

des Mille et une nuits

par J.E. Bencheikh
professeur de littérature arabe
à l'Université de Paris VIII Vincennes
directeur du département d'arabe

Les prochains numéros de la Revue seront consacrés à deux thèmes qui souvent se rejoignent : le Conte, les Traductions et adaptations pour les enfants.

Parmi les recueils célèbres, les Mille et une nuits est peut-être celui que nous connaissons le moins, tant il a souffert de coupures et de distorsions. A travers les images d'Epinal qu'on en donne aux enfants et les versions contradictoires proposées aux aînés, que nous est-il parvenu de la parole vivante des conteurs ?

Sur ce malentendu, entretenu depuis près de trois siècles, voici le témoignage de J.E. Bencheikh, enregistré au cours du stage sur le conte organisé par la Joie par les livres, à Vaugrigneuse, en mars 1976.

Pour situer les Mille et une nuits

Ceci n'est pas une conférence, encore moins un cours, probablement une causerie.

Il est assez difficile de parler de cette œuvre en si peu de temps, d'autant que l'affinement des techniques d'analyse textuelle, la possibilité de pénétrer cette œuvre très complexe et très hétérogène par des chemins différents, nient un peu la prétention d'en présenter une analyse unique. L'ensemble que sont les *Mille et une nuits* peut, par exemple, se prêter aisément à une analyse de type morphologique. C'est un terrain extrêmement propice à cet exercice. On peut en faire aussi ce qu'il est convenu d'appeler une analyse thématique, ce qui ne signifie pas grand-chose, sinon qu'on recueille quelques schèmes principaux qui traversent le texte, quelques situations significatives et qu'on essaie de les commenter. On peut aussi en faire — je crois que c'est la perspective que je vais choisir — une sorte d'analyse génétique,

voir comment s'est constitué et comment peut fonctionner cet ensemble. J'ai choisi cette perspective parce qu'elle permet de rester dans des généralités, en mettant tout de même en relief certains problèmes.

De quoi s'agit-il ? Je crois que toute définition des *Nuits* est réfutable ou peu opératoire parce que c'est un ensemble hétérogène. Je vais d'abord essayer de les situer dans leur contexte. C'est un monument de la littérature arabe, et en même temps de la littérature universelle. Car les *Nuits* ne sont pas nées chez les Arabes, mais chez les Indiens. Ceux-ci les ont transmises aux Iraniens et ce sont les Iraniens qui les ont livrées aux Arabes. A partir de ce premier point, on peut dire que c'est un terrain très favorable aux comparaisons. Je ne pense pas qu'il y ait dans le patrimoine universel un exemple aussi net de collaboration de plusieurs peuples à l'élaboration d'une œuvre. D'autant que le destin des *Nuits* ne s'est pas arrêté aux Arabes. Curieusement, ce sont les Européens qui les ont redécouvertes, avec Galland notamment, qui en a proposé la traduction que vous connaissez. Et les *Nuits* ont poursuivi leur chemin. Toutes les littératures ont des exemples d'œuvres inspirées par elles. Je vous rappelle, par exemple, qu'elles sont au cœur de la création proustienne, que la littérature anglaise a des exemples célèbres de leur utilisation, etc., et qu'il y a même eu quelques tentatives de prolonger leur aventure. Vous savez qu'il s'agit d'une œuvre suspendue dans le temps, dans l'espace, elle n'est pas achevée. Il y a mille et une nuits, donc, et je connais, pour ma part, deux « Mille et deuxième nuit », dont l'une écrite par Edgar Poe. Malheureusement ce n'est pas dans le sens que j'espérais. En effet, la mille et unième nuit ne résout rien. Vous

savez quel est le cadre des *Nuits*, c'est une espèce de lutte contre la mort. Non pas une succession de contes, mais un rapport dramatique établi entre celui qui écoute et celui qui parle ; c'est-à-dire que le verbe devient le seul lieu de sauvegarde, et cette femme qui raconte son histoire lutte contre la mort. Par conséquent, c'est un discours suspendu et personne, à ma connaissance, n'a osé l'achever, dire comment se résout le destin de ce conte, parce que le verbe ne peut pas s'anéantir, ou alors avec le monde.

Je vais essayer d'éviter autant que possible l'érudition, et toutes mes références seront extrêmement accessibles. Je ne vous donnerai pas de noms en indien, en iranien, en arabe, cela compliquerait les choses. Je vais me borner au schéma général.

La première mention qui a été faite des *Nuits*, dans la littérature arabe, remonte au milieu du IV^e siècle — du X^e siècle chrétien. C'est un auteur qui, dans un ouvrage célèbre appelé *Les prairies d'or*, cite la traduction en arabe de contes indiens transmis par les Perses. Je vous donne à peu près un terminus *a quo*, un départ d'où le situer. C'est important parce qu'il faut parler de la situation des *Nuits* dans la littérature arabe. Vous savez que celle-ci est une littérature d'élite, savante, sérieuse si j'ose dire, qui ne retient de sa culture que les éléments qui confortent le système, qui l'établissent. Or les *Nuits* sont hors de ce système ; elles ne relèvent pas de la littérature savante. Peut-on dire pour autant que cela relève de la littérature populaire ? Ça n'est pas si simple que cela. Il y a au moins deux critères qui permettent de dire d'une littérature qu'elle est populaire ou non.

Il y a le critère de la langue, et celui du fonctionnement. Que pouvons-nous dire à ce sujet ? Il y a une première contradiction. Les *Nuits* relèvent de la littérature orale, ce sont des contes, ils ne fonctionnent comme œuvre que dans le récit parlé. Par conséquent la transcription, la mise par écrit est déjà une atteinte à la nature même de l'œuvre en tant que conte, et surtout en tant que conte inachevé. Pourquoi ? Parce que le conteur est libre, il est créateur.

Le conte, structure ouverte

J'ouvre une parenthèse dans cette causerie pour vous rappeler ce qu'est un conteur et surtout un conteur arabe. C'est quelqu'un qui pratique son art sur la place publique. Ceux qui ont eu l'occasion de visiter le Moyen Orient ou le Maghreb, ont pu constater, dans des villes comme Marrakech ou Damas, que les choses se pratiquent encore de cette façon. Un conteur commence à parler, les gens se groupent autour de lui et il raconte. Un conteur est un merveilleux pédagogue ; il sait que dans telle ville, avec tel auditoire, il y a des choses qui plaisent et d'autres qui ne plaisent pas. Il choisit donc un registre. Et puis dans l'ordonnement des anecdotes, dans la suspension du récit — car il ne peut pas parler toute la journée, c'est un rendez-vous qui se perpétue, on revient le lendemain pour écouter la suite — il ajuste son discours aux nécessités du moment. Il peut très bien reculer tel épisode, tel fait, en avancer un autre, souligner une situation, en supprimer une autre et, pour l'avoir écouté moi-même, je sais que le conteur « suit » son auditoire. Lorsqu'un héros est particulièrement antipathique et que le conteur sent que le public réagit bien contre le gendarme qui rosse Guignol, il met le gendarme en valeur, il excite son auditoire. Lorsqu'il sent que le destin d'une héroïne est un *mobile*, quelque chose qui émeut, il le noircit, il en rajoute.

Je vous dis tout cela parce que je suis en train d'étudier les structures du conte, or ces structures ne relèvent pas de l'écrit mais de l'oral, elles sont donc fluctuantes, c'est-à-dire qu'à partir des schèmes, le conteur est libre de les manier. Ainsi, le passage à l'écrit mutile profondément le potentiel du conteur ; lorsqu'il y a écrit, il n'y a plus que répétition d'un texte unique, fixé. Que ce soit dans la lecture des *Nuits* ou bien dans leur récitation, les choses se figent, l'œuvre ne vit plus, le conteur ne s'adapte plus à toute la gamme des auditoires possibles. Ecoutez-le par exemple s'adresser à des hommes qui l'ont prié de venir égayer leur soirée : à la demande il appuiera sur les passages érotiques ; et à ce sujet, je vous dirai, à propos

des traductions ou des adaptations qui en ont été faites, que vous n'avez entre les mains qu'une pauvre imitation des *Nuits*. Doublement pauvre, d'abord parce qu'elle a été fixée, ensuite parce qu'elle a été censurée. Les Galland, Mardrus et autres traducteurs ont horriblement mutilé ce texte. Pourquoi ? parce qu'ils faisaient leur métier de conteur. Galland offre à ses lecteurs l'image que ces lecteurs cherchent, il a récrit un conte français du XVII^e - XVIII^e siècle, il ne traduit pas les *Nuits*. De la même façon qu'à la fin du XIX^e siècle Mardrus ajuste sa traduction à son lecteur, il s'investit dans la traduction.

Vous voyez donc que le conte est quelque chose d'éminemment mouvant et entre les mains du conteur. Je referme cette parenthèse.

Trois situations

L'œuvre est donc mentionnée pour la première fois au IV^e siècle (X^e siècle chrétien) dans un texte arabe. Il y a là déjà un substrat d'une dizaine de contes indiens avec les trois grandes situations qui vont donner le cadre des *Nuits*. Ce ne sont pas des thèmes, mais des situations. Première situation : un prince, déçu par l'amour, et qui poursuit une vengeance. Deuxième situation : une femme, poursuivie par la vengeance et qui essaie de lutter contre la mort. Troisième situation : une femme aux prises avec des forces maléfiques, avec des démons, et qui essaie de les vaincre. Il semble bien que dans le substrat indien ces trois situations aient été indépendantes. Je m'explique : il y avait toute une production qui développait indépendamment la situation 1. du prince trompé, la situation 2. de la femme assumant sa condition de femme vis-à-vis des humains, et 3. de la femme assumant sa condition de femme vis-à-vis de l'au-delà. Mais, très vite, va se dégager de ces trois situations une situation unique qui forme le cadre des *Nuits* : c'est le prince qui est trompé, mis en face de la femme qui lutte contre sa vengeance ; vous avez reconnu le thème prétexte des *Nuits*. Le souverain indien, Shahriyar, s'aperçoit que son épouse le trompe tout à fait odieusement — non seulement elle le trompe mais, détail qui ajoute à l'horreur, le trompe avec

un esclave noir — et va se venger. Cette situation retrouve celle de la femme qui lutte contre la mort en recourant à l'imaginaire, au conte, alors que la troisième situation ne fait plus que des réapparitions dans le *corpus* général sans être une situation prétexte.

J'insiste sur ce point que nous sommes là descendus d'un cran, et qu'en fait les situations étaient à l'origine indépendantes. Car si on se livre à une analyse affinée, on s'aperçoit que les trois situations recouvrent des champs qui peuvent être indépendants les uns des autres, mais qui développent des thèmes qui interfèrent.

Mais nous avons perdu beaucoup des contes qui se rattachaient à ces trois situations, et nous sommes contraints d'accepter cette perspective opératoire à partir du cadre, à partir de l'opposition Shahriyar Shéhérazade qui, aidée par sa sœur Dinarzade, essaie de se sortir de cette situation pénible. Shéhérazade n'est pas la fautive, elle est au contraire une femme qui choisit ce destin, qui prend sur elle de défendre l'ensemble des femmes. C'est la fille du premier ministre. Lorsque l'appétit sanguinaire du prince a fini par décimer toutes les jeunes vierges en état de se marier, c'est elle qui se propose pour abattre le démon. C'est Thésée allant défier le Minotaure, accompagné d'Ariane. Shéhérazade va à la grotte du Minotaure pour sauver sa communauté. Il n'est pas d'ailleurs indifférent de rapprocher aussi la structure labyrinthique des contes de cette première image, cet espace où Thésée progresse vers la conclusion finale.

A partir de là nous observons donc la constitution progressive d'un ensemble, mais d'un ensemble dont les liens internes vont devenir de plus en plus lâches, parce que le but de ce qui constitue les *Nuits* ne va pas être de traiter des thèmes définis : à partir des trois situations initiales, on ne file plus un thème, on poursuit un discours, même s'il n'a aucun rapport avec ces situations et on l'adjoint au cadre. Shéhérazade doit avoir de la matière, elle doit tenir en suspens la curiosité du roi, par conséquent il sera très facile de joindre n'importe quel conte à ce cadre prétexte. Les Iraniens vont le faire, les Grecs aussi : je veux dire par là qu'on va uti-

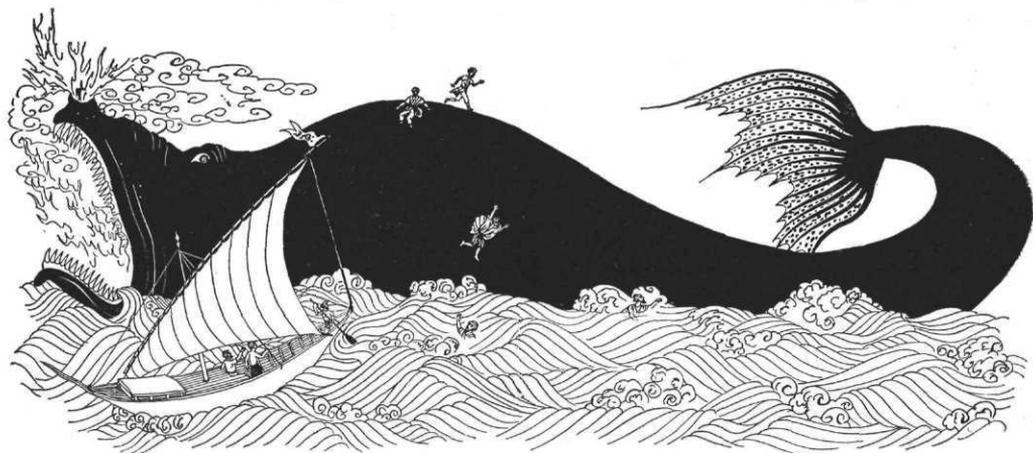
liser, insérer dans ce cadre général des contes iraniens, et Von Grunebaum a relevé des influences helléniques évidentes dans des situations affectives, dans certains motifs. Les Arabes s'en emparent à leur tour au x^e siècle. Là il y a deux étapes, ce que j'appellerai l'étape bagdadienne, savante, et l'étape égyptienne, populaire.

Le développement arabe

L'étape bagdadienne savante, qu'est-ce que c'est ? Cela va me permettre de montrer que les *Nuits* sont un lieu extrêmement intéressant d'analyse de la situation arabo-islamique dans son ensemble. Bagdad est créée vers 750 avec la prise du pouvoir par la dynastie abasside. Un nom situe cette période, celui d'un de ses califes les plus glorieux, Haroun al Rachid. Si vous avez lu les *Nuits*, vous y avez rencontré ce calife de rêve, qui parcourt les rues de sa capitale, avec ses ministres, sa cour, ses favorites, etc. Donc la constitution d'une capitale, d'un Etat très centralisé, et un développement extrêmement brillant de la civilisation arabe dans tous les domaines. Notons, pour ce qui nous concerne, un essor décisif de la littérature arabe, de la poésie, de la prose, mais aussi de la musique, mais aussi de la pensée. Il se crée à Bagdad, au début du III^e siècle, ce qu'on appelle la Maison de la Sagesse, où des traducteurs de toutes les langues connues à l'époque se mettent à l'ouvrage pour introduire dans le domaine culturel arabe des œuvres indiennes, iraniennes et

grecques. C'est notamment à cette époque que la pensée hellénique fait son irruption dans le domaine de la culture arabo-islamique. Le développement de la littérature fait que l'on s'empare du cadre des *Mille et une nuits* pour y insérer, sous forme de légende, l'histoire de la dynastie abasside de Bagdad. C'est-à-dire que prennent place dans les contes : des souverains, comme Haroun al Rachid, des poètes, des musiciens, des savants, des ministres célèbres, des généraux, etc. Les *Mille et une nuits* deviennent une espèce de Légende dorée de l'histoire de la dynastie.

A cet apport va se joindre, un siècle plus tard, une nouvelle couche que j'appelle l'égyptienne. Là, les choses vont changer. Il y a deux éléments nouveaux. Tout d'abord, on se détourne un peu des personnages pour introduire des milieux, on commence à avoir des images des rues de Bagdad et du Caire, des magasins, des boutiques, on trouve non plus des souverains, des grands poètes, mais des cordonniers, des savetiers, des tenanciers de bains maures, des marchands d'étoffe, des personnages issus du peuple. On lit aussi des jugements sur les grands de ce monde. Autrement dit, l'époque est en train d'utiliser les *Nuits* pour s'exprimer, pour dire ; le conte a une espèce de fonction critique, et le *corpus* que nous avons entre les mains est incontestablement incomplet. Il y a une espèce de censure, sinon d'autocensure, qui s'est exercée. Il est sûr que nous ignorons tout un ensemble de contes mis dans le cadre des *Nuits* et qui étaient fran-



Sindbad le marin. Dessin extrait des « Mille et une nuits », Gautier-Languereau, épuisé.

chement subversifs. Mais je vous disais tout à l'heure que la culture arabo-islamique était une culture élitiste dont avait été exclue toute une part, perdue irrémédiablement, et qui ne représentait pas du tout les normes de la culture officielle. Je suis moi-même en train d'essayer de retrouver des bribes de poèmes non conformistes, de poésies de refus, écrites par des marginaux, des opposants, qui contribuent, dans cette littérature du silence, de l'oubli, à nous donner une image quelque peu différente de celle qu'on trouve dans la littérature dite officielle.

La fonction subversive

C'est là que les *Nuits* prennent toute leur valeur. C'est là en même temps que les *Nuits*, lorsqu'elles passent à l'écrit, perdent aussi leur fonction. Car le conteur ne peut être subversif que s'il a d'abord un contact direct avec les auditeurs, que s'il n'est pas ensuite tenu de s'arrêter à une version. Tout conte peut se renverser. La structure en est suffisamment souple pour que le conteur déforme les anecdotes, leur donne un sens, fasse surgir des personnages, leur fasse tenir des discours qui ne sont pas ceux que l'on connaît. Qu'est-ce qu'une variante d'un conte ? La plupart du temps, les érudits analysent les variantes hors du fonctionnement réel du conte. Ce sont des répétitions à leurs yeux. Ce sont des formes qui se distinguent légèrement mais qui se rattachent à une même perspective. Or il est certain qu'ont existé des variantes subversives, c'est-à-dire radicalement autres, du même conte.

Je me souviens d'un fait particulièrement significatif, c'est qu'au début de la guerre d'Algérie, une des premières mesures des autorités a été d'interdire les conteurs sur les places publiques. Pourquoi ? Parce que le conte se prête étonnamment aux substitutions de personnages. Il suffit de mettre au jour les traits d'un personnage pour que, à la place de tel tyran, puisse apparaître tel personnage vivant. Et, encore à l'heure actuelle, les choses n'ont pas changé ; il y a des pays où les conteurs sur les places publiques sont pourchassés et interdits. Car il y a

une pratique politique intense du conte et une possibilité pour le conteur d'actualiser le récit, qui devient une espèce de roman à clé. Dès lors qu'il est écrit, le conte perd une de ses dimensions essentielles, d'être une création anonyme en contact avec une réalité vécue. Il devient un objet de consommation culturelle, et aboutit sur nos tables, avec des illustrations plus ou moins réussies, qui « illustrent » les histoires de Sindbad le marin et d'Aladin et la lampe merveilleuse.

Si je cite un peu ironiquement ces deux contes, c'est pour arriver à ce sujet qui me passionne dans l'analyse et qui aide à nous faire réfléchir sur nos procédés, sur nos méthodes. Si l'on revient à l'analyse morphologique par exemple, on s'aperçoit très vite que celle-ci, dans la distinction des unités du récit, dans la création d'ensembles, va dans le même sens que l'entreprise de blocage du développement génétique. En fait, ce que je reproche à Propp et à sa méthode, c'est de bloquer la création et de légitimer la mise par écrit. Il y a une espèce de sanction définitive. On ne fait de grammaire que sur des faits de langue qui n'évoluent guère. Or ce qui est intéressant avec un texte comme les *Mille et une nuits* c'est d'essayer de retrouver, non pas la réalité des *Nuits*, mais l'espace silencieux qui nous sépare de leur fonctionnement. Entre la lecture de Galland et le conte tel qu'il a vécu dans le réel, il y a tout un espace qu'il nous faut reconstituer.

Lectures croisées

Considérons par ailleurs ce que sont devenues les *Nuits* en Occident : ou bien des traductions où le traducteur exprime bien plus et bien moins que le texte, ou bien des lieux de fonctionnement de certains mythes, qui ne sont d'ailleurs pas exclus des *Mille et une nuits*. Regardez les bandes dessinées, les réclames et les films, et vous lirez l'Orient tel qu'il est lu par l'Occident. Il y a un choix de certains schèmes qui réapparaissent. J'ai fait faire il y a quelques années en Sorbonne une maîtrise sur « L'Orient dans les bandes dessinées ». Les observations sont passionnantes à déchiffrer. Tout d'un coup,

l'architecture s'assouplit et se gondole, les visages se voilent, les yeux se fendent, les formes humaines se modifient. Il y a une définition de l'espace Orient qui passe par les mythes de l'Occident, c'est-à-dire que dans votre lecture, c'est vous que nous lisons !

A l'inverse, dans notre ignorance des *Nuits*, c'est nous que vous pouvez essayer de deviner. Je m'explique : il a fallu les Européens pour redécouvrir les *Nuits*. Les Arabes ne se sont jamais senti le besoin de les analyser ; il y a peut-être deux ouvrages qui existent — travaux d'érudition — sur les *Nuits* dans le domaine arabe, mais il n'y en a pas d'édition scientifique, seulement des éditions commerciales, expurgées. Ainsi, au Caire, en 1963, on donne une version commerciale où la femme est un être pur, soupirant, larmoyant, c'est-à-dire répondant aux normes de la vertu officielle, alors, vous le savez, que les *Nuits*, c'est tout autre chose, que le merveilleux n'y est pas du tout Aladin ; c'est une façon de vivre l'amour, c'est une façon absolue d'être, de dessiner le blason d'un corps, d'échapper aux pesanteurs de la morale rigoriste. Si les Arabes ne se sont pas souciés de faire une édition critique de ce texte, ce n'est pas parce que les érudits ont reculé devant la difficulté (les érudits ne reculent devant aucune difficulté, surtout quand il s'agit d'« exécuter » un texte), c'est au contraire parce qu'ils ont admis son statut, comme un respect informulé, et non innocent d'ailleurs, des *Nuits* dans leur fonctionnement réel. C'est parce qu'un jour ou l'autre les Arabes peuvent aller sur une place du Caire, de Marrakech, de Damas, et dire que ce n'est pas Haroun al Rachid que l'on décrit dans le conte, ni un cordonnier, que c'est un cordonnier cairote qui parle de Sadate, pas d'autre chose. C'est comme cela qu'a fonctionné le conte, c'est un discours libre, qui s'est développé librement, qui a fini par trouver un lieu d'insertion culturelle ; ce lieu d'insertion, ce sont les savants qui l'ont dessiné ; je vous parlais des *Prairies d'or* tout à l'heure. Et c'est là que s'est exercée la censure. Car un conte ne peut pas être inclus dans une culture, d'une part, et ne pas être fixé par l'écriture. Dès lors qu'il y avait un dangereux fonctionne-

ment culturel, les savants l'ont récupéré et l'on nous a donné un manuscrit, d'ailleurs « multiple », et c'est significatif.

L'amour

Il est fort difficile de parler de thèmes pour les *Nuits*. Je choisirai deux registres. D'abord l'amour. Il y a toutes les formes de situations amoureuses, érotiques, au sens propre du terme, dans les *Mille et une nuits* et toute la gamme est décrite. On va de l'amour quasi platonicien de deux êtres qui s'aiment dans toutes les dimensions de leur être, jusqu'à la description quasi rabelaisienne. Sur ce point, qui va me retenir longtemps, toutes nos conclusions précédentes se retrouvent. Il n'est point étonnant que dans une société très structurée, où la distance entre l'homme et la femme est considérable, où la morale en place considère la femme comme un lieu véritable de perdition, où la passion est tenue pour une atteinte irrémédiable à l'équilibre harmonieux de l'homme, où donc la femme est un danger, il n'est pas étonnant que ce soit le conte populaire ou semi-populaire qui ait dit l'amour.

Je serais obligé d'entrer dans des détails pour vous dire quelle fut l'évolution, par exemple, de la poésie amoureuse chez les Arabes ; elle est allée vers une abstraction de plus en plus grande : elle s'est déshumanisée, on a créé un personnage de « dame » idéale dans la mesure où la créature humaine était mise à l'écart. Ce sont deux mouvements qui vont de pair. Dans la mesure où la femme vivante était maintenue éloignée, s'est développé un personnage de dame éthérée à partir d'un idéal courtois ; vous savez que tout ce qui est courtoisie est passé par les Arabes avant d'aboutir en Europe. Donc la poésie amoureuse arabe se déshumanise alors qu'au contraire — mouvement inverse — dans les *Mille et une nuits* nous avons un cas remarquable de langage libre, d'une véritable fête du verbe. Il y a des pages que vous ne connaissez pas, qui sont absolument merveilleuses. Ne serait-ce qu'au niveau du langage, la description du corps de la femme et du corps de l'homme, la description de l'acte d'amour font l'objet d'un véritable feu d'artifice où la langue



Le dormeur éveillé, Gautier-Languereau.

s'empare de tous les mots qui sont censurés dans la production officielle de la culture arabe. C'est étincelant, et la force même du langage est telle qu'on a là réellement un plaisir physique à la lecture de certaines pages, en cette langue vivante, drue, violente, torrentielle. Lorsqu'on compare certains de ces textes à la poésie arabe qui ne cesse de devenir de plus en plus abstraite, éthérée, espèce d'exercice entre hommes de culture, où l'on se pâme parce que l'on fait allusion au septième degré que seul l'initié peut comprendre, on voit bien la nature de ce déferlement, de cette prise à bras-le-corps du réel qui est étonnante.

Mais il y a aussi dans ces contes autre chose. La femme y a un statut. La recluse y mène souvent le jeu. Il y a d'abord la situation de base de cette femme qui lutte contre la mort. Car rien n'est gratuit et vous savez que les situations dans les contes ne sont pas innocentes. Ce vieux thème de la créature perfide que nous retrouvons dès le début des *Nuits*. Cet homme trompé qui est vraiment un archétype, ce pauvre prince sans défauts, sans peur, sans reproche en toute chose qui pourrait lui nuire, et qui est atteint par la perfidie, une perfidie qui n'est pas conjoncturelle : lorsque le souverain s'aperçoit que sa femme le trompe avec un esclave noir, le choix même des éléments tend à donner de la femme en tant que femme le portrait qu'elle a, c'est-à-dire quelque chose qui est substantiellement mauvais ; c'est physiologiquement que cet être redoutable porte en lui les germes du dan-

ger. Et il y a sa réponse ; je ne dirai pas que c'est la Chèvre de M. Seguin, mais il y a tout de même cette femme qui décide de prendre le flambeau et qui se bat, nuit après nuit. Dans tous les contes, même par exemple dans « Dalila la rusée » qui trompe tout son monde, il y a l'expression d'une autre perspective pour la femme. Je crois qu'il y a un contre-projet culturel qui s'exprime dans les *Nuits*, et qui n'a jamais pu se dessiner dans la culture conçue, définie par des hommes, par une élite, par une classe dominante qui impose ses idées et finit par délimiter avec soin le domaine où peut se mouvoir sa culture. Les *Nuits* sont un lieu de contre-culture.

Ce qui est intéressant, ce n'est pas que les Arabes aient censuré, bien sûr ils ont censuré, mais les traducteurs aussi, et il y a une analyse à faire sur le maniement par Galland, Mardrus et Guerne, des termes mêmes de l'amour. Je me souviens, l'année dernière, avoir comparé le texte arabe non censuré (vous voyez, je prends mes précautions) avec la traduction de Guerne parue au Club français du livre en 1968 en sept volumes (M. Armel Guerne n'est pas un arabisant, il y a donc imposture). Vous avez des descriptions de la femme — c'est tout l'affadissement qui va de Rabelais à ses successeurs — avec cet idéal corporel féminin dont vous avez entendu parler ; dans ce contre-projet culturel, on aime bien les femmes amples, les femmes qui ont croupe et cuisses, avec des descriptions tout à fait précises. Il y a un traitement des noms, des désignations de parties corporelles qu'il faut analyser pour comprendre comment la traduction a dénaturé le texte lui-même. Dans la traduction de Guerne il n'est par exemple question que de hanches et de gorge, alors qu'il s'agit de fesses et de seins. Mais, dans les *Nuits*, l'amour n'est pas simplement un exercice physique, encore qu'il y ait là une sorte d'acharnement qui me semble rendre compte d'un désespoir ; dans ces sociétés masculinisées, patriarcales, où les contacts sont extrêmement difficiles, je crois à une quête de délivrance.

Il y a dans cette exaspération sensuelle non seulement un jeu de langage, mais un exercice de désespoir, une façon d'aller à la limite de ses forces, uniquement pour

vaincre sa solitude vécue, réelle. D'entendre des contes où l'on va au bout de ses désirs, où l'on peut investiguer tous les domaines de l'amour, où l'on peut se livrer à une course éperdue avec la femme ou l'homme qu'on aime, tout cela relève d'un projet de contre-culture, en ce sens que les *Mille et une nuits* nous donnent l'image corrigée d'une société. Alors l'amour remplit réellement aussi une espèce de fonction subversive. Je ne sais si vous avez vu le film de Pasolini. Je suis en désaccord sur cette lecture ; mais, chose paradoxale, les *Nuits* n'existent pas, chacun les crée en même temps qu'il les lit. Pasolini les a lues à sa façon, mais il y a quelque chose qu'il a respecté, c'est la course contre le temps. Il a représenté ce jeune homme qui passe son temps à retrouver l'aimée, c'est tout à fait symbolique de la situation de l'amour dans les *Nuits*, cette course éperdue vers un idéal qui vous échappe. La violence des contacts, ce désir de possession, d'aller au bout de soi et de l'autre, pour saisir cette ombre qui se profile au loin, cet horizon qui vous échappe en tant qu'horizon et qui traduit cette quête vivante, alors que la société réelle, elle, est figée. Voyez comme les deux vont de pair. La constitution du conte représente aussi une course, qui ne peut, qui ne doit pas s'arrêter car il y a à ce moment-là un mouvement vital qui est touché, une imagination qui meurt. Et l'on retrouve des actrices américaines avec un diamant dans le nombril, en train de représenter la femme-type ! Revoyez les films américains qui ont été faits sur les *Nuits*, c'est stupéfiant. Il n'y a rien qui signifie mieux que quelque chose est mort : la danse du ventre, le diamant. C'est extrêmement intéressant de voir les images érotiques des films concernant les *Nuits* (on en a fait d'ailleurs un recueil), comment tout ce qui est quête vitale a disparu ; il ne reste que les formes. Tout le monde s'est exercé dans ce sens, aussi bien l'Occident que l'Orient, tous les censeurs ont essayé de bloquer le processus des *Nuits* en tant que pulsation vivante, qui échappe à toute définition et qui peut resurgir là où on l'attend le moins, là où on le veut le moins.

Le merveilleux

Deuxième point (vous voyez qu'il est impossible de parler des *Nuits* en une heure de temps) : le merveilleux, tout ce qui fait l'irréel, que ce soit dans la description d'une ville aux sept murs de cuivre ou dans telle invocation, très maghrébine d'ailleurs, (tout ce qui est magie vient du Maghreb, les magiciens sont toujours des Maghrébins), les éléments du merveilleux, du fantastique dans les *Nuits* sont une composante essentielle de l'imagination qui les a créées. Mais là encore je crois qu'il est extrêmement dangereux de toujours interpréter les *Nuits* dans ce sens, de dire qu'elles marquent une façon d'échapper au réel. D'abord on n'échappe pas au réel, on le contrecarre, on le refuse, on le nie, on se situe par rapport à lui, mais échapper au réel, cela veut dire se réfugier dans le rêve, entrer dans sa tour d'ivoire, délimiter un site, comme dirait Michel Foucault, « hors de », inaccessible, si lointain, si particulier qu'il vous arrache à vous-même. Mais j'ai trouvé dans les *Nuits* tout le contraire ; elles sont une merveilleuse réinterprétation du quotidien. Le quotidien auquel on échappe, c'est le quotidien qu'on vous impose, c'est la répétition, c'est la mort, c'est le fait que le lendemain de sa naissance on commence déjà à mourir. Les *Nuits* sont une œuvre de réalisme très profond, même dans leur partie fantastique ; c'est enraciné dans toutes les réalités d'un peuple. Si vous feuillotez un texte arabe des *Nuits*, vous verrez par exemple que toutes les deux pages il y a un poème. Certains les traduisent, d'autres disent que la poésie arabe est tellement particulière qu'elle n'est pas transmissible. Et il est vrai que les traductions de poèmes, c'est horrible, c'est dérisoire. Mais il y a là, dans le fait de mélanger prose et poésie, non pas le signe que par la poésie on échappe au réel ; c'est tout à fait faux, cela prouve un maniement différent de la culture ; la poésie ne se distingue pas du réel, il n'y a pas cette division des genres, qui répond on sait très bien à quoi, à une division du travail, à une structure hiérarchisée de la société. Ici, l'expression de la culture s'empare de tous les langages ; la poésie y est

vivante ; on passe de la prose à la poésie sans difficulté ; il y a une totalisation des moyens de l'expression culturelle, et cette totalisation du langage correspond à une saisie de tous les aspects de la vie réelle.

Je crois que les méthodes d'analyse qui ne respectent pas ce caractère de pluralité maniant une totalité, perturbent la nature de ce conte. Il faut respecter ses processus, ses sources, ses différents langages. C'est un ensemble. Lorsque le conteur passe de la prose à la poésie, l'auditoire ne sent pas qu'il manie une forme différente, mais que le langage s'adapte à une situation que l'on veut transcrire.

Il est bien évident que c'est cet aspect de merveilleux, d'irréel, qui a été saisi en Occident, notamment avec « Aladin et la lampe merveilleuse », sans voir aussi ce qu'il y avait de désespéré, de désespérant dans la vocation de cette lampe merveilleuse. Qu'est-ce donc que cette lampe, si ce n'est le rêve d'un peuple écrasé par la nature du régime politique, qui essaie de lutter là contre, par des moyens magiques ? Cette fonction subversive a été très soigneusement limitée, annulée par l'interprétation qu'on en a donnée. Le merveilleux n'y devient qu'un instrument. Lorsque Aladin n'existe que parce qu'il a la possibilité de frotter une lampe, on en revient, comme dans la dénaturation des thèmes amoureux, à l'imagerie.

Voilà, très grossièrement, une façon de poser le problème d'une lecture vivante. Peut-être pourrions-nous orienter différemment l'entretien. J'ai évoqué tout à l'heure l'illustration des *Mille et une nuits*. Vous avez pu remarquer qu'elle est inexistante — les grandes traductions n'en comportent pas — ou peut être scandaleusement imbécile lorsqu'il s'agit des versions pour enfants. Il me semble nécessaire que l'illustrateur — le terme me déplaît — propose non pas des illustrations mais un véritable texte, qu'il devrait recréer les *Nuits* dans un tissu pictural...

Je dois dire aussi combien le choix des contes pour enfants est consternant. Car je pense que ceux qui peuvent le mieux comprendre les *Nuits* telles qu'elles sont dans la réalité, ce sont justement les enfants. L'adulte commet d'irréremédiables

contresens sur leur vérité. Je ne sais pas si vous avez entendu des conteurs parler ; ce sont à la fois des êtres incultes et d'extraordinaires créateurs, dans leur manière de modifier les situations, de tirer le conte vers ce que demande l'auditoire et à partir de situations connues, de thèmes connus, de broder, de développer le conte.

Cette perpétuelle disponibilité à l'imprévu, cette résistance au logique, au fixé, au définitivement clos, tout cela représente une puissance de création et une liberté d'imagination. C'est exactement de quoi est capable l'enfant. Il s'ouvre à ses désirs comme il navigue avec eux à travers le conte. C'est peut-être, au fond, une véritable enfance des êtres que découvre le conteur, son langage profond et premier qu'il parle. Ce qui exclut et la niaiserie et la simplification. C'est parce qu'il est multiple, insaisissable, bienveillant aux surprises, que l'enfant peut pénétrer dans cet au-delà des *Nuits* où nous n'allons guère. Qu'en lui comme en elles, la vie est plurielle.

Dans sa Psychanalyse des contes de fées, Bruno Bettelheim fait une large part aux Mille et une nuits. Trois chapitres leur sont consacrés : « Le pêcheur et le génie : le conte de fées comparé à la fable », « Sindbad le marin et Sindbad le portefaix : le ça et le moi », « L'histoire qui sert de prétexte aux Mille et une nuits : le ça et le surmoi ». « Le pêcheur et le génie, écrit-il à ce propos, montre parfaitement comment le conte de fées perd toute valeur s'il est simplifié et édulcoré » et il s'en explique clairement, en montrant combien sont importants les détails et la « parole » du conte pour aider l'enfant : « Les processus inconscients de l'enfant ne peuvent lui sembler plus clairs qu'à travers des images qui s'adressent directement à son inconscient » (celles évoquées par les contes de fées).

Nous reviendrons sur ce sujet dans notre prochain numéro consacré au conte.