⁹⁰.

2.2.3 La performance et la voix

Référons nous encore à Paul Zumthor selon qui la performance « met en jeu des moyens (voix, geste, médiateur)⁹¹ ». Dans une situation concrète de communication, la performance passe surtout par la voix et par le geste du conteur. Le recours à ces moyens (voix, geste) nous oblige à nous interroger bien évidemment sur le style à adopter lors du contage. Le style à l'oral renvoie à la manière de se servir à la fois de la langue parlée et des moyens oraux

⁸⁹ Voir à ce sujet Georges Jean, *op. cit.*, p. 193.

⁹⁰ Voir à ce sujet Jean-Claude Bouvier, *Espaces du langage*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2003.

⁹¹ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 149.

d'expressivité. Le style se définit aussi en termes d'écart, de différence de niveau entre la langue de la conversation courante et celle de la formulation littéraire. L'écart existe bien dans le conte, car on ne conte pas dans la langue de communication courante même si l'on fait appel à certains de ses procédés, comme le dialogue. Quand bien même on conte avec des mots simples sans recherche excessive de style, le rythme du conte oral, ses intonations, ses gestes ainsi que sa syntaxe, le temps de ses verbes, ses mots de liaison sont différents de la simple communication⁹².

Le style oral se décompose ainsi en deux volets; le premier concerne la parole proprement dite, c'est-à-dire la manière dont le conteur se sert d'une langue donnée pour faire passer son message, le conteur utilisant toutes les ressources propres à la langue et à la voix⁹³. Le deuxième volet renvoie aux ressources du corps et du geste. Ce dernier, selon Walter J. Ong, est « le mode de communication le plus proche du son et [donc de la parole]⁹⁴ ». En effet, « l'oralité ne se réduit pas seulement à l'action de la voix. [...] L'oralité implique tout ce qui, en nous, s'adresse à l'autre : [...] un geste muet, un regard [...] Les mouvements du corps sont ainsi intégrés à une poétique⁹⁵ ».

La relation entre le geste et les autres éléments de la performance ne laisse pas de faire problème au niveau du sens. Certains [gestes] signifient alors que d'autres en appellent simplement à mon attention, à mon émotion. Certains constituent la mise en scène corporelle; d'autres doublent la parole⁹⁶.

Le geste complète la parole, la précisant; il en dissipe les ambiguïtés, [si il se substitue à la parole], il fournit au spectateur une information trahissant le non-dit. Ensemble ils [parole et geste] portent sens. Le geste ne transcrit rien, mais produit figurativement les messages du corps. La gestualité se définit ainsi comme l'énonciation en termes de distance, de tension, de modélisation plutôt que comme système de signes⁹⁷.

⁹² Geneviève Calame-Griaule, « le style oral », in *Le renouveau du conte*, *op. cit.*, p. 153, p. 155.

⁹³ *Ibid.*, p. 155.

⁹⁴ Walter J. Ong, *op. cit.*, p. 142.

⁹⁵ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 193.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 195.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 195-196.

Le geste accompagne ainsi un énoncé, renforce l'expressivité d'un terme, et peut même suppléer la voix. La gestuelle, relevant aussi des procédés mnémotechniques, elle fait partie de la communication. Elle constitue en quelque sorte les charnières du récit et marque ainsi ses étapes clefs⁹⁸. « La poésie écrite s'est donc créée des stratégies lui permettant d'intégrer [...] l'équivalent approximatif de quelque geste : toujours partiel, ambigu, conditionnel⁹⁹ ».

La performance se définit principalement par la voix vive, mais que signifie « voix », en quoi diffère-t-elle de la parole? La performance renvoie à deux réalités : celle de la voix « en tant que paradigme de tout son¹⁰⁰ », et celle du langage, « l'outil collectif de communication, c'est-à-dire le système de communication établi qu'une communauté donnée partage et à laquelle elle se rapporte¹⁰¹ ». La voix en tant que son lié à la réalité de l'instant présent¹⁰², impliquant la présence d'un locuteur et un auditeur, est éphémère. La performance est ainsi assumée par la parole unique d'un individu, dans le sens à la fois de la particularité que chacun a d'émettre des sons, son timbre unique, mais aussi dans l'usage que ce même individu fait du langage. Dès lors on devra considérer la performance du conteur selon ce double constat, à savoir le langage propre du conteur, son idiolecte et celle de sa voix.

Mais quel type de voix, d'intonation, de rythme le conteur doit-il adopter à l'oral comme à l'écrit, et comment transcrire la voix à l'écrit? On se rend compte que peu savent répondre de manière adéquate à cette question. La réflexion sur ce point a peu avancé, les difficultés qu'ont les chercheurs à analyser le style oral traditionnel étant évidentes.

Néanmoins, Paul Zumthor apporte des éléments de réponse. Il rejoint l'ethnographie qui avait démontré qu'en toute poésie orale il y a présomption de chant et que, par conséquent, tout genre oral est aussi genre musical. Il montre que la performance (orale) doit même être

⁹⁸ Geneviève Calame-Griaule, « le style oral », in *Le renouveau du conte*, *op. cit.*, p. 155-158.

⁹⁹ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 196-197.

¹⁰⁰ Walter J. Ong, *op. cit.*, p. 111, p. 156.

¹⁰¹ Zumthor, *op. cit.*, p. 179.

¹⁰² Walter J. Ong, *op. cit.*, p. 110-111.

comprise selon l'opposition « dit et chanté¹⁰³ ». La voix existe selon trois modalités : « la voix parlée (dit), le récitatif scandé ou la psalmodie » (art manière de chanter, de dire les psaumes) et « le chant mélodique ». Le dit de la poésie orale se trouve ainsi en continuité avec le récitatif, et celui-ci diffère du chant par l'amplitude¹⁰⁴. La gradation idéale, selon Paul Zumthor serait « une diction discrètement rythmée et faiblement mélodique laissant le texte imposer sa force et son poids¹⁰⁵ ». « Techniquement, le refrain est une phrase musicale¹⁰⁶ » servant soit à « renforcer la signification des parties précédentes ou suivantes », soit à introduire « dans le scénario ambiant un élément nouveau, indépendant, souvent allusif, ambigu, voire intentionnellement contrasté¹⁰⁷ ». Il correspond à une respiration, à une pause, en quelque sorte à une forte ponctuation permettant de détendre la tension dramatique avant qu'elle rebondisse à nouveau. Le poète oral qui travaille sur des fragments pré-élaborés de matières musicale et verbale « peut aussi reproduire ou parodier une chanson antérieure, un poème, écrit ou oral, [...] produits d'un style transitoire, lancés par une mode, ils ne font que se proposer à la commodité du poète¹⁰⁸ ».

Selon Marcel Jousse « le style oral est rythmique¹⁰⁹ », rythme qui constitue d'ailleurs la force magnétique du poème. Rejoignant l'idée de Jousse, Zumthor montre que :

L'impression rythmique très complexe que crée la performance provient de deux séries de facteurs : corporels, (donc visuels et tactiles), et vocaux, (donc auditifs); [...] ces derniers opèrent sur deux plans :

- celui des récurrences et parallélismes, producteur d'effets rythmiques au niveau des phrases construites, des motifs, des mots ou du sens, exigeant pour être perçus la médiation de connaissances linguistiques et d'une mémoire auditive exercée;
- celui des manipulations sonores, immédiatement perceptibles [...] ¹¹⁰.

¹⁰³ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 178.

¹⁰⁴ *Idem.*

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 182.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 184-185.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 185.

¹⁰⁸ *Idem.*

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 170, cité par Paul Zumthor.

Dans le conte écrit, le rythme et le chant seront préservés par les divers procédés de ponctuation et les diverses pratiques répétitives, cela en vue de reproduire la spontanéité du discours oral. Même si « la plupart des cultures recourent à des systèmes rythmiques conventionnels, dont les normes se fondent sur des coutumes musicales ou linguistiques, [...] chaque performance crée son propre système rythmique¹¹¹ ». En effet, chaque conteur reste libre de ponctuer le rythme de son énonciation, celui-ci fluctue au gré des pauses, des hésitations, des silences, mais aussi au gré de l'utilisation ou non du refrain.

Assumant un rôle rythmique, la ponctuation joue aussi un rôle sémantique ; elle permet d'accélérer, de ralentir, de suspendre et même de taire le cours d'une énonciation. Les points de suspension, par exemple, cherchent soit à suggérer d'autres éléments, soit à taire une partie du récit. Ils jouent ainsi le rôle du non-dit, de l'autocensure, mais sont tout aussi significatifs, ils révèlent ce qui est permis de dire ou pas dans une société donnée.

2.3 L'actualisation du conte : inscription d'un contexte déterminé

À chaque reprise d'un conte par un conteur, celui-ci a à sa charge d'actualiser son récit selon sa propre performance et les attentes du public. La transmission et la reproduction font du récit un produit collectif répondant à un besoin du public. Sa persistance témoigne de l'harmonie entre la modalité de sa production et la réception du public dont l'exigence contrôle la variabilité du conte et sert de filtre. Par conséquent, le conte ne peut être détaché de son conditionnement extérieur, de son contexte phénoménologique¹¹². Dans le cas de la version écrite du conte proposé par Galland, le contexte référentiel occidental, la France du XVIII^e siècle a aussi son importance. Il sera donc pris en compte lors de l'analyse du conteur avec son public participant.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 166.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 167.

¹¹² Jean-Claude Bouvier, H.P Bremond, P. Joutard, G. Mathieu, J.N Pellen, *Tradition orale et identité culturelle*, Marseille, CNRS, 1980, 136 p.

L'actualisation d'un conte est régie par l'environnement du conteur et de son public. Elle passe donc par une énonciation nouvelle, un langage commun qui lie le conteur et l'auditeur à leur milieu social, incluant un renouvellement des lieux communs. Dès lors l'actualisation consiste bien en la réappropriation du conte par le conteur qui l'inscrit dans une culture nouvellement commune à laquelle conteur et auditeur s'identifient. « La performance se manifeste et se détermine par rapport à un certain horizon d'attente des auditeurs : coutumes, préjugés, idéologie conditionnent la performance¹¹³ ».

Dans ses lectures, le public de Galland, constitué de lettrés français du XVIII^e siècle, aspire à retrouver des éléments représentatifs de la société à laquelle il s'identifie. Et quand ces éléments ne correspondent pas à ses attentes, ce public ne se gêne pas pour faire des commentaires, obligeant l'auteur Galland à changer la forme première du recueil et à laisser tomber la demande répétée de Dinarzade sollicitant des contes. Le conte littéraire s'inscrit bien dans un contexte social, idéologique, culturel et moral, réitérant ces mêmes valeurs, et convenant ainsi à l'horizon d'attente du public français du XVIII^e siècle.

L'actualisation passe par une énonciation nouvelle conforme aux rythmes, aux intonations et aux expressions de la langue classique, langue que partage le conteur avec son public. Jean-Claude Bouvier, dans *Tradition orale et identité culturelle*, parle des contes en terme « d'ethnotexte ». Ce concept, renvoyant à la fois à la réalité écrite et orale, dénote donc « le discours oral inscrit par l'écriture, qu'une communauté tient sur elle-même¹¹⁴ ». Selon Bouvier, c'est par le langage propre à une communauté que la tradition orale transparait dans la culture écrite. Il montre qu'il y a répétition, par le vocabulaire et les expressions propres à une communauté, du langage oral dans la culture écrite. Ce discours oral, né d'une communauté donnée, demeure une représentation subjective de la réalité. L'appropriation du langage par le conteur met ainsi en place et reflète le discours culturel qu'une société tient sur elle-même¹¹⁵.

¹¹³ Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 182.

¹¹⁴ Jean-Claude Bouvier, *Espaces du langage, op. cit.*, 2003, p. 223.

¹¹⁵ J.C. Bouvier, H.P Bremondy, P. Joutard, G. Mathieu, J.N Pellen, *op. cit.*, p. 136.

Paul Zumthor recense cinq phases de la performance la production, la transmission, la réception, la conservation et la répétition. Celles-ci seront ou non sollicitées suivant le type de civilisation. Dans une civilisation typiquement orale-aurale, la performance emprunte les phases de transmission et de réception, auxquelles s'ajoutera la production s'il y a improvisation. En revanche, dans une société alphabétisée, chacune de ces cinq opérations se réalisera soit par la voix, soit par l'écriture. Zumthor, différenciant la communication de la tradition orale, considère comme typiquement orale toute communication poétique où transmission et réception passent par la voix et l'ouïe alors que la tradition orale s'intéresse principalement aux phases : production, conservation et répétition¹¹⁶.

Loin d'être une émanation spontanée, la performance est soumise à un certain nombre de règles que Zumthor énumère dans *Performance, réception, lecture*.

Les règles en effet de la performance, régissant à la fois temps, lieu, la finalité de la transmission, l'action du locuteur et, dans une grande mesure, la réponse du public, importent à la communication autant, sinon plus, que les règles textuelles mises en œuvre dans la séquence des phrases : de celles-ci, elles engendrent le contexte réel et déterminent finalement la portée¹¹⁷.

Temps, lieu, finalité de la transmission, action du locuteur, réponse du public conditionnent et déterminent donc le contexte de la performance, cela en vue de réussir l'échange oral. Zumthor distingue ainsi trois différentes performances selon le médium utilisé oral ou écrit. Il montre qu'il y a d'abord performance complète lorsque la transmission et la réception auditive sont accompagnées d'une « vue globale de la situation d'énonciation ». On parle ensuite de performance partielle quand « un des éléments de médiation » est absent, comme celui de la vue lors de l'écoute de la transmission d'un conte par le biais de l'enregistrement sonore. Et enfin, troisième et dernier type : la performance réalisée par l'écriture dont « le degré performantiel » est le plus faible, car la voix et la présence du conteur et du public sont complètement absents, seul le sens de la vue est sollicité lors de

¹¹⁶ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale, op. cit.*, p. 32-33.

¹¹⁷ Paul Zumthor, *Performance, réception, lecture*, Québec, Le Préambule, 1990, p. 32.

cette performance écrite¹¹⁸. Peut-on dès lors parler de performance dans un texte écrit, ou ne faut-il pas plutôt évoquer le terme de figuration de la performance conteuse et de son oralité ?

La fixation par écrit ne met pas pour autant fin à la performance, même si celle-ci est plus faible que lors d'une transmission directe¹¹⁹. L'écriture, considérée d'ailleurs comme l'équivalent sensoriel le plus proche du mot parlé, est la plus susceptible de se substituer au son, de remplacer même imparfaitement le mot parlé¹²⁰. L'écriture est en effet virtuellement verbale dans la mesure où elle est imbriquée dans l'expression orale. Elle constitue par là une sorte de communication et de rencontre, certes, une communication privée de son aspect social, une rencontre avec un être absent¹²¹.

S'il est vrai que le mot écrit est le plus apte à transcrire la communication orale, il n'en demeure pas moins qu'il ne peut la reproduire que partiellement. En effet, les contraintes « des médias écrits et imprimés sont telles qu'il est rare d'obtenir par l'écriture une vision exacte et inédite de la verbalisation orale¹²² ». Le médium écrit, régi par les lois grammaticales et syntaxiques, ne peut assumer ce qui est en cours dans la parole. L'une des causes de cette situation, selon Walter J. Ong, est évidemment le fait que « le mot parlé participe de la réalité présente et se fond dans la totalité d'une situation pour transmettre sa signification ; le contexte de la parole est alors tout prêt¹²³ ». Quant à celui qui s'exprime par écrit, il doit établir à la fois le sens et le contexte. « C'est l'une des tâches les plus difficiles de la communication, simplement parce que la ou les personnes avec qui l'on communique ne sont pas là ; l'écrivain doit donc les projeter en totalité dans son imagination et le lecteur lui-même est sollicité dans ce jeu littéraire ; il doit apprendre à projeter les personnages¹²⁴ ».

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 76.

¹¹⁹ Paul Zumthor, *Introduction à la Poésie orale*, *op. cit.*, p. 37.

¹²⁰ Walter J. Ong, *op. cit.*, p. 135.

¹²¹ *Ibid.*, p. 136-137.

¹²² *Ibid.*, p. 113.

¹²³ *Ibid.*, p. 114.

¹²⁴ *Idem.*

Comment alors remplacer cette présence physique et vocale du conteur et du public dans un conte écrit? Et comment rendre au conte son oralité originelle, ou à tout le moins en faire trace dans le texte écrit?

CHAPITRE III

TRANSCRIPTION ET TRADUCTION DE L'ART DE CONTER DANS L'ŒUVRE LITTÉRAIRE DU XVIII^E SIÈCLE.

3.1 Transcription de la performance

Après avoir examiné la performance du conteur, nous nous intéresserons à la transcription de cette performance dans le contexte du conte écrit d'Antoine Galland.

3.1.1 Méthodes de transcription proposées par les folkloristes

Poussés par la vulnérabilité du conte oral, les écrivains d'abord, comme Galland, puis les ethnologues d'une autre manière, ont décidé de fixer par écrit le conte de tradition orale et populaire. La sauvegarde de ce patrimoine ne pouvait d'ailleurs se faire que par le biais du livre. Les enregistrements sonores et plus récemment visuels de ces contes par les ethnologues complètent mais ne remplacent pas encore la trace écrite. Et « pour intéresser un homme moderne, cet héritage traditionnel doit être présenté sous forme de livre ¹²⁵ ». Pour qu'il soit, non pas conservé comme autrefois (c'est le travail des ethnologues), mais revivifié par des paroles actuelles, il est nécessaire de l'écrire, sans trahir l'esprit de la civilisation et de la culture dont il est issu¹²⁶.

¹²⁵ Mircea Eliade, *Aspects du mythe* cité par Georges Jean, *op. cit.*, p. 195.

¹²⁶ Praline Gay-Para, « Le répertoire du conteur », in *Le renouveau du conte : Actes du colloque international sur le renouveau du conte* (Paris, tenu au Musée National des Arts et Traditions Populaires, 21-24 février 1989), organisé par la Direction Régionale des Affaires culturelles de L'Île de France, sous la dir. Geneviève Calame-Griaule, Paris, CNRS, 1991, p.118.

La transcription littéraire, c'est donc, avant tout, le passage d'un matériau artistique oral à un matériau écrit. Elle suppose une réécriture qui engage le traducteur comme le créateur à part entière, avec les risques qui sont attachés à cette place. Passer d'une matière à l'autre c'est trahir, mais beaucoup moins que si l'on se contente d'un simple décalque qui affadit et fait disparaître toute écriture. Lorsqu'on passe d'un médium à l'autre, les éléments polyphoniques d'un texte ne peuvent se faire entendre que si on introduit une autre polyphonie, qui elle n'utilise que les codes stylistiques et narratifs. Passer d'un système de signes à un autre, c'est tenter de conserver cette polyphonie, la réécrire avec un nouveau code, celui de l'écriture¹²⁷. Transcription littéraire ou plutôt adaptation littéraire qui, à la fois, conserve ce qui pouvait être conservé et estompe les motifs ou les thèmes qui avaient peu de chance de se transmettre. « Tout l'art de l'écrivain est de savoir doser et suggérer des explications sans aller trop loin et de recourir aux euphémismes nécessaires à l'écriture¹²⁸ ». Art « classique » s'il en fut, dans lequel litotes et ellipses, réservent tout son plaisir au lecteur.

Analysant la position du narrateur, Louis Marin se demande comment le conteur (écrivain) parvient à « rendre acceptable, désirable, la prise de parole narrative qu'il opère en écrivant et avec elle la prise du pouvoir conter¹²⁹ ». Selon lui, « s'instituer » conteur par cette écriture ne va pas de soi, tout simplement parce que cette place est devenue celle du maître; et qu'il s'agit d'écrire une fois et pour toujours, ce qui s'était toujours dit, de consigner dans une œuvre écrite de façon permanente, les voix multiples et anciennes qui transmettaient l'histoire de bouche à oreille. Le travail essentiel du conteur-écrivain consiste alors à retrouver l'enchantement du dire merveilleux en gagnant un autre plaisir, différent, le plaisir de lire.

Chroniqueur du passé, le conteur-écrivain doit redonner à la parole sa présence et son immédiateté. Sa fonction essentielle est de maîtriser la narration dans un va-et-vient constant.

¹²⁷ *Ibid.*, p.117, et Martine Mariotti « Le conte, un savoir dire » in *Le renouveau du conte*, *op. cit.*, p. 206.

¹²⁸ Georges Jean, *op. cit.*, p. 197.

¹²⁹ Louis Marin, « La Voix d'un conte : entre Lafontaine et Perrault, sa réécriture » in *Critique n°394 Littératures populaires*, 1980, p. 338.

Avant la mise en écriture, le conteur est réputé devoir assimiler l'essence du conte, il doit se mettre les récits qui l'habitent en bouche, leur donner une âme et leur insuffler vie. Il s'agit, lors de la transcription littéraire, de figurer cette parole vivante qui donne à voir et à entendre¹³⁰. Tout en préservant l'originalité du conte oral, comment le transcripteur parvient-il à écrire, élaborer une version aussi attrayante de ce même conte? Comment conserver le caractère original et vivant du conte oral à l'écrit? En d'autres termes, comment parvenir à une transcription qui ne soit pas une trahison complète de l'œuvre originale? Comment le conteur-écrivain procède-t-il? À partir de quel matériau la transcription de son conte s'élabore-t-elle? Et d'où lui provient la transcription de son conte?

Le conteur peut emprunter aux récits entendus auprès d'informateurs. Privilégié, il reçoit ce récit avec son âme. Cette démarche naturelle, parce que spontanée et sans artifice, rend toute la substance, l'émotion et les images du récit. Il est vivant, mouvant et émouvant avec ses oublis et la justesse de ses mots. Le conteur-écrivain enregistre le récit avec les images, les gestes, la voix et le regard du conteur. Cette mémoire vivante d'un récit rend le travail ultérieur plus facile; les mélodies de la voix, le rythme, les gestes obéissent alors à un modèle inconscient, celui d'un autre conteur duquel il tient le conte¹³¹.

Selon Praline Gay-Para, le conteur peut aussi puiser son récit dans les livres des collecteurs, récits transformés par d'autres tout au long d'un parcours de bouche à oreilles et d'oreilles à bouche. La transcription d'un conte à partir d'un texte nécessite aussi un travail d'écriture et de création, puisque seule la trame narrative est déchiffrée. Le conteur-écrivain doit en effet créer toute la « langue du conte depuis sa musique jusqu'à ses mots ». Il doit choisir ce qu'il fera entendre et comment le faire entendre, « trouver les mots accordés aux images, donner à ces images des couleurs et une épaisseur, avec pour seule et même matière l'écriture¹³² ».

¹³⁰ Praline Gay-Para, « Le répertoire du conteur », in *Le renouveau du conte*, *op. cit.*, p. 117.

¹³¹ *Ibid.*, p. 119.

¹³² *Ibid.*, p. 117-118.

La démarche devient plus complexe quand un conteur décide de traduire et transcrire un conte qui appartient à une culture différente de la sienne. Certains puristes condamnent *a priori* cette démarche et en arguant qu'un individu ne peut reprendre correctement que des textes de sa propre culture. Le conteur doit ainsi transcrire l'esprit de la parole vivante en prenant en compte l'originalité de la langue même et de la culture¹³³.

Passant de la transmission du conte à la recherche de la forme la mieux adaptée pour le faire entendre (ou plutôt le faire lire), le conteur-écrivain aborde inévitablement la rive de la création artistique. Ce travail d'écriture l'oblige, en effet, à être beaucoup plus que l'artisan d'une transmission, soit un traducteur qui rend audible le conte dans une langue à réinventer, à travers toute une redécouverte des règles de l'oralité.

Mettre en forme un conte consiste avant tout à trouver le mot et le ton qui convient. Il faut que le conteur sache rendre l'émotion du conte, et cela n'est possible que si le sens des mots est immédiatement accessible¹³⁴. Mais la langue constitue elle-même déjà une difficulté. Comment faire passer en français des termes, des expressions, des manières de dire propres à la langue d'origine, celle des *Mille et une nuits*, et qui suffisent parfois dans celle-ci à exprimer une multitude de concepts et de nuances? Faut-il rendre les mêmes jeux d'esprit, quitte à employer une manière de dire propre à la langue de traduction? Faut-il garder les onomatopées de la langue d'origine qui ne suscitent et ne suggèrent rien aux lecteurs, ou faut-il trouver l'onomatopée équivalente en français? Faut-il rester fidèle aux émotions, à la culture et aux traditions du conte d'origine? En résumé, à quoi le conteur doit-il rester fidèle?

3.1.2 Dépassez la dichotomie entre écriture et oralité

Le conteur doit avant tout savoir garder, par le moyen de l'écriture, le conte vivant, et l'adapter à la fois à son époque et à son public. Mais comment concilier écriture et oralité? De quelle manière le conteur doit-il s'exprimer pour laisser entendre à la fois la voix du conte

¹³³ *Ibid.*, p. 120-121.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 119-121.

et sa propre voix? Il est constamment devant cette nécessité d'avoir à trouver le style correspondant au conte et de savoir l'ajuster au mot.

Le conteur-écrivain doit retrouver par l'écriture le souffle et le rythme de l'expression orale. Mais comment dépasser le paradoxe d'une écriture oralisée ? Alors que l'écrit évite les répétitions, l'oral les cultive. L'écrit peut se permettre de longues phrases que le lecteur peut relire à sa guise, alors que l'oral repose sur des phrases plus courtes qui correspondent au temps d'attention de l'auditeur. L'écrit évite le chaos et se conforme à une structure et à une syntaxe relativement rigide. L'oral est fait d'hésitations, de retours en arrière, de silences et de méandres. Il prend des libertés avec la syntaxe, la grammaire et le lexique. Il est beaucoup plus débridé. L'expression de la langue orale se traduit aussi par cette voix faite de tournures familières, de mots qui frappent l'imagination et de formules qui se répètent. L'écriture, quant à elle, produit des traits lexicaux particuliers. Elle a tendance à se servir de mots plus recherchés, à varier les adjectifs poussant à l'abstraction et à la métaphorisation ; elle évite, voire élimine les répétitions, les digressions au sein de la narration¹³⁵. Dans ce contexte, le conteur peut-il concilier l'art de la parole avec les exigences de l'écriture ?

Quand la transmission du conte se fait non oralement mais par écrit, la première tâche du conteur, comme nous l'avons déjà évoqué, est de réécrire l'histoire afin de retrouver l'oralité et de se réappropriier le conte. De plus, les contes écrits issus d'une culture et d'une langue étrangères supposent une double traduction. Ce passage d'une culture à une autre et d'un mode de communication à un autre ajoute des paramètres perturbateurs supplémentaires. Le conteur devra savoir à la fois traduire la langue et figurer l'oralité tout en ancrant le conte dans une nouvelle culture.

Retranscrire un conte exige de rester proche de la réalité énonciative. Il faut alors adapter l'écrit à des marques d'oralité : dissonances, répétitions, explications qui

¹³⁵ Oro Anahory, « L'art du conteur est-il possible dans un monde de l'écriture et de l'image », in *Littérature orale paroles vivantes et mouvantes*, *op. cit.*, p. 179, 181-182, 188.

interrompent la narration dans la structure écrite¹³⁶. Le conteur doit trouver des stratégies narratives pour recréer les divers éléments du conte oral et établir le contact entre le lecteur et le narrateur-conteur. Cette présence du conteur-narrateur apparaît d'ailleurs comme la stratégie narrative essentielle et indispensable. Le lecteur est alors considéré comme l'auditoire que le conteur pourra interpeller ou questionner¹³⁷.

Le conte littéraire n'existe comme conte que s'il arrive à provoquer ce que Jeanne Demers appelle l'effet-conte¹³⁸. L'écrivain-conteur se voit dans l'obligation d'inscrire des éléments oraux du conte et parmi eux, le « il était une fois ». Ce passage de la performance du texte dit vers le texte écrit différencie le conte littéraire des autres récits de fiction et le rend vivant. En s'appuyant sur la parole dialoguée telle que les adresses et les réflexions personnelles du conteur, les retours en arrière, ces éléments qui permettent en même temps de rompre avec la linéarité du récit introduisent de l'oralité. Les expressions « vous voyez ce que je veux dire, vous savez » rendent le public complice et le font entrer dans l'histoire¹³⁹. Les refrains et la ponctuation, agents rythmiques du conte participent considérablement de cet art de l'oralité. Ce rythme se traduit par l'équilibre dans la narration entre tous les éléments qui donnent un souffle au conte¹⁴⁰.

3.2 Traduction et transcription du conte au XVIII^e siècle

3.2.1 Les notions de traduction et de fidélité à l'époque classique

Au chapitre des difficultés liées intrinsèquement à la transcription, une autre vient se greffer, soit celle de la fidélité de la traduction à l'original. On accusait en effet Galland de trahisons. On verra plus loin en quoi sa traduction est différente de l'original et qu'elle

¹³⁶ Voir Emmanuelle Saucourt, « De l'oralité à l'écriture », in *Littérature orale paroles vivantes et mouvantes*, *op. cit.*, p. 218-220.

¹³⁷ Oro Anahory, *op. cit.*, p. 183.

¹³⁸ Jeanne Demers, *op. cit.*, p. 57-58.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 84-85.

¹⁴⁰ Oro Anahory, *op. cit.*, p. 183-185.

correspond avant tout aux goûts et aux exigences littéraires classiques de son lectorat, répondant ainsi à son projet initial : instruire tout en divertissant. Revenons d'abord sur la notion de traduction. Au XVII^e siècle, époque du règne des « belles infidèles¹⁴¹ », traduire n'a pas le sens moderne que nous lui donnons. Il évoque plutôt la création d'une œuvre nouvelle.

Ces traductions, comme l'explique Roger Zuber¹⁴², ne correspondent nullement à une trahison délibérée des sources, mais sont le produit d'une époque où l'original n'est pas encore l'objet d'étude qu'il deviendra au XIX^e siècle. Le texte d'arrivée est jugé en soi, indépendamment du texte-source. Si le traducteur corrige, c'est non dans l'intention de travestir, mais pour perfectionner, afin d'honorer l'auteur et faire revivre son œuvre.

La conception de la traduction libre, qui prévaudra encore au XVIII^e siècle, se trouve ainsi étroitement liée à une esthétique de l'imitation, qui n'évoluera qu'après la Querelle des Anciens et des Modernes. Dans cette optique, la fidélité telle que nous la concevons aujourd'hui, à savoir la fidélité au texte, se trouve proscrite. Bienséance, code social, moral et esthétique régissent alors ces traductions; le lexique imitant celui des fameux cercles de conversations. Et lorsque le traducteur accumule en quelques passages des difficultés impossibles à rendre dans la langue, Rivarol comme bien d'autres traducteurs, recommande de prendre « des libertés nécessaires¹⁴³ ».

Ainsi, les écrivains les plus célèbres s'accordent tous sur l'aspect que doit prendre la traduction : elle doit être libre et peut s'affranchir de certaines contraintes en échange de contraintes liées intrinsèquement à leur propre contexte social, moral et esthétique. Voltaire résume en ces quelques mots toute la conception, dans sa correspondance avec Madame

¹⁴¹ C'est Ménage (1613-1664), le premier qui déclara à propos des traductions de Perrot d'Ablancourt : « Elles me rappellent une femme que j'ai beaucoup aimée à Tours, et qui était belle mais infidèle » Cité par Edmond Cary, *Les grands traducteurs français*, Genève, Georg, 1963, p. 29.

¹⁴² Roger Zuber, *Les belles infidèles et la formation du goût classique*, Paris, Albin Michel, 1995 (nouvelle édition), p. 283-284.

¹⁴³ Antoine de Rivarol, *Préface* dans traduction de *L'Enfer*, poème du Dante, Paris, Mériogot le jeune; Barrois le jeune, 1783. p. 32.

Dacier, à propos des traducteurs d'Homère : « il faut écrire pour son temps, et non pour les temps passés¹⁴⁴ »; c'est pourquoi les traducteurs du Grand siècle procédaient à une réécriture.

Les traducteurs, dont les ouvrages orientaux font de toutes parts obstacle et dont les langues qui les décrivent n'ont aucune affinité avec le français, rencontrent à la fois des difficultés à la traduction des langues orientales auxquelles s'ajoutent celles qui sont inhérentes comme tâche du traducteur.

3.2.2 La méthode présentée et justifiée par Galland

La notion de fidélité provient donc de cet héritage auquel s'ajoutent les difficultés propres à la traduction des langues orientales et aux buts que s'assignent les orientalistes. La traduction de Galland en est un exemple : elle offre un registre étonnamment varié des formes que pouvait prendre une traduction orientale visant un public français, mené par un écrivain français. Le but que s'est assigné Galland est d'étendre la connaissance de l'Orient. Sa traduction doit donc être à la portée du plus grand nombre possible de lecteurs, même au prix de quelques libertés prises avec les auteurs. Dans la préface des *Contes et Fables indiennes de Bidpai*, à propos de sa méthode, il y déclare d'ailleurs :

J'ai tâché de la rendre [la traduction] autant fidèle que possible. S'il y a quelque chose de retranché, ce sont les expressions trop fortes, et des répétitions qui ont de la grâce dans leur original, qu'elles eussent perdue en les exprimant en des termes étrangers. Pour ce qui est du reste, il n'y a rien d'ajouté. Tout se trouve dans le texte¹⁴⁵.

La méthode de Galland cible donc toutes les classes de lecteurs, il recherche avant tout à leur offrir une version accessible. Quant aux libertés prises à l'égard du texte, se soumettant à

¹⁴⁴ Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Paris, Imprimerie De Cosse et Gaultier-Laguionie, 1838, p. 864.

¹⁴⁵ Antoine Galland, *Contes et Fables indiennes de Bidpai* Cité par Abdel-Halim, *op. cit.*, p. 183-184.

une certaine rigueur, il avoue néanmoins, dans l'*Avertissement*, qu'il s'est « écarté du texte [seulement] quand la bienséance n'a pas permis de s'y attacher ».

On a pris soin de conserver [aux orientaux] leurs caractères, de ne pas s'éloigner de leurs expressions et de leurs sentiments; et l'on ne s'est écarté du texte, que quand la bienséance n'a pas permis de s'y attacher. Le traducteur se flatte que les personnes qui entendent l'arabe, et qui voudront prendre la peine de confronter l'original avec la copie, conviendront qu'il a fait voir les Arabes aux François avec toute la circonspection que demandait la délicatesse de notre langue et de notre temps¹⁴⁶.

En tête du tome III dans l'édition originale¹⁴⁷, il indique la suppression de la demande de conte de Dinarzade qui revient trop souvent dans le recueil, « Ma chère sœur, si vous ne dormez pas [...]»¹⁴⁸. Il s'en excuse en expliquant que cette répétition avait « choqué plusieurs personnes d'esprit » et espère

Que les savants lui pardonneront l'infidélité qu'il fait en cela à son original, puisqu'il a d'ailleurs si religieusement conservé le génie et le caractère des contes orientaux qu'il a rendu par là son ouvrage digne de leur bibliothèque. Il avait pressenti que cette répétition pourrait bien déplaire aux François; mais par une timidité assez rare dans un auteur qui traduit un livre peu connu, il n'osa pas s'écarter de son texte¹⁴⁹.

Et ce n'est qu'à partir du tome VII de l'édition originale¹⁵⁰ qu'il pense à supprimer la division par nuits et déclare dans l'*Avertissement* qu'il s'y autorise du fait que l'« on trouve de ces contes en arabe où il n'est parlé ni de Scheherazade, ni du sultan Schahriar¹⁵¹ ». Il fait certainement allusion aux manuscrits de *Voyages de Sindbad* qui se trouvent à former un cycle indépendant du prologue-cadre. Dans l'un des contes, il avertit le lecteur que deux nuits

¹⁴⁶ Antoine Galland, *Les Mille et une Nuits, Avertissement, op. cit.*, t. I, p. 22, lig. 35-43.

¹⁴⁷ *Ibid.*, *Avertissement*, t. I, p. 225.

¹⁴⁸ *Ibid.*, t. I, p. 225, l. 1-5.

¹⁴⁹ *Ibid.*, t. I, p. 225, l. 9-12.

¹⁵⁰ *Ibid.*, *Avertissement*, t. II, p. 256.

¹⁵¹ *Ibid.*, *Avertissement*, t. II, p. 256, l. 8-10.

sont supprimées parce qu'elles sont consacrées entièrement à la description des habits de l'héroïne¹⁵², mais aussi « accompagnée de vers qui ont à la vérité, leur beauté en arabe, mais que les Français ne pourraient goûter¹⁵³ ». Si Galland justifie les précédentes suppressions (par la bienséance, la logique esthétique, ou encore la volonté de faire passer le goût de son lectorat), ici elle s'explique uniquement par son propre goût et son libre choix. On imagine probablement que ce type de description trop long, occupant deux nuits entières, aurait interrompu trop longtemps le récit initial. Pourtant on ne peut être convaincu entièrement car on pense d'abord qu'il aurait très bien pu raccourcir (résumer) ces contes sans en apporter aucun commentaire comme il l'a déjà fait pour plusieurs d'entre eux. D'autre part, cette manière de justifier cette suppression par son propre choix sélectif, contredit en réalité sa méthode de traduction qui se dit « fidèle et qui s'écarte du texte seulement quand la bienséance ne permet pas de s'y attacher ». Avouant pourtant que « cette description accompagnée de beaux vers », digne donc d'être traduite, il s'y refuse car selon lui « les Français ne pourrait [y] goûter ». Pourquoi alors les Français ne pourraient-ils pas comprendre ces poèmes arabes? En d'autres mots, comment se fait-il que Galland ne puisse rendre par des équivalents français la poésie arabe? Selon Jean-Paul Sermain « Galland a écarté les poèmes fort nombreux, incluant ces deux descriptions, peut-être parce qu'il ne se sentait pas capable de les traduire¹⁵⁴ ».

Sa méthode déjà présentée dans ses traductions précédentes, il la précise dans les *Avertissements*. Elle concerne la volonté de faire passer la bienséance et la délicatesse de la langue française avant la fidélité à l'original. Galland explique d'ailleurs dans sa correspondance à Gisbert Cuper pourquoi le titre initial de l'œuvre devait être *Les mille et une nuits, contes arabes mis en françois* : « Je dis mis en françois parce que ce n'est pas une

¹⁵² Antoine Galland, *op. cit.*, t. I, p. 320. « La cent et unième et la cent deuxième Nuit sont employées dans l'original à la description de sept robes et de sept parures différentes, [...] Comme cette description ne m'a point paru agréable, et que d'ailleurs elle est accompagnée de vers qui ont, à la vérité, leur beauté en arabe, mais que les Français ne pourraient goûter, je n'ai pas jugé à propos de traduire ces deux Nuits. »

¹⁵³ *Idem.*

¹⁵⁴ Jean-Paul Sermain, *Les Mille et une nuits entre Orient et Occident*, Paris, Desjonquières, p.94.

version attachée précisément au texte [...]»¹⁵⁵ ». Il préfère pour sa traduction la fidélité à l'esprit général de la langue, respecter la bienséance plutôt que la fidélité stricte et littérale au texte arabe.

3.3 La méthode du traducteur de l'Orient dans le conte écrit

3.3.1 Un conteur-écrivain qui répond aux exigences de son siècle

Bienséance et délicatesse consistent donc, chez Galland, à supprimer ou à résumer des épisodes trop licencieux. *Les Nuits* offrent de nombreux exemples de cette pudeur d'écriture. Tout d'abord, dans le prologue-cadre en incise, Galland élide la scène où l'épouse du roi Schahriar est sur le point de commettre l'adultère¹⁵⁶. Il justifie cette suppression par la bienséance : « la pudeur ne me permet pas de raconter tout ce qui se passa [...], c'est un détail qu'il n'est pas besoin de faire. Il suffit de dire que Schahzenan en vit assez pour juger que son frère n'était pas moins à plaindre que lui »¹⁵⁷ ».

D'autres épisodes encore, si on les compare à des versions différentes, ont été simplement censurés. On pense tout naturellement au conte de *Ganem, fils d'Abou Aïbou*. Ce conte s'est vu retrancher dans la version de Galland, trois récits racontés par les trois esclaves luxurieux, et situés dans le cimetière où le héros s'est caché. Ce récit tient pourtant une large place dans la plupart des recueils¹⁵⁸. La seule mention qui en est faite, il la résume en quelques mots : les trois esclaves ayant accompli leur besogne « sortirent du cimetière après cela et s'en retournèrent chez eux »¹⁵⁹ ».

¹⁵⁵ *Correspondance*, lettre d'août 1702 cité par Abdel-Halim p. 193.

¹⁵⁶ Antoine Galland, *op. cit.*, t. I, p. 21-36.

¹⁵⁷ *Ibid.*, t. I, p. 27.

¹⁵⁸ Voir Abdel-Halim, p. 195.

¹⁵⁹ Antoine Galland, *op. cit.*, t. II, p. 381.

Galland, on l'a vu, supprime tout ce qui concerne les vers poétiques. Dans les contes arabes, nous dit pourtant Abdel-Halim, qui a comparé ces contes arabes avec ceux de Galland, la poésie abonde. Quant à Galland, il ne la traduit qu'en de rares occasions et, s'il le fait, ce n'est qu'à sa manière toute prosaïque, en ne s'attachant qu'au sens général¹⁶⁰. Ces vers poétiques, dans l'original, ajoute Abdel-Halim, peuvent être divisés, répartis selon plusieurs catégories, en fonction des motifs de leur citation : les uns sont intercalés dans le texte « pour donner un caractère noble aux sentiments exprimés par le héros », d'autres figurent « comme chansons dans les scènes de festins ou les séances artistiques, d'autres encore « sont là simplement pour montrer la très grande culture ou l'esprit d'à propos des personnages ¹⁶¹ ». Empruntés selon Jean-Paul Sermain, « à des classiques célèbres, leur présence peut être reliée au fait que les « histoires » elles-mêmes circulent et sont souvent déjà familières au public¹⁶² ».

Cependant, « ces poésies ne font pas vraiment corps avec les contes mêmes et, trop souvent amenées par les différents scribes arabes au hasard sans souci de transition ou d'unité, elles apparaissent comme des prétentions littéraires déplacées. Contrastant singulièrement avec le style de la langue parlée du conte populaire elles entravent le cours du récit ¹⁶³ ». C'est pourquoi la plupart des traducteurs et des éditeurs les auraient éliminées, car elles ne pouvaient être considérées comme représentatives du milieu auquel étaient destinés les contes, sauf en ce qui concerne le goût populaire pour « les belles paroles », « les sentences rimées et rythmées, l'intonation majestueuse d'une langue arabe classique¹⁶⁴ ». L'erreur, selon les penseurs de la traduction du XVII^e siècle, serait de transposer littéralement et intégralement ces vers dans le recueil adapté des *Mille et une nuits*. En supprimant ces vers, Galland estompe, voire même élimine le contraste entre les divers tons.

¹⁶⁰ Mohamed Abdel-Halim, *op. cit.*, p. 189-190, p. 196-197.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 197.

¹⁶² Jean-Paul Sermain, *Les mille et une nuits entre Orient et Occident*, Paris, *op. cit.*, p. 94.

¹⁶³ Mohamed Abdel-Halim, *op. cit.*, p. 197.

¹⁶⁴ *Idem.*

Selon Sermain, leur effet sur le public français aurait été manqué : comment en effet compter sur une familiarité lettrée? Galland les a donc remplacés par des notations ou des explications psychologiques, par des portraits moraux, en les intégrant avec soin à la logique du conte faits d'enchaînement d'actions et d'événements¹⁶⁵. Il a également supprimé tout ce qui passe de son temps pour des marques de style oriental, « une langue fleurie, ornée, recourant aux hyperboles, aux allégories, aux images¹⁶⁶ ». Il n'en garde une trace discrète que pour un conte d'amour (*Histoire d'Aboulhassan*) et pour caractériser les lettres des amants¹⁶⁷.

Dans *Les Nuits*, Galland a cherché avant tout à harmoniser le style et les niveaux de langages, même s'il sait que l'intérêt principal de l'ouvrage réside dans cette diversité sociale et par conséquent linguistique¹⁶⁸. Le texte arabe, en effet, selon Abdel-Halim se singularise justement par son hétérogénéité, tant par son alternance entre prose et poésie que par la diversité des tons qui caractérisent chacun des récits en fonction de leurs narrateurs internes. Dans l'original, l'alternance vers/prose a pour but de renforcer la présence des premiers et nombreux narrateurs : les poèmes livrent en quelque sorte la vérité générale qu'il tire de tous ces récits¹⁶⁹. Selon Couvreur, Galland refuse cette alternance, cette distanciation, et son effort tend au contraire à estomper la présence de ces anciens narrateurs, dont le lecteur ignore tout et qui se gardent d'ajouter le moindre commentaire moral¹⁷⁰ afin de reproduire, selon nous la vraisemblance productive du conte et surtout de compiler les nombreuses histoires en un recueil homogène; tout ceci participant ainsi à son projet poétique.

¹⁶⁵ Jean-Paul Sermain, *Les mille et une nuits entre Orient et Occident*, *op. cit.*, p. 94.

¹⁶⁶ *Idem.*

¹⁶⁷ *Idem.*

¹⁶⁸ Manuel Couvreur, « Antoine Galland, ou l'art de la polyphonie à une voix », in *Le conte en ses paroles La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières, Actes du colloque international Le conte en ses paroles : le dire et le dit dans le conte Merveilleux de L'Âge Classique (XVII^e-XVIII^e siècles)* (Université Grenoble 3- Stendhal, 22-24 septembre 2005), UMR LIRE CNRS n 5611, sous la dir. Anne Defrance et Jean-François Perrin Paris, Desjonquières, 2007, p.170-171.

¹⁶⁹ Abdel-Halim, *op. cit.*, p. 197.

¹⁷⁰ Manuel Couvreur, *op. cit.*, p. 170.

Galland renonce donc au style oriental et ne s'efforce aucunement de transposer l'hétérogénéité stylistique et linguistique de l'original. Ce choix opéré par le traducteur aboutit à un même résultat : l'atténuation de la présence des nombreux narrateurs initiaux. Dans l'original, qu'un narrateur rapporte les propos d'une sultane qui rapporte ceux d'un calender qui rapporte ceux d'un génie, permettait d'assurer la cohérence de l'ensemble, rappelant selon nous, le modèle de la sunnah¹⁷¹.

Quant aux diverses répétitions qui trouvent toute leur importance dans le recueil des contes arabes, plus que dans tout autre ouvrage, certaines sont inutiles, d'autres reviennent de façon abrégées ou intégrales dans la suite de la narration. À chaque pas, le héros rencontre un curieux qui le supplie de lui raconter son aventure en détail¹⁷². Citons la plus connue de ces répétitions, celle de Dinarzade : « Ma chère sœur, si vous ne dormez pas, je vous supplie, en attendant le jour, qui paraîtra bientôt, de reprendre la suite de ce beau conte que vous commençâtes hier¹⁷³ ».

Galland décide de résumer les épisodes qui se ressemblent trop dans une même histoire, traduit les redites des héros par la simple phrase : « je leur racontai mes malheurs » ou par un même équivalent. Pourtant, il conserve quelques unes de ces répétitions. Comme dans l'*Histoire d'Aladin* qui raconte à nouveau ses aventures avec le magicien africain à sa mère, récite que le lecteur a déjà entendu par la voix du narrateur.¹⁷⁴ Quant à Sindbad il rapporte ses malheurs aux capitaines de vaisseaux qui le secourent, malheurs que le lecteur a pu aussi suivre tout au long de son parcours¹⁷⁵. Pourquoi ces répétitions? Souvenons-nous que le manuscrit de *Sindbad* a été le premier manuscrit indépendant trouvé et traduit, et que Galland était sur le point de le faire imprimer lorsqu'il a fait la découverte du grand recueil dont il faisait partie. Face à la demande pressante, aurait-il oublié de relire et de corriger ce texte? Ce

¹⁷¹ Paroles, faits et comportements du prophète Mohammed rapportés par ses nombreux compagnons directs et indirects.

¹⁷² Mohamed Abel-Halim, *op. cit.*, p. 198.

¹⁷³ Antoine Galland, *op. cit.*, t. I, p. 44.

¹⁷⁴ *Ibid.*, t. III, p. 83-86.

¹⁷⁵ *Ibid.*, t. I, p. 228-291.

cycle de *Sindbad* a sans doute été intégré précipitamment au recueil, ou peut-être même imprimé avant *Les Mille et une Nuits*, et intégré plus tard au recueil, après leur découverte par Galland, comme nous le disions en introduction.

Les élisions et suppressions de certains éléments (voir introduction) suscitèrent de nombreuses critiques par ses détracteurs contemporains et en l'occurrence, par le docteur J.C Mardrus qui l'accusait de trahisons, d'infidélité, d'avoir édulcoré *Les Nuits* en supprimant tout ce qui touchait aux bas instincts de l'homme, et au caractère érotique de l'œuvre. Souvenons-nous pourtant de l'accueil très favorable de ces nuits au XVIII^e siècle en France mais aussi à l'étranger. Les détracteurs de Galland sont justement d'abord des lecteurs du XIX^e siècle et non du XVIII^e siècle, oubliant peut-être de se replacer dans le contexte même, historique et littéraire (règle de bienséance, convenance...) de ce siècle, mais surtout ce sont ceux-là mêmes qui soutiennent l'arrivée de nouvelles traductions françaises *Des Nuits*, telle celle du docteur Mardrus.

S'il est vrai que Galland passe sous silence certains passages à connotations érotiques, il le fait d'abord au nom de la bienséance. Il n'en demeure pas moins, lorsqu'il peut le faire en quelques endroits possibles, qu'il en suggère l'aspect érotique. Mieux qu'une description détaillée, l'implicite permet au lecteur de laisser libre cours à son imagination et de recréer sans aucune difficulté ces scènes.

Le reproche à Galland d'avoir occidentalisé *Les Mille et une nuits*, d'avoir « habillé les sultanes à l'européenne », ignoré la vraie manière de vivre et de parler des Orientaux, d'avoir présenté un ouvrage écrit pour la cour et la société policée de Paris¹⁷⁶, est en partie justifié. Car il s'agissait bien d'adapter le texte au goût occidental, de rendre hommage à la littérature romanesque du XVII^e siècle en l'imitant :

¹⁷⁶ Gustave Dugat, « L'orientalisme rendu classique en France », in *Revue de L'Orient*, J. Rouvier, Paris, 1855, p. 2.

Mais, ma surprise de recevoir une faveur que je n'ai point encore méritée a été si grande, que je ne savais par où commencer pour vous en marquer ma reconnaissance [...] Oui, je vous aime, ma chère âme, et ferai gloire de brûler, toute ma vie, du beau feu que vous avez allumé dans mon cœur. Je ne me plaindrai jamais de la vive ardeur dont je sens qu'il consume; et, quelque rigoureux que soient les maux que votre absence me cause, je les supporterai constamment dans l'espérance de vous voir un jour¹⁷⁷.

Dans *l'Histoire du jeune roi des Iles Noires*, ce dernier s'adresse à la reine, pleurant son amant en ces termes :

Madame [...] c'est assez pleurer; il est temps de mettre fin à une douleur qui nous déshonore tous deux; c'est trop oublier ce que vous me devez et que vous vous devez à vous-même » et la reine répond furieusement ceci : « Ah! Cruel [...] c'est toi qui me causes ma douleur [...] C'est ta barbare main qui a mis l'objet de mon amour dans l'état pitoyable où il est; et tu as la dureté de venir insulter une amante au désespoir¹⁷⁸.

Analysant en détail *l'histoire d'Aboul-Hassan Ali Ebn Becar et de Schemselnihar*¹⁷⁹, récit composé d'une série de lettres d'amour, Abdel-Halim démontre même que ce récit est une imitation des *Lettres Portugaises*. Ami et admirateur de Guilleragues et de sa fille à qui il dédie les contes, Galland aurait-il ainsi voulu lui rendre hommage?

3.3.2 Adaptation de l'Orient pour l'Occident

Les Nuits offrent néanmoins une image précise de la vie matérielle de l'Orient, mais Galland n'en retient que les éléments les plus significatifs, fonctionnant alors comme connotateurs d'une magnificence de l'Orient. Il s'attache d'abord à la description des demeures, l'évocation des nourritures qui s'y consomment et les portraits des créatures. Examinons la manière dont il peint cet univers encore peu connu.

¹⁷⁷ Antoine Galland, *op. cit.*, t. II, p. 103-104.

¹⁷⁸ *Ibid.*, t. I, p. 103.

¹⁷⁹ *Ibid.*, t. II, p.73-144.

Les scènes se déroulent souvent dans les demeures orientales des aristocrates, elles donnent lieu à leurs descriptions (plus ou moins développées), révélatrices de la richesse de ces milieux. Les nombreuses spécificités architecturales et ornementales de la civilisation arabo-musulmane sont complétées par des éléments empruntés à la civilisation française classique. Les éléments orientaux authentiques se mêlent ainsi aux éléments français; façades et jardins, comme si cette présence de quelques repères familiers semblait nécessaire au lecteur avant de pénétrer en des milieux plus singuliers, nous dit Sylvette Larzul qui a confronté l'original avec les versions d'Antoine Galland, Trébutien et Mardrus¹⁸⁰.

Galland s'intéresse aux spécificités architecturales typiquement orientales. La cour intérieure, particularité de l'architecture arabo-islamique largement répandue, permettant de rafraîchir l'ensemble de la maison, est le lieu privilégié de rencontre et de détente nocturne. La demeure des dames de Bagdad, qui compte quatre cours « très spacieuses¹⁸¹ » sert de théâtre au conte. Signe de richesse d'une habitation, la fontaine, souvent décorée d'animaux, constitue l'un des principaux motifs ornementaux orientaux retenus. Dans le palais des dames de Bagdad : « Au milieu de la cour, il y avait un grand bassin bordé de marbre blanc, et plein d'une eau très claire, qui y tombait abondamment par un mufle de lion de bronze doré¹⁸² ».

Le traducteur affectionne aussi les motifs décoratifs caractéristiques par leurs formes géométriques et végétales, excluant toute représentation humaine comme il est prescrit dans le Coran, soit les arabesques. *L'histoire de Ali ibn Bakkâr et Chams an-Nahâr* offre une description de ce type de décor : « le dôme peint de même à l'arabesque, offrait à la vue un objet des plus charmants¹⁸³ ». Il intègre aussi des éléments du mobilier typiquement oriental. Et les occurrences du mot sofa, désignant à la fois une estrade et un lit de repos sont nombreuses. Il le décrit d'ailleurs en le définissant : « dix petits sofas bleus et séparés, tant

¹⁸⁰ Sylvette Larzul, *op. cit.*, p. 32-33.

¹⁸¹ Antoine Galland, *op. cit.*, t. I, p. 115, l. 22-23.

¹⁸² *Ibid.*, t. I, p. 115, l. 30-33.

¹⁸³ *Ibid.*, t. II, p. 77-78.

pour s'asseoir et se reposer le jour que pour dormir la nuit¹⁸⁴ ». Galland décrit l'Orient à travers ce qui lui est propre et original. Le cadre qu'il dessine repose sur un certain nombre d'éléments typiques (cours, sofas, fontaines sertis de métaux et de pierres précieuses) qui régulièrement repris font pénétrer le lecteur dans une atmosphère exotique et finissent par le dépayser totalement.

À travers les innombrables festins donnés en l'honneur de tel ou tel personnage ou telle occasion, et les achats de provisions que ceux-ci nécessitent, Galland parle de la nourriture dans ce qu'elle a de différent. Les plats de résistance sont alors formulés en des mots français. Tantôt, « Ces mets les plus délicats et les plus exquis¹⁸⁵ » sont décrits en termes généraux, mais on ne mentionne jamais les détails relatifs à l'élaboration de ces plats : « ragoût, gâteaux, confitures sèches, compotes, pâtes d'amandes ». Tantôt, il traduit avec fidélité et révèle les secrets de la gastronomie arabe. *L'Histoire du sixième frère du barbier* en offre un bon exemple :

Le Barmécide, dit le barbier, [...] goûtez ce nouveau met et me dites si jamais vous avez mangé du mouton cuit avec du blé mondé qui fût mieux accommodé que celui-là[...] Il demanda une oie à la sauce douce, accommodée avec du vinaigre, du miel, des raisins secs, des pois chiches et des figues sèches, ce qui fut apporté comme le plat de viande [...] Mais ce qu'il vanta plus que tout le reste fut un agneau nourri de pistaches¹⁸⁶.

Galland aime aussi à souligner la qualité des assaisonnements et retient en particulier les épices, élément de la couleur locale; dans *L'Histoire du sixième frère du barbier*, l'énumération des épices est tout à fait flagrante :

Qu'on apporte à présent le ragoût, s'écria le Barmécide; je crois que vous n'en serez pas moins content que de l'agneau. Hé bien qu'en pensez-vous? Il est

¹⁸⁴ *Ibid.*, t. I, p. 187, l. 16-18.

¹⁸⁵ *Ibid.*, t. I, p. 377.

¹⁸⁶ *Ibid.*, t. II, p. 63-64.

merveilleux, répondit Schacabac : on y sent tout à la fois l'ambre, le clou de girofle, la muscade, le gingembre, le poivre et les herbes les plus odorantes¹⁸⁷.

Galland rend ainsi compte, soit en termes généraux, soit en des descriptions plus soignées les repas orientaux qui reflètent les spécificités de la civilisation arabe classique. Les personnages des *Nuits*, façonnés selon le code arabe de la beauté, sont d'ailleurs décrits suivant le même procédé.

S'écartant, quelque fois un peu du texte arabe, Galland adapte avant tout son texte à son public. Mais nombre de détails du monde matériel s'y retrouvent tout de même. Selon Sylvette Larzul, « Galland ne pratique la substitution qu'avec mesure; et le nombre d'éléments empruntés à la civilisation française reste en somme toute limité¹⁸⁸ ». Cette manière, où éléments authentiques et éléments adaptés s'équilibrent en quelque sorte, fait néanmoins la meilleure part à une évocation en termes généraux, aptes à rendre la charge de luxe et de beauté contenue dans l'original.

3.3.3 « Orientalisation » et vulgarisation

Les amplifications selon Abdel-Halim peuvent être réparties en deux groupes : les unes viennent s'incorporer au récit, en guise d'explication de faits ou de mots supposés incompréhensibles au lecteur; les autres sont intercalées entre certains épisodes, qui manquent de cohésion et servent de phrases transitoires; « le texte arabe étant souvent diffus et la narration à maintes reprises interrompue par des incidences qui la détournent du conte initial¹⁸⁹ ». Ces dernières consistent à rattacher les ressorts du récit et passer logiquement d'un épisode à un autre; Galland prend ainsi toujours soin de soutenir la trame qui relie les contes par quelque phrase rappelant l'ensemble¹⁹⁰.

¹⁸⁷ *Ibid.*, t. II, p. 64.

¹⁸⁸ Sylvette Larzul, *op. cit.*, p. 57.

¹⁸⁹ Mohamed Abdel-Halim, *op. cit.*, p. 199.

¹⁹⁰ Voir Mohamed Abdel-Halim, *op. cit.*, p. 200-201.

L'un des modes d'amplification consiste donc en l'explication par insertion, de façon concise, à un large public non spécialiste de l'Orient, des faits ou des mots appartenant typiquement à la civilisation orientale. De brefs commentaires habilement insérés parsèment ainsi le recueil. Reflet de la civilisation arabo-musulmane, *Les Nuits* décrivent de cette manière, d'après Sylvette Larzul, des aspects de la vie sociale, culturelle et spirituelle. L'agencement de la glose dans le récit intervient seulement quand cette explication n'est ni trop longue ni trop savante. Elle ne doit pas paraître trop encombrante ou étrangère au texte¹⁹¹. On peut ainsi la trouver dans *le prologue-cadre* : « Le sultan se coucha avec Scheherazade sur une estrade fort élevée, à la manière des monarques de l'orient¹⁹² », ou encore dans *Le Marchand et le génie*, « comme il était bon musulman, [...] il se lava les mains, le visage, les pieds et fit sa prière¹⁹³ ». Les exemples de ce type abondent.

Se différenciant des contes traditionnels qui situent de façon indéterminée le temps et le lieu, *Les Nuits* fourmillent de détails spatio-temporels historiquement attestés (repères qui appartiennent le plus souvent au cycle arabe). Toujours par le même procédé, Galland indique ainsi dans le texte les localisations géographiques. Dans *L'histoire de Sindbad Le Marin* par exemple, les lieux mentionnés tels Balsora, les îles de Comari, de Serendib¹⁹⁴ sont nombreux. Il situe généralement ces lieux par rapport à des lieux plus connus comme l'Euphrate et La Mésopotamie.¹⁹⁵ Il n'hésite pas alors à intervenir sous forme de commentaires géographiques en joignant dans le texte des articles renfermés dans le Dictionnaire de la Bibliothèque orientale, dictionnaire dont il a participé à l'élaboration et à la rédaction¹⁹⁶. Ces toponymes servent à la fois à camper le lecteur dans une atmosphère pittoresquement exotique, mais ils permettent aussi de l'initier à un monde encore peu connu : l'Orient.

¹⁹¹ Sylvette Larzul, *op. cit.*, p 57-59.

¹⁹² Antoine Galland, *op. cit.*, t. I, p. 44.

¹⁹³ *Ibid.*, t. I p. 48-49.

¹⁹⁴ *Ibid.*, t.I, p. 232- 233.

¹⁹⁵ *Ibid.*, t. III, p. 279.

¹⁹⁶ Sylvette Larzul, *op. cit.*, p. 59.

Particulièrement soucieux de la géographie, Galland ne néglige pas pour autant l'histoire, en particulier celle des dynasties et des grands personnages. *Les Nuits* s'ouvrent ainsi :

Les chroniques des Sassaniens, anciens rois de Perse, qui avaient étendu leur empire, dans les Indes, dans les grandes et petites îles qui en dépendent, et bien loin au-delà du Gange, jusqu'à la Chine, rapportent qu'il y avait autrefois un roi [...] ¹⁹⁷

Contrastant encore une fois avec le conte traditionnel, la formule introductive du récit-cadre situe le récit, à la fois géographiquement et historiquement. En effet ce récit serait tiré des chroniques sassaniennes décrivant la dynastie persane qui régna entre le III^e et VII^e siècle sur un vaste empire s'étendant de la Chine jusqu'à l'Iran, en passant par l'Inde, englobant une partie de la côte méditerranéenne, Sasan étant le roi fondateur de cette dynastie. Introduites en focalisation externe, *Les Nuits* auraient un substrat véridique.

Retouchant aussi quelque peu le texte-source dans l'*Histoire de trois calendars* qui retrace toute la généalogie d'Haroun al-Raschid¹⁹⁸, Galland préfère insister sur la fonction califale, en le laissant se décrire ainsi : « Je suis à présent Haroun-al-Raschid, le septième calife de la glorieuse maison d'Abbas, qui tient la place de notre grand prophète¹⁹⁹ ».

Il révèle les manières de vivre et de se comporter des musulmans, tant celles des monarques que celles de leurs sujets. Tous ceux qui approchent les rois et les princes sont ainsi tenus de les saluer avec respect, ce qu'ils font « en baisant le sol devant eux²⁰⁰ », selon le rituel consacré en Orient. Galland traduit cette forme de salut révérenciel par « se prosterner la face contre terre²⁰¹ ». Dans la civilisation arabe classique, les monarques

¹⁹⁷ Antoine Galland, *op. cit.*, t. I, p. 23, l. 1-5.

¹⁹⁸ Sylvette Larzul, *op. cit.*, p. 60.

¹⁹⁹ Antoine Galland, *op. cit.*, t. I, p. 203, l. 31-33.

²⁰⁰ *Ibid.*, *op. cit.*, t. I, p. 74, l. 16-17.

²⁰¹ *Idem.*

manifestent leur générosité par des présents de toutes sortes, la khil'a ou robe d'honneur²⁰² fait partie de ces dons faits à leurs sujets pour les récompenser. Ils expriment leur joie et leur bonheur de recevoir les convives, en parfumant les hôtes avec des eaux de senteur et de l'encens. À plusieurs reprises, Galland en fait mention en y apportant les explications nécessaires : « Elle ordonna ensuite à toutes les servantes de parfumer mon frère avec de l'encens et de l'asperger d'eau de rose²⁰³ ».

Contrastant avec l'idée selon laquelle la consommation de vin ou d'autres breuvages alcoolisés est proscrit dans la civilisation musulmane, le traducteur révèle néanmoins qu'un certain nombre de sujets boivent du vin, non pas au cours du repas, mais après et en particulier le soir. Il se livre alors à un commentaire moralisant pour célébrer la sagesse des Arabes dans *l'Histoire du dormeur éveillé* :

Jusque-là ... Abou Hassan n'avait bu que de l'eau, selon la coutume qui s'observe à Bagdad, [...] où l'on ne boit le vin ordinairement que le soir. Tous ceux qui en usent autrement sont regardés comme des débauchés, et ils n'osent se montrer de jour. Cette coutume est d'autant plus louable qu'on a besoin de tout son bon sens dans la journée pour vaquer aux affaires, et que par là, on ne boit du vin que le soir. On ne voit pas d'ivrognes en plein jour causer du désordre dans les rues de cette ville²⁰⁴.

Il montre aussi qu'à côté de ces soirées dionysiaques, le vin est néfaste et déconseillé par l'Islam. À travers les recommandations du père à son fils Badr ad-dîn, il retient celle « de ne pas boire de vin : car c'est la source de tous les vices²⁰⁵ ».

Galland décrit aussi les rapports entre les hommes et les femmes. Tout musulman a la possibilité d'avoir, outre quatre épouses légitimes, un nombre important d'esclaves²⁰⁶. Le

²⁰² « Ce prince lui fit donner une robe fort riche, selon la coutume observée envers ceux à qui l'on donne audience », t. II, p.420, l.13-14.

²⁰³ *Ibid.*, t. I, p. 356.

²⁰⁴ *Ibid.*, t. II, p. 450, l. 31-42.

²⁰⁵ *Ibid.*, t. I, p. 311, l. 44-45.

mariage est alors régi selon des règles religieuses. Dans *l'Histoire de Sidi Nouman*²⁰⁷ les époux ne se découvrent qu'au jour des noces ; Ali Baba peut même épouser sa belle-sœur après le décès de son frère Cassim²⁰⁸.

Il explique aussi la formation intellectuelle que reçoivent les princes, évoquant les disciplines entre lesquelles se répartit le savoir dans la civilisation arabo-islamique, ainsi que les méthodes utilisées pour les enseigner. Dans *l'Histoire de Noureddin Ali et de Bedreddin Hassan*, Badr ad-dîn « apprit l'Alcoran par cœur²⁰⁹ ». Dans *l'Histoire du second calender* Galland développe par ajouts, dans un but didactique tous les enseignements dispensés aux princes.

Il appela auprès de moi tout ce qu'il y avait dans ses États de gens qui excellaient dans les sciences et les beaux-arts. Je ne sus pas plus tôt lire et écrire que j'appris par cœur l'Alcoran tout entier, ce livre admirable qui contient le fondement, les préceptes et la règle de notre religion. Et, enfin de m'en instruire à fond, je lus les ouvrages des auteurs les plus approuvés, et qui l'ont éclairci par les commentaires. J'ajoutai à cette lecture la connaissance de toutes les traditions recueillies de la bouche de notre prophète par les grands hommes ses contemporains. Je ne me contentai pas de ne rien ignorer de tout ce qui regardait notre religion, je me fis une étude particulière de nos histoires ; je me perfectionnai dans les belles-lettres, dans la lecture de nos poètes, dans la versification. Je m'attachai à la géographie, à la chronologie, et à parler purement notre langue, sans toutefois négliger aucun des exercices qui conviennent à un prince. Mais une chose que j'aimai beaucoup, et à quoi je réussissais principalement, c'était à former les caractères de notre langue arabe. Je fis tant de progrès que je surpassai tous les maîtres écrivains de notre royaume qui s'étaient acquis le plus de réputation²¹⁰.

Galland traduit ici, conformément à son habitude, en supprimant et en amplifiant tout à la fois ; il allonge sa version lorsqu'il décrit les disciplines étudiées, définies ici dans une terminologie occidentale : « versification », « géographie », « chronologie ». Il résume ou

²⁰⁶ *Ibid.*, t. II, p.311, l.17-23, *Histoire de Bedr et de Guihare*.

²⁰⁷ *Ibid.*, t. III, p. 197, l. 18-25.

²⁰⁸ *Ibid.*, t. III, p. 254, l. 6-13.

²⁰⁹ *Ibid.*, t. I, p. 310, l. 4-9.

²¹⁰ *Ibid.*, t. I, p. 145.

supprime les détails trop techniques pour des lecteurs encore peu familiers avec la religion musulmane²¹¹. Il expose cependant les connaissances de base : à côté de la parole divine délivrée par le Coran, celle du prophète (hadîth) importe également en Islam.

Constamment présent dans la vie de l'homme, l'Islam imprègne les récits des *Nuits* et s'y trouve évoqué tant dans ses pratiques que dans ses croyances. À cette religion encore bien mal connue, Galland réserve une place de choix dans sa traduction, car il entend faire œuvre de vulgarisation. Fidèle au moindre détail, il explique en quoi consistent ces pratiques musulmanes. Enumérant d'abord les cinq piliers fondamentaux de l'Islam, il indique ensuite le nombre des prières prescrites tout en précisant les conditions de cette pratique. Le marchand: « comme il était bon musulman, il se lava les mains, le visage et les pieds, et fit sa prière²¹² ».

Il n'hésite pas alors à s'affranchir du texte-source et à le dépasser d'éléments supplémentaires nécessaires à la compréhension de l'Islam, tant dans sa pratique que les obligations liées à cette religion. C'est en ce sens qu'il modifie dans *l'Histoire du sixième frère du barbier*, la scène où le héros fuit Bagdad. « Il [frère du barbier] se joignit à une caravane de pèlerins de la Mecque, dans le dessein de faire pèlerinage à la faveur de leurs charités²¹³ ». Dans *l'Histoire d'Ali Cogia*, transmise par Hanna, Galland revient plus amplement sur la question du pèlerinage, usant encore de son style didactique.

Il y avait à Bagdad un marchand nommé Ali Cogia [...]. Comme bon musulman, il n'ignorait pas l'obligation où il était de faire ce pèlerinage [...]. Il arriva heureusement à la Mecque. Il y visita avec tous les autres pèlerins, le temple si célèbre et si fréquenté chaque année par toutes les autres nations musulmanes qui y abordent de tous les endroits de la terre où elles sont répandues, en observant très religieusement les cérémonies qui leur sont prescrites. Quand il fut acquitté des devoirs de son pèlerinage²¹⁴.

²¹¹ Sylvette Larzul, *op. cit.*, p. 71.

²¹² Antoine Galland, *op. cit.*, t. I, p. 45, l. 26-28.

²¹³ *Ibid.*, t. II, p. 67, l. 11-20.

²¹⁴ *Ibid.*, t. II, p. 277-278.

Suspendant une nouvelle fois le temps du récit, Galland ouvre encore ici une parenthèse pour instruire son lecteur sur le pèlerinage à la Mecque. Dans la perspective de vulgarisation qui est la sienne, il ne s'attarde point sur les rites eux-mêmes, mais fait tout de même allusion au temple de la Ka'ba en essayant de montrer les enjeux sociaux entourant l'obligation religieuse.

Adoptant le point de vue de l'observateur extérieur, Galland se garde de toute adaptation (interprétations ou commentaires) lorsqu'il évoque les pratiques religieuses : la prière, le pèlerinage et la khatma. Pourtant, des deux aumônes existant dans l'Islam, il ne va s'intéresser qu'à une seule : la *çadaqa* qui est l'aumône spontanée et relève de la pure générosité et de la charité de chacun. Dans *L'âne, le bœuf et le laboureur*, fable du conte-cadre, on lit : « Puisque le bœuf ne mange pas et qu'il ne peut se soutenir, je veux qu'il soit tué dès demain. Nous ferons, pour l'amour de Dieu, une aumône de sa chair aux pauvres²¹⁵ ».

Ou encore dans *l'Histoire de Beder et de Giauhare*, récit d'un roi âgé, désespéré de l'absence de toute descendance, celui-ci apprend que sa concubine attend un enfant de lui. Envahi par la joie, il décide de manifester son bonheur par des marques de générosité : « Il faisait des aumônes immenses aux pauvres, de grands largesses aux plus dévots de sa religion, et de nouvelles fondations toutes royales en leur faveur, afin d'obtenir par leurs prières ce qu'il souhaitait si ardemment²¹⁶ ».

Les Nuits sont le reflet d'une civilisation avant tout musulmane, et la principale intention de Galland est de décrire cette société en y intégrant ses pratiques sociales, culturelles et religieuses. Il affiche certes un intérêt particulier pour tout ce qui touche la religion ; la suppression d'éléments se fait alors plus rare, il préfère adapter et clarifier ces éléments trop spécialisés, et s'applique même à multiplier ces occurrences de rites religieux, à les commenter à l'intérieur du texte, toujours dans le même esprit de vulgarisation.

²¹⁵ *Ibid.*, t. I, p. 40, l. 13-15.

²¹⁶ *Ibid.*, t. II, p. 311, l. 17.

L'intervention du destin dans la vie des hommes parcourt toute l'œuvre. À cette terminologie islamique du destin se mêle une autre, relevant d'un concept antéislamique désignant une force aveugle, harcelant l'homme sans fin. *Les Nuits* foisonnent d'allusions concernant l'intervention du destin et de la toute puissance divine. La formule rituelle consacrée pour évoquer l'impuissance face à l'adversité est alors : « Il n'y a de force et de pouvoir qu'en Dieu seul, qui est tout puissant²¹⁷ ». Le sort, le destin, Dieu préside à tous les événements, déjà présents, dans le récit-cadre, *l'Histoire du Marchand et du Génie*, où le père de famille se voit contraint de quitter sa descendance pour se livrer au génie.

L'Histoire de trois calenders et de cinq dames de Bagdad est consacrée entièrement à l'évocation du destin qui est alors la source des événements malheureux de chacun de ces trois calenders²¹⁸. Leur destinée est soumise aux aléas de la fortune ou conduite par la volonté divine. Dans *l'Histoire du deuxième calender*, quand bien même le héros serait en partie responsable de ses malheurs successifs, l'instigateur de son infortune reste pourtant bien le destin ; sa vie est comme celle de Sidi Nouman « guidée, planifiée [...], sans que l'homme n'y puisse rien²¹⁹ » :

Je me remémorai [la disparition] de mon père. [La perte de] mon pouvoir et les vicissitudes du temps, qui m'avaient réduit à la condition de bûcheron ; après un bref répit, j'étais à nouveau victime du sort ; je pleurai à chaudes larmes, me faisant des reproches²²⁰.

L'Orient se trouve largement représenté dans la version de Galland, dans ses dimensions sociale, culturelle et religieuse. Il accorde même une place importante aux notes et aux commentaires religieux, historique, géographique, en somme à l'ensemble de la culture orientale, il s'agit en fait d'une véritable initiation à l'Orient. En vérité, plus que de fidélité à l'original lui-même, c'est de vulgarisation de la civilisation arabo-musulmane que le

²¹⁷ *Ibid.*, t. I, p. 107, l. 37-38.

²¹⁸ *Ibid.*, t. I, p. 136-204.

²¹⁹ *Ibid.*, t. III, p. 197, l. 9-13.

²²⁰ *Ibid.*, t. I, p. 145,157.

traducteur se préoccupe. L'adaptation devient ainsi nécessaire, et Galland sait équilibrer équitablement les éléments familiers et les éléments étrangers, indispensables à la lisibilité des *Nuits* par son public français. C'est pourquoi il supprime des éléments trop particuliers, liés le plus souvent à la religion, et qui n'auraient rien signifié à un public peu averti.

Aux XVII^e et XVIII^e siècles, pour les traducteurs comme pour les lecteurs, il était d'ailleurs inconcevable de prendre à la lettre des textes si incompatibles avec la civilisation. Galland, homme de ces siècles, n'a fait qu'obéir aux règles régissant la traduction de son époque. C'est dans ces circonstances qu'il a adapté son texte à son public français. Certes, il s'est affranchi quelque peu d'une certaine littéralité, comme le préconisaient d'ailleurs les penseurs de la traduction. Les mœurs et les religions orientales sont cependant dépeintes dans leurs grandes lignes, représentation plutôt fidèle à l'esprit général du conte oriental. Les sultans et sultanes, bien que parlant la langue de la cour française, vivent et se comportent bien comme des orientaux. Ils s'adonnent à des insultes toutes orientales (« fils de chien ! ») et n'hésitent pas à cracher au visage des fils déshonorant, accomplissent çà et là de sales besognes, dignes des valets européens.

En revanche, dans les passages susceptibles d'apporter quelques éléments nouveaux à la connaissance de l'Orient, Galland aime, en général, s'attacher à la littéralité du texte et n'oublie pas de livrer, en notes, les remarques qu'il juge utiles. Il évite alors de simplifier, de résumer ou de supprimer. Ainsi dans *l'Histoire de Zobéide*²²¹, la description de la ville pétrifiée et sa légende religieuse occupent près d'un tiers du conte. Dans *l'Histoire du second calender*²²², de nombreuses pages sont destinées à la description minutieuse de l'occultisme. Dans *Sindbad*²²³, Galland prend le temps de peindre le paysage, les coutumes des marchands arabes et les relations échangées entre Haroun al-Raschid et le roi de Serendib.

²²¹ *Ibid.*, t. I, p. 205-216.

²²² *Ibid.*, t. I, p. 145-157.

²²³ *Ibid.*, t. I, p. 228-291.

Galland conserve ainsi une place importante à l'atmosphère orientale. Les noms propres traduits ou transcrits avec leur signification, en note, parsèment le récit, les longues énumérations d'objets rares ou précieux, les oppositions, les contrastes, les comparaisons dans le goût oriental reviennent en de nombreuses occasions. Il choisit délibérément le mot étranger, arabe, et traduit dans leur littéralité les images verbales les plus capables de dérouter son lecteur. Le résultat qu'il se propose d'atteindre est de produire chez le lecteur une impression de dépaysement total, de le transporter par le style en même temps que par la matière dans un milieu complètement différent du sien.

Si Galland considère *les Nuits* comme une lecture de délasserment facile, il y voit aussi un recueil de « narrations [...] fabuleuses à la vérité, mais agréables et divertissantes²²⁴ ». Son but, en les publiant, n'est pas simplement d'amuser son lecteur. Il pense surtout à instruire ses contemporains par les contes de Scheherazade, la docte sultane :

Celle-ci, outre sa beauté extraordinaire et sa vertu très solide, avait beaucoup de lecture et de mémoire si prodigieuse que rien ne lui était échappé de tout ce qu'elle avait lu [...] s'était heureusement appliquée à la philosophie, à la médecine, à l'histoire, et aux beaux-arts, et elle faisait des vers mieux que les poètes les plus célèbres de son temps²²⁵.

Mieux que les livres d'histoire ou « les relations de voyageurs, souvent mal informés²²⁶ », « ces récits attachants et véridiques²²⁷ » dans la description de la société et de ses mœurs sont capables à eux seuls de diffuser la connaissance de l'Orient. Ces récits, écrit Galland

Doivent plaire encore par les coutumes et les mœurs des Orientaux, par les cérémonies de leur religion, tant payenne que mahométane; et ces choses y sont mieux marquées que dans les auteurs qui en ont écrit, et que dans les relations de

²²⁴ Antoine Galland, *Dédicace*, t. I, p. 20, l. 43-45.

²²⁵ *Ibid.*, Prologue-cadre, t. I, p. 35, l. 4-17.

²²⁶ *Ibid.*, *Avertissement*, t. I, p. 21, l. 27-29.

²²⁷ *Idem.*

voyageurs. Tous les orientaux, Persans, Tartares et Indiens s'y font distinguer, et paraissent tels qu'ils sont, depuis les souverains jusqu'aux personnes de la plus basse condition. Ainsi, sans avoir essuyé la fatigue d'aller chercher ces peuples dans leur pays, le lecteur aura ici le plaisir de les voir agir et de les entendre parler²²⁸.

Il termine son éloge en relevant leur intérêt du point de vue moral :

pour peu mesme que ceux qui liront ces contes soient disposés à profiter des exemples de vertus et vices qu'ils trouveront, ils en pourront tirer un avantage qu'on ne tire point des autres contes, qui sont plus propres à corrompre les mœurs qu'à les corriger²²⁹.

Ainsi, l'aspect instructif et moral des *Mille et une nuits* prime. Il rejoint par là l'idée des érudits classique du Grand Siècle, celle qui apparente le conte au roman et qui le définit comme « d'agréable amusement des honnestes paresseux²³⁰ ». Pierre-Daniel Huet explique le but du roman en ces termes : « La fin principale des romans, ou du moins celle qui doit l'estre, et que se doivent proposer ceux qui les composent, est l'instruction des lecteurs, à qui il faut faire voir la vertu couronnée, et le vice puni²³¹ ». Les érudits les plus illustres du XVIII^e siècle, trouvent d'ailleurs, comme Galland, un délassement de choix dans les contes et les romans. C'est sans doute à l'intention de ces érudits, ses confrères, que l'orientaliste a soin de déclarer si explicitement les buts de sa publication.

²²⁸ *Idem.*

²²⁹ *Idem.*

²³⁰ Huet, *Lettre sur l'origine des romans*, p. 2, cité par Abdel-Halim p. 263.

²³¹ *Idem.*

CHAPITRE IV

PRODUCTION ET RECEPTION DU CONTE

Nous avons précédemment décrit et dégagé les principaux éléments qui caractérisent, au niveau théorique, le processus d'énonciation et d'actualisation du conte par le conteur. Nous avons ainsi tenté de montrer que le critère essentiel de tout conte est la manière dont le conteur raconte le récit, sa performance elle-même. Cette performance prise en charge par la mémoire du conteur « met en présence des acteurs (émetteurs-récepteurs) et en jeu des moyens (voix, geste, médium, mémoire), celle-ci se transmet alors, simultanément à un public qui le reçoit ici et maintenant²³² ». Si Le conteur-auteur veut conserver une certaine vraisemblance du conte oral et de sa performance, il se doit de la récréer en la transposant dans l'œuvre écrite. Tzvetan Todorov montre justement, à propos du dispositif énonciatif des *Mille et Une Nuits*, que « tout récit doit rendre explicite son procès d'énonciation; mais pour cela il est nécessaire qu'un nouveau récit apparaisse où le procès n'est qu'une partie de l'énoncé²³³ ». La tendance du conte de fées est d'ailleurs, selon Jean-Paul Sermain, d'exhiber les marques de sa fictionnalité²³⁴.

Il convient donc dans cette partie de se demander comment Galland respecte ce pacte (implicite) de l'énonciation orale et comment il parvient à représenter cette oralité dans la langue et le style du recueil des *Mille et une Nuits*. En d'autres termes, quelle est sa stratégie

²³² Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, op.cit., p. 149.

²³³ Tzvetan Todorov, « *Les hommes-récits : Les mille et Une Nuits* », in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1978, 45 p.

²³⁴ Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquières, 2005, 286 p.

narrative pour figurer la performance orale du conteur? Il s'agira ainsi de s'interroger sur la production et la réception du conte à l'intérieur même du recueil. Comme nous nous intéressons particulièrement aux problèmes de l'énonciation dans le texte littéraire des *Nuits*, nous envisageons une approche en termes de dialogisme et polyphonie énonciative.

Conscient de la pratique des lectures publiques et des diffusions orales des récits, Galland comprend que le rapport à la tradition orale est déterminant, il décide donc de l'intégrer dans le texte même des *Nuits* et en fait un élément fondamental de sa poétique. Jean-Paul Sermain souligne justement ce point, et montre à ce sujet que « le conte [écrit] offre, [est] une imitation des pratiques populaires de production, de réception et diffusion du conte utilisé²³⁵ ».

Le procédé d'enchâssement permettant l'engendrement successif de nouveaux récits préserve la dynamique de l'échange oral. Ce système, qui autorise la figuration du dispositif de contage mettant en présence le conteur et le public se relayant la parole, sert aussi à mettre en place la polyphonie narrative assumée essentiellement par les personnages qui sont tantôt auditeurs, tantôt conteurs. Paradoxalement, cette structure de l'enchâssement qui morcelle le récit permet en même temps de le faire progresser. Et c'est là une des caractéristiques de l'art de Galland : le refus de la linéarité narrative au profit d'une poétique de la digression. La transcription de la performance dans *Les Nuits* se lira essentiellement dans cette présence du conteur principal et de son public incarné d'abord dans le récit-cadre par Scheherazade, sa sœur Dinarzade et son époux Schahriar, mais aussi à l'intérieur des multiples récits emboîtés par les nombreux protagonistes assumant réciproquement eux aussi les rôles à la fois de conteurs et d'auditeurs. C'est précisément cette mise en scène de la coénonciation du conteur et de son public qui est le principe même de la figuration de la narration orale.

²³⁵Jean-Paul Sermain, « Le rapport du conte de fées à l'oralité : trois modèles (Perrault, Galland, Hamilton) », in *Le conte en ses paroles La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières, Actes du colloque international Le conte en ses paroles : le dire et le dit dans le conte Merveilleux de L'Âge Classique (XVII^e-XVIII^e siècles)* (Université Grenoble 3-Stendhal, 22-24 septembre 2005), UMR LIRE CNRS n 5611, sous la dir. Anne Defrance et Jean-François Perrin Paris, Desjonquières, 2007, p. 35.

4.1 La production du conte : une poétique polyphonique

Les Nuits rassemblent des contes dont l'enjeu est dramatique, et qui sont enchâssés dans un récit-cadre imitant la performance conteuse. L'auditoire, qui n'interrompt généralement pas le conteur lors de sa performance, est chargé d'en sanctionner la qualité uniquement au final. *Les Nuits* représentent ainsi les éléments pragmatiques du conte oral; Galland s'en sert d'ailleurs, de façon originale, pour figurer la présence du conteur et de son public. La plupart des protagonistes, loin d'être des auditeurs passifs, se muent au contraire en conteurs habiles. Ils y engagent leur propre vie, car l'acte de raconter repose sur le principe de l'échange d'une vie ou d'une portion de vie contre une histoire admise comme excellente par l'auditeur. Dans cette optique, les contes doivent absolument plaire et distraire le public du moment.

4.1.1 La notion de polyphonie

Nées d'une situation vivante et interpersonnelle, les *Nuits* reproduisent cette interaction sous la forme écrite de l'enchâssement du conte dans le conte ou, pour reprendre Genette, du « récit dans le récit ». Cette structure enchâssée, qui génère suspension et attente narrative (créant ainsi dramatisation de l'acte de raconter), permet avant tout de mettre en place le principe co-énonciatif du conte et d'instaurer ainsi la polyphonie narrative. La plupart des auditeurs prennent librement la parole et proposent en alternance une histoire singulière. Le conte devient ainsi le haut lieu de la parole partagée où chacun exerce ce droit dans le respect et la politesse de l'autre. L'art de conter embrasse ainsi le même esprit que l'art de la conversation dans le sens à la fois de cette liberté accordée à la parole mais aussi du plaisir que le conte procure.

Les Nuits se caractérisent donc par une pluralité de voix à la fois dans le récit lui-même rendu possible par l'enchâssement, mais aussi à l'extérieur de celui-ci, soit le paratexte (*Dédicace* et *Avertissement*). Quel statut doit-on accorder à ces voix ? Il y a celle qui est responsable des énoncés narratifs, intérieure et extérieure au récit lui-même, mais aussi celle qui raconte le récit. Par le terme de « voix », Genette entend trois instances : l'auteur, le

qui raconte le récit. Par le terme de « voix », Genette entend trois instances : l'auteur, le narrateur et le personnage. Selon lui, la voix, c'est la façon dont se trouve impliquée dans le récit la narration elle-même²³⁶.

On parlera aussi de polyphonie selon l'acception bakhtinienne, à savoir « un procédé d'écriture qui consiste à superposer deux ou plusieurs [...] voix indépendantes²³⁷ ». Par voix il faut comprendre « les sources énonciatives dans un même énoncé [...]. Bakhtine voit dans la polyphonie dialogique une mise en scène des personnages comme autant de consciences indépendantes mais en interrelation dialogique, qui parlent de manière individuée²³⁸ ». Dans notre étude, il s'agira de s'intéresser seulement à la polyphonie narrative, c'est-à-dire aux différentes instances narratives prises en charge par les narrateurs ou les personnages, et non de la comprendre en fonction de l'instance productrice de l'énoncé, laquelle est selon Bakhtine elle-même polyphonique.

Pour situer et différencier ainsi les voix, les instances énonciatives du récit (appelées aussi instances narratives du récit, voix du narrateur et voix du personnage), il est important de revenir sur certaines notions essentielles et d'en définir le sens. Benveniste distingue deux plans d'énonciation : l'énonciation historique qui se caractérise essentiellement par l'effacement du sujet de l'énonciation, et l'énonciation du discours qui laisse au contraire apparaître dans l'énoncé les traces de son énonciation²³⁹; il s'agit alors de toutes les formes déictiques (marques des première et deuxième personnes, adverbesspatio-temporels ici et maintenant, certaines modalités d'énonciation comme l'interrogation et l'exclamation, ou modalités d'énoncé comme les adjectifs appréciatifs). Ces indices de la subjectivité, permettent de repérer la présence du narrateur et de la différencier du personnage.

²³⁶ Gérard Genette, *Discours du récit*, in *figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 76.

²³⁷ Claire Stolz, « Atelier de théorie littéraire in fabula : La notion de Polyphonie », Source Web : la recherche en littérature, consulté le Mai 2010, p. 1. Site internet : www.fabula.org/atelier.php?La_notion_de_polyphonie.

²³⁸ *Idem*.

²³⁹ Émile Benveniste, *Les relations de temps dans le verbe français*, in *Problèmes de linguistique générale* 1, Paris, Gallimard, 1976, p. 238-250.

Le discours n'est donc pas le propre de l'oral. Il apparaît également dans le récit écrit. Il est présent dès que le narrateur rapporte la parole des personnages, mais aussi quand il commente les événements. Un narrateur peut aussi bien transcrire des dialogues extrêmement vivants qu'exprimer l'intériorité des personnages en s'infiltrant dans leur conscience. On parlera alors du point de vue adopté par le narrateur. Lorsqu'il en sait plus que ses personnages, connaît leurs pensées qu'il peut rapporter, on nommera cette perspective focalisation zéro. À son opposé on retrouve la focalisation externe. Quant à la focalisation interne, elle consiste en un champ de vision égalitaire entre les deux, le narrateur en sait donc autant que le personnage. Il arrive à tort qu'on assimile la voix narrative à celle de l'auteur même du texte, particulièrement lorsqu'il est question de conteur-narrateur qui s'insère entre le lecteur et l'histoire. Genette montre justement que dans l'art du récit « le narrateur n'est jamais l'auteur, [...] mais un rôle inventé et adopté par l'auteur; le narrateur est lui-même un rôle fictif²⁴⁰ ». C'est pourquoi « la situation narrative d'un récit de fiction ne se ramène jamais à sa situation d'écriture²⁴¹ ». Le travail esthétique de l'auteur-écrivain consiste donc dans la création d'un dispositif narratif d'ensemble, dont fait partie le narrateur : intrigue, personnages, thèmes, style, aussi bien que le choix d'un narrateur effacé ou particulièrement présent, se ramène à une stratégie, à une intention qui est celle de l'auteur²⁴². On ne confondra donc pas l'instance énonciative productrice du discours, soit l'auteur du texte avec l'énonciation narrative; l'instance qui prend en charge la narration soit par le narrateur, soit par le personnage.

4.1.2 Les notions de narrateur, de personnage et d'instance auctoriale

La question n'est donc pas de savoir si le narrateur est l'auteur mais plutôt de se demander si ce narrateur est ou n'est pas un personnage de l'histoire de même que la relation qu'il a avec lui. Le narrateur est homodiégétique lorsqu'il est présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte. Dans ce cas, il n'est pas un simple témoin des événements, mais un

²⁴⁰ Gérard Genette, *Discours du récit*, in *figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 226.

²⁴¹ *Idem.*

²⁴² *Idem.*

personnage du récit. En revanche, le narrateur hétérodiégétique est absent comme personnage de l'histoire qu'il raconte, même s'il peut y faire des intrusions comme narrateur. Au cours du récit on peut aussi assister à un changement du narrateur²⁴³.

Mais alors, comment le narrateur et le personnage sont-ils impliqués dans la diégèse même du texte ? Cette interrogation renvoie donc à la notion de niveau narratif qui désigne la frontière invisible et en principe totalement impénétrable qui sépare l'univers du raconté et celui du racontant²⁴⁴.

Lorsque le narrateur est effacé, en retrait, et exerce sa fonction première, celle de narrer, de présenter une histoire et des personnages, il est alors à l'extérieur de cet univers, sa narration se situe au niveau extradiégétique. Mais lorsque ce dernier renonce virtuellement à son statut pour déléguer son pouvoir de narration à un personnage qui la prend alors en charge, cet acte de narration se situe au niveau intradiégétique²⁴⁵. Le personnage-narrateur produit ainsi un récit second que Genette désigne, comme « métarécit ou récit métadiégétique²⁴⁶ », enchâssé dans le récit premier, « un récit dans le récit²⁴⁷ », où il y a au moins deux plans narratifs qui se superposent ; le niveau extradiégétique (celui du narrateur premier) et le niveau intradiégétique (celui du personnage Scheherazade qui se mue en narrateur second), (ou encore celui du niveau intradiégétique, narrateur second qui cède la parole à un de ses personnages qui prend lui-même le relais de la narration). Il y a ainsi dans les *Nuits* plusieurs niveaux d'emboîtements. Dès lors, il faudrait distinguer trois Scheherazade : au niveau intradiégétique (Scheherazade, personnage du récit premier et narrateur du récit second) et au niveau métadiégétique (Scheherazade personnage du récit second). Autrement dit, un narrateur extradiégétique n'est pas forcément hétérodiégétique et un narrateur intradiégétique, c'est-à-dire un narrateur second, n'est pas forcément

²⁴³ *Ibid.*, p. 65-278.

²⁴⁴ *Idem.*

²⁴⁵ *Idem.*

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 239.

²⁴⁷ Mieke Bal, *Narratologie*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 2.

homodiégétique. Dans *Les Mille et Une Nuits*, « Scheherazade est une narratrice intradiégétique parce qu'elle est déjà, avant d'ouvrir la bouche, personnage dans un récit qui n'est pas le sien; mais puisqu'elle ne raconte pas sa propre histoire, elle est en même temps narratrice hétérodiégétique²⁴⁸ ».

Le récit enchâssant, ou récit premier, qui n'est là en fait que pour servir de cadre au récit enchâssé, s'efface devant le récit encadré, qui occupe (quantitativement) la place dominante. Ces récits se différencient en fonction des relations qu'ils entretiennent avec le récit-cadre²⁴⁹. Lorsque le récit-cadre sert à mettre en place les conditions (matérielles et psychologiques) d'une réception confortable, on dira qu'il a une fonction phatique. Ainsi Galland met en scène, dans le prologue, au moins deux conteurs : l'un permanent (Scheherazade) et l'autre temporaire (son père). Ces derniers se muent en narrateurs, leurs récits auto-initiés ou sollicités par un auditoire attentif, sont ainsi mis en valeur. Le récit-cadre peut aussi avoir une fonction plus importante, une fonction évaluative²⁵⁰, lorsque le narrataire intradiégétique, à savoir le (ou les) auditeur(s) du récit enchâssé à qui l'on s'adresse au niveau du récit-cadre, apporte un commentaire à l'histoire qui vient d'être racontée, ce qui a pour effet d'orienter l'interprétation.

Depuis la position extradiégétique, le narrateur exerce sa fonction essentielle, la fonction narrative. Il produit un récit qui est la mise en forme d'une histoire. Mais il lui arrive aussi de l'interrompre pour lui apporter un commentaire.

Le narrateur peut en effet commenter son histoire pour indiquer la source d'où il tient son information, quand ce n'est le degré de précision de ses propres souvenirs ou les sentiments qu'éveille en lui tel épisode. On trouve alors la fonction testimoniale ou d'attestation²⁵¹. Il peut aller plus loin et se mettre à expliquer ou à justifier telle action,

²⁴⁸ Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 56.

²⁴⁹ Gérard Genette, *Discours du récit*, in *figure III*, *op. cit.*, 1972, p. 228-244.

²⁵⁰ *Idem.*

²⁵¹ *Idem.*

exerçant alors une fonction idéologique qui oriente la signification générale du récit. Cette fonction est parfois confiée à certains personnages. Le narrateur peut aussi se référer non plus à l'histoire, mais au récit, au texte narratif proprement dit, afin d'en présenter une articulation, d'en clarifier l'organisation générale, ou encore pour proposer des commentaires d'ordre esthétique. Il remplit alors la fonction de régie. Enfin, il peut arriver que le narrateur ne soit tourné ni vers son histoire, ni vers le récit, mais vers la situation narrative elle-même, lorsqu'il s'adresse à quelqu'un qu'on pourrait considérer comme une figure textuelle du lecteur, sur le modèle des distinctions établies à propos de l'auteur. Ce souci du public fait que le narrateur privilégie sa fonction phatique.

Dans les cas qui précèdent, si l'on considère que la voix du narrateur ne se confond pas avec la voix de l'auteur, alors on peut déduire que l'imperméabilité des frontières entre niveaux est parfaitement respectée. Mais il existe des cas particuliers où ces frontières deviennent poreuses. Quand la frontière est franchie, émerge alors une métalepse narrative qui se définit par toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement. Fondée sur une impossibilité logique, la métalepse est toujours ressentie comme une transgression²⁵².

Dès lors, comment interpréter cette instance auctoriale²⁵³ qui apparaît dans le paratexte des *Nuits*, *Avertissement* et *Dédicace* signée d'ailleurs Galland, de même que la première instance narratrice qui introduit dans le récit lui-même des commentaires d'ordre esthétique afin de justifier la suppression d'éléments répétitifs qui semblent fatiguer le lecteur (la demande répétée de Dinarzade²⁵⁴), les descriptions trop longues qui pourraient l'ennuyer (description détaillée des robes²⁵⁵), la censure de scènes qui heurtent et atteignent la pudeur

²⁵² *Ibid.*, p. 244.

²⁵³ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, 182-218.

²⁵⁴ Antoine Galland, *op. cit.*, t. II., p. 256.

²⁵⁵ *Ibid.*, t. I., p. 320.

en les suggérant de façon elliptique²⁵⁶ (scène des relations sexuelles dans le récit-cadre), passages qu'on retrouve d'ailleurs dans le texte arabe ? Faut-il croire que cette instance énonciative est purement fictive, inventée par l'instance productrice du texte, soit l'auteur Antoine Galland, ou est-ce une mise en scène de l'auteur qui aurait installé « un narrateur non fiable » qui laisse ainsi transparaître sa propre voix ?

Si on admet que derrière ce narrateur « non fiable²⁵⁷ », transparait un auteur implicite (l'auteur implicite renvoie à l'instance suprême qui oriente le sens et les enjeux du texte²⁵⁸), on aurait ici par l'intrusion de l'instance extradiégétique (soit l'auteur implicite) dans l'univers intradiégétique (le récit) deux registres narratifs différents, et donc une métalepse narrative.

Dès lors que les instances énonciatives qui se situent en dehors de l'espace narratif fictif (auteur, lecteur) se mêlent aux instances narratives fictives, ou que des narrateurs extradiégétiques [...] s'introduisent dans les histoires auxquelles ils n'appartiennent pas, ou encore des personnages de la fiction sortent de leur cadre pour envahir l'univers narrateur, la transition d'un niveau apparaît comme transgressive²⁵⁹.

La voix narrative, nous dit Genette, n'est certes pas la voix de l'auteur. Elle est créée par l'auteur, au même titre que l'intrigue. Elle peut se borner à énoncer les phrases du récit, elle peut aussi commenter, juger, ou déléguer sa fonction à un acteur de la diégèse. Elle est toujours identifiable grâce aux expressions déictiques ou aux marques de la subjectivité. Pourtant cette voix narrative est parfois ambiguë, comme dans le cas des *Nuits*, à la fois dans cette instance auctoriale, mais aussi dans la présence même du conteur-narrateur premier anonyme.

²⁵⁶ *Ibid.*, t. I, p. 27

²⁵⁷ C. Wayne Booth, cité par Michèle Bokobza Kahan, « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction », *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009. URL : <http://aad.revues.org/index671.html>, consulté le 17 juin 2010. p. 2

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 3.

²⁵⁹ *Idem.*

4.1.3. Figures des conteurs

Pleinement conscient que l'intérêt principal des *Nuits* arabes réside dans cette transmission des contes par les nombreux conteurs-narrateurs anonymes, Galland, quant à lui, s'attache au contraire à éliminer ces nombreux conteurs anonymes au profit de sa propre parole, ou plutôt de celle qu'il met en scène avec un narrateur-conteur anonyme, relayée par celle de la conteuse principale Scheherazade. Il cherche ainsi à harmoniser le style et les niveaux de langage, mais surtout à rassembler ces nombreux contes transmis par ces trop nombreux narrateurs internes.

Dans l'original, la cohérence de l'ensemble des *Nuits* est en effet assurée par les narrateurs internes les plus susceptibles de les rapporter avec vraisemblance, lesquels transmettent les propos d'une sultane rapportant ceux d'un calender qui lui-même rapporte ceux d'un génie²⁶⁰, etc. Tout ceci imitant, selon nous, le modèle de la Sunna consistant à rapporter oralement les paroles et les comportements du prophète Mohammed par les compagnons directs, les plus crédibles de cette transmission. En Orient, cette source orale est garante d'une crédible et parfaite transmission. Le texte arabe se singularise ainsi par cette hétérogénéité (narrative et stylistique), par cette diversité de tons caractérisant chacun des récits en fonction de leurs narrateurs internes²⁶¹.

Galland, en revanche, refuse cette mixité qui génère une certaine distanciation et un éloignement avec son auditeur lecteur. Selon Manuel Couvreur, son effort tend au contraire à estomper, voire éliminer la présence de ces nombreux narrateur-conteurs, dont le lecteur ignore tout, et qui se gardent d'ajouter le moindre commentaire moral²⁶², au profit, selon nous, d'un rapprochement de la parole d'un narrateur anonyme et, surtout, de celle de Scheherazade. En effet, c'est elle qui désormais assumera à la place de ces narrateurs internes

²⁶⁰ Manuel Couvreur, « Antoine Galland ou l'art de la polyphonie à une voix », in *le conte en ses paroles*, *op. cit.*, p. 170.

²⁶¹ *Idem.*

²⁶² *Idem.*

leur discours. Elle est dotée ainsi du discours rapporté de ces anciens conteurs-narrateurs. Galland renonce donc au style oriental et se refuse de transposer l'hétérogénéité stylistique et linguistique de l'original. Il préserve tout de même soigneusement l'accord entre le contenu même du récit et l'origine social du narrateur interne qui le raconte, mais l'hétérogénéité langagière disparaît au profit d'une unité de ton²⁶³.

4.1.3.1. Le conteur anonyme dans le paratexte

Conformément au principe du conte, Galland va susciter d'abord l'intérêt de l'auditeur (lecteur), en mettant en scène dans le paratexte un conteur-narrateur (à la fois dans l'*Avertissement* et la *Dédicace*) mais aussi dans le récit même des *Nuits*. Ce qu'on entend par paratexte, selon la définition de Genette, c'est l'ensemble des discours, commentaires qui accompagnent une œuvre²⁶⁴. Il peut s'agir de messages écrits par l'auteur, on parlera donc de paratexte auctorial²⁶⁵. L'*Avertissement* et la *Dédicace* dans la traduction des *Nuits* d'Antoine Galland sont des péri-textes inscrits dans le recueil même auxquels ils appartiennent (ces péri-textes sont une forme de paratexte). Cette convention textuelle²⁶⁶ cherche à exercer une influence sur le lecteur et à l'enrôler ainsi dans la présente lecture. Elle assume alors une fonction pragmatique et fonctionnelle²⁶⁷. En effet l'auteur s'adresse directement à son lecteur dans le but de l'instruire de la disposition et de l'ordre du livre afin qu'il en tire l'utilité nécessaire à une bonne compréhension de son œuvre. La fonction de l'instance préfacielle originale, c'est-à-dire la préface rédigée par l'auteur et paraissant dans la première édition du livre, revient à assurer d'abord une bonne lecture mais est aussi un procédé auto-publicitaire ; puisque l'auteur ne peut sous aucun prétexte vanter son propre talent, il peut se rattraper en valorisant le thème traité, son importance, son utilité (documentaire, morale), sa nouveauté, sa fidélité à la tradition, son unité (surtout dans les recueils), sa véracité... Il peut encore faire

²⁶³ *Idem.*

²⁶⁴ Gérard Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p 10-18.

²⁶⁵ *Ibid.*, p 150-181.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 182-218.

²⁶⁷ *Idem.*

de la préface un paratonnerre afin de neutraliser la critique en prenant les devants. Genette relève d'ailleurs le caractère foncièrement ambigu de ce type de discours. Se dégage ainsi trois types essentiels de préface dont chacun assume une fonction distincte: la préface auctoriale indique une intention, la préface allographe se charge de la protection élogieuse, et la préface fictionnelle assure la mise en scène de la pratique fictionnelle (papiers trouvés, etc)²⁶⁸.

Depuis la position extradiégétique, le conteur-narrateur explique, dans le paratexte (soit la *Dédicace* et l'*Avertissement*), le texte des *Nuits* en exerçant différentes fonctions. Tourné vers la situation narrative elle-même et privilégiant la fonction commentative, il s'adresse en ces termes : « Il n'est pas besoin de prévenir le lecteur sur le mérite et la beauté des contes²⁶⁹ ». Il établit le premier contact obligé avec son public, en transmettant directement le conte au lecteur. S'exprimant de cette manière, Galland tente de reproduire une certaine vraisemblance de la performance orale du conteur. Mais en destinant le conte à un lecteur et non à un auditeur, il inscrit parallèlement le texte des *Nuits* dans la transposition écrite, soit dans la littérature.

Le narrateur-conteur présente ensuite son histoire pour indiquer d'abord la source d'où il tient son information, exerçant la fonction testimoniale. Il apprend au lecteur que « l'origine du texte est arabe », et qu'il est « intitulé *Les Mille et une nuits*²⁷⁰ ». En précisant leur origine, il les inscrit de ce fait dans un contexte géographique et culturel totalement différent et original, excitant ainsi la curiosité du lecteur. Puis, il les décrit en recourant au superlatif, lui exposant ainsi qu'il a en main « un ouvrage ingénieux », « prodigieux », « unique par sa beauté, qu'aucune autre langue n'a pu concurrencer²⁷¹ ». Il en profite d'ailleurs pour s'improviser critique littéraire et donner son avis sur l'ouvrage en lui conférant des qualités tout à fait singulières : « Qu'en ce genre on a rien vu de si beau, jusqu'à présent, dans aucune

²⁶⁸ *Idem.*

²⁶⁹ Antoine Galland, *op.cit.*, *Avertissement*, t. I, p. 21

²⁷⁰ *Idem.*

²⁷¹ *Idem.*

langue²⁷² », et l'invite ensuite habilement à les lire « pour demeurer d'accord²⁷³ » avec son opinion. Il termine cet éloge en revendiquant l'authenticité des coutumes et des mœurs des orientaux, et dit même que « ces choses y sont mieux marquées que dans les auteurs qui en ont écrits et que dans les relations des voyageurs. [...] et que tous les Orientaux paraissent tels qu'ils sont²⁷⁴ ».

Se référant non plus à l'histoire, mais au récit, au texte narratif proprement dit, le narrateur-conteur indique dans un deuxième temps l'articulation du texte, en clarifie l'organisation générale, et propose même des commentaires d'ordre esthétique. Exerçant la fonction de régie, il indique d'abord qu'il n'est pas l'auteur des *Nuits* et qu'il « ignore le nom de l'auteur d'un si grand ouvrage, [...] [mais] qu'il n'est pas tout d'une main²⁷⁵ ». Il rapporte ensuite dans une même phrase les différents rôles qu'il a assumés :

Le retardement, Madame, vient de ce qu'avant de commencer l'impression, j'appris que ces contes étaient tirés d'un recueil prodigieux de Contes semblables, en plusieurs volumes [...]. Cette découverte m'obligea de suspendre cette impression et d'employer mes soins à recouvrer le recueil. Il a fallu le faire venir de Syrie, mettre en français le premier volume que voici, de quatre seulement qui m'ont été envoyés²⁷⁶.

D'après cette *Dédicace* adressée à la Marquise d'O dans laquelle Galland se met en scène comme conteur-narrateur, il se présente modestement comme collecteur dans un premier temps et traducteur ensuite ; allant jusqu'à minimiser cette fonction dans *l'Avertissement* où il écrit : « et ce n'est que la traduction [...] qu'on donne aujourd'hui au public²⁷⁷ ». Par cette négation restrictive, Galland tente justement de souligner que sa participation est infime par rapport à ce que représente *Les Nuits*. Faut-il entendre derrière ce

²⁷² *Idem.*

²⁷³ *Idem.*

²⁷⁴ *Idem.*

²⁷⁵ *Idem.*

²⁷⁶ *Ibid.*, *Dédicace*, t. I, p. 19-20.

²⁷⁷ *Ibid.*, *Avertissement*, t. I, p. 21.

propos, l'euphémisme classique de l'écrivain ou est-ce un procédé littéraire lui permettant d'abord de se déresponsabiliser du contenu et qui cherche avant tout à anticiper les reproches qui pourraient lui être faits. D'ailleurs, très subtilement il ne s'adresse pas directement à la critique mais invite ce lectorat à « confronter l'original avec la copie », se flattant même « qu'il a eu d'abord le mérite de faire voir les Arabes aux Français avec toute la circonspection que la délicatesse de la langue française et l'époque demandait²⁷⁸ ».

Bien sûr le lecteur n'est pas dupe et conclut à un plaidoyer pro domo, pour sa propre cause, stratégie récurrente dans les préfaces. Galland ne l'est pas non plus, il connaît les carences de son ouvrage et il s'en excuse, en exagère même certaines, c'est pourquoi il minimise sa participation, réduit l'étendue de son travail « à n'être qu'une simple traduction²⁷⁹ » pour au contraire attirer les louanges.

Il admet pourtant qu'il a dépassé le simple travail de traduction et qu'il a recherché avant tout à « mettre en français²⁸⁰ » le texte. Cette mise en français consiste selon Jean-Paul Sermain :

à dépasser les propos de la traduction, ou plus exactement à l'inclure, dans une opération de transfert vers un autre « public » de façon à éveiller en lui le plaisir qu'on doit recevoir des contes. [...] L'agrément oriental peut nourrir l'agrément occidental mais non sans quelque adaptation. La traduction simple restituerait ce que les Arabes se sont dit à eux-mêmes, Galland entend les faire s'adresser aux Français²⁸¹.

Cette « mise en français » des *Nuits* par Galland, est d'ailleurs, toujours selon Jean-Paul Sermain, « conforme aux principes qui ont commandé le travail du XVII^e siècle sur la langue et le style, en parfait accord avec les orientations par la littérature et par la transformation des

²⁷⁸ *Ibid.*, t. I, p. 22.

²⁷⁹ *Ibid.*, t. I, p. 21.

²⁸⁰ *Ibid.*, *Dédicace*, t. I, p. 20.

²⁸¹ Jean-Paul Sermain, *Les Mille et une nuits entre Orient et Occident*, *op. cit.*, 2009, p. 92.

modes de sociabilité centrés sur la conversation²⁸² ». Il traduit donc « les textes dans la langue la plus évidente, la plus naturelle, entièrement au service de l'invention de la fiction, de l'esprit du conte²⁸³ ».

Dépassant le simple travail de traduction, Galland s'est aussi employé à un travail d'organisation, exerçant ainsi la fonction de rédacteur et d'éditeur. D'ailleurs cette interrogation rhétorique : « qu'y a-t-il de plus ingénieux que d'avoir fait un corps d'une quantité prodigieuse de contes ?²⁸⁴ » renvoie probablement à son propre talent « de faire un corps si ample de narrations²⁸⁵ ». En d'autres termes une de ses principales contributions repose essentiellement dans cette unification, ce rassemblement des nombreux contes en une seule et même histoire et d'avoir su les lier et les rendre en bon français. Il montre ainsi que son rôle ne se limite pas seulement à être un simple traducteur, il a joué aussi une fonction de rédacteur, (c'est le sens qu'il faut comprendre lorsqu'il dit « mettre en français et faire un corps de narrations »). Ce travail d'organisation l'a obligé du même coup à un travail de sélection, il a en effet supprimé les éléments répétitifs qui semblaient fatiguer le lecteur (la demande répétée de Dinarzade²⁸⁶), les descriptions trop longues qui pourraient l'ennuyer (description détaillée des robes²⁸⁷), censurer les scènes qui heurtent et atteignent la pudeur en les suggérant de façon elliptique²⁸⁸ (scène des relations sexuelles dans le récit-cadre). Mais, il précise généralement les critères qui ont présidé à cette sélection : « on a pris soin de conserver leurs caractères, de ne pas s'éloigner de leurs expressions [...] et l'on ne s'est écarté du texte que quand la bienséance n'a pas permis de s'y attacher²⁸⁹ ».

²⁸² *Idem.*

²⁸³ *Ibid.*, p. 93.

²⁸⁴ Antoine Galland, *op. cit.*, *Avertissement*, t. I, p. 21.

²⁸⁵ *Ibid.*, *Dédicace*, t. I p. 20.

²⁸⁶ *Ibid.*, t. II., p. 256.

²⁸⁷ *Ibid.*, t. I., p. 320.

²⁸⁸ *Ibid.*, t. I, p. 27.

²⁸⁹ *Ibid.*, *Avertissement*, t. I, p. 22.

Si cette instance auctoriale devait être considérée digne de confiance, pourquoi omet-elle de parler de toutes les suppressions poétiques, en l'occurrence celles des vers poétiques qui parsèment tout/s au long les contes arabes ? Comment alors interpréter cette absence de commentaires concernant précisément ces vers poétiques ? De plus, doit-on vraiment croire que la suppression de la demande de contes de Dinarzade, « a choqué, déplu et fatigué » son public qui en réclamait l'abandon d'autant qu'elle n'est effacée que temporairement, dans le récit de *Sindbad* et qu'on la retrouve plus loin dans le récit de *Nourreddin*, comme nous l'avons déjà montrée au chapitre III, page 41 ? Peut-on dès lors considérer cette instance auctoriale comme une instance fiable derrière laquelle se cache un auteur implicite ? Alors que cette instance, présente uniquement les qualités de l'œuvre qui concernent à la fois le contenu et le procédé ingénieux qui consiste à emboîter les récits dans le récit principal, doit-on croire en elle pour autant ? Que devient l'auteur, un personnage ? Posture ou Imposture auctoriale ?

Exerçant la fonction idéologique, il termine son commentaire en justifiant le but qu'il faut allouer aux *Nuits*. Il met ainsi en évidence la finalité didactique de ces contes. Derrière l'apparence divertissante, ces contes, à la différence des autres qui sont « plus propres à corrompre les mœurs qu'à les corriger²⁹⁰ » sont avant tout un exemple de vertu qui dénonce les vices et que le lecteur est invité à suivre. Galland n'hésite pas d'ailleurs à se « féliciter » du service qu'il rend aux lecteurs pour peu que ce dernier « profite des exemples de vertus, tire un avantage qu'on en tire point des autres contes, qui sont plus propres à corrompre les mœurs qu'à les corriger²⁹¹ ». En publiant un tel ouvrage, le lecteur aura le plaisir surtout de profiter de la connaissance de l'autre, « les orientaux », « sans essayer la fatigue d'aller chercher ces peuples dans leurs pays, le lecteur pourra les voir agir et les entendre parler²⁹² ».

²⁹⁰ *Idem.*

²⁹¹ *Idem.*

²⁹² *Idem.*

4.1.3.2. Le conteur-narrateur anonyme dans le récit

Le conte s'ouvre de cette manière : « les chroniques des Sassaniens [...] rapportent qu'il y avait autrefois un roi²⁹³ ». Galland intègre ainsi dans le récit, en focalisation externe, un conteur-narrateur premier (anonyme) qui n'est pas défini et dont on ignore tout, un peu comme le modèle arabe, mais la différence réside essentiellement dans le fait que ce dernier est réduit à être le seul narrateur-conteur hétérodiégétique qui a toute autorité sur le texte (censure, commentaires de toutes sortes; moraux, esthétiques ...). Ce médiateur s'est chargé de faire passer *l'Histoire du roi perse Schahriar* et de son frère Schahzenam renfermée dans les chroniques des Sassaniens en un conte écrit. Ce faisant, Galland tente de signaler, dans un premier temps, que le récit provient d'une source extérieure et n'émane donc pas de sa propre création. Le texte des *Nuits* est d'ailleurs revendiqué comme la (simple) traduction recueillie de ces chroniques. Mais il cherche surtout à l'inscrire dans une vérité historique et géographique attestée. Dans cette optique, le narrateur-conteur se caractérise ainsi comme rapporteur, médiateur à plusieurs niveaux entre un élément historique et une fiction, entre une source orale et une source écrite, entre l'Orient et l'Occident.

Concernant d'ailleurs l'introduction du conte, Couvreur note justement que Galland procède de la même manière que sa précédente traduction : *Les fables indiennes, politiques et morales de Bidpai*. À l'exemple de cette dernière, le narrateur premier n'est pas défini et l'emploi du traditionnel « il était une fois » absent. Galland renvoie le récit des *Nuits* « à une autorité, à un texte ou tout du moins à une tradition plus ancienne²⁹⁴ ».

Ce narrateur premier est hétérodiégétique, absent comme personnage de l'histoire, il y fait néanmoins de nombreuses intrusions, et reste par ailleurs omniscient et omnipotent. Il intervient lors de la narration, pour justifier la suppression de certains épisodes : « la pudeur ne me permet pas de raconter tout ce qu'il se passa, il suffit de dire que le sultan en vit

²⁹³ *Ibid.*, t I, p. 23.

²⁹⁴ Manuel Couvreur, « Antoine Galland l'art de la polyphonie à une voix » in *Le conte en ses paroles*, *op. cit.*, p. 166-169.

suffisamment²⁹⁵ ». Il résume en élidant; « comme on l'a dit²⁹⁶ », connaît tout des personnages, rapportant, en focalisation zéro, l'intériorité de Schahzenan, par exemple, et anticipe le déroulement des événements : « le roi entra sans bruit se faisant un plaisir de surprendre par son retour une épouse dont il se croyait tendrement aimé. Mais quelle fut sa surprise²⁹⁷ ». Il fait la morale : « vous voyez par là quand une femme a formé un projet, il n'y a point de mari, ni d'amant qui puisse en empêcher l'exécution. Les hommes feraient mieux de ne pas contraindre les femmes; ce serait le moyen de les rendre sages²⁹⁸ ». Le conteur-narrateur implique ainsi le lecteur dans le récit, et le rend complice. Galland a donc autorité sur le conte : (censure, suppression, élisioin, commentaires). La parole de ce conteur anonyme est d'abord fortement marquée, voire dominante, du moins dans le récit-cadre, puis disparaît ensuite et demeure secondaire, réduite à quelques interventions.

En effet, cette première instance conteuse permet en réalité d'introduire principalement l'histoire du récit-cadre, l'histoire des deux frères trompés par leurs épouses et la vengeance meurtrière qui en découle. Mais elle permet surtout d'introduire l'histoire de Scheherazade. Il y a bien des dialogues entre les deux frères et la femme du génie, mais en réalité à aucun moment ces derniers se mettent à se raconter. C'est le narrateur anonyme, de façon elliptique d'ailleurs, qui se charge du récit de leurs mésaventures.

Présentant d'abord le grand-vizir, accompagné de ses deux filles Dinarzade et Scheherazade, ce narrateur disparaît ensuite provisoirement du récit pour laisser place à un duel verbal opposant le père et sa fille Scheherazade qui est décidée à épouser ce sultan sanguinaire. C'est à partir de ce dialogue vif que la parole conteuse s'échappe pour être récupérée par le grand-vizir qui se fait alors conteur temporaire et propose à sa fille l'unique apologue, *l'Histoire de l'âne, le bœuf et le laboureur*, afin de la dissuader d'épouser Schahriar. La morale de cet apologue s'avère totalement inefficace sur l'esprit de

²⁹⁵ Antoine Galland, *op. cit.*, t. I, p. 27.

²⁹⁶ *Ibid.*, t. I, p. 35.

²⁹⁷ *Ibid.*, t. I, p. 24.

²⁹⁸ *Ibid.*, t. I, p. 33.

Scheherazade; que celle-ci, selon Couvreur, « n'entende pas cet apologue trivial prouve sa supériorité. En revanche, que la parole de Scheherazade parvienne à guérir le sultan, confirme certes son exceptionnelle habileté de conteuse²⁹⁹ ». Contrairement à son père qui pensait pouvoir la convaincre avec un unique apologue, la sultane opte pour une méthode infiniment plus complexe et plus subtile.

Le père de Scheherazade doit être considéré comme un conteur autonome car il prend la parole non pas par la bouche de sa fille mais bien par sa propre bouche. Certes il n'est que conteur temporaire puisqu'il n'apparaît qu'uniquement dans le récit-cadre et ne propose qu'un seul apologue. Ce père ne sait pas conter, car savoir conter c'est savoir improviser comme dans la conversation des honnêtes gens; c'est savoir proférer sur le champ le discours, ou plutôt le conte qui convient, celui qui en effet permettrait de la convaincre et de la faire renoncer à son projet. C'est faire appel à ce que Mademoiselle Scudéry appelle *ingenium*, l'esprit du conte. Que le père ne propose pas d'autres contes prouve en outre que son pouvoir de contage est limité, qu'il n'a pas la capacité ni le talent du conteur, car savoir conter, c'est aussi savoir proposer autant de contes nécessaires dans le but de convaincre l'autre. Il est en position inférieure intellectuellement et culturellement par rapport à sa fille, c'est pourquoi il doit s'incliner devant son choix.

On assiste ainsi à une mutation du narrateur dès la fin du récit-cadre. Ce narrateur-conteur anonyme relaie la parole conteuse à ses personnages. Ce changement de narrateur se fait généralement à travers le dialogue permettant de figurer la performance orale du conteur et du public, mais aussi de donner la parole au personnage qui devient alors le nouveau conteur. Le dialogue permet aussi de différencier les personnages conteurs entre eux, et évite la confusion des instances narratives. Par le dialogue, il y a donc passation du pouvoir de contage, les voix narratives se superposant, chacune d'elles étant distincte et autonome, jamais confondue. Cette passation de la narration qui se fait par le dialogue est généralement provoquée par une interrogation réelle par le personnage auditeur qui se trouve alors satisfaite

²⁹⁹ Manuel Couvreur, « Antoine Galland l'art de la polyphonie à une voix » in *Le conte en ses paroles, op. cit.*, p. 168.

par la narration d'une histoire, ou une interrogation rhétorique par le personnage conteur-narrateur, qui impose alors le silence, et ordonne qu'on écoute son histoire. Ce procédé de demande répétitive de contage, caractéristique des *Nuits*, figure typique de l'énonciation orale, excite à la fois la curiosité de l'auditeur ou du lecteur ; il permet avant tout l'engendrement incessant de récits.

4.1.3.3. Le second conteur-narrateur : Scheherazade

Scheherazade, qui est d'abord homodiégétique, personnage de l'histoire, devient la narratrice d'un récit au second degré, soit intradiégétique, et assume ainsi la narration de l'ensemble du recueil. En effet, c'est de sa bouche que sortent finalement tous les contes ; c'est elle qui décide du choix des histoires à faire entendre, de même qu'elle suspend le récit et parfois même le tait. C'est d'ailleurs la capacité d'user de cette suspension narrative au moment le plus crucial qui lui permet de conserver l'attention de son auditoire et, par là même, celle du lecteur — pouvoir — qu'elle doit absolument garder si elle veut continuer à vivre, car une interruption définitive serait le signe d'une mauvaise performance conteuse qui pourrait lui être fatale. L'art de la conteuse est donc de couper court à sa narration au bon moment afin d'échapper à la décapitation. D'où la mise en scène conclue entre elle et sa sœur, qui permet une pause en différant et en suspendant sans cesse la narration pour la reprendre plus tard selon une logique de la surenchère contique, laquelle repose sur le procédé analogique. C'est d'ailleurs une des caractéristiques essentielles de l'art de Galland : la narration non linéaire au profit d'une poétique de la digression.

Scheherazade a de l'« esprit infini³⁰⁰ » et fait appel comme le conteur traditionnel, à sa « mémoire prodigieuse³⁰¹ », non pas une mémoire du conte transmise verbalement, mais une mémoire qui provient de ses amples lectures (philosophiques, poétiques, historiques, artistiques et même des livres de médecine³⁰²). La mémoire de cette culture savante « du

³⁰⁰ Antoine Galland, *op. cit.*, t. I p. 35.

³⁰¹ *Idem.*

³⁰² *Idem.*

maitre », qu'elle tire non pas d'un héritage oral mais d'une source écrite, conservée par le livre, lui permet de transmettre à ses auditeurs, en la vulgarisant, cette culture savante arabomusulmane dont elle assure du coup la survivance. Ce procédé de vulgarisation orale du savoir correspond exactement au procédé de la sunna, consistant à propager oralement le savoir religieux à un public qui est dépourvu de la source écrite. Ce savoir, qui inscrit obligatoirement l'origine de sa source (la chaîne de transmission orale), garantie d'une parfaite transmission, est selon la coutume orientale aussi fiable que le texte écrit.

C'est donc de cette « mémoire si prodigieuse », qu'elle tire toute la matière de ses contes. C'est d'ailleurs cette culture diffuse de Scheherazade, mais aussi des autres personnages conteurs, qui est sollicitée « dans la réception lettrée du conte ». Scheherazade incarne ainsi, selon Jean-Paul Sermain, « le principe de la production et de la caractérisation poétique du recueil³⁰³ ». Toujours selon Jean-Paul Sermain

Les Nuits, mettent (ainsi) en place un second modèle de rapport à l'oral, qui vient non supplanter le premier (celui du contage primitif et oral) mais se superposer à lui, celui de la mémoire : mémoire non savante guidée par le goût et la culture du conte, et qui occupe une place déterminante dans toutes les civilisations traditionnelles. Le recueil assure donc la survie des contes et leur transformation par l'intégration dans un ensemble où ils peuvent prendre le sens d'une encyclopédie à la fois culturelle (pour le public français) et moral (pour l'ensemble des publics) et finalement littéraire (leurs qualités se mesurent dans leur réunion)³⁰⁴.

Cette solidarité du conte dans le conte est mise au premier plan des recueils arabes et occupe au contraire une place très modeste dans les recueils français³⁰⁵, comme l'a si justement relevée, le premier, Jean-François Perrin.

³⁰³Jean-Paul Sermain, « Le rapport du conte de fées à l'oralité : trois modèles (Perrault, Galland, Hamilton) », in *le conte en ses paroles, op. cit.*, p. 38.

³⁰⁴*Idem.*

³⁰⁵ Jean-François Perrin, « Recueillir et Transmettre L'effet anthologique dans le conte merveilleux (XVII^e-XVIII^e siècle) », source Web : <http://w3.u-grenoble3.fr/lire/feeries/10-JF-PERRIN.pdf>, mise en ligne 2004, consulté en 2008, p. 141-171.

La source des contes [comme dans les Hadith, tradition orale de la religion musulmane] n'est pas principalement dans les textes mais dans la mémoire gardée des histoires. La mémoire apparaît comme médiatrice d'une culture orale, elle est introduite comme l'origine des *Nuits* dans la fiction et elle interviendra comme source réelle dans la création du livre de Galland³⁰⁶.

³⁰⁶ Jean-Paul Sermain, « Le rapport du conte de fées à l'oralité : trois modèles (Perrault, Galland, Hamilton) », in *Le conte en ses paroles, op. cit.*, p. 38-39.

4.2 Réception du conte : une poétique conversationnelle

L'auditoire, lié par sa performance au conteur, manifeste sa participation d'abord en sanctionnant la qualité du conte, mais aussi en y répondant directement par l'énonciation d'un nouveau récit singulier, relayant ainsi l'instance narratrice. L'activation de l'auditeur comme commentateur, nous dit Jean-François Perrin, se redouble, à la fin du conte, de son activation comme narrateur de la chute³⁰⁷. Ce type d'événement langagier, que Thérèse Jeanneret désigne plus exactement par « coénonciation, consiste à se retrouver en train de terminer, (plus généralement de continuer) une construction initiée par quelqu'un d'autre³⁰⁸ ».

4.2.1. Conversation ordinaire et performance conteuse

Ce procédé co-énonciatif, propre à la conversation que *Les Nuits* imitent, permet avant tout la transcription de l'oralité. Catherine Kerbrat-Orecchioni relève justement la proximité dans la structure entre ce type de narration écrite et la conversation ordinaire. L'apparentant au récit contique, elle démontre qu'au niveau de la dynamique, ce type de récit procède de la même manière³⁰⁹.

Selon elle, ce genre de récits co-énonciatifs (écrit et oral) qui paraît « improvisé et [qui] surgit de façon imprévisible comme des séquences narratives enchâssées dans des échanges³¹⁰ » est caractéristique avant tout par sa structure fragmentée et discontinue obéissant à un art de la digression des récits conversationnels. Ces récits, en effet, « [...] ne possèdent pas de bornes clairement identifiables, laissant toujours ouverte la possibilité d'une suite ou d'une reprise, [car] ils sont censés alimenter l'échange conversationnel dont ils

³⁰⁷ Jean-François Perrin, « Au temps où les oreilles parlaient : poétique de la coénonciation dans les contes d'Antoine Hamilton », in *Le conte en ses paroles*, *op. cit.*, p. 180.

³⁰⁸ Thérèse Jeanneret, « Vers une respecification de la notion de coénonciation : pertinence de la notion du genre », *Marges linguistiques* n 2, nov.2001, p. 81.

³⁰⁹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Les récits conversationnels, ou la parole « ordinaire », c'est tout un art », in *Littérature orale paroles vivantes et mouvantes*, *op. cit.*, p. 99-119.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 103.

épousent les allures vagabondes³¹¹ ». Cette impression de discontinuité et cet art de la digression s'expliquent en réalité par le fait que la parole du narrateur dominant est sans cesse interrompue à la fois par les interventions de l'auditoire, et, dans le cas des *Nuits*, par le conteur lui-même.

Produits de façon improvisée, ces récits sont le résultat d'une construction collective ; c'est là leur seconde spécificité, soit leur caractère polyphonique. De la simple participation à la véritable construction, ces récits sont donc composés à partir et avec les auditeurs. Cette collaboration s'exprime d'abord par « des signaux d'écoute, de soutien et ou de relance (simple accusé de réception verbal ou non) », mais se manifeste aussi « par des réponses émotionnelles de l'auditoire adaptées bien entendu à la nature de l'histoire narrée (rires si histoires comiques, marque de co-indignation exprimée par l'exclamation...). Ces manifestations d'empathie, d'identification sont d'ailleurs la condition sine qua non de la réussite de la narration³¹² ». L'auditoire, nous dit-elle, peut aussi intervenir plus directement dans la conduite du récit, « par toutes sortes de commentaires produits ouvertement ou en aparté, ou par la demande de précision ou de rectification. Si un membre de l'auditoire connaît l'histoire, il peut alors s'ériger en co-narrateur³¹³ ». Ces interventions perçues comme de simples soutiens coopératifs ou compétitifs, et impliquant des négociations entre les acteurs, participent à l'élaboration et à la construction de ces récits conversationnels.

Leur typologie dépend néanmoins, comme le montre une fois de plus Kerbrat-Orecchioni, à la fois du contexte dans lequel elle va s'inscrire (« conversation familière ou caractère plus institutionnel »), de la teneur (type) du récit, c'est-à-dire s'il s'agit « d'une histoire réelle ou fictive, et si elle est racontée à la première personne ou troisième personne », mais aussi de l'organisation et du déroulement du récit, à savoir si ce récit est « auto-initié ou sollicité; complet ou partiel; monophonique ou polyphonique; continu ou à épisodes; raconté pour la première fois ou pour la *énième* fois, récit isolé ou déclenchant un

³¹¹ *Idem.*

³¹² *Ibid.*, p. 104-105.

³¹³ *Idem.*

tournoi narratif³¹⁴ ». Cette structure du récit résulte surtout de la fonction du récit (illustrative, argumentative, anecdotique) par rapport à l'ensemble du récit³¹⁵. Elle montre ainsi que les différentes phases identifiées par Labov (résumé précédé d'une préface, indication, lancement du récit et complication, évaluation, résultats, chutes) doivent être présentes dans le texte³¹⁶.

Dès lors, selon Kerbrat-Orecchioni, il est tout à fait justifié d'apparenter le conte écrit à la conversation ordinaire pour deux raisons analogues : d'une part leur similitude fragmentée et discontinuée dans la structure même du discours, et d'autre part leur nature polyphonique. La narration écrite imite même la dynamique de la conversation (en usant de figures répétitives ; à l'identique ou avec ajouts de détails inédits, insertion de commentaires anticipant ou répétant, retours en arrière et reprises en boucle, fausse clôture suivies d'une relance). Les séquences narratives produites en contexte conversationnel gardent ainsi de nombreuses caractéristiques du discours oral et illustrent, avec le plus d'évidence, la poétique de l'oral³¹⁷.

Toutes ces manœuvres discursives se révèlent être le fondement même de la stratégie narrative du conte écrit. Dans ce contexte où chacun est à la fois conteur et auditeur, celui qui relate une histoire n'a pas pour autant le monopole de la parole. Raconter permet tant au locuteur qu'à l'auditeur de mettre en place le jeu relationnel qui veut qu'une histoire se raconte selon les mêmes règles qu'une conversation. Le conteur décide lui-même de s'interrompre ou est interrompu par les autres qui demandent des précisions, qui ajoutent des commentaires, des informations. Le récit est d'ailleurs construit par plusieurs voix en collaboration et en émulation; il se déploie dans le partage et l'interruption. Le conteur peut donc se voir privé de son succès par une simple remarque, parfois même un seul mot, habilement inséré dans son récit. Même le silence et les bruits excessifs participent à

³¹⁴ *Ibid.*, p. 106.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 106-107.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 102-103.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 107-108.

l'ambiance créée, ambiance née de la concurrence qui s'opère entre « vérité et mensonge, ludique et sérieux ». Les histoires racontées ne sont alors qu'un prétexte qui leur permet de mettre en œuvre à la fois leur habileté langagière et leur vivacité d'esprit. Dans ce contexte précis, rien au niveau formel ne distingue le registre discursif du registre narratif³¹⁸.

Répondant aux exigences de l'écriture, la conversation, autant par la structure même, que par le contenu, permet la figuration de l'oralité. *Les mille et une nuits* sont le produit d'une époque qui prône d'ailleurs un idéal d'écriture qui se sert et qui prend pour modèle la conversation civile et lettrée. Jean-Paul Sermain, dans *Le Conte de fées du Classicisme aux Lumières*, montre justement que le conteur moderne revendique un travail littéraire effectué sur la matière orale, mais ce qui est visé à travers « les notions de style naïf, simple, ou naturel, est une idée ou une figure de la langue populaire censée correspondre aux codes et usages conversationnels des élites³¹⁹ ».

4.2.2. La conversation au XVII^e siècle : un art rhétorique : genre littéraire oral, modèle du genre écrit

Avant de montrer que *Les Nuits* obéissent à un art de la conversation et qu'elles prennent comme modèle en l'imitant la conversation classique, nous nous attacherons d'abord à définir et à expliquer ce que signifie la conversation au XVII^e siècle. Nous essaierons de montrer que Galland obéit aux principes rhétoriques, stylistiques et littéraires de son siècle. N'oublions pas qu'au XVII^e et XVIII^e siècles, la conversation est le principe fondateur de la littérature écrite. Galland décide d'intégrer cet euphorique art vivant, en l'imitant à l'écrit. Il met ainsi en place et en vogue un nouveau type d'énonciation à l'écrit qui s'appuie sur un modèle double, métissé « franco-oriental ».

³¹⁸ Brunhilde Biebuyck, « Conter, Raconter, Badiner », in *Le renouveau du conte*, op. cit., p. 107-109.

³¹⁹ Jean-Paul Sermain, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, op. cit., p. 93.

Poursuivant les projets énonciatifs de Mademoiselle de Scudéry et se soumettant aux théories rhétoriques et littéraires proposées par les penseurs de la conversation tels que le chevalier de Méré, Galland imite le style des conversations françaises de son époque. Il participe ainsi à un nouveau genre littéraire qui régénère la littérature. C'est ce qui fera dire à beaucoup que Scheherazade s'exprime comme une femme de la cour française. Les critiques lui reprochant d'avoir voulu occidentaliser les *Nuits* et de leur avoir insufflé un air très classique sont certes vraies, mais tout cela participe de son projet d'imiter un art en vogue : celui de la conversation.

Derrière le titre hyperbolique *Le genre des genres littéraires français : la conversation*³²⁰, Marc Fumaroli considère celle-ci comme un genre littéraire oral qui a donné naissance à la littérature écrite du XVII^e siècle. Cette étude sur la conversation montre que cet art rhétorique français est le modèle de la littérature écrite, il serait à la fois « le genre-mère et le genre gigogne³²¹ ». Nous nous appuyons sur cette affirmation pour démontrer que les *Nuits* imitent le genre de la conversation à des fins de transcription de la performance orale du conteur.

Il y a, bien évidemment, lieu de distinguer la conversation telle qu'elle était pratiquée au XVII^e siècle et celle qui se pratique aujourd'hui. Richelet la définit dans son dictionnaire comme « un entretien familier avec une ou plusieurs personnes³²² »; mais converser signifie d'abord « vivre avec³²³ » dans et par la parole. « Synonyme de fréquentation, [...] la conversation résulte d'un commerce dont le plaisir et l'absence de finalité sont les caractéristiques principales³²⁴ ». Cette activité langagière, produite donc par plusieurs

³²⁰ Marc Fumaroli, *Le genre des genres littéraires français : la conversation*, Oxford university Press, 1992, 35p.

³²¹ *Ibid.*, p. 26.

³²² Pierre Richelet, *Dictionnaire français* (1680), Genève, Stakline Reprints 1970, p. 302.

³²³ *Idem.*

³²⁴ Alain Montandon, « Bienséances de la conversation » in *Art de la Lettre, art de la conversation à l'époque classique en France : Actes du colloque de wolfenbüttel*, (Allemagne, octobre 1991), sous la dir. de Bernard Bray et Christoph Strosetzki, Paris, Klincksieck, « Actes et colloques », 1995, p. 64.

personnes se trouvant en rapport d'interaction, s'oppose par son caractère gratuit et improvisé aux autres formes de communication. N'ayant pas d'autre finalité que sa propre pratique, elle échappe à un quelconque but, car sa principale motivation est le plaisir. Cet acte désintéressé a (donc) pour finalité de « constituer et de maintenir un espace de socialisation et d'homogénéité³²⁵ ».

Stefano Guazzo, instigateur italien de cet art de la parole, le définit tout en le codifiant. Ces propos que l'on échange selon lui « hors des affaires », « non dans les conseils des princes, mais dans l'assemblée oisive des dames et des jeunes seigneurs³²⁶ », met l'accent sur le bonheur du dialogue entre interlocuteurs « civils et lettrés » respectant les « règles de l'urbanité ». C'est une véritable philosophie d'un « vivre bien ensemble », notamment par la parole polie, mais polie par les lettres et par cette sagesse qui vient de la méditation des classiques. Éloignée de la fadeur et de la grossièreté, opposée au pédantisme et à la satire, sa théorie préconisée vise à former l'homme « distingué : grave, mesuré, distinct du vulgaire [...]. La conversation devient une diplomatie générale de la vie en société; et atteint l'exemplarité dans les académies³²⁷. »

C'est d'ailleurs après la lecture de la *Conversazione civile* de Stefano Guazzo que Montaigne écrit le célèbre essai *De l'art de conférer* au livre III et qu'il va relancer en France l'esprit de la conversation. Il y présente les avantages et les dangers de ce type d'éloquence. Il différencie les « *esprits vigoureux*, ceux qui se posent les bonnes questions et qui sont capables de converser en renouvelant les lieux communs hérités de la tradition antique et les *esprits bas et maladifs* qui se contentent de répéter les formules toutes faites et les idées reçues³²⁸ ».

³²⁵ *Ibid.*, p. 63.

³²⁶ Voir Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 10-11.

³²⁷ *Idem.*

³²⁸ *Ibid.*, p. 5.

L'élément intrinsèque de la conversation française réside bien dans ce que Montaigne appelle « *esprit* ». Y exposant les règles, il entrevoit comme Pascal dans les *Pensées*, ses périls: « On se forme l'esprit et le sentiment par les conversations; on se gâte l'esprit et le sentiment par les conversations³²⁹ ». Pascal emploie ici le mot conversation conformément à l'étymologie latine *conversatio* qui désigne *sermo* ou *colloquium* signifiant en quelque sorte débat philosophique; il n'a pas du tout le sens que lui donne Méré ou Madeleine de Scudéry, à savoir « un dialogue à plusieurs, à cœur ouvert, entre gens d'esprit³³⁰ ».

D'après Fumaroli, la conversation (*sermo*) n'est pas l'antithèse de l'éloquence, mais une sorte de prolongement méditatif qui se poursuit loin de l'effervescence du Forum, en aparté, dans un cercle temporairement privé. Soumise « aux mêmes règles de clarté, à la même rhétorique qui consiste à chercher la sagesse en prenant appui sur la *doxa*, sur les lieux communs³³¹ », elle relève aussi de la vie civique et active mais s'exerce dans des conditions différentes.

Déjà, dès la fin de l'antiquité, « une sociabilité orale du loisir est l'objet d'une mimésis dans un genre littéraire écrit qui la résume, la stylise, la fixe pour la mémoire et pour l'exemple³³² ». Selon Fumaroli, il n'est pas exagéré de parler de genre littéraire oral pour désigner les « *sermones conviviales* »; la conversation de banquet, nocturne et détendue. En effet, les lieux communs de ces dialogues érudits renvoient à une véritable science littéraire partagée par tous les interlocuteurs. Il s'agit bien ici d'un genre littéraire propre aux lettrés qui ont été formés à la grammaire, la rhétorique et la dialectique, et qui ont une connaissance savante des auteurs classiques. Non sans règles, leur parole improvisée et détendue dans ce type de *sermo* (conversation), est aussi « littéraire que la composition d'un texte qui l'imité par écrit³³³ ».

³²⁹ *Ibid*, Pascal, *Les Pensées* cité par Fumaroli, p. 6.

³³⁰ *Ibid.*, p. 6.

³³¹ *Ibid.*, p. 7.

³³² *Ibid.*, p. 9.

³³³ Voir *Ibid.*, p. 9.

À l'exemple des sermons, la conversation civile et lettrée de l'époque classique, est un défi permanent pour l'esprit improvisateur. Excluant l'hésitation, elle exige de la vivacité, du discernement, et de l'esprit. Il importe de bien parler et de savoir persuader en faisant appel aux nombreux genres littéraires : (récits, anecdotes, maximes, portraits, traits d'esprit, réflexions). Reconnaissance de la parole d'autrui, la conversation consiste aussi bien à apprendre l'écoute qu'à apprendre la parole. Cette parole en apparence naturelle est en réalité le fruit d'une longue pratique, car chacun doit savoir émettre le discours convenu dans la forme et avec l'argumentation attendues. Elle impose donc une maîtrise de la parole écrite et orale. Une fois cette éducation littéraire d'ordre rhétorique acquise, elle requiert aussi une maîtrise de l'élocution (clarté, propriété, choix des mots et des tours les meilleurs), de l'invention (lieux communs vivifiés par l'esprit), et de l'action (modération de la voix et du regard, gestes appropriés). Savoir improviser, c'est donc le signe de l'esprit, de la raison ingénieuse, qui sait répondre à propos. C'est cet esprit d'improvisation qui va animer à partir du XVII^e siècle les petites sociétés de conversation, (salons ou académies)³³⁴.

C'est ce public d'improvisateurs, toujours selon Fumaroli, qui en définitive fixe la valeur des œuvres littéraires selon son propre critère : « vivacité et fraîcheur de l'oral retrouvés par écrit ». Ce jury, composé aussi bien d'érudits, d'honnêtes gens, d'écrivains ou de femmes supérieures se retrouve dans ces fameux salons pour converser et surtout débattre, non seulement des Belles-Lettres, mais aussi de la qualité de la langue. Ils sont les premiers informés des nouvelles œuvres littéraires qui sont autant d'interventions orales et écrites dans cette discussion. Nées dans la conversation, destinées à la conversation, les œuvres littéraires écrites trouvent aussi dans la conversation leur modèle d'écriture, la langue orale elle-même³³⁵.

De la conversation érudite naît la conversation parisienne des honnêtes gens, « la conversation du grand monde ». Ce « sous-genre » évite le sérieux spécialisé de la conversation savante comme il évite « le jeu oral purement galant ». Mais il retient de l'une,

³³⁴ *Ibid.*, p. 10-13.

³³⁵ *Ibid.*, p. 21.

« ses ressources lettrées, de l'autre, son charme courtois convenable au commerce avec ses dames³³⁶ ». La conversation parisienne à la mode suppose non seulement « des règles du dialogue avec des écrits propres à le faire rebondir; (billets, lettres, sonnets, poèmes souvent destinés à être accompagnés de musique), des figures chorégraphiques et théâtrales dans des lieux et avec des décors appropriés³³⁷ ».

Objet rhétorique devenu modèle de société, la conversation requiert et obéit à des règles pensées d'abord par « les honnêtes gens » qui la pratiquent et théorisées ensuite par les spécialistes de la langue française. S'intéressant aux usages de la conversation, Alain Montandon dresse, d'après les manuels rhétoriques du XVII^e siècle, les principes et la stratégie du dispositif. Lieu de distinction et d'appartenance, où la liberté atteint son paroxysme, la conversation honnête et civile, selon lui, rejette les sujets sérieux, impliquant la monopolisation du savoir et de la parole et qui placent les partenaires dans une inégalité de statut. Dans ce type d'entretien, il faut que règne une parfaite égalité entre les partenaires³³⁸. Dans une logique économique de la conversation, ces sujets ne doivent donc pas être trop particuliers. Alors, de quoi faut-il parler? De tout, des nouvelles de la cour, de la ville, tout l'art de la conversation est dans la manière de dire les choses, et non dans le sujet lui-même. Aucun sujet n'est interdit, excepté ceux qui concernent les choses basses et de peu d'esprit, les sujets lascifs³³⁹.

Ainsi chacun doit placer tout ce qu'il dit ou fait à l'endroit qui convient. Les bienséances de la conversation connues de ceux qui pratiquent cet art, sont variées. Elles recourent le lieu, le temps, l'âge, le rang social, la profession, la qualité des personnes, leur caractère et enfin les usages. Ces règles ont pour but d'éviter de railler l'autre et de le respecter de manière significativement explicite³⁴⁰. Cette attention à autrui a pour principe la politesse,

³³⁶ *Ibid.*, p. 22.

³³⁷ *Idem.*

³³⁸ Alain Montandon, « Bienséances de la conversation » in *Art de la Lettre, art de la conversation à l'époque classique en France, op. cit.*, p. 62-63.

³³⁹ *Ibid.*, p. 64.

³⁴⁰ Fabrice Campani, *La vie civile*, p. 369, cité par Alain Montandon, *op.cit.*, p. 66.

laquelle repose sur la raison, la nature et l'usage. « La bienséance n'étant autre chose que ce que la raison a jugé convenable sur les principes de la nature et de l'usage³⁴¹ ». Le respect de ces usages permet d'assurer la qualité des relations et le succès de la conversation.

L'entrée et la sortie de la conversation sont elles-mêmes codifiées. À son arrivée, en effet, chaque participant doit adoucir sa venue intrusive par des modérateurs destinés à effacer toute agressivité et à apparaître aimable. Une fois introduit dans le cercle de l'entretien, il s'agit de ne pas interrompre. Entrer dans le cercle, c'est renoncer à s'imposer, faire acte de soumission et d'allégeance à la communauté. Le participant connaît et se réfère aux règles fondamentales de la *Civilité puérile* d'Érasme ou du Galatée concernant le comportement envers autrui. C'est pourquoi il s'efface en faveur d'autrui, lui signifie son attention et participe pleinement au jeu de la communauté. Il ne faut pas sommeiller pendant que d'autres parlent, ne pas s'asseoir quand les autres sont debout, ne pas remuer la tête, ne pas se taire car le silence est signe d'animosité et de retrait. Les règles de civilité concernant le discours obéissent aux mêmes principes élémentaires : donner la prééminence à autrui sur soi. Retenons à ce sujet en vue de notre étude sur le texte des *Nuits* quelques citations essentielles concernant la politesse:

Si quelque personne de considération et d'autorité survient lorsque vous tenez le discours, il est la bienséance de le redire en peu et après cela de le reprendre et l'achevez³⁴².

Ne vous faites pas le censeur et le correcteur des fautes d'autrui.

Ne parlez pas si lentement et si pesamment que vous en donniez l'ennui.

Lorsque quelqu'autre parle, ne divertissez pas les auditeurs de l'écouter.

Ne lui suggérez pas les mots.

Ne l'interrompez pas, ni ne lui répondez point jusques à ce qu'il ait achevé³⁴³.

Il faut parlez d'une voix modérée, ni trop lente ni trop précipitée, ni rude, ni efféminée; c'est-à-dire qu'il faut parler de manière que sans faire de bruit, l'on puisse être aisément entendu de ceux à qui l'on parle³⁴⁴.

³⁴¹ *Règles de la bienséance civile et chrétienne*, 1740, Avertissement, cité par Alain Montandon, *op.cit.*, p. 67-68

³⁴² *Bienséances de la conversation entre les hommes*, Lyon, 1660 p. 118, cité par Montandon, *op.cit.*, p. 71-72.

³⁴³ *Idem.*

³⁴⁴ *Règles de la bienséance civile et chrétienne*, 1740, p. 39 cité par Montandon, *op. cit.*, p. 72

De même, il ne faut pas parler trop longtemps, éviter surtout les redites, ne pas être avide d'avoir le dessus, et ne pas être curieux des affaires des autres³⁴⁵.

Le comportement doit signifier un accord, une harmonie entre l'extérieur et l'intérieur, il doit donner à voir, à lire, à comprendre immédiatement. Cette sémiologie de la civilité sur le visage, dans l'habit comme dans toute l'apparence « l'air, le geste, la contenance, la manière d'agir, » appartient au domaine de la politesse³⁴⁶.

Ceci implique une prise en compte renforcée du destinataire dans l'attention et dans l'écoute. Il s'agit non seulement de prêter attention à l'autre, mais aussi de s'identifier à lui, de participer en quelque sorte par empathie à son être.

Mais cette bienséance est quelque peu paradoxale en ce qu'elle exige liberté et spontanéité, mais aussi de la retenue à la fois dans la langue et les sujets abordés. Il s'agit d'un véritable apprentissage philosophique qui demande une éducation et une sagesse. Pour cela, seuls la modestie et le nivellement, selon Alain Montandon, garantissent le succès de la conversation³⁴⁷.

Le secret est de parler toujours noblement des choses basses, assez simplement des choses élevées et fort galamment des choses galantes, sans empressement et sans affectation³⁴⁸.

Cet idéal de juste mesure dans la voix, le ton, la plaisanterie, la contradiction ou l'acquiescement implique un certain conformisme et rejette tout excès.

³⁴⁵ Bienséances de la conversation entre les hommes, Lyon, 1660, p.126, citées par Montandon, *op.cit.*, p. 72.

³⁴⁶ *Règles de la bienséance civile et chrétienne*, 1740, p. 4, cité par Montandon, *op.cit.*, p. 72.

³⁴⁷ Alain Montandon, *op. cit.*, p. 71.

³⁴⁸ Madeleine de Scudéry, *Conversations sur divers sujets*, Paris, 1686, 18, cité par Montandon, *op. cit.*, p. 76.

Aussi, une bienséance dans l'usage de la langue est requise. De Guazzo à Ménage ou encore Vaugelas, les traités sur la langue qui énoncent les règles de grammaire et de rhétorique, abondent. L'expression correcte, claire et simple, fait partie des prévenances que l'on doit avoir pour ses interlocuteurs. Dans ses *Observations sur l'éloquence des bienséances*, Rapin observe la nécessité de la convenance parfaite de ce que dit l'orateur avec la manière dont il faut le dire, ce qui implique la prise en compte de toutes les circonstances : geste, regard, visage, air, choix des paroles, économie du discours. La brièveté, la clarté, l'intelligence, l'esprit sont des requis indispensables.³⁴⁹

En se fondant aussi sur les manuels oratoires de la fin du XVII^e siècle, Volker Kapp³⁵⁰ soutient même que cet art est le principe fondateur de toute la culture classique en France. La conversation, perçue alors comme un type d'éloquence et appartenant de ce fait à la rhétorique, joue selon lui le rôle « d'organisateur de l'édifice culturel » auquel les traités de civilité, de grammaire mais aussi la littérature se réfèrent.

Daniel Morhof, montre que l'art de la conversation révèle les qualités humaines et morales du locuteur qui caractérisent toute la civilisation. Il se fonde sur une vision de la parole qui sert de lien à la communauté humaine et donne en même temps une forme à la liberté créatrice. La doctrine rhétorique de l'atticisme (délicatesse du langage, style pur, élégant attribués aux écrivains athéniens) est selon lui le modèle théorique qui unit à la fois l'univers culturel à la morale classique, mais aussi la production littéraire à l'honnêteté et à l'art de plaire³⁵¹.

Dans la seconde moitié du XVII^e siècle, la galanterie est mise en valeur et se centre sur l'art de plaire. Bien que ce changement lexical ne signifie pas forcément l'abandon de l'idéal atticiste, il traduit néanmoins une modification de la structure communicative et rhétorique de

³⁴⁹ Alain Montandon, *op. cit.*, p. 77.

³⁵⁰ Volker Kapp, « L'art de la conversation dans les manuels oratoires de la fin du XVII^e siècle », in *Art de la lettre Art de la conversation à l'époque classique en France*, *op. cit.*, p. 115-129.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 119.

l'entretien. Dorénavant, la conversation sert moins à transmettre des informations ou des connaissances qu'à se procurer du plaisir. La douceur des mots et des mœurs s'intègre alors dans une civilisation du plaisir.

Dans *Les Conversations sur divers sujets*, Madeleine de Scudéry considère la conversation comme « le plus grand plaisir des honnestes gens » qui sert à diffuser « la politesse dans le monde », inspirant ainsi « la morale la plus pure & l'amour de la gloire de la vertu ». La conversation est « une assemblée où l'on ne pense qu'à se divertir » et exclut les réunions où l'on parle d'affaires sans « rire ny badiner ». Scudéry élabore ainsi un modèle rhétorique de la conversation et esquisse le cadre idéal de cet art. Les entretiens servent alors dans ses romans à instruire tout en divertissant ses lecteurs³⁵².

Dans le même esprit didactique de Scudéry, et appliquant les règles de la conversation mondaine, Fontenelle insère du dialogue dans un contexte narratif scientifique. Cherchant à être universaliste, il déguise l'instructif en récit divertissant et varié. Cet élément essentiel de la conversation rejoint les remarques de La Bruyère concernant l'esprit de conversation et sa vision de la rhétorique de l'art de plaire :

Le caractère de ces esprits-là est de parler bien, de parler facilement et de donner un tour plaisant à tout ce qu'ils disent; ils font dans les rencontres des réparties ingénieuses; ils ont toujours quelque question subtile à proposer et quelque joli conte à faire pour animer la conversation ou pour la réveiller quand elle commence à languir. Pour peu qu'on les excite, ils disent mille choses surprenantes; ils savent surtout l'art de badiner avec esprit et de railler finement dans les conversations enjouées; ils raisonnent juste sur toutes les matières qui se proposent et toujours du bon sens.³⁵³

Rejoignant l'idée de Volker Kapp selon laquelle la conversation est le principe fondateur de tout l'édifice culturel en France, Marc Fumaroli montre, après Sainte-Beuve que cette littérature orale, « genre-mère et gigogne », a même donné naissance et relancé la littérature

³⁵² *Ibid.*, p. 122.

³⁵³ La Bruyère, cité par Volker kapp, *op. cit.*, p. 123.

classique³⁵⁴. Mais comment peut-on parler de genre littéraire oral, alors que la littérature, par définition, est écrite?

Seule la rhétorique permet, selon Fumaroli, de lever la contradiction apparente que comporte la notion de genre littéraire oral. L'éducation rhétorique littéraire ne marque pas, en effet, de frontière entre l'orateur et l'écrivain; elle conduit à une maîtrise de la parole autant orale qu'écrite. Les exercices littéraires préparent à inventer des discours, plutôt qu'à composer des textes écrits. Les auteurs étudiés, servent de modèles et de ressources à la performance de poèmes ou de proses destinés à être dits, même s'ils sont écrits³⁵⁵. « Le sommet d'une éducation rhétorique est donc l'improvisation orale, qui permet à l'orateur et éventuellement à l'écrivain de proférer sur le champ en réponse immédiate, au défi des circonstances, le discours qui convient³⁵⁶ ».

Il était donc naturel selon Fumaroli, que « la littérature écrite des écrivains de profession non seulement se fit mimésis du genre-mère et gigogne de la conversation lettrée, mais se soumit à la grammaire, à l'éthique, à la rhétorique dont celle-ci était le vivant dépositaire, proprement et purement français³⁵⁷ ». Le conte littéraire comme le genre épistolaire est « une conversation entre amis absents³⁵⁸ ». Dans une dépendance étroite de la conversation orale, le conte littéraire français est le meilleur genre qui donne par écrit l'illusion de la voix et de l'improvisation du bel esprit. Le mot esprit doit être compris d'après la définition de Madeleine de Scudéry et conformément à son étymologie latine « l'ingenium », signifiant la source de la parole vive, rapide et intuitive, qui est inséparable selon elle de « la bonne humeur, amicale, confiante et surtout naturelle³⁵⁹ ». L'essence de la conversation à la française est « un état second euphorique et inventif, qui fait jaillir à propos les mots d'esprit inattendus, les portraits et les récits vifs, très analogue donc à l'état d'inspiration

³⁵⁴ Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 14.

³⁵⁵ *Idem.*

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 14-15.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 26.

³⁵⁸ *Idem.*

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 27

littéraire³⁶⁰ », sauf que celui-ci est apparemment solitaire (en réalité, c'est un dialogue) alors que l'improvisation à plusieurs s'exalte par degré³⁶¹ ».

Tout l'art des *Mille et une nuits* repose sur l'imitation par la narration de la conversation civile et lettrée émise par cette conteuse orientale Scheherazade. Cette œuvre est construite en effet sur un emboîtement de conversations animées principalement par les femmes (Scheherazade et Dinarzade...). De cette longue conversation toute une série de genres littéraires surgissent : récits, maxime, réflexions morales, portraits, lettres... Véritable bibliothèque vivante et dialoguée, *Les Mille et une nuits* est composé sur le même principe d'engendrement successif de récits nouveaux et variés que la conversation lettrée du XVII^e siècle dont le caractère encyclopédique est un de ses traits essentiels.

Kerbrat-Orecchioni nous dit que le récit est souvent interrompu par les interventions des auditeurs. Il arrive pourtant, comme pour *Les Nuits*, que ce soit non pas l'auditeur mais le conteur qui décide de suspendre le récit, surtout, si cette pause narrative est garante de sa survie. Tout l'art de la conteuse Scheherazade est donc de couper ses récits au bon moment, tenant ainsi Schahriar, mais aussi le lecteur dans l'attente perpétuelle de suite narrative. Cette suspension narrative, qui lui permet de différer sans cesse sa décapitation, donnant l'illusion du naturel, permet du même coup à Scheherazade de découvrir peu à peu Schahriar et d'adapter le récit en fonction de sa personnalité. Manuel Couvreur³⁶² montre justement que Scheherazade tente de convaincre son époux en usant de « l'esprit de finesse³⁶³ ». Elle opte ainsi pour une méthode infiniment plus complexe et plus subtile que celle de son père qui pensait pouvoir la convaincre en usant de « l'esprit de géométrie³⁶⁴ » en lui proposant un unique apologue. Scheherazade, en revanche, prend le temps de multiplier et de diversifier

³⁶⁰ *Idem.*

³⁶¹ *Idem.*

³⁶² Manuel Couvreur, *op. cit.*, p. 168-169.

³⁶³ *Idem.*

³⁶⁴ *Idem.*

Dans cette perspective, on le comprend, c'est la conteuse qui doit absolument conserver le pouvoir d'interrompre ses récits de façon à susciter constamment l'attente de son auditoire, garante de sa survie; à l'inverse, toute interruption du sultan-auditeur serait potentiellement menaçante, néanmoins, le recueil ne joue pas sur cette corde. La règle de non-interruption lors de la performance du conteur est généralement appliquée dans l'ensemble de l'œuvre. Cependant, dans l'*Histoire du marchand et du génie*³⁶⁵, Schahriar coupe la parole à Dinarzade et réclame à Scheherazade l'*Histoire* annoncée et attendue *du troisième vieillard* qui devait achever le cycle du marchand et du génie³⁶⁶. Celle-ci, curieusement, répond « je ne vous la dirai point, car elle n'est pas venue à ma connaissance³⁶⁷ » et poursuit sans aucune opposition, avec l'*Histoire du pêcheur et du génie*³⁶⁸. Alors que le principe de la vie sauve repose principalement sur l'acte de conter, Scheherazade contrevient à ce principe et conserve malgré tout la vie sauve. Schahriar intervient d'ailleurs une nouvelle fois dans l'*Histoire du pêcheur et du génie*; il interrompt, dans le cas présent, non pas Dinarzade, mais Scheherazade à qui il demande « d'achever le récit de l'entretien du roi grec et de son vizir³⁶⁹ ». Cette dernière se soumet cette fois-ci à son ordre en poursuivant la narration par l'*Histoire du vizir puni*³⁷⁰. Outre les deux cas cités, le principe de non-interruption du récit en cours domine dans l'ensemble du recueil.

4.2.3. Les simples auditeurs

Cette règle de non-interruption, qui prévaut dans l'ensemble du recueil correspond, exactement aux principes de la conversation civile et lettrée de l'époque classique laquelle impose « à tous les participants de ne pas interrompre, ni de répondre jusqu'à ce que

³⁶⁵ Antoine Galland, *op. cit.*, t. I, p. 63.

³⁶⁶ *Idem.*

³⁶⁷ *Idem.*

³⁶⁸ *Ibid.*, t. I., p. 64-71.

³⁶⁹ *Ibid.*, t. I., p. 78.

³⁷⁰ *Ibid.*, t. I., p. 80-91.

l'intervenant ait achevé son discours³⁷¹ ». *Les Nuits* proposent ainsi un modèle original de contage qui repose sur l'imitation de la conversation civile et lettrée de l'époque classique.

Généralement, les auditeurs que sont le sultan Schahriar, le calife Haroun-al-Raschid ou encore le génie, dans la première histoire de Scheherazade³⁷², qui tient entre ses mains la vie du marchand, et qui réclame sa mort afin de venger celle de son fils tué accidentellement par ce dernier, n'interviennent qu'à la fin de la performance du conteur pour sanctionner sa qualité. Le seul moyen d'échapper à cette folie meurtrière, à la fois celle du génie mais avant tout celle du sultan Schahriar, est de l'apaiser par le contage incessant de nouveaux récits « singuliers ». Quant à Dinarzade, sœur de Scheherazade, complice de son projet, chargée à la fois de solliciter avant l'apparition du jour, la narration de contes, mais aussi de les encenser, peut être considérée elle aussi, engagée, par ce rituel dans sa survie. Les auditeurs qui ont le pouvoir de mort et de vie sur leurs sujets et qui sanctionnent la qualité du conte ne racontent pas.

Occasionnellement, d'autres encore refusent de raconter (leur histoire). On pense d'abord, dans le récit-cadre, au vizir Schahzenam³⁷³, frère du sultan Schahriar qui le somme de lui expliquer pourquoi « avant son départ il était si triste et pourquoi maintenant il ne l'est plus³⁷⁴ ». Humilié par la tromperie de sa femme, Schahzenam refuse d'abord formellement de faire le récit de son histoire malheureuse, mais surtout de lui révéler la scène adultérine à laquelle l'épouse de Schahriar, la sultane, s'est adonnée. Obligé par le sultan, Schahzenam se soumet finalement à sa volonté, mais le lecteur n'entend pas le récit de sa bouche, mais de celle du premier narrateur-conteur : « alors il lui raconta l'infidélité de la reine de Samarcande ; et lorsqu'il en eut achevé le récit³⁷⁵ ». Il poursuit avec celui de la sultane, toujours de la même manière, en élidant « vous me forcez à vous révéler une chose que je

³⁷¹ *Bienséances de la conversation entre les hommes*, Lyon, 1660, p. 124, citées par Montandon, *op. cit.*, p. 71-72.

³⁷² Antoine Galland, *op. cit.*, t. I., p. 45-63.

³⁷³ *Ibid.*, t. I., p. 23-36.

³⁷⁴ *Ibid.* t. I., p. 28.

³⁷⁵ *Ibid.*, t. I., p. 29.

voudrais ensevelir dans un éternel oubli³⁷⁶» « le roi [...] fit alors un détail de tout ce qu'il avait vu³⁷⁷ ».

Scheherazade, qui est d'abord, dans le récit-cadre une simple auditrice³⁷⁸, refuse curieusement de s'opposer à son père en lui racontant une histoire qui pourrait peut-être le convaincre du bien-fondé de son projet d'épouser le sultan Schahriar. Non pas qu'elle en soit incapable « je pourrais vous en raconter beaucoup d'autres qui vous persuaderaient que vous ne devez pas vous opposer à mon dessein. D'ailleurs, pardonnez-moi [...] : quand la tendresse paternelle³⁷⁹ [...] » mais parce qu'elle sait que la tendresse paternelle paralyse le bon jugement. Le père, en effet, ne peut se laisser convaincre par sa fille car il ne peut pas écouter objectivement le conte qu'elle pourrait lui proposer. Scheherazade l'a bien compris, c'est pourquoi elle y renonce, sachant que le pouvoir du conte est inefficace dans ce cas.

Mais plus encore, le médecin Douban³⁸⁰ qu'on aurait imaginé proposer une histoire singulière au roi grec pour sauver sa vie s'y refuse. Il comprend que ce roi, qui « avait fort peu d'esprit, pas assez de pénétration [...] ni assez de fermeté³⁸¹ » est influencé « par la méchante intention de son vizir » qui cherche avant tout à le perdre en le fustigeant; mettant en avant l'argument selon lequel « le médecin Douban n'est parti du fond de la Grèce, son pays, il n'est venu s'établir dans votre cour, que pour exécuter l'horrible dessein dont j'ai parlé [...]. C'est donc un traître, qui ne s'est introduit dans cette cour que pour vous [l'] assassiner³⁸² ». Ce vizir exploite ainsi le caractère étranger du médecin, d'abord culturellement et géographiquement, mais surtout dans sa pratique médicale, perçue alors comme différente et inconnue et donc potentiellement menaçante et dangereuse. C'est pourtant cette même médecine qui l'a libérée de la lèpre. « Cet espion », selon ce dernier,

³⁷⁶ *Idem.*

³⁷⁷ *Idem.*

³⁷⁸ *Ibid.*, t. I., p. 35-36.

³⁷⁹ *Ibid.*, t. I., p. 42.

³⁸⁰ *Ibid.*, t. I., p. 82-85.

³⁸¹ *Ibid.*, t. I., p. 82.

³⁸² *Ibid.*, t. I., p. 75.

veut prendre possession de cette cour. C'est pour ces deux raisons spéculatives assénées par le vizir que le roi grec ne doit plus lui faire confiance et qu'il décide « de lui faire couper la tête³⁸³ ». Le médecin Douban, après maintes demandes d'explication (de cette décision injuste de mise à mort), comprend que ce dernier n'est plus disposé à l'écouter. Le seul élément qui retardera d'ailleurs sa mort d'un jour, c'est la promesse « d'un livre précieux qui contient une infinité de choses curieuses³⁸⁴ » et qui permettra à sa lecture « une tête coupée », celle du médecin, « de répondre à toutes les questions³⁸⁵ ». Rusé, le médecin Douban excite d'abord la curiosité du roi et décide, devant ce mauvais roi qui ne sait pas et ne veut pas écouter, de se venger en l'entraînant avec lui dans la mort, avec ses secrets : « "voilà de quelle manière sont traités les princes qui, abusant de leur autorité, font périr les innocents. Dieu punit tôt ou tard leurs injustices et leurs cruautés." La tête eut à peine achevé ces paroles que le roi tomba mort³⁸⁶ ». Le roi ne fait pas appel à son sens critique, et il en est puni d'abord parce qu'il se laisse endoctriner, tromper par un vizir jaloux qui inonde, sans motif valable, son esprit de méfiance à l'égard du médecin étranger Douban. De plus, trop curieux, ce roi se laisse de nouveau abuser, mais cette fois par le médecin qui lui promet, grâce à un livre, les réponses à toutes ses questions.

L'acte d'écouter repose ainsi, comme l'acte de raconter, sur le principe de vie et de mort. Il faut savoir de toute évidence écouter un conte au même titre qu'il faut savoir le raconter, encore faut-il être disposé à entendre ce que propose de nouveau la culture du conte. Le roi grec ne l'est pas, il n'a pas l'esprit critique, cet esprit du conte pourtant nécessaire, c'est pourquoi il doit mourir. Jean-Paul Sermain montre justement que :

Chaque conte atteste ainsi d'une culture partagée dont il est l'émanation [...] Il [le conte] greffe ainsi sur la représentation d'une utilisation pratique du conte (celle de l'échange oral [...]) le principe d'une lecture élaborée qui ne considère pas dans le conte son contenu immédiat mais sache rapporter ses

³⁸³ *Ibid.*, t. I., p. 82.

³⁸⁴ *Ibid.*, t. I., p. 83-86.

³⁸⁵ *Ibid.*, t. I., p. 84.

³⁸⁶ *Ibid.*, t. I., p. 85.

différentes propriétés (qualités de l'intrigue, questions morales ou politiques, conduites du récit, caractérisation des personnages) à d'autres contes, et ainsi parvient à une appréciation fine et lettrée : dans le conte, en particulier dans la représentation de sa réception³⁸⁷.

4.2.4. Les auditeurs-conteurs

Ce n'est pas tout de briller, il faut donner le temps aux autres de faire paraître leur esprit et de parler à leur tour. La conversation est un commerce où chacun doit contribuer du sien pour la rendre agréable.³⁸⁸

Dans les récits (ou les métarécits) rapportés par Scheherazade, l'auditoire secondaire, composé des personnages de la conteuse, réagit plus directement au conte qui vient d'être présenté en y répondant à son tour par l'énonciation d'un nouveau récit, pour appuyer une idée précédemment exprimée ou encore pour la contester. La réponse narrative de l'auditeur est alors l'exemple soutenant l'argument déjà formulé. L'activation de l'auditeur comme commentateur, nous dit Jean-François Perrin, se redouble de son activation comme narrateur de la chute³⁸⁹, non sans qu'un élément du récit précédent, ajoutons nous, permette la transition entre le conte déjà rapporté et le conte à venir. En effet, l'auditeur qui interpelle le personnage-conteur prend la parole et commente, soit en comparant cet exemple contique avec un autre, soit en le rejetant carrément pour lui préférer la narration d'une autre histoire qui permettra de contredire le récit précédent, selon une logique dialectique. Le passage d'une histoire à une autre est alors assuré par des éléments analogiques qu'entretiennent les histoires entre elles. Ce système que nous appelons « procédé transitionnel », permet avant tout de lier les histoires entre elles et d'éviter tout phénomène de rupture. Mais c'est aussi un procédé d'énonciation contique oriental qui veut que les personnages se répondent et dialoguent non par l'échange de brefs propos tel qu'attendu dans la conversation française,

³⁸⁷ Jean Paul Sermain, « Le rapport du conte de Fées à l'oralité : trois modèles (Perrault, Galland, Hamilton) », in *Le conte en ses paroles*, *op. cit.*, p. 37.

³⁸⁸ *Réflexions sur le ridicule*, Bellegarde, p. 458; cité par Montandon, *op. cit.*, p. 73.

³⁸⁹ Jean-François Perrin, « Au temps où les oreilles parlaient : poétique de la coénonciation dans les contes d'Antoine Hamilton », in *Le conte en ses paroles*, *op. cit.*, p. 180.

mais par l'énonciation d'un récit pris comme exemple, servant et soutenant alors l'argument précédemment exprimé. Il s'agit dès lors de confronter, voire d'opposer les exemples les uns aux autres. Ce type d'illustration est déterminant car il est l'élément central sur lequel repose toute la démonstration. Il confirme l'argument énoncé et permet de convaincre l'auditeur puisque la formulation unique de l'idée (sans illustration) ne sert à rien. C'est en effet par la narration de leurs propres récits de vie pris comme exemple que les deux vieillards dans *l'Histoire du marchand et du génie*³⁹⁰ échangent leurs récits contre la vie du marchand et réussissent ainsi à influencer le génie qui décide finalement de le laisser vivre. À l'exemple de cette histoire, le pêcheur persuade lui aussi un autre génie de le laisser vivre, en lui démontrant d'après l'exemple du *roi grec et du médecin Douban*³⁹¹ auquel il peut s'identifier qu'il se méprend au sujet du châtement promis. L'exemple canonique se trouve figuré par Scheherazade qui, par la narration dialectique, fait avorter le projet sanguinaire de Schahriar et libère son esprit en l'éclairant de récits singuliers, variés et attachants. Véritable maïeutique moderne où la femme est désormais le guide pédagogique suprême, une sorte de démiurge qui fait accoucher les esprits; conception philosophique que Galland rappelle d'ailleurs très explicitement au calife Haroun al-Rashid dans *l'Histoire de Nouredin Ali*³⁹².

Ce procédé exemplaire, selon lequel toute démonstration d'une idée repose sur l'énonciation d'un récit, est caractéristique des *Nuits*; il obéit en réalité à une structure dialogique largement répandue en Orient qui prend pour modèle les règles conversationnelles civiles et lettrées, non pas orientales, mais françaises de l'époque classique. Nous montrerons, d'après *l'Histoire du pêcheur et du génie*³⁹³ enchâssant les *Histoires du roi grec*³⁹⁴, du *mari et du perroquet*³⁹⁵, du *vizir puni*³⁹⁶ et du *jeune roi*³⁹⁷, que ce procédé

³⁹⁰ Antoine Galland, *Les Mille et une nuits, op. cit.*, t. I, p. 45-63.

³⁹¹ *Ibid.*, t. I, p. 72-85.

³⁹² *Ibid.*, t. I, p. 310 « À l'égard de l'honnête homme, je vais vous donner quelques instructions que vous tâcherez de mettre à profit. Comme il est nécessaire de se connaître soi-même. »

³⁹³ *Ibid.*, t. I, p. 64-88.

³⁹⁴ *Ibid.*, t. I, p. 72-85.

³⁹⁵ *Ibid.*, t. I, p. 77-79.

³⁹⁶ *Ibid.*, t. I, p. 80-97.

d'énonciation du conte dans le conte et par le conte, permettant l'engendrement incessant de récits, est un procédé typique des *Nuits* qui repose selon nous, sur une création poétique métissée.

Dans *Les Nuits*, les histoires enchâssantes sont introduites et terminées par la narratrice principale, déclenchées par sa sœur selon le procédé rituel de demande de récit. Le conteur anonyme intervient généralement pour signaler l'arrêt et la reprise de la narration, citer la demande de Dinarzade qui rappelle ce qui s'est précédemment passé et annonce ce qui va arriver. Cette fonction qui consiste à résumer est d'ailleurs partagée avec le conteur anonyme, qui indique en outre le début et la fin de chaque conte. Dans les métarécits de Scheherazade, la performance conteuse est alors assumée par ses propres personnages. Cette dernière leur cède, par le biais du dialogue ou du monologue, la parole conteuse. Sa voix s'efface au profit de celle des personnages qui se muent alternativement en conteurs et proposent leur récit de vie ou de portion de vie. On a ainsi plusieurs niveaux d'emboîtement où les protagonistes se répondent, non pas par de brefs propos, mais bien par l'énonciation d'un nouveau récit, le plus souvent provoqué par une demande réelle d'information de l'auditeur. Le récit se multiplie ainsi, au rythme des demandes nouvelles de précisions, d'explications, satisfaites alors par le conteur du moment. Le passage d'une histoire à une autre est rendu possible par des éléments analogiques entre les histoires que les personnages eux-mêmes relèvent. L'enchaînement de nouveaux récits est ainsi permis par la proximité des récits entre eux, voire par un seul élément du récit précédent. En revanche, le passage d'un conte à un autre est assuré uniquement par la surenchère contique de Scheherazade, procédé qui permet de relancer la narration, en surestimant par anticipation l'énonciation du prochain conte devant dépasser, par la qualité de l'intrigue, l'histoire précédente : « je sais que cette histoire se trouva si fort au-dessus des deux précédentes, par la diversité des aventures merveilleuses qu'elle contenait³⁹⁷ ». Ce procédé permet avant tout de lier les contes entre eux et d'en faire un recueil homogène.

³⁹⁷ *Ibid.*, t. I, p. 98-112.

³⁹⁸ *Ibid.*, t. I, p. 63.

Dans l'*Histoire du pêcheur*, Scheherazade introduit le récit selon la formule consacrée « Sire, il y avait autrefois un pêcheur³⁹⁹ », en lui conférant par anticipation des qualités tout à fait singulières : « quelques beaux que soient les contes que j'ai racontés ils n'approchent pas de celui du pêcheur⁴⁰⁰ ». La conteuse suscite ainsi l'intérêt de son auditoire qui se prépare à écouter ce nouveau récit qui devrait dépasser par sa qualité les autres contes. Quant au conteur anonyme, il intervient pour signaler l'arrêt de la narration de Scheherazade, relancer le récit par l'évocation de la demande de conte de Dinarzade et en rappelle brièvement les étapes pour annoncer ce qui va suivre.

Scheherazade, en cet endroit, cessa de parler [...] Ma chère sœur, lui dit Dinarzade, je vous avoue que ce commencement me charme [...] Rien n'est plus surprenant que l'histoire de ce pêcheur [...] Schahriar curieux d'apprendre le succès de la pêche de ce pêcheur, ne voulut pas faire mourir ce jour-là Scheherazade⁴⁰¹.

La demande de Dinarzade permet essentiellement de relancer la narration et de rendre la parole à Scheherazade qui poursuit le récit en cours, rapidement interrompu par le soliloque du pêcheur, déclenché par l'apostrophe « O fortune!⁴⁰² ». Cette figure rhétorique, renforcée par d'autres marques subjectives (les formes déictiques « je », les modalités d'énonciation, le point d'exclamation) autorise la passation de la parole conteuse mais surtout rompt avec la linéarité du récit et le rend vivant. À la suite de ce soliloque révélant les raisons du désespoir du pêcheur, Scheherazade récupère la parole afin d'indiquer simplement les circonstances de la rencontre du génie et du pêcheur⁴⁰³, puis la lègue à nouveau à ses personnages. La voix conteuse est une parole partagée qui s'échappe par le dialogue, tel que dans le récit du génie et du pêcheur, ce dernier demande alors selon le procédé habituel : « apprenez-moi votre histoire et pour quel sujet vous étiez renfermé dans ce vase⁴⁰⁴ ».

³⁹⁹ *Ibid.*, t. I, p. 64.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, t. I, p. 63.

⁴⁰¹ *Ibid.*, t. I, p. 64.

⁴⁰² *Ibid.*, t. I, p. 65.

⁴⁰³ *Ibid.*, t. I, p. 65-67.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, t. I, p. 67.

Le génie se soumet à cette requête et se met à raconter, selon la formule orale introductive du type « écoute mon histoire⁴⁰⁵ ». La question ingénieuse de l'auditeur-pêcheur donne ainsi l'occasion au génie de libérer son propre récit, et d'être, par là même, détourné de son projet initial (faire mourir le pêcheur). Cette demande rend ainsi possible le renvoi du génie « là où il se trouvait, dans un vase enfermé⁴⁰⁶ ». Mais si ce dernier se laisse prendre au stratagème — répondre à une question par l'énonciation de son propre récit — le pêcheur, qui connaît le pouvoir du conte, refuse de se soumettre à ce type de ruse : « apprends que tes artificieux discours ne te serviront de rien⁴⁰⁷ ». L'interrogation du génie « hé bien, incrédule pêcheur, me voici dans le vase, me crois-tu présentement?⁴⁰⁸ » se trouve alors non satisfaite, car le pêcheur sait que toute réponse pourrait lui être fatale. Savoir conter, on l'a vu, sauve d'une mort programmée; savoir questionner se révèle être une stratégie salvatrice tout aussi efficace.

Le conte se multiplie bien à partir de la question de l'auditeur, celle-ci entraînant l'énonciation d'une autre histoire, non sans que ces deux histoires ne soient liées (par des éléments analogiques). Il suffit parfois d'un seul élément de l'histoire précédente. La narration de *l'Histoire du roi grec et du médecin Douban* par le pêcheur est en effet rendue possible justement par une fin similaire. Ce dernier se voit alors récompenser par le génie « de la même façon que le roi grec » a récompensé le médecin Douban⁴⁰⁹ : par la mort. Cette comparaison relevée par le pêcheur, lui permet en fait de prendre la parole et de raconter à son tour, selon la formule orale consacrée : « tu ne manquerais pas de me traiter de la même façon qu'un certain roi grec traita le médecin Douban. C'est une histoire que je veux te raconter; écoute⁴¹⁰ ». L'énonciation de ce récit est alors assumée non pas par Scheherazade mais par ce même personnage⁴¹¹, interrompue par le conteur anonyme qui signale dans ce cas

⁴⁰⁵ *Idem.*

⁴⁰⁶ *Ibid.*, t. I, p. 70.

⁴⁰⁷ *Idem.*

⁴⁰⁸ *Idem.*

⁴⁰⁹ *Ibid.*, t. I, p. 71.

⁴¹⁰ *Idem.*

⁴¹¹ *Ibid.*, t. I, p. 72.

la pause narrative⁴¹² de Scheherazade, puisque c'est elle qui rapporte indirectement tous les récits (enchâssants, enchâssés). C'est en outre elle, qui en toute vraisemblance, réintroduit le récit du pêcheur : « Sire, le pêcheur, parlant toujours au génie qu'il tenait dans le vase, poursuivit ainsi : "Le médecin Douban [...]"⁴¹³ » pour le lui céder à nouveau et le laisser assumer la narration de *l'Histoire du roi grec*, délimitée d'ailleurs par les guillemets. Comparant la jalousie de son propre vizir avec celle d'un mari trompé, le roi grec prend ensuite la parole, toujours selon le même procédé dialogique⁴¹⁴, et raconte ce que « le vizir du roi Sindbad pour l'empêcher de faire mourir son fils, sur une fausse accusation d'une belle-mère » a lui-même raconté (à ce roi Sindbad) : *l'Histoire du mari et du perroquet*. C'est en fait, par le biais d'un triple parallélisme sémantique (jalousie de son propre vizir, jalousie d'une belle-mère, jalousie d'un mari trompé) que le roi grec raconte à son propre vizir non pas l'histoire du roi Sindbad et de son vizir mais l'histoire racontée par ce même vizir : *l'Histoire du mari et du perroquet*. Notons que le roi grec a ouvert une parenthèse, annoncé une histoire; « celle du roi Sindbad et de son fils faussement accusé par sa belle-mère », qui n'est en réalité pas fermée. Interrompu d'abord dans son propre récit par son vizir qui réfute son faible argument en lui rappelant que l'élément de comparaison porte sur un élément de peu d'importance : la mort d'un perroquet, mais aussi, dans le récit enchâssant par le sultan Schahriar qui demande finalement (non pas au roi grec) mais à Scheherazade « d'achever l'entretien du roi grec avec son vizir au sujet du médecin Douban ». Pressée par l'impatience du sultan Schahriar, Scheherazade met ainsi fin à l'histoire en cours soit celle que le roi grec était en train de raconter. Privé de la fonction de conteur, pour sa mauvaise performance, le roi grec n'a dès lors uniquement pu comparer la jalousie de son propre vizir qu'à celle du mari trompé.

Rappelons par ailleurs que Dinarzade est, pour l'unique fois, interrompue par le deuxième auditeur, Schahriar qui se manifeste non pas ici pour sanctionner la qualité du

⁴¹² *Ibid.*, t. I, p. 73.

⁴¹³ *Ibid.*, t. I, p. 73-77.

⁴¹⁴ *Ibid.*, t. I, d'abord dialogue entre roi grec et médecin à partir p.72-73 puis roi et son vizir p.75-76.

conte mais pour demander la poursuite des histoires commencées et non achevées⁴¹⁵. Il précise ainsi à Scheherazade à quel niveau d'emboîtement des *Histoires* elle est rendue et lui demande de poursuivre d'abord avec l'entretien *du roi grec et de son vizir* et de continuer avec celle du *pêcheur et du génie*⁴¹⁶. Cette intervention, qui met fin aux digressions répétitives et trop évidentes du roi grec, digressions d'ailleurs comprises par l'attentif Schahriar, laissant entendre que la jalousie pousse tous les personnages à se corrompre et à se rendre coupables des pires crimes, permet ainsi de revenir au cycle du pêcheur.

Scheherazade se soumet donc à la demande de Schahriar et poursuit le récit avec l'entretien *du roi grec et du vizir*. Le réintroduisant: « "Quand le roi grec, dit le pêcheur au génie, eut achevé l'histoire du perroquet: "Et vous, vizir, ajouta-t-il [le roi grec] [...] " Sire, répliqua-t-il [le vizir]"⁴¹⁷», elle le lègue ensuite au vizir⁴¹⁸ qui répond à l'*Histoire du mari et du perroquet* par le récit du *vizir puni*. Le passage d'une histoire à une autre est autorisé par l'élément conclusif de l'histoire précédente. La narration de l'*Histoire du vizir puni* est déclenchée en effet par l'interprétation finale qu'en donne ce vizir selon laquelle « un simple soupçon doit passer pour une certitude quand il s'agit de sauver la vie du roi et qu'il vaut mieux sacrifier l'innocent plutôt que sauver le coupable⁴¹⁹ ». L'énonciation de ce récit est, au fond, acceptée uniquement par le roi grec, dès que son vizir éveille en lui l'intérêt. C'est par l'annonce du sujet, lequel est comparé avec un élément hypothétique, punition éventuelle que le vizir attise la curiosité du roi: « "S'il est faux [mon avis], je mérite qu'on me punisse de la même manière qu'on punit autrefois un vizir"⁴²⁰ ». Cette comparaison judicieuse et calculée, qui mêle un élément spéculatif et qui engage la propre vie du vizir, entraîne inéluctablement une demande d'explication: « Qu'avait fait ce vizir, dit le roi grec, pour être digne de ce châtimement?⁴²¹ », demande satisfaite alors par l'*Histoire du vizir puni*.

⁴¹⁵ *Ibid.*, t. I, p. 78.

⁴¹⁶ *Idem.*

⁴¹⁷ *Idem.*

⁴¹⁸ *Ibid.*, t. I, p. 79.

⁴¹⁹ *Idem.*

⁴²⁰ *Idem.*

⁴²¹ *Idem.*

L'*Histoire du mari et du perroquet*, racontée par le roi grec, entraîne donc le commentaire du vizir auditeur qui se mue en conteur, et redémarre une nouvelle histoire : *Le vizir puni*. Conformément au procédé dialectique, ce récit, véritable plaidoyer qui soutient l'idée introductive proposée par le vizir : « il vaut mieux sacrifier l'innocent plutôt que sauver le coupable, le doute ne doit pas profiter au [préssumé] coupable⁴²² », s'oppose à celui du roi grec. L'argument confirmé et renforcé plus précisément par le récit exemplaire du *Vizir puni*, met en vedette un haut dignitaire trop crédule et même « négligent, qui n'a pas su prévenir le danger, [et] aurait pu coûter la vie du prince⁴²³ ». La moralité, selon le vizir conteur, est « qu'il ne faut faire confiance en personne quant il s'agit d'épargner sa propre vie, et que le rôle premier du vizir est de veiller à la protection de son maître⁴²⁴ ». C'est à la suite de ce raisonnement apologique que le vizir réintègre le récit principal, en associant les deux arguments présentés à l'ouverture du conte pour les rapprocher concrètement à la situation du roi grec, du médecin Douban et de ce même vizir. Il retient de l'*Histoire du vizir puni* les éléments similaires les plus pertinents : la confiance et la punition, afin, dans un premier temps, d'établir le meilleur rapport de contiguïté avec l'aventure du roi grec, et dans un deuxième temps, de démontrer que ce qui est vrai pour l'*Histoire du vizir puni* l'est aussi pour celle du roi grec. Souvenons-nous de l'*Histoire du vizir puni* : la confiance aveugle et naïve du prince à l'égard de son vizir soi-disant négligeant aurait pu lui coûter la vie. Ce manque de « diligence⁴²⁵ » et d'anticipation, « cette faute⁴²⁶ » vaudra au vizir d'être puni « étranglé à l'heure même⁴²⁷ ». Cette confiance est identique à celle du roi grec à l'égard de son médecin Douban, la seule différence étant dans l'attitude « zélée⁴²⁸ » du vizir grec qui porte « un intérêt à la conservation de sa Majesté⁴²⁹ ». On revient ainsi implicitement à la seconde idée introductive du récit selon laquelle « je mérite qu'on me punisse de la même

⁴²² *Idem*.

⁴²³ *Ibid.*, p. 80.

⁴²⁴ *Ibid.*, t. I, p. 82.

⁴²⁵ *Ibid.*, t. I, p. 80.

⁴²⁶ *Ibid.*, t. I, p. 82.

⁴²⁷ *Idem*.

⁴²⁸ *Ibid.*, t. I, p. 79.

⁴²⁹ *Idem*.

manière qu'on punit autrefois un vizir⁴³⁰ », proposition en somme toute rhétorique. La discussion entre le roi grec et son vizir a pour but, d'une part de rappeler les éléments analogiques qui unissent le médecin Douban au vizir puni, mais d'autre part, de revenir au récit du roi grec en portant un coup fatal, par le raisonnement, à la popularité du médecin. En assaillant le roi d'une succession d'interrogations rhétoriques, le vizir cherche justement à mettre en évidence que son raisonnement est toujours juste et à l'ombre de tout doute possible, et que par conséquent le préjugé, selon lequel le médecin Douban est un espion se révèle forcément tout aussi raisonnable et juste. En réalité, ce questionnement rhétorique en cascade a pour but d'interdire au roi grec toute réflexion possible qui pourrait le conduire à renverser le raisonnement en montrant que les analogies relevées entre les deux situations ne sont pas assez nombreuses, pire encore qu'elles sont différentes voire contradictoires, et qu'elles n'ont qu'une ressemblance lointaine. Même si certaines analogies sont pertinentes, en l'occurrence celle qui apparente la fonction du vizir avec celle du médecin et la confiance « aveugle » salvatrice ou potentiellement fatale, accordée à ces derniers quant à la protection de la vie, elles ne prouvent en rien que le médecin est un espion. Pertinentes surtout si on réussit à établir l'autre lien implicitement analogique qui unit le vizir au médecin et qui repose sur « prévenir le danger ». On se souvient d'ailleurs que certains critiques ont soutenu que ce conte avait été accidentellement inséré au récit. Nous pensons, en revanche qu'il a pleinement sa place dans ce récit, si l'on comprend les deux éléments analogiques unissant le récit du *vizir puni* et celui du *médecin Douban* qui porte essentiellement sur la prévention du danger. Les médecins arabes, en effet, en découvrant la lèpre, sont parvenus à la soigner par des baumes à base de mercure mais surtout à prévenir la contagion en mettant en quarantaine les lépreux. Pertinentes peut-être, mais il n'empêche qu'il subsiste un élément des plus contradictoires qui porte sur la négligence. À y voir de plus près, ce n'est pas la négligence du vizir puni, mais celle du prince qui aurait pu lui coûter la vie. Et pourtant, la stratégie rhétorique se révèle efficace, car elle conduit le médecin à la mort. Du reste, « Quand le vizir vit le roi dans la disposition où il le voulait⁴³¹ », troublé et aveuglé, il en profite le plus

⁴³⁰ *Idem.*

⁴³¹ *Ibid.*, t. I, p. 82.

« promptement⁴³² » possible, car il sait que le temps peut jouer contre lui, pour proposer "de faire couper la tête au médecin"⁴³³ ». Décrivant la personnalité du roi grec, qui « avait naturellement fort peu d'esprit, pas assez de pénétration, ni assez de fermeté pour persister et pour s'apercevoir de la méchante intention de son vizir⁴³⁴ », le pêcheur reprend la parole pour préciser justement ce qui a conduit le roi grec à se laisser influencer par le récit de son vizir et décider sans aucun discernement de condamner à mort le médecin Douban par peur de voir se reproduire le conte. Le médecin est donc mis à mort en raison du manque de lucidité du roi grec qui s'est laissé manipuler et convaincre par le conte sans le discuter. Le conte peut sauver de la mort, mais il peut aussi conduire vers la mort⁴³⁵. Véritable objet apologique, il a une réelle influence sur son auditeur et, de ce fait, appartient par excellence à l'argumentation, il en est même un des procédés les plus persuasifs. Le pouvoir du conte ne se limite pas seulement à distraire le public du moment, assurant aussi un rôle didactique, il contribue à la formation de l'esprit culturel et critique, dans le prolongement même de la rhétorique.

Il appartient alors à Scheherazade de signaler la fin de l'*Histoire du roi grec* : « Sire, poursuit Scheherazade, telle fut la fin du roi grec et du médecin Douban. Il faut présentement venir à l'histoire du pêcheur et du génie⁴³⁶ »; elle la réintègre alors au récit enchâssant, réactivant l'histoire du pêcheur et lui cédant la parole : « Sire, poursuit-elle, sitôt que le pêcheur eut fini l'histoire du roi grec et du médecin Douban, il en fit l'application au génie⁴³⁷ ». Le pêcheur s'adresse alors au génie et apparente son comportement à celui du roi grec : « "Hé bien! Génie, lui dit-il, tu vois que ce qui se passa alors entre le roi grec et le médecin Douban vient tout à l'heure de se passer entre nous deux"⁴³⁸ ». « "Si le roi grec, lui dit-il, eût voulu laisser vivre le médecin, Dieu l'aurait aussi laissé vivre lui-même; [...]. Il en

⁴³² *Idem.*

⁴³³ *Idem.*

⁴³⁴ *Idem.*

⁴³⁵ *Ibid.*, t. I, p. 82-85.

⁴³⁶ *Ibid.*, t. I, p. 85.

⁴³⁷ *Ibid.*, t. I, p. 86.

⁴³⁸ *Ibid.*, t. I, p. 83.

est de même de toi, ô génie!⁴³⁹ ». Pour se défendre, le génie auditeur tente d'adopter la même stratégie argumentative, l'analogie; en confrontant la punition promise du pêcheur avec celle d'Imma « il n'est pas honnête de se venger, et au contraire il est louable de rendre le bien pour le mal; ne fais pas comme Imma traita autrefois Ateca⁴⁴⁰ ». Son commentaire engendre bien une interrogation du pêcheur, mais non satisfaite par le génie, qui lui demande d'abord de le libérer. Le pêcheur s'y refuse, se souvenant qu'il n'est pas un être qui tient parole. « Je pourrais t'écouter, dit-il, s'il y avait quelque fond à faire sur ta parole⁴⁴¹. » Et s'il finit par se laisser convaincre, ce n'est pas pour la promesse d'un conte, mais celle de le faire « devenir riche », promesse par ailleurs qu'il tient. Le génie lui ordonne alors de prendre ses filets et de le suivre. Il en tire « quatre poissons de quatre couleurs différentes qui devraient à eux seuls le rendre riche [...]. En disant cela, il frappa du pied la terre, qui s'ouvrit et se referma après l'avoir englouti⁴⁴² ». *L'Histoire du Génie et du pêcheur* se termine alors qu'un nouveau récit s'amorce, précisé par un autre sultan, ami du jeune roi des Îles Noires : « ces poissons, signifient quelque chose d'extraordinaire dont je veux éclaircir⁴⁴³ ». Ce nouveau récit est introduit d'abord par Scheherazade, qui le lègue au jeune roi, lequel, à travers le récit de sa vie malheureuse, explique les raisons pour lesquelles « ces poissons sont de quatre couleurs et ne se laissent pas manger⁴⁴⁴ ».

Le sultan décide de se rendre seul dans un château où il découvre un roi « qui n'était homme que depuis la tête jusqu'à la ceinture », et dont « l'autre moitié de son corps était de marbre noir⁴⁴⁵ ». Il lui propose son aide, à la condition que ce dernier lui raconte « l'histoire de ses malheurs, mais aussi, l'histoire de cet étang et des poissons, l'histoire de ce château⁴⁴⁶ ». C'est à nouveau la curiosité qui pousse les personnages à connaître le récit

⁴³⁹ *Ibid.*, t. I, p. 86.

⁴⁴⁰ *Idem.*

⁴⁴¹ *Ibid.*, t. I, p. 87.

⁴⁴² *Idem.*

⁴⁴³ *Ibid.*, t. I, p. 92.

⁴⁴⁴ *Idem.*

⁴⁴⁵ *Ibid.*, t. I, p. 96.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, t. I, p. 95.

d'une aventure singulière, ou encore à l'élucider. « J'ai l'esprit dans une étrange inquiétude : cet étang transporté dans ces lieux, ce noir qui nous est apparu dans mon cabinet, ces poissons que nous avons entendus parler, tout cela irrite tellement ma curiosité que je ne puis résister à l'impatience de la satisfaire⁴⁴⁷. »

Quelque peu différent des autres contes, ce récit intègre un sultan qui est non seulement un personnage auditeur, mais aussi un acteur adjuvant de cette même histoire. Il fait partie de l'intrigue, libère le prince de son maléfice. Doublement actif, il va à la recherche de l'histoire, s'y implique et en devient ainsi un personnage secondaire. Il est, en quelque sorte, le double de Scheherazade, au sens où il participe à la guérison du royaume. Il en profite d'ailleurs pour faire, en incise, des commentaires d'ordre esthétique sur l'art du conteur. Il remplit, outre sa fonction de personnage, celle de régie, confiée généralement à un pseudo-auteur ou encore à un narrateur : « jamais rien n'est arrivé à personne; et les auteurs qui feront votre histoire auront l'avantage de rapporter un fait qui surpasse tout ce qu'on a jamais écrit de plus surprenant. Il n'y manque qu'une chose : c'est la vengeance qui vous est due⁴⁴⁸ », vengeance qui se solde par la mort d'une épouse infidèle. C'est précisément le récit du récit principal, autrement dit la mise en abyme de l'histoire de Schahriar et Scheherazade. Ce récit exemplaire n'est autre que le modèle à suivre, et invite Schahriar à abandonner, comme le roi des Îles Noires, le chagrin et la colère; mais la magie n'opère pas, et il faut poursuivre le conte.

Le retour à la situation initiale soit à la première histoire enchâssante, est alors indiqué par Scheherazade qui achève rapidement la fin des deux histoires à la fois, celle du jeune roi et celle du pêcheur :

Les poissons redevinrent hommes, femmes ou enfants; mahométans, chrétiens, persans ou juifs, gens libres ou esclaves, chacun reprit sa forme naturelle. Pour revenir à la magicienne, [...] d'un coup de sabre il sépara son corps en deux parties. Le jeune prince remercia le sultan [...] L'entretien du sultan et du roi des

⁴⁴⁷ *Ibid.*, t. I, p. 92-93.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, t. I, p. 105.

Îles Noires termina. Pour le pêcheur [...] le sultan le combla de biens, et le rendit, lui et sa famille, très heureux le reste de leurs jours⁴⁴⁹.

Il incombe au conteur anonyme d'indiquer alors que « Scheherazade finit là le conte du pêcheur et du génie », son public composé de Dinarzade et du sultan Schahriar y « avaient pris un plaisir infini⁴⁵⁰ » et d'en réactiver un autre par la surenchère rituelle : « elle leur dit qu'elle en savait un autre qui était encore plus beau que celui-là, [...] Schahriar, curieux d'ailleurs de savoir si ce conte serait aussi agréable qu'elle le promettait, se leva dans le dessein de l'entendre la nuit suivante⁴⁵¹ ».

C'est donc à partir de situations similaires, ou d'un des éléments d'une situation particulière, que les personnages se mettent à énoncer une histoire, généralement comme exemple pour venir appuyer une idée précédemment citée ou pour la contredire, selon la logique dialectique. Le phénomène de comparaison est un procédé argumentatif dont les fonctions sont tantôt illustratives, tantôt explicatives et démonstratives, qui assure avant tout le lien entre les histoires, mais aussi l'engendrement sans cesse de nouveaux récits, favorisé par la curiosité que le narrateur suscite chez l'auditeur. Ce procédé comparatif qui, au fond, ralentit le récit principal, permet du même coup à Galland de mêler les genres littéraires (récits, maximes, réflexions morales, portraits, lettres etc. ...) et de trouver ainsi un compromis avec l'esprit de la conversation dont l'un de ses principes essentiels est le caractère encyclopédique sur lequel repose la variété des sujets et des genres.

En réalité, la structure dialogique, qui veut que l'auditeur réponde à son tour par l'énonciation d'un autre récit, et qui fait durer le conte en le multipliant ou en répétant certaines parties du récit, est une stratégie largement répandue en Orient. Ce procédé digressif qui imite la conversation orale, rompt avec la linéarité narrative et rend le récit vivant. Ainsi deux principales techniques d'extension allongent le conte des *Nuits*, soit la multiplication et

⁴⁴⁹ *Ibid.*, t. I, p. 109-110.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, t. I, p. 110.

⁴⁵¹ *Idem.*

ou la répétition. Le narrateur recourt à la multiplication; procédé qui consiste à ajouter sur le déroulement du conte des récits nouveaux en augmentant par exemple le nombre de personnages ou d'épreuves, aboutissant d'ailleurs à une situation susceptible d'être prolongée infiniment. La multiplication a essentiellement une fonction de dramatisation de la situation en cours dont chaque étape (on a le plus souvent une structure ternaire) est une progression, le dernier élément du terme représente la tension ultime aboutissant à la résolution.

La répétition, procédé juxtaposant, diffère de la multiplication en ce sens qu'elle reprend la même action ou le même récit entièrement ou partiellement. La répétition souligne l'importance de l'enjeu, mais elle permet aussi de maintenir l'attention de l'auditeur. Le rappel de certains faits resitue l'action des personnages et concourt à faire saisir l'unité du conte.

Ces techniques de retardement et de rupture du récit ont essentiellement pour fonction de maintenir le suspens et de gagner du temps. Il faut entendre par retardement tout procédé utilisé par le conteur pour ne pas livrer toute de suite la fin de son histoire. Le moyen le plus naturel est alors d'enchâsser le récit dans un autre récit. Le conteur laisse ainsi son auditoire dans le doute ou même l'ignorance de l'un ou l'autre point de son récit pour l'expliquer plus tard. Scheherazade, et d'une autre manière Galland, ménagent la fin de l'histoire, tiennent ainsi leur public en haleine aussi longtemps qu'ils le peuvent, en ayant recours à l'enchâssement.

4.3 Une poétique métissée ou l'invention d'un genre : le conte oriental

Les personnages s'entretiennent donc sur de nombreux sujets, non pas par de brefs propos, mais à la manière orientale, en s'échangeant des récits. Le phénomène digressif est alors assuré par un lien de proximité, dans le cycle d'une même histoire, mais aussi dans l'ensemble du recueil. Aucune histoire n'est par conséquent seule, toutes sont liées, et c'est là la première originalité de Galland. La seconde innovation, non la moindre, réside dans le fait

que Galland a saisi et même dépassé la poétique orientale des *Nuits* en l'intégrant désormais dans une poétique française moderne, celle de la conversation. Il aura ainsi trouvé le compromis idéal entre poétiques orientale et occidentale. « En changeant leur cadre d'inscription et de perception [des personnages], et par là en modifiant le texte original, pour l'acclimater dans un nouveau monde des œuvres⁴⁵² », Galland a inventé un nouveau genre littéraire: le conte oriental. La poétique orientale *des Mille et une nuits* est ainsi infléchie dans un sens français, intégrée à son esthétique classique qui n'est autre que l'art de la conversation.

L'esthétique littéraire des *Nuits* de Galland, repose donc, selon nous, sur un modèle métissé, terme que j'emprunte à Jean-Paul Sermain qui conclut, dans son étude *Des héroïnes entre sérail et salon*, que Galland, « en déplaçant la femme occidentale, métisse la femme orientale⁴⁵³ ». Au-delà des adaptations d'ordres essentiellement linguistique, stylistique et psychologique, observées très justement par Jean-Paul Sermain, Galland, selon nous, en respectant la structure dialogique originelle des contes, très en vogue en Orient, tout en la fondant à une poétique conversationnelle française, métisse la poétique elle-même des *Nuits*. Le procédé d'énonciation digressif, qui repose sur l'échange de contes selon une progression dialectique, est donc une figuration du mode dialogique largement populaire en Orient, auquel viennent se greffer la sociabilité, le langage et l'esprit de la conversation française. Mais que retient précisément Galland de la conversation française? Et en quoi exactement la poétique des *Nuits* est elle métissée?

Orientaux et Occidentaux cultivent le même goût de la discussion et du débat d'idées. Galland considère même qu'ils partagent les deux mêmes grandes valeurs de la bienséance et de l'agrément, l'*ajīb* et le *gharīb*⁴⁵⁴, dont les principes fondamentaux reposent sur la

⁴⁵² Jean-Paul Sermain, *les Mille et une nuits entre Orient et Occident*, *op. cit.*, p. 149.

⁴⁵³ *Ibid.*, p.157.

⁴⁵⁴ Antoine Galland, *op. cit.*, Avertissement, t. I, p. 21, ce que Galland traduit par « ces contes agréables et divertissants par le merveilleux », mais surtout par « événements qui surprennent et attachent l'esprit », Voir Abdelfattah Kilito, *op. cit.*, p.13, André Miquel, *op. cit.*, 127 p., Régis

prééminence d'autrui sur soi. Respecter ces règles, c'est savoir ce qu'il convient de dire et de faire dans une circonstance donnée, c'est toujours chercher à plaire, jamais à attirer l'attention par l'éclat ou la condescendance. Grâce à ces valeurs communes, Galland rapproche les deux mondes dans l'œuvre écrite des *Nuits* : la culture orientale du conte est ainsi reliée à la culture française de la conversation.

La conversation, on l'a vue, occupe une place centrale dans la société française des XVII^e et XVIII^e siècles. Elle contribue à la formation d'une réflexion et des opinions publiques auxquelles la femme peut prendre part, et y joue même un rôle important. Galland décide donc de rattacher les personnages des *Nuits* à ce modèle français en les intégrant à sa propre culture. Il importe ainsi les pratiques sociales de la conversation, y voyant le meilleur moyen de « rendre agréables » et familières *Les Nuits* arabes. Galland s'inspire alors des maximes de l'honnête homme de La Rochefoucauld ou encore de La Bruyère, qu'on pense par exemple à ce passage

Le caractère de ces esprits-là est de parler bien, de parler facilement et de donner un tour plaisant à tout ce qu'ils disent; ils font dans les rencontres des réparties ingénieuses; ils ont toujours quelque question subtile à proposer et quelque joli conte à faire pour animer la conversation ou pour la réveiller quand elle commence à languir. Pour peu qu'on les excite, ils disent mille choses surprenantes; ils savent surtout l'art de badiner avec esprit et de railler finement dans les conversations enjouées; ils raisonnent juste sur toutes les matières qui se proposent et toujours du bon sens⁴⁵⁵.

Galland remodèle ainsi les personnages des *Nuits* à partir de ces maximes, auxquels il octroie l'ingenium et leur accorde désormais, des qualités (proprement) françaises dans et pour la maîtrise du discours, le choix des termes justes, l'art de persuader et de raisonner sur toute les matières. Ainsi, le porteur « homme d'esprit et de bonne humeur [...] qui faisait

Blachère Histoire de la littérature arabe des origines à la fin du XV^e siècle, Paris, A. Maisonneuve, 1952, 455 p.

⁴⁵⁵ La Bruyère cité par Volker Kapp, in *Art de la lettre Art de la conversation à l'époque classique en France*, op. cit., p.123.

mille réflexions⁴⁵⁶ » et des réparties ingénieuses sait badiner et railler finement, il « s'exprimait toujours en des termes propres et choisis, avec un tour agréable et nouveau⁴⁵⁷ ».

Le mot « juste », « le tour nouveau », les réparties ingénieuses reflètent l'ingenium; la langue est à la fois le miroir de l'intelligence mais aussi l'objet au service de cette vivacité spirituelle. Ces talents exigés aux membres des cercles conversationnels et attribués aux personnages des *Nuits* coïncident d'ailleurs avec les exigences du conte dont l'usage exact de la parole, l'art d'agréer et de persuader sont des enjeux majeurs.

Les personnages des *Nuits* sont donc entraînés dans le monde occidental, ancrés dans ce nouveau cadre, inscrits désormais dans le contexte conversationnel français. Scheherazade est intégrée à ce nouveau monde linguistique avec lequel elle va désormais partager les manières de parler, de se comporter, et adopter sa civilité. « La traduction de Galland, nous dit Jean-Paul Sermain, vise à donner à la femme orientale la culture française, et ainsi à jouer d'un double dépaysement : déplaçant la femme occidentale il métisse la femme orientale⁴⁵⁸ ».

Le cycle des dames de Bagdad⁴⁵⁹ est d'ailleurs tout à fait révélateur de ce métissage dans ce qu'il est demandé d'observer lors de la conversation des honnêtes gens. Lors de ses commissions, Amine fait la rencontre d'un porteur qui « jugeait bien⁴⁶⁰ », « ne laissait pas d'être homme d'esprit et de bonne humeur⁴⁶¹ », sachant même faire des réparties ingénieuses. C'est pour ces qualités mêmes, requises pour être admis au cercle de la conversation, qu'elle l'invite à partager une soirée avec ses deux autres sœurs. Cette décision est aussi prise pour deux autres raisons; la première est qu'une « compagnie de femmes sans hommes est aussi triste qu'une compagnie d'hommes sans femmes⁴⁶² »; la mixité est aussi un des éléments

⁴⁵⁶ Antoine Galland, *op. cit.*, t. I, p.113-114.

⁴⁵⁷ *Idem.*

⁴⁵⁸ Jean-Paul Sermain, *Les Mille et une nuits entre Occident et Orient*, *op. cit.*, p.157.

⁴⁵⁹ Antoine Galland, *op. cit.*, t. I, p.113-224.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, t. I, p. 114.

⁴⁶¹ *Idem.*

⁴⁶² *Ibid.*, t. I, p. 113.

essentiels au fondement de la conversation. La seconde raison pour laquelle ce nouveau membre est convié concerne sa culture. « Quoique la fortune ne m'ait pas donné assez de bien pour m'élever à une profession au-dessus de la mienne, je n'ai pas laissé de cultiver mon esprit autant que je l'ai pu par des livres de science et d'histoire⁴⁶³ ». Ce porteur civil, poli, honnête homme « qui faisait mille réflexions », « qui a de la rhétorique⁴⁶⁴ », est convié surtout parce qu'il est « capable de divertir⁴⁶⁵ ». Il figure même toutes les qualités indispensables de l'honnêteté (dans la conversation). On peut même jusqu'à considérer qu'il est chosifié. Galland sort ainsi de l'abstraction le concept de l'honnêteté dans la conversation pour le fixer comme un objet concret en la personne du porteur. Nous parlons de chosification du porteur, non au sens d'une transformation en objet, mais en ce qu'il représente l'objet même. Et malgré toutes ces qualités, la sœur d'Amine, Zobéide, pose une condition à sa présence : elle lui demande de respecter le caractère privé de la réunion et d'« observer exactement les règles de la bienséance et de l'honnêteté⁴⁶⁶ », soit les deux mots-clés de la civilité française qui se trouvent convoqués dans le texte des *Nuits*. Le repas parfumé des senteurs orientales, (aloès et ambre gris) est alors accompagné de chansons, comme chez les Grecs de l'Antiquité, où la poésie est un art qui s'accompagne aussi de musique.

Trois calenders suivis peu après du calife Haroun al-Rashid et de son vizir Giafar « incognito⁴⁶⁷ », déguisés, frappent à la porte, demandent eux aussi à « prendre part au divertissement⁴⁶⁸ », terme emprunté encore une fois au principe de l'art de la conversation. Admis, ils doivent, comme les autres convives, observer les règles imposées par les Dames.

Se succèdent alors l'épisode de la punition des chiennes et le chant des dames sur l'absence, séance qui dégoûte les convives et qui amène le calife à transgresser la loi imposée

⁴⁶³ *Ibid.*, t. I, p.117.

⁴⁶⁴ *Idem.*

⁴⁶⁵ *Ibid.*, t. I, p.118.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, t. I, p.119.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, t. I, p.124, mot nouveau, italien qui apparaît dans la langue française.

⁴⁶⁸ *Ibid.*, t. I, p. 125.

par les dames, selon laquelle il ne faut « avoir que des yeux et point de langue; et [...] ne pas faire de questions sur quoi que vous puissiez voir, pour en apprendre la cause, et [...] ne point parler de ce qui ne vous regardera pas⁴⁶⁹ ». Ces lois soumises par les Dames sont celles-là même qui commandent les bienséances de la conversation française⁴⁷⁰. En guise de punition à cette entorse, Zobéide exige de ses convives leurs récits de vie, ceux en outre des trois calenders, ils se feront selon le modèle oriental, cette démarche contique permettant de trouver un compromis entre les deux poétiques.

Jean-Paul Sermain voit même, dans la soirée orientale organisée par les trois dames de Bagdad réunissant des hommes, une figuration possible du salon français où « on [se] livre à des occupations désintéressées et l'on y manifeste des capacités sociales (l'enjouement); le seul capital qui y compte est celui de la culture et des talents⁴⁷¹ ». Zobéide, désignée comme la « salonnière du loisir et dans l'action » se distingue par sa liberté et son pouvoir décisionnel. À l'image de Khadija, première épouse du prophète musulman Mohamed, elle fait du commerce, a le courage d'explorer la ville pétrifiée et de s'y choisir un mari à son goût, impose sa loi et décide même de faire grâce au prix d'un récit. Se différenciant de la femme occidentale, « la femme orientale peut mieux que cette dernière « se prendre en main⁴⁷² ».

L'activité de Scheherazade, par l'intermédiaire d'un premier auditoire attentif composé de Schahriar et de Dinarzade, lesquels partagent le plaisir littéraire du conte, s'apparente aussi à une activité littéraire du salon. Ce cercle formé de ce premier auditoire est ouvert, on l'a vu, à un auditoire secondaire : les personnages de Scheherazade qui s'entretiennent à la manière orientale en s'échangeant des récits et convoquant l'ensemble de la société (femmes, hommes, pauvre et riches); mixité sociale et sexuelle qui dépasse même les recommandations attendues de la conversation française. Cette activité, on l'a montrée, est une figuration

⁴⁶⁹ *Ibid.*, t. I, p. 126.

⁴⁷⁰ *Bienséances de la conversation entre les hommes*, Lyon, 1660, p.126, citées par Alain Montandon, *op. cit.*, p. 66-67.

⁴⁷¹ Jean-Paul Sermain, *Les Mille et une nuits entre Orient et Occident*, *op. cit.*, p.164.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 166.

originale, métissée de la conversation française qui inclut l'ensemble de sa population et peut même, selon Sermain, « passer pour le produit d'une activité sociale proche de celle du salon⁴⁷³ ». « Le rapprochement avec le salon et sa culture, ajoute-t-il, ne sert pas seulement à valoriser l'Orient, il amène aussi à rapporter ce qu'il a d'original au modèle occidental de civilité⁴⁷⁴ ». Si le public des salons français se réduit à la haute noblesse ou aux élites économiques et intellectuelles, le salon oriental convoque l'ensemble de sa société (le porteur et le calife Haraoun-al-Raschid par exemple) dans lequel chacun s'impose par ses qualités personnelles et ses talents. Le salon oriental apparaît à cet égard plus ouvert à la diversité et promet même une certaine égalité sociale et sexuelle.

Pourtant, nous dit Jean-Paul Sermain, « un trait éloigne *Les Nuits* du salon français: les salons français sont ouverts à la discussion, littéraire, morale, sentimentale, politique [...]; alors que les soirées et nuits arabes consacrent leur loisir à des histoires, à des contes [...]. L'espace de liberté ainsi dégagé ne conduit pas à une réflexion mais accueille des récits⁴⁷⁵ ». Il est vrai qu'entre la conteuse Scheherazade et l'auditeur Schahriar il n'y a jamais de débat thématique comme on pourrait le lire plus tard chez ses imitateurs Gueulette, Crébillon, Diderot, Montesquieu. Schahriar, n'est pourtant pas un auditeur passif, on l'a vu, il sait interrompre les digressions évidentes du roi grec, racontées par Schéhérazade, mais il ne s'oppose jamais à elle, ne discute pas de tel ou tel thème abordé par le conte. Alors qu'entre le roi grec et son vizir s'organise une vraie discussion à partir et avec le conte dont chacun va essayer de défendre son point de vue. En revanche, le sultan refuse de s'abandonner au jeu polémique du conte, préférant se limiter à son rôle d'auditeur attentif, accueillant et sanctionnant les contes proposés par Scheherazade, les laissant cheminer par l'enchaînement de ceux-ci dans son esprit et se laisser sauver par une maïeutique contique organisée et proposée par Scheherazade.

⁴⁷³ *Ibid.*, p.164.

⁴⁷⁴ *Idem.*

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 167.

Si Galland fait alterner l'auditeur-conteur avec le modèle d'auditeur attentif et silencieux, dans le sens où celui-ci n'explicite pas, ne discute pas le débat proposé par le conte, c'est qu'il croit sans doute, que le débat qu'abordent les contes (littéraires, moraux, politiques, éthiques, religieux, politiques) se poursuit chez les lecteurs. Véritable dialogisme ouvert dans lequel Galland s'adresse aux lecteurs et entend les convaincre par la divulgation d'idées nouvelles (politiques, philosophiques, littéraires), mais surtout prolonger la réflexion chez eux. Dans la continuité de la rhétorique cicéronienne, Galland cherche avant tout à persuader dans le sens fort du terme : enseigner, plaire et émouvoir par une écriture mesurée, naturelle et spirituelle du conte. Inspiré s'en doute par l'esthétique des *Provinciales*, pour leur naturelle, leur juste mesure, leur accord entre pensée et parole, il propose des contes orientaux comme l'expression efficace de la conciliation et de la pensée engagée didactique et polémique.

Les Mille et une nuits d'Antoine Galland est avant tout une œuvre de la conciliation conforme aux principes linguistiques, stylistiques et rhétoriques qui ont commandé la littérature classique. Cette littérature on l'a vue, prend modèle dans la conversation civile et lettrée, tout en intégrant un thème nouveau : le conte merveilleux d'Orient, qui respecte la poétique qui lui est propre; d'abord avec son procédé d'encadrement mais aussi son procédé d'énonciation dialogique qui repose sur la narration de contes selon une progression dialectique. S'inspirant de ces deux modèles littéraires, esthétiques, rhétoriques, mais surtout les faisant coïncider avec les valeurs sociales, morales et politiques, il invente un genre littéraire nouveau : le conte oriental.

4.3.1 Une œuvre sur l'horizon d'attente de la poétique classique de la conversation, adaptée au lectorat

« L'agrément oriental peut nourrir l'agrément occidental mais non sans quelque adaptation. La traduction simple restituerait ce que les Arabes se sont dit à eux-mêmes,

Galland entend les faire s'adresser aux Français⁴⁷⁶. » Il va donc inscrire *Les Nuits* sur l'horizon d'attente de la poésie classique (langue et rhétorique) tout en les adaptant à la compréhension moyenne de son lectorat.

Les Nuits de Galland, sa mise en français, traduction et transcription est en effet conforme aux principes linguistiques, stylistiques et rhétoriques du XVII^e siècle et en parfait accord, nous dit Sermain, « avec les orientations prises par la littérature et par la transformation des modes de sociabilité centrés sur la conversation⁴⁷⁷ ». La langue et l'esprit des *Nuits* se soumettent aux mêmes règles de l'art rhétorique de la conversation civile et lettrée. Galland choisit ses mots en les accolant aux meilleures tournures, il veille toujours à ce que l'expression soit claire, simple et brève. Il adopte les mêmes exigences spirituelles, liées précisément à la rhétorique conversationnelle; les personnages se répondent toujours en s'assurant de se convaincre selon le discours convenu dans la forme et l'argumentation attendues. En outre, il intègre un nouveau thème l'Orient merveilleux. *Les Nuits* figure même l'esprit improvisateur et fait appel au caractère encyclopédique que revêt la conversation par l'intermédiaire de Scheherazade. De cette manière Galland inscrit bien les *Nuits* dans le prolongement de l'art rhétorique de la conversation classique, civile et lettrée.

C'est pourquoi sa langue est dépourvue d'ornements dits orientaux, et ne recourt que rarement à des métaphores ou des comparaisons lexicalisées. Galland élide, voire supprime certains passages trop fortement connotés (sexuellement) ou certains vers dont le style hyperbolique ou allégorique orientalisant est déroutant pour le lecteur français. Il privilégie avant tout une langue simple, efficace et facilement compréhensible. C'est dans cette visée que Galland a allégé l'original arabe, en faveur de ce qu'il juge essentiel : la qualité et la bonne lisibilité des histoires, la correspondance entre sa matière orientale et l'horizon d'attente de la poésie classique de la conversation, laquelle s'appuierait « sur une théorie et un idéal de prose fonctionnelle, qui néglige le discours poétique ou la prose ornée⁴⁷⁸ ».

⁴⁷⁶ Jean-Paul Sermain, *Les Mille et une nuits entre Orient et Occident*, op. cit, p. 92.

⁴⁷⁷ *Idem*.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p. 95.

Ces choix décidés par Galland ne visent en aucun cas à une exclusion élitiste, ils ciblent plutôt un lecteur français moyen; ni à une suprématie de l'Occident sur l'Orient par une intégration impérialiste, qui « réduirait l'Orient à un espace de projection imaginaire⁴⁷⁹ », un Orient fantasmé par l'Occident à tout le moins pas à cette époque. Au contraire, admiratif et respectueux de cette culture du conte oriental « qui [fait] voir combien les Arabes surpassent les autres nations en cette sorte de composition⁴⁸⁰ », Galland veut partager et propager dans un lectorat français encore peu initié, une culture orientale plutôt nouvelle dans le respect de sa différence. Tout bon diplomate qu'il a été, il s'inscrit comme médiateur entre deux mondes, deux cultures du conte littéraire qui peuvent non pas s'annihiler mais se compléter. Il traduit donc *Les Nuits* dans la langue la plus évidente, la plus naturelle, entièrement au service de l'invention de la fiction, de l'esprit du conte.

4.3.2 Un genre poétique métissée : le conte oriental

Dans l'Avertissement, Galland précise qu'il s'agit d'un genre nouveau, « qu'en ce genre on n'a rien vu de si beau⁴⁸¹ », et insiste sur les véritables intentions de cette œuvre. Il entend séduire son lecteur en lui proposant un nouveau modèle de plaisir littéraire : le conte oriental qui mêle les genres et les récits variés, « remplis d'événements qui surprennent et attachent l'esprit⁴⁸² », abordant l'ensemble des questions morales, éthiques, politiques, religieuses et littéraires, et susceptible même de le conduire vers une réflexion. Outre le fait de transporter ses lecteurs dans un nouveau monde — l'Orient Merveilleux dans lequel ils pourront « les [ces peuples orientaux] voir agir et les entendre parler⁴⁸³ », —, il se propose de les élever culturellement ou, mieux encore, « pour ceux qui soient disposés⁴⁸⁴ » de provoquer une

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p.171.

⁴⁸⁰ Antoine Galland, *Avertissement*, *op. cit.*, t. I, p. 21.

⁴⁸¹ *Idem.*

⁴⁸² *Idem.*

⁴⁸³ *Ibid.*, t. I, p. 22.

⁴⁸⁴ *Idem.*

réflexion « qu'on ne tire point des autres contes⁴⁸⁵ » et de « profiter des exemples de vertus et de vices⁴⁸⁶ ».

Jean-François Perrin nous dit ainsi que Galland invente un nouveau genre littéraire : le conte oriental dont une des caractéristiques essentielles repose sur « un style inédit de vulgarisation⁴⁸⁷ ». Mais ce que l'auteur Galland a cherché avant tout « d'un point de vue esthétique et moral, ce sont un style et une langue⁴⁸⁸ », qui sont au fond, selon nous, ceux de la conversation classique civile et lettrée, laquelle est adaptée à sa matière orientale. Il greffe ainsi sur ce modèle conversationnel le procédé d'énonciation dialogique originel, largement répandu en Orient, et qui se fonde sur l'échange de conte, selon une progression dialectique, traitant l'ensemble des questions morales, philosophiques, politiques et même littéraires.

Alors que « le procédé de l'encadrement, ajoute Jean-François Perrin, ne joue qu'un rôle délimité dans le conte de fées [...] ce trait constitue en revanche une détermination générique marquée dans le « conte oriental »⁴⁸⁹ ». Ce nouveau genre « [...] qui arrive selon Perrin dans le champ d'une prose narrative naissante, intégrative, apte à mêler les genres et varier les contenus⁴⁹⁰ » rassemble donc ces nombreux et variés contes en un recueil homogène. Il nous semble plutôt que ces nombreux contes ont pu justement être rassemblés et former un tout grâce et par le procédé même de l'enchâssement originel, lequel appartient, rappelons-le, à la convention littéraire arabe du X^e siècle. Cette convention repose sur la sunnah (hadiths) consistant à inscrire la chaîne de transmission des récits, autrement dit tous les acteurs des récits, lesquels s'accompagnent de leurs propres histoires, et cela afin de prétendre à l'authenticité. Ce type d'enchâssement permet de générer et varier les récits pouvant même

⁴⁸⁵ *Idem.*

⁴⁸⁶ *Idem.*

⁴⁸⁷ Jean-François Perrin, « L'invention d'un genre littéraire au XVIII^e le conte oriental », mise en ligne en 2005, source web : [Http://w3.ugrenoble3.fr/lire/feerie/pdf-feeries2/9_27.pdf](http://w3.ugrenoble3.fr/lire/feerie/pdf-feeries2/9_27.pdf), consulté en 2008, p. 13.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 17.

appartenir à des genres différents : épique, lyrique, tragique, et comique. L'érudit orientaliste Galland devait certainement connaître cette convention littéraire arabe de l'enchâssement s'en inspirant de façon originale, car elle lui permet de marquer la vraisemblance de la performance conteuse et de son oralité.

La nouveauté que constitue un tel ensemble, Galland l'énonce lui-même dans l'*Avertissement* : « d'avoir fait un corps d'une quantité prodigieuse de contes⁴⁹¹ ». Mais ce que Galland a recherché avant tout, comme Pascal d'ailleurs, c'est une nouvelle forme d'association de la pensée et du récit, illustrés dans *Les Nuits* par l'art rhétorique de la conversation, qui est l'expression la plus efficace de la conciliation et de la pensée engagée didactique et polémique.

Ce qui caractérise enfin le genre, ajoute Jean-François Perrin « c'est la référence savante en paratexte, garante à la fois de la traduction offerte et de la fiabilité de l'annotation⁴⁹² ». Galland recourt généralement peu à l'annotation car il préfère fondre l'information didactique dans les récits. Pourtant, dans le cycle de Sindbad, cette information savante et spécifiquement orientale n'est non pas diluée dans le texte mais inscrite en note de bas de page. En outre, Dinarzade, qui est la clé de la dynamique de l'oralité, n'y apparaît jamais, même pas en tant que simple auditrice. L'auteur change ou contrevient ici à ses habitudes d'écriture, ou plutôt devrions-nous penser que ce cycle sindbadéen prépare l'écriture des *Nuits*, écriture qu'il a perfectionnée au fur et à mesure de la découverte de ces contes jusqu'au point où Sylvette Larzul pense qu'il s'agit moins d'une traduction que d'une recreation fondée sur l'imitation⁴⁹³.

⁴⁹¹ Antoine Galland, *op. cit.*, *Avertissement*, t. I, p. 21.

⁴⁹² Jean-François Perrin, « L'invention d'un genre littéraire le conte oriental », *op. cit.*, p. 20.

⁴⁹³ Sylvette Larzul, *op. cit.*, p. 251-266.

CONCLUSION

Dans ce mémoire, nous avons montré qu'Antoine Galland a conservé la dynamique orale des *Mille et une nuits* et préservé les caractéristiques propres du conte oral d'Orient dans une traduction écrite du XVIII^e siècle, obéissant à la fois aux principes esthétiques et littéraires français et aux principes littéraires arabes de l'ajīb et du garhīb (ce qui surprend, de l'ordre de l'extraordinaire et digne d'être raconté). Il a par là-même opéré un changement de statut des contes, autrefois méprisés et tenus à l'écart, que la littérature arabe réhabilite tardivement bien après cette traduction. En transcrivant dans une traduction le conte oral d'Orient et en le figeant dans l'écriture française du XVIII^e siècle, Antoine Galland a modifié le statut même des contes qui passent ainsi d'une vulgaire compilation d'histoires en chef-d'œuvre littéraire français et arabe.

La dynamique de la performance conteuse et de son oralité a donc été préservée par une production polyphonique et une réception conversationnelle civile et lettrée adaptée à la singularité des *Nuits*. Au moyen de cette traduction, Galland a surtout honoré sa gageure selon laquelle il a voulu rester fidèle au conte oral : conserver *Les Mille et une nuits* comme une œuvre vivante capable d'enseigner, de convaincre et d'émouvoir, en somme en constituer un héritage littéraire et philosophique transmissible de génération en génération. Il aura ainsi inscrit *Les Nuits* dans le prolongement de la rhétorique et, plus spécifiquement de la dialectique.

En raison même du caractère particulier *Des Nuits* — une traduction française du XVIII^e siècle du conte oral d'Orient, ancrée dans une époque historique, culturelle, idéologique et littéraire précise —, il nous a fallu adopter une approche méthodologique plurielle. Nous avons d'abord situé le contexte de l'œuvre et de l'auteur par une approche historique retraçant sommairement l'histoire de l'écriture du conte oriental des *Mille et une Nuits*.

Étant donné l'origine orale des *Nuits*, à la fois dans leur composition première et dans la récupération même des contes par Galland, il a fallu faire appel à la réflexion et à la terminologie folkloristes de la performance orale du conteur, inscrivant la problématique de l'énonciation dans une réalité concrète.

Nous avons ensuite prolongé cette analyse à la lumière de l'esthétique littéraire classique en dégagant les notions de traduction et de fidélité dans le contexte de la problématique de la représentation de l'oralité « orientalisée ». Nous avons ainsi tenté de montrer à travers une étude textuelle, que le texte de Galland répondait aux principes classiques de la traduction et de la fidélité, lesquelles reposent sur une esthétique de l'imitation. Nous constatons ainsi que Galland est resté globalement fidèle à tous les aspects de la vie sociale, culturelle et spirituelle. En réalité il s'est surtout intéressé aux éléments orientaux les plus singuliers, les amplifiant, y ajoutant même des commentaires supplémentaires, « orientalisant » le conte pour en vulgariser la civilisation.

Les Nuits se caractérisant aussi par une pluralité de voix, à la fois dans le récit lui-même et à l'extérieur de celui-ci, soit le paratexte (*Dédicace* et nombreux *Avertissements*), nous avons relu et retenu pour notre étude les notions de personnage, de narrateur, d'auteur et d'instance auctoriale issues de la narratologie et de la théorie de roman de Bakhtine. Nous avons réinvesties ces notions dans notre compréhension de la production polyphonique comme imitation du conte oral.

La réception de cette production est complexe, de type conversationnelle civile et lettrée adaptée à la singularité *Des Nuits* et qui repose non pas sur l'échange de propos brefs, tel qu'attendu lors de la conversation française, mais sur l'énonciation de contes obéissant à une progression dialectique. C'est à partir des approches linguistiques et historico-rhétorique, ainsi que de nouvelles études littéraires du conte tels que les actes de colloque réunis par Anne de France et Jean-François Perrin: *Le conte en ses paroles La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières, les Mille et une Nuits entre Occident*

et Orient de Jean-Paul Sermain, et « L'invention d'un genre littéraire au XVIII^e siècle le conte oriental » de Jean-François Perrin que nous avons pu orienter notre étude.

Nous terminons notre réflexion en montrant que ce procédé d'énonciation contique, qui mêle structure dialogique reposant sur la narration de contes selon une progression dialectique à la sociabilité et la langue conversationnelle, est une création poétique de Galland. Ce métissage conversationnel aura ainsi, selon nous, contribué à l'invention de ce nouveau genre : le conte oriental d'influence fortement philosophique.

Les procédés d'enchâssement, à la fois le procédé analogique installé par l'auditeur-conteur et la surenchère contique de la principale narratrice Scheherazade, tels que mis en place par Galland, permettent de multiplier à l'infini les contes. Cette figure narrative centrale qu'est l'enchâssement autorise l'engendrement sans cesse du récit, permettant de ce fait au conteur de suspendre lui-même le récit, suspension d'ailleurs garante de sa survie, et de digresser en liant par des éléments analogiques le récit précédant au récit à venir. Il appartient ensuite au conteur (des métarécits) de choisir les éléments les plus similaires, la place et le moment de faire digression. Dès lors, cette flexibilité permet au conteur du récit, mais aussi à l'auteur d'ajouter n'importe quelle histoire, mais surtout de les modeler et moduler (construire et nuancer) à la réception du moment.

Dans le récit enchâssant le public composé de Schahriar et de Dinarzade, reçoit attentivement le conte, en demande d'autres, sanctionne sa qualité mais se cantonne à des rôles de simples auditeurs, silencieux. Les auditeurs ne discutent pas le conte, n'en débattent pas, ne passent donc jamais aux rôles de conteurs répondant au conte par l'énonciation d'un nouveau conte. On le comprend aisément, puisque leur vie n'est pas menacée, ils n'ont donc pas à se justifier, à persuader l'autre qu'ils méritent de vivre. Et lorsque l'auditeur n'a pas ou ne veut rien prouver, et que sa vie est épargnée, il ne raconte pas (Schahzenam, Haroun-al-Raschid). Les métarécits de Scheherazade accueillent, en revanche, essentiellement le type d'auditeur-conteur, qui raconte pour sauver sa propre vie ou celle d'un proche, ce type de conteur n'est en réalité que la mise en abyme du modèle de Scheherazade.

En raison même du caractère salvateur ou potentiellement mortel de la performance conteuse, il s'agit donc moins pour le narrateur de divertir par le conte dans ce qu'il représente de léger, que de le divertir dans le sens pascalien du terme; c'est-à-dire en faisant diversion, en détournant l'acte de mort ou de vengeance qui porte sur le personnage par la réflexion, l'étude de l'homme par l'homme que le conte propose. Scheherazade, comme Cicéron qui recommande la diversion comme thérapeutique des passions, décide de divertir le sultan Schahriar en lui offrant des contes comme thérapie libératrice (catharsis) de ses souffrances et de ses maux à partir desquels il va se réfléchir (avec et à partir des contes), se discuter, confronter ses passions (ses attitudes vengeresses, sa souffrance, ses maux) avec ceux des personnages du conte, et peut-être même accepter les solutions apportées par les personnages.

Si « son esprit s'est adouci⁴⁹⁴ », c'est bien là la preuve qu'il s'est réfléchi à partir des contes et que ceux-ci ont bien cheminé dans son esprit, l'ont fait progresser, ont sorti sa colère pour le réconcilier avec son corps et son esprit mais aussi avec l'espèce féminine (comme le prince des Îles Noires). « Les nouveaux divertissements de tant d'histoires différentes, de ces innocents amusements avaient même beaucoup aidé à diminuer les préventions fâcheuses du sultan contre l'infidélité des femmes; son esprit s'était adouci; il était convaincu du mérite et de la grande sagesse de Scheherazade⁴⁹⁵ ».

Les contes de la sultane n'ont d'ailleurs pas cherché à prouver la fidélité des femmes, beaucoup trop de contes traitent et ressassent précisément du thème de l'infidélité (le récit-cadre, *l'histoire du prince des Îles Noires, du roi grec, Le cycle des Dames de Bagdad...*) mais ont « convaincu » qu'il y a au moins « une femme sage et de grand mérite⁴⁹⁶ », digne de rester en vie. Ces histoires offertes et présentées par une femme « de mérite et d'une grande sagesse⁴⁹⁷ » ont peut-être, certes, contribué à « diminuer les préventions⁴⁹⁸ », les préjugés du

⁴⁹⁴ Antoine Galland, *op. cit.*, t. III, p. 433.

⁴⁹⁵ *Idem.*

⁴⁹⁶ *Idem.*

⁴⁹⁷ *Idem.*

sultan à l'égard des femmes, mais elles ont surtout permis de mettre en place une réflexion sur l'homme, qui n'a non pas à démontrer mais à convaincre l'auditeur de dépasser « la colère et le ressentiment⁴⁹⁹ » par la poétique métissée et divertissante (au sens d'une réflexivité, d'une réflexion sur l'homme) du conte.

Revenons à ce que Pascal nous dit dans *Les Pensées* au sujet de l'homme et du divertissement : « L'homme est visiblement fait pour penser; c'est toute sa dignité et tout son mérite; et tout son devoir est de penser comme il faut. Or l'ordre de la pensée est de commencer par soi, et par son auteur et sa fin⁵⁰⁰. » C'est précisément ce que propose Scheherazade à Schahriar et, d'une autre manière, Galland au lecteur, « de s'entretenir, non pas de nouvelles de l'État, mais de sciences, d'histoire, de littérature, de poésie et de toute autre chose capable de recréer l'esprit agréablement⁵⁰¹ », en utilisant toutes les ressources de la rhétorique en montrant que ce qui est divertissant dans le conte, c'est précisément la réflexion, l'étude des hommes.

La rhétorique est l'art du discours, l'art de bien parler pour susciter chez l'auditeur par des moyens affectifs et rationnels la persuasion. L'acte de raconter chez Galland est donc dans la continuité de la rhétorique aristotélicienne, qui repose, on s'en souvient, sur la théorie du discours persuasif. Il faut essayer de découvrir et de démontrer tout ce qu'un conte donné comporte de persuasif, et c'est justement par la dialectique aristotélicienne qui porte sur le probable et dont la méthode est l'argumentation contradictoire et la synthèse des opinions que tel ou tel conteur sauve sa vie en apparentant et en comparant un ou des éléments de l'histoire précédente avec les éléments de sa propre vie. Celui qui réussit par la parole à persuader, au moyen du procédé analogique, a la vie sauve mais a aussi le pouvoir de vie et mort. On se

⁴⁹⁸ *Idem.*

⁴⁹⁹ *Idem.*

⁵⁰⁰ Blaise, Pascal, « fragment B.146 », in *Les Pensées : fragments classés sur la religion et la condition de l'homme*, par Morali, Claude, Paris, Nathan, « Intégrales de philo; 44 », 2004, p. 66.

⁵⁰¹ Antoine Galland, *op. cit.*, t. II, p. 312.

souvent du récit du vizir qui a détourné au moyen du procédé argumentatif analogique et de sa « belle » rhétorique, le roi grec, et permis la mise à mort du médecin Douban.

Par conséquent, celui qui sait convaincre subtilement par des moyens analogiques a donc le pouvoir de vie et de mort, mais surtout le pouvoir de la parole du conte qui repose sur l'ensemble des savoirs (culturel, littéraire, philosophique, historique, géographique, religieux, éthique). En d'autres mots il a le pouvoir du philosophe. On se souvient encore du duel verbal opposant Scheherazade à son père qui lui proposait l'apologue animalier pour la dissuader d'épouser Schahriar. Cet apologue se révélait complètement inopérant sur son esprit, non pas qu'il ne soit pas subtil, bien au contraire, mais parce que Scheherazade connaît trop bien les mécanismes analogiques du conte, toutes les techniques persuasives de la rhétorique du conte. Bien trop supérieure intellectuellement et culturellement à son père, celle-ci ne pouvait que forcer ce dernier à s'incliner devant son choix.

Galland alterne ainsi dialectique et simple rhétorique dont l'objet, rappelons-le, n'est pas de prouver le vrai mais de persuader un public donné en partant du vraisemblable. Son intention n'est pas d'amuser son lecteur mais plutôt de former, comme la rhétorique qui depuis l'antiquité jusqu'au XIX^e siècle a assumé une fonction pédagogique. C'est précisément ce que Scheherazade propose à Schahriar ou encore Galland au lecteur. Selon Olivier Reboul, « relève de la rhétorique tout discours qui joint l'argumentation au style; tout discours où les trois fonctions de plaire, d'instruire et d'émouvoir sont présentes ensemble et chacune par les autres; tout discours qui persuade par le plaisir et l'émotion en les soutenant à l'argumentation⁵⁰² ».

C'est donc au nom de la rhétorique que Galland décide d'écarter la poésie *Des Nuits*, non pas parce qu'il se sentait incapable de traduire la versification arabe comme le suppose Jean-Paul Sermain, mais parce que la poésie ne correspond justement pas à aux principes rhétoriques, lesquels excluent d'ailleurs toute poésie et n'admettent aucun terme obscur.

⁵⁰² Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je? N°2133 », p. 32-33.

Seuls les mots communs, la clarté, la précision et la pureté sont de rigueur, pour la rhétorique, laquelle veille surtout à ce qu'une proposition réponde à la précédente, ce que figure parfaitement *Les Nuits*. Galland a cherché avant tout, selon nous, à inscrire les contes dans une poétique métissée qui prolonge l'art de la parole et qui n'est autre que la rhétorique, une branche de la philosophie qui propose en somme une réflexion sur le monde et sur l'homme par la confrontation des idées, illustrée dans *Les Nuits* par la confrontation des histoires singulières, particulières, lesquelles reposent principalement sur une ou deux idées défendues ou contredites par les personnages des métarécits de Scheherazade. Ainsi chacune des histoires vient répondre thématiquement à l'histoire précédente et convainc l'auditeur par le procédé analogique. On a bien là la figuration du procédé dialectique de la rhétorique par excellence. La « Rhétorique, instrument de vérité? Pas nécessairement. Mais instrument de paix, de lucidité et de culture⁵⁰³ », n'est-ce pas là l'objectif recherché et atteint par Scheherazade et ou encore par Galland?

Dès lors respectant l'originalité thématique et esthétique *Des Nuits*, Galland s'est réapproprié une œuvre en l'adaptant à un public français encore peu initié à la culture du conte oriental, adaptée surtout, nous semble t-il, à sa propre vision littéraire qui est étroitement liée à la philosophie. Il a inscrit *Les Nuits*, non seulement dans l'horizon poétique et esthétique de la littérature classique française, mais aussi dans celui de l'esthétique arabe en rattachant les contes à leur convention littéraire, laquelle repose à la fois sur l'ajîb et le garhîb, ce que Galland ne cesse de répéter dans toute l'œuvre et qu'il traduit dans l'*Avertissement* par « ce qui surprend et attache l'esprit », principe qui repose sur l'homogénéité d'une œuvre, rendue possible par l'enchâssement. Ce principe exclut aussi tout ce qui touche aux bas instincts de l'homme, principe auquel il se soumet par l'euphémisation de tous les aspects érotiques de l'œuvre. Ainsi Galland fait coïncider les valeurs littéraires, esthétiques et morales des deux mondes l'Orient et l'Occident dans l'œuvre traduite et écrite *Des Nuits*.

⁵⁰³ *Ibid.*, p. 122.

Galland s'est donc bien fait conteur, écrivain et philosophe. Il a trouvé grâce aux *Nuits* le moyen de rassembler l'ensemble de ses propres savoirs historiques, géographiques, scientifiques, politiques, religieux, éthiques, littéraires et philosophiques appartenant aux deux mondes. Humaniste, Galland s'est donné comme principe de propager l'ensemble de ses savoirs, projet qui n'est pas sans rappeler celui de la sunnah, tradition orale musulmane consistant précisément à divulguer, étendre la connaissance à l'ensemble de la population dépourvu du savoir écrit.

Il est indiscutable que la version savante *Des Nuits* de Galland accueille de nombreuses influences littéraires, esthétiques, philosophiques, comme elles ont influencé et influencent encore aujourd'hui la littérature française et mondiale. C'est précisément grâce à ces influences et à son talent d'écrivain que Galland a ainsi inventé un genre nouveau : le conte d'influence orientale fortement philosophique, que les écrivains du XVIII^e siècle, tels que Pétis de La Croix, Crébillon, Hamilton ou encore Voltaire ou Montesquieu avec *Les lettres Persanes* allaient imiter, cherchant à « exprimer un profond désir d'émancipation des esprits et une capacité inédite d'ouverture à l'étrangeté, à l'altérité⁵⁰⁴ ». Ce qui comme le dit Jean-François Perrin « prépare de loin le travail des Lumières sur la tolérance à travers la familiarisation délibérée des lecteurs avec d'autres théologies et d'autres rituels⁵⁰⁵ ».

Nous pensons qu'il faut poursuivre l'étude de la performance conteuse et de son oralité à partir des *Histoires de Sindbad Le Marin* et se demander si on devrait considérer ce cycle à part, comme un livre indépendant. La performance conteuse s'en trouve par conséquent bouleversée, Dinarzade, clé de la dynamique orale, solliciteuse de contes et public privilégié, n'y apparaît jamais, elle est remplacée dans le cycle de *Sindbad* par Hindbad le porteur, qui est son auditeur privilégié, payé par ce même Sindbad pour écouter ses propres aventures, racontées par ailleurs uniquement et entièrement par ce dernier. L'acte d'écouter repose ainsi, non plus sur le seul plaisir gratuit de se divertir par une histoire singulière, attachante et diversifiée et qui impliquerait la vie de celui qui la raconte. Au contraire, il repose, en

⁵⁰⁴ Jean-François Perrin, « L'invention d'un genre : le conte oriental », *op. cit.* p. 25.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 26.

particulier dans ce cycle, sur une écoute attentive en échange d'une contribution monétaire, Hindbad recevant cent sequins à chaque fois qu'il écoute les aventures de Sindbad⁵⁰⁶, comme on paierait le psychologue pour être écouté et libéré ses bons ou mauvais souvenirs. Pourquoi donc, Galland décide-t-il de lier l'acte d'écoute à la rémunération, payer Hindbad, le porteur, public de Sindbad? Que signifie cet acte d'écoute reposant sur la rémunération? Par ce renversement des valeurs selon lequel celui qui parle paie pour être écouté, Galland fait-il, en réalité une critique de la rhétorique des sophistes qui comme Corax de Syracuse dispensaient leur savoir en échange d'un salaire?

Dans les récits enchâssants des tomes II et III, la réception des contes par Schahriar et Dinarzade disparaît; elle est déplacée dans les métarécits, assumée par les personnages de Scheherazade. Il faudrait, dès lors, étudier la performance conteuse et la réception du conte non plus à partir de Dinarzade et Schahriar, mais uniquement à partir des personnages de la conteuse tel que Haroun-al-Raschid. Scheherazade va donc à partir du tome II (p. 258) « parler toujours sans être interrompue » par le premier auditoire que Galland fait taire, ce qui ne l'empêchera pas de s'interrompre elle-même, ou d'être interrompue par le conteur anonyme, lequel prend la place de Dinarzade et inscrit subjectivement par les déictiques (pronom personnel « je ») sa propre parole. Mais pourquoi Galland décide-t-il précisément de faire taire Dinarzade et Schahriar, et de donner la parole uniquement à Scheherazade qui dorénavant va raconter sans être interrompue? Que signifie cette non-interruption narrative? Galland cherche-t-il à inscrire désormais les contes dans une perspective romanesque, s'inspirant peut-être de la maqâma, récit littéraire en prose arabe du X^e siècle qui met justement en scène un personnage qui maîtrise parfaitement la langue dont il va se servir pour faire des réparties ingénieuses et étendre sa culture. Il se tire ainsi toujours d'affaires par ses réponses astucieuses et l'ampleur de ses connaissances. Son discours est alors toujours agrémenté de jeux de mots et de considérations humoristiques sur les mœurs de son temps.

⁵⁰⁶ Antoine Galland, *op. cit.*, t. I, p. 238.

Ces considérations nous portent à croire que le texte de Galland doit être étudié à partir de sa poétique, en tenant compte de son articulation à l'esthétique à la fois française et orientale, en lien avec la Grèce antique. On pourrait ainsi trouver les réponses à de nombreux questionnements qui restent, sans réponses.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié

Galland, Antoine, *Les Mille et un nuits*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, livre I II III.

Littérature sur Galland

Abdel-Halim, Mohamed, *Antoine Galland, Sa vie et son œuvre*, Paris, A.G. Nizet, 1964, 547p.

—————, *Correspondance d'Antoine Galland*, thèse complémentaire pour le doctorat d'État, Paris, 1964, Sorbonne, 696 p.

Galland Antoine, *Journal d'Antoine Galland pendant son séjour à Constantinople (1672-1673)*, publié et annoté par Schefer, Paris, Leroux, 1881, 2 tomes en un volume, reprint sous le titre *Voyage à Constantinople*, Maisonneuve et Larose, 2002, préface de Frédéric Bauden.

—————, *Journal parisien d'Antoine Galland (1708-1715); précédé de son autobiographie (1646-1715)*, (Mémoires de la société de l'Histoire de Paris et de l'Île de France), Paris, Henri Omont, 1919, 156 p.

Littérature critique sur *Les Mille et une nuits*

Bencheikh, Jamel Eddine, *Mille et une nuits ou la parole prisonnière*, Paris, Gallimard, « Bibliothèques des idées », 1988, 233 p.

Bencheikh, Jamel Eddine, Bremond, Claude, Miquel, André, *Mille et un contes de la nuit*, Paris, Gallimard, « Bibliothèques des idées », 1991, 366 p.

Chebel, Malek, *La féminisation du monde, essai sur les Mille et une nuits*, Paris, Payot, « Histoire générale des mentalités dans le monde arabe et en Islam », 1996, 310 p.

Coquin, Emmanuel, *Le prologue-cadre des Mille et une nuits. Les légendes perses et le Livre d'Esther*, Paris, Revue biblique international, 1922, p. 7-49 et 161-197.

Élisséeef Nikita, *Thèmes et motifs des Mille et une nuits; essai de classification*, Beyrouth, Institut Français de Damas, 1949, 241 p.

Defrance Anne et Perrin Jean-François (dir. publ.), *Le conte en ses paroles La figuration de l'oralité dans le conte merveilleux du Classicisme aux Lumières, Actes du colloque international Le conte en ses paroles : le dire et le dit dans le conte Merveilleux de L'Âge Classique (XVII^e-XVIII^e siècles)* (Université Grenoble3— Stendhal, 22-24 septembre 2005), UMR LIRE CNRS n 5611, Paris, Desjonquières, « L'esprit des lettres », 2007, 504 p.

Gaulmier Jean, « Introduction », in *Les Mille et une nuits* d'Antoine Galland, p. 7-15.

Kilito, Abdelfattah., *L'œil et l'aiguille, Essai sur les Mille et une Nuits*, Paris, La Découverte, 1992, 220 p.

Larzul, Sylvette, *Les traductions françaises des Mille et une nuits : étude des versions Galland, Trébutien et Mardrus; précédée de Traditions, traductions, trahisons par Claude Bremond*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 1996, 233 p.

May, George, *Les mille et une nuits d'Antoine Galland, ou, le chef d'œuvre invisible*, Paris, Presses Universitaires de France, « Écrivains », 1986, 247 p.

Przyluski, Jean, *Le prologue-cadre des Mille et une nuits et le thème de Svayamvara : contribution à l'histoire des contes indiens*, Paris, Imprimerie Nationale, 1924, p. 101-137.

Sermain, Jean-Paul, *Les Mille et une nuits entre Orient et Occident*, Paris, Desjonquières, « L'esprit des lettres », 201 p.

Todorov, Tzvetan, « *Les Homme-récit : Les Mille et une Nuits* », in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, «Poétique», 1978, p. 32-45.

Weber, Edgard, « *Les Mille et une nuits* », *Lectures et Sens : comprendre le monde arabe*, Toulouse, Éditions universitaires du sud, « Monde arabe », 1991, 146 p.

Zotenberg Herman, « Notice sur quelques manuscrits des Mille et une nuits et la traduction de Galland », *Notices et extraits des manuscrits de la BN et autres bibliothèques*, Paris, Imprimerie nationale, 1887, p. 167-233.

Référence électronique

Boch, Julie, « De la traduction à l'invention », *Féeries*, 2 | 2005 , mis en ligne le 29 mars 2007, URL : <http://feeries.revues.org/index103.html>, consulté le 20 avril 2008, p. 47-59.

Couvreur, Manuel, « Du sourire à la morsure », *Féeries*, 5 | 2008 , mis en ligne le 01 septembre 2009, URL : <http://feeries.revues.org/index603.html>, consulté le 18 mars 2011, 23 p.

Perrin, Jean-François, « L'invention d'un genre littéraire au XVIII^e siècle le conte oriental », *Féeries*, 2 | 2005 , mis en ligne le 29 mars 2007, URL : <http://feeries.revues.org/index101.html>, consulté le 20 avril 2008, 13 p.

———, « Recueillir et Transmettre L'effèt anthologique dans le conte merveilleux (XVII^e-XVIII^e siècle) », source Web : <http://w3.u-grenoble3.fr/lire/feeries/10-JF-PERRIN.pdf>, consulté en 2008, p. 141-171.

———, « Marvels & Tales, Journal of Fairy-Tale Studies », *Féeries*, 2 | 2005 , mis en ligne le 31 janvier 2007, URL : <http://feeries.revues.org/index129.html>, consulté en 2008, p. 287-307. .

Robert, Raymonde, « Lectures croisées d'un conte oriental », *Féeries*, 2 | 2005 , mis en ligne le 29 mars 2007, URL : <http://feeries.revues.org/index102.html>, consulté le en 2009, p.29-45.

Corpus théorique portant :

Sur le conte et l'oralité

Bakhtin, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1970, 471 p.

Belmont, Nicole, *Poétique du conte ; essai sur le conte de tradition orale*, Paris, Gallimard, 1999, 250 p.

Belmont, Nicole, Gossiaux, Jean-françois, (dir. publ.), *De la voix au texte, L'ethnologie contemporaine entre l'oral et l'écrit*: Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche, Comité des travaux historiques et scientifiques. « 119^e Congrès des Sociétés historiques et scientifiques, Amiens, 26-30 octobre 1994, Section anthropologie et ethnologie françaises », Amiens, Éditions du CTHS, 1997, 254p.

Benjamin, Walter, *Rastelli raconte... et Autres récits, Le narrateur*, Paris, Seuil, « Fictions & Cie », 1987, p.143-177.

Bouvier, Jean-Claude, *Espaces du langage*, Aix-en-Provence, Publications de L'Université de Provence, 2003, 398p.

Bouvier, Jean-Claude, H.P Bremond, P. Joutard, G.Mathieu, J.N Pellen, *Tradition orale et identité culturelle problèmes et méthodes*, Marseille, CNRS éditions, 1980, 136 p.

Brémond, Claude, « Le Méccano du conte », in *Magazine littéraire* n° 150, juillet-août 1979, p. 13-16.

- Calame-Griaule, Geneviève (dir. publ.), *Le renouveau du conte : Actes du colloque international sur le renouveau du conte* (Paris, tenu au Musée National des Arts et Traditions Populaires, 21-24 février 1989), organisé par la Direction Régionale des Affaires culturelles de L'Île de France, Paris, CNRS éditions, 1991, 449 p.
- Demers, Jeanne, *Le conte Du mythe à la légende urbaine*, Montréal, Québec Amérique, « En question », 2005, 142 p.
- Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, « Idées », 1963, 246 p.
- Flahault, François, *L'interprétation des contes*, Paris, Denoël, 1988, 302 p.
- Hélias, Pierre Jakez, *Les Autres et les miens*, Paris, Plon, 1980, 312 p.
- Jean, Georges. *Le pouvoir des contes*, Belgique, Casterman, « enfance, éducation, enseignement », 1981, 239 p.
- Jolles, André, *Formes simples*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, 212 p.
- Marin, Louis, « La voix d'un conte : entre La Fontaine et Perrault, sa réécriture », in *Critique*, 1980, n° 394 : *Littératures populaires*, p. 333-342.
- Martin, Jean-Baptiste, Nadine Decourt (dir. publ.), *Littérature orale paroles vivantes et mouvantes: Actes du colloque international littérature orale : paroles vivantes et mouvantes* (Lyon, 2002), Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003, 305 p.
- Ong, J. Walter, *Retrouver la parole ; introductions à l'histoire de la culture et de la religion*, Montréal, H.M.H, 1971, 317 p.
- Pons, Christian-Marie, Source web: Regroupement du conte au Québec, août 2005, Site internet : www.conte-quebec.com/images/nature_2005.pdf, consulté mai 2007, 10 p.
- Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, «Poétique», 1970, p 35-80.
- Sermain, Jean-Paul, *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Desjonquières, « Esprit des lettres », 2005, 284 p.

Simonsen, Michèle, *Le conte populaire*, Paris, Presses Universitaires de France, « Littératures modernes », 1984, 222 p.

Franz, Marie-Luise Von, *L'interprétation des contes de fées*, version française de Francine Saint René Taillandier, 4e éd. rev. et corr, Paris, Éditions Jacqueline Renard, « Fontaine de Pierre », 1990, 237 p

Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Édition du Seuil, «Poétique», 1983, 287p.

Zumthor, Paul, *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Québec, Le préambule, «L'univers des discours», 1990, 129 p.

Sur les notions de traduction et fidélité au XVII^e et XVIII^e siècle

Cary, Edmond, *Les grands traducteurs français: Etienne Dolet, Amyot, Mme Dacier, Houdar de la Motte et les traducteurs d'Homère, Galland et les traducteurs des Mille et une nuits, Gérard de Nerval, Valery Larbaud*, Genève, Librairie de l'université Georg, 1963, 133 p.

Dugat, Gustave 1855, « L'orientalisme rendu classique en France » in *Revue de L'Orient*, Paris, Rouvier, 16 p.

Rivarol, Antoine (de), Juin, Hubert, *Discours sur l'universalité de la langue française ; suivi des pensées, maximes, réflexions, anecdotes et bons mots*, Paris, Belfond, « Noé », p.263.

Zuber, Roger, *Les « belles infidèles » et la formation du goût classique*, Paris, Albin Michel, 1995, nouv ed. rev. et augm., p. 220-315.

Sur l'histoire de la rhétorique

Bray, Bernard, Strosetzki, Christoph (dir. Publ.), *Art de la lettre Art de la conversation à l'époque classique en France: Actes du colloque de wolfenbüttel* (octobre 1991), Paris, Klincksieck, « Actes et colloques », 1995, 367 p.

Fumaroli, Marc, Hellegouarc'h, Jacqueline *Anthologie. L'art de la conversation*, Paris, Dunod, « Classiques Garnier », 1997, 593 p.

Fumaroli, Marc, *Le genre des genres littéraires français, la conversation*, New York, Oxford University Press, 1992, 34 p.

———, *La diplomatie de l'esprit: [de Montaigne à La fontaine]*, Paris, Hermann « Collection Savoir », 1998, 562 p.

Milon, Alain, *L'art de la conversation*, Paris, Presses Universitaires de France « Perspectives critiques », 1999, 173 p.

Reboul, Olivier, *Introduction à la rhétorique: théorie et pratique*, Paris, Presses Universitaires de France, « Premier cycle », 1991, 238 p.

———, *La rhétorique*, 4e éd. corr., Paris, Presses universitaires de France, « Que sais-je? 2133 », 1993. 127 p.

D'approches textuelles et littéraires

Bakhtin, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « bibliothèque des idées », 1978, 488 p.

Barthes, Roland, *Poétique du récit, Introduction à l'analyse structurale des récits*, Paris, Seuil « Points », 1977, p. 7-52.

Benveniste, Émile, « Les relations de temps dans le verbe français », in *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, « Tel Quel », 1976, p. 238-250.

- Bremond, Claude, *Logique du récit, Le message narratif*, Paris, Seuil, « Poétique », 1973, p.11-128.
- Fuchs, Catherine, *Paraphrase et énonciation*, Paris, Ophrys, « L'Homme dans le langage », 1994, 185 p.
- Genette, Gérard, *Figure III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, 286 p.
- , *Métalepse : de la figure à la fiction*, version augmentée de l'essai présenté au colloque internationale la métalepse aujourd'hui, Paris, 29-30 nov. 2002, Paris, Seuil, « Poétique », 2004, 131 p.
- , *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, « Poétique », 1983, 118 p.
- , *Palimpseste*, Paris, Seuil, 1982, 453 p.
- , *Seuils*, Paris, Seuil, « Poétique », 1987, 388 p.
- Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1990, 305p.
- Kerbrat-Orrschioni, Catherine, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, « Linguistique », 1980, 290 p.
- Louvel, Liliane, Arasse, Diane, et al. , *Le détour*, Poitiers Maison de sciences de L'homme et de la société, « Publications de La licorne », 2000, 344 p.
- Maingueneau, Dominique. *Le contexte de l'œuvre littéraire: énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, 196 p.
- Philippe, Gilles, Adam, Jean-Michel, *L'ancrage énonciatif des récits de fiction*, Paris, Larousse, « Langue française ; n°128 », 2000, 128 p.

Référence électronique

Bokobza Kahan, Michèle « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction », in *Argumentation et Analyse du Discours*, n° 3 | 2009, mis en ligne le 15 octobre 2009, URL : <http://aad.revues.org/index671.html>, consulté le 17 juin 2010, 18 p.

Boulay, Bérenger, Fleck, Frédérique, « Atelier de théorie littéraire : Dépasser Genette? Questions de point de vue », in *Fabula*, Source Web : la recherche en littérature (ACTA), Site internet : www.fabula.org/revue/document5638.php, consulté le 10 mai 2010, 9 p.

Dessingué, Alexandre, « Atelier de théorie littéraire : Polyphonie, de Bakhtine à Ricœur », in *Fabula*, Source Web : la recherche en littérature (Atelier), Site internet : www.fabula.org/atelier.php?Polyphonie%2C_de_Bakhtine_%26agrave%3B_Ric..., consulté le 10 mai 2010, 13 p.

Jeanneret, Thérèse, « Vers une respécification de la notion de coénonciation : pertinence de la notion du genre », in *Marges linguistiques* n 2, nov. 2001, source Web : http://www.revue-texto.net/Parutions/Marges/00_ml112001.pdf, consulté en avril 2010, p. 81-92.

Stolz, Claire, « Atelier de théorie littéraire : La notion de Polyphonie », in *Fabula*, Source Web : la recherche en littérature (Atelier), Site internet : www.fabula.org/atelier.php?La_notion_de_polyphonie, consulté le 10 mai 2010, 1 p.

———, « Atelier de théorie littéraire : Polyphonie et genres littéraires », in *Fabula*, Source Web : La recherche en littérature (Atelier), Site internet : www.fabula.org/atelier.php?polyphonie_en_pragmatique_linguistique_de_Ducrot..., consulté le 10 mai 2010, 3 p.

———, « Atelier de théorie littéraire : Polyphonie en pragmatique linguistique de Ducrot en analyse du discours », in *Fabula*, Source Web : La recherche en littérature (Atelier), Site

internet : www.fabula.org/atelier.php?polyphonie_et_genres_litt%26acute%3Braires_,
consulté le 10 mai 2010, 2 p .

Sramek, Jiri, « Pour une définition du métarécit », in *Sbornik Praci Filosofické Fakulty Brněnské Univerzity*, source Web :
<http://www.phil.muni.cz/plonedata/wurj/erb/volumes-11-20/sramek90.pdf>, consulté en
juin 2010, p. 33-48.

Ouvrages sur l'orientalisme

Abd-el-Jalil, Jean Mohammed, *Brève histoire de la littérature arabe*, 2e éd. rev. et corr.,
Paris, Maisonneuve, 1946, 303 p.

Blachère, Régis, *Histoire de la littérature arabe : des origines à la fin du XVIe siècle de J.-C.*,
l'ex.2 du v.2 du T. 1 réimprimé en 1990, Paris, Maisonneuve, 1952.

Dufrenoy, Marie-Louise, *L'orient romanesque en France 1704-1789*, Montréal vol. I et II,
Beauchemin, 1946, Amsterdam vol. III, Rodopi, 1975.

Magri, Véronique, *Le discours sur l'autre: à travers quatre récits de voyage en Orient*, Paris,
Honoré Champion, « Travaux de linguistique quantitative », 1995, 426 p.

Martino, Pierre, *L'orient dans la littérature française au XVI^e et XVIII^e siècle*, Genève,
Slatkine Reprint, 1980 (éd. Originale 1906), 378 p.

Miquel, André, *La littérature arabe*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je? »,
1993, 127 p.

Palmier-Chatelain, Marie-Élise, Lavagne d'Ortigue, Pauline (dir. publ.) avec les
contributions de Dounia Abourachid ... [et al.], *L'orient des femmes*, ouvrage collectif
issu du colloque international *L'Orient des femmes* organisé à l'initiative d'Anglorient en
novembre 1999, à l'Université de Marne-la-Vallée, Lyon, E.N.S éditions, « Signes »,
2002, 319 p .

Said, W. Edward, *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident* préface de Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, « Couleur des idées », 1997, 422 p.

Œuvre littéraire et philosophique

Pascal, Blaise, Morali, Claude *Pensées : fragments classés sur la religion et la condition de l'homme*, Paris, Nathan « Intégrales de philo; 44 », 2004, 175 p.