

La version arabe la plus ancienne de l'« Histoire d'Ali Baba » : si Varsy n'avait pas traduit Galland ? Réhabiliter le doute raisonnable

PAR

KATIA ZAKHARIA

UNIVERSITÉ LYON 2 ET CIHAM (UMR 5648)

Cet article est la seconde partie¹ d'une étude consacrée aux versions en langue arabe du conte dont le titre le plus connu est « Ali Baba et les quarante voleurs »². La genèse de ce conte, ses variantes, ses origines, les modalités de sa transmission, les caractéristiques linguistiques de ses différentes déclinaisons et bien d'autres questions partagent les quelques chercheurs qui s'y sont intéressés. Cependant, le Moyen Orient contemporain le tient pour un élément incontestable et vivant de son patrimoine comme on le verra après la poursuite de l'examen de la version arabe la plus ancienne, généralement considérée comme une traduction faite par Jean-Georges Varsy (1774-1859) à partir de Galland³.

1. Si Varsy n'avait pas traduit Galland ? Réintroduire le doute raisonnable

Dans la première partie de cette étude, je m'étais attachée à montrer que Jean-Georges Varsy était un arabisant compétent, fin connaisseur de la culture arabo-islamique. Cette démonstration était un préalable indispensable : dès lors que l'on avait identifié Yūḥannā Ibn Yūsuf Wārisī, mentionné dans le colophon du manuscrit MS. Bodl. Or. 633 publié par MacDonald⁴, comme étant Varsy⁵, le regard porté sur le manuscrit avait changé, non seulement en ce qui concerne sa datation, mais aussi ses caractéristiques et son intérêt. Ainsi, après avoir été considéré pendant près de trois ans (1910-

¹ Katia Zakharia « Jean-Georges Varsy et l'« Histoire d'Ali Baba » : révélations et silences de deux manuscrits récemment découverts », *Arabica* 62 (2015), p. 1-36. Je dois préciser que je me suis partiellement écartée de l'objectif initialement annoncé. Je prévoyais d'analyser plusieurs versions arabes du conte, dont la plus ancienne. Toutefois, déconstruire de manière argumentée le discours de la recherche sur cette dernière et son consigneur (Varsy) a nécessité des développements plus importants que je ne l'avais prévu, notamment après la découverte de trois manuscrits composés par Varsy. Il a fallu y consacrer toute la première partie et l'essentiel de celle-ci. Pour rester dans les limites d'un article (déjà long), j'ai recentré mon travail sur le texte de Varsy tout en apportant dans la dernière partie quelques observations et ouvertures tirées de l'analyse des autres versions arabes du conte dans laquelle j'étais engagée.

² La version de Galland, « Histoire d'Ali Baba et de quarante voleurs exterminés par une esclave », a fait l'objet de nombreuses éditions. La version utilisée ici est : Jean-Paul Sermain (présenté par), *Les mille et une nuits*, Paris, Garnier Flammarion, 2004, volume 3, p. 181-216.

³ Pour le texte arabe attribué à Varsy, voir : Duncan Black MacDonald, « "Ali Baba and the Forty Thieves" in Arabic from a Bodleian Ms. », *Journal of the Royal Asiatic Society* (1910), p. 327-86.

⁴ MacDonald, « "Ali Baba and the Forty Thieves" ... ».

⁵ Duncan Black MacDonald, « Further Notes on "Ali Baba and the Forty Thieves" », *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland* (1913), p. 41-53, p. 48.

1913) comme une belle version arabe antérieure au texte français de Galland, dont le copiste aurait pu être également l'auteur⁶, le texte s'était trouvé postdaté et largement déprécié. Après avoir estimé que Varsy avait consigné une version lue ou entendue du conte⁷, la plupart des chercheurs en vint à le considérer comme le médiocre traducteur/adaptateur de Galland, cela dans le sillage de Muhsen Mahdi⁸, avec lequel le texte du manuscrit perdit son lustre et sa « justesse extraordinaire »⁹. Une fois Varsy identifié, on avait aussi présumé *ipso facto*, puisqu'il était mentionné par Silvestre de Sacy¹⁰, qu'il avait été l'un des « sylvains » (comme on appelait les élèves de Sacy). Or, comme j'ai pu l'établir, l'autobiographie de Varsy porte à dire que cela est sans doute sans aucun fondement¹¹.

1.1. Quelques rappels

Le manuscrit arabe d'Ali Baba consigné par Varsy (né en 1774), en tant qu'objet matériel et sans préjuger du statut de son contenu, étant nécessairement postérieur à Galland (mort en 1715), il convient bien, au risque d'une lapalissade, de considérer le récit rapporté par Ḥannā Diyāb à Galland¹², le 27 mai 1709, comme la seule version arabe dont l'existence est aujourd'hui attestée antérieurement à la première édition française. Cette version nous est connue par le résumé qu'en donne en français Galland, dans son *Journal*. Publié pour la première fois par MacDonald¹³, ce résumé est, en l'état de la recherche, la plus ancienne trace écrite du conte. Les sources de Diyāb sont inconnues. Cependant, au regard des différences que présentent la version imprimée de l'Ali Baba de Galland et le résumé dans son *Journal*, MacDonald est persuadé que « [...] Galland, quand il écrivit son Ali Baba deux ans et trois mois après cette rubrique de son *Journal*, a certainement disposé d'une autre source écrite », qui aurait pu être la consignation (perdue) par Diyāb de son

⁶ Charles Cutler Torrey, « The Newly Discovered Arabic Text of "Ali Baba and the Forty Thieves" », *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland* (1911), p. 221-229, p. 222.

⁷ MacDonald, « Further Notes ... », p. 48.

⁸ Muhsin Mahdi, *The Thousand and One Nights (Alf laylat wa laylat) : from the Earliest Known sources : Arabic text / edited with introduction and notes*, Leyde, Brill, 1994, 3 vol.; vol. 3, p. 75-86.

⁹ Torrey, « The Newly Discovered ... », p. 223. Toutes les traductions sont de moi. Pour ne pas alourdir encore davantage l'apparat critique, les citations dans la langue originale seront uniquement proposées lorsqu'elles proviennent d'un manuscrit non édité.

¹⁰ Sacy le mentionne à dix-sept reprises dans sa *Chrestomathie* (pour le détail, voir Zakharia, « Jean-Georges Varsy... », p. 656).

¹¹ Voir Zakharia, « Jean-Georges Varsy... », p. 684.

¹² Ḥannā Diyāb a rapporté à Galland quatorze contes dont sept ont fait l'objet d'une version française imprimée (voir Robert Irwin, *The Arabian Nights. A Companion*, Londres, Allen Lane, The Penguin Press, 1994, p. 17). Les avis divergent quant à leur statut oral ou écrit. Voir par exemple Elie Kallas, « Aventures de Hanna Diyab avec Paul Lucas et Antoine Galland (1707-1710) », *Romano-Arabica* 15 (2015), p. 255-267, p. 257-258.

¹³ MacDonald, « Further Notes ... », p. 41-47. Voir aussi Kallas, « Aventures de Hanna Diyab... ».

récit¹⁴. Dans le même sens, il considère en tous cas que les expansions, qui figurent dans la version imprimée par comparaison avec le résumé, ne résultent ni de l'imagination de Galland ni de sa reconstitution détaillée de la première narration de Diyāb. Rappelons aussi que l'incorporation d'Ali Baba dans les *Nuits* est un choix de Galland, le conte ne figurant pas dans le « noyau » de l'œuvre.

Un peu plus d'un siècle, ou un peu moins, sépare la version de Galland des deux versions arabes ultérieures du conte dont nous avons connaissance, toutes deux sans date précise, celle de Varsy et celle de Joseph Gabriel. C'est encore Macdonald qui mentionne cette dernière, qu'il tient d'un informateur libanais installé à Manchester. Gabriel indique l'avoir entendue enfant à Ḥāṣbayya au Liban, avant 1860, date à laquelle il s'expatria¹⁵. Varsy étant mort en 1859, la version qu'il a consignée se situe donc après la transmission (orale et/ou écrite ?) de Diyāb et elle est antérieure à – ou concomitante de – la version (orale) entendue par Gabriel. Sauf erreur, la version arabe suivante est de 1920 : transcrite en caractères latins à partir du parler égyptien et traduite en anglais par Sayce¹⁶, elle réduit la trame de l'histoire à l'essentiel¹⁷ et présente d'importantes variantes¹⁸, portant Sayce à y voir la concaténation de deux histoires ancrées à cette date dans la culture égyptienne¹⁹.

Dans ce contexte, la présente étude interrogera le lien qu'entretiennent la version française imprimée de Galland et la version arabe manuscrite de Varsy par de nouveaux biais et selon d'autres critères que ceux utilisés jusqu'ici, se démarquant notamment de la position de Mahdi.

1.2. Les signatures de Varsy

L'adoption par les chercheurs de la position de Mahdi tenait à l'autorité du chercheur, mais aussi à l'absence de documents permettant de la questionner. Même Aboubakr Chraïbi, dans son intéressante étude « Galland's "Ali Baba" and Other Arabic Versions », qui montre la corrélation des thèmes et motifs du conte avec les *Nuits* et, plus largement, avec le patrimoine oriental, semble tenir

¹⁴ MacDonald, « Further Notes ... », p. 47.

¹⁵ MacDonald, « Further Notes ... », p. 53.

¹⁶ Archibald Henry Sayce, « Cairene and Upper Egyptian Folk-Lore », *Folklore*, 31/3 (1920), p. 173-203 ; p. 185-197.

¹⁷ Absence de certains personnages, absences d'épisodes à caractère itératif...

¹⁸ Sur les variantes, voir William Reginald Halliday, « The Story of Ali Baba and the Forty Thieves », *Folklore*, 31/4 (1920), p. 321-323.

¹⁹ Sayce, « Cairene... », p. 197.

la version arabe la plus ancienne pour une traduction faite à partir de Galland, attribuant cette affirmation à Macdonald²⁰.

D'autres manuscrits de Varsy étant désormais disponibles, en plus de celui de la Bodléienne ou de ses copies de textes arabes anciens, ils permettront comme on va le voir d'esquisser de nouvelles pistes pour l'étude de sa version arabe du conte. En effet, la manière dont Jean-Georges Varsy se signale lui-même dans les manuscrits ne peut manquer de nous apprendre quelque chose sur sa relation au texte de l'*Histoire d'Ali Baba*. 'Signature' est utilisé ici dans sa double signification²¹ de « nom de l'auteur, ou marque, apposé sur une œuvre » et de « ensemble de traits caractéristiques et reconnaissables permettant d'attribuer quelque chose à [...] quelqu'un ». Les manuscrits signés par Varsy sont de trois sortes : les copies de textes arabes anciens, les textes tout ou partie de sa composition, et le « MS. Bodl. Or. 633 », celui de notre conte, dont il se dit le copiste alors que des chercheurs lui en attribuent l'entière paternité.

Quand il transcrit un texte patrimonial arabe, Varsy précise qu'il a copié l'ouvrage, disant par exemple *nasaḥa hādā l-kitāb [Varsy]...* ([Varsy] a copié cet ouvrage...)²². L'énoncé factuel peut être inséré dans un contexte soulignant l'humilité et la modestie du copiste, se qualifiant selon la tradition du monde arabo-musulman d'humble serviteur de Dieu ou de pêcheur en quête de Son pardon. Les manuscrits qu'il a composés tout ou partie, seront maintenant rapidement présentés, l'accent étant mis sur la signature.

²⁰ Aboutakr Chraïbi, « Galland's "Ali Baba" and Other Arabic Versions », *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies*, 18/2 (2004), p. 159–169, p. 160. Sauf erreur de ma part, MacDonald ne défend pas l'hypothèse qui lui est imputée ici : après avoir identifié Varsy, il continue de le considérer comme le scribe du texte et, s'il évoque bien une traduction faite en arabe à partir de Galland, il signale qu'elle est parue par ailleurs dans *Kayfa taḍḥak Ūrubā*. Malheureusement, ce document est jusqu'à nouvel ordre introuvable : il ne figure dans aucune bibliographie (informatisée, imprimée ou manuscrite), ni dans les ouvrages consacrés aux publications parues en Égypte au XIX^e siècle (cf. 'Ā'ida I. Nuṣayr, *al-Kutub al-'arabiyya llatī nuṣirat fī Miṣr fī al-qarn al-tāsi' 'aṣar*, Le Caire, Presses de l'Université américaine du Caire, 1990. *Id.*, *al-Kutub al-miṣriyya llatī nuṣirat fī Miṣr bayn 'āmayy 1900-1925*, Le Caire, Presses de l'Université américaine du Caire, 1973). Il va de soi que si ce texte était exhumé, il serait d'un grand intérêt. Pour leur aide précieuse dans cette vérification, merci à Jean-Charles Coulon, Olivier Dubois et Richard Jacquemond.

²¹ Les deux définitions sont empruntées au *Trésor de la langue française* (disponible sur <http://www.cnrtl.fr>).

²² C'est le cas par exemple dans BULAC, MS ARA 407, p. 142. L'ouvrage est une copie de *Buḡyat al-ruwwād fī dīkr al-mulūk min banī 'Abd al-Wād* d'Ibn Ḥaldūn Abū Zakariyā' Yaḥyā (734/1333-780/1378), frère du célèbre Walī al-Dīn 'Abd al-Raḥmān. Un grand merci à Jean-Charles Coulon qui m'a signalé ce manuscrit. Je lui dois aussi d'avoir exhumé dans le fond de la BULAC le manuscrit MS ARA 440 de Varsy et de m'en avoir facilité la consultation (voir *infra*). D'autres copies par Varsy sont signalées dans BNF Arabe 7106 (*Ouvrages de grammaire et morphologie arabes*).

— Le manuscrit WhM420 conservé à la Sheffield Library est en français. Il a été largement étudié dans la première partie²³. L'orientaliste y parle de lui-même à la troisième personne et se désigne comme « l'auteur » ou « l'auteur de cette notice »²⁴.

— Le manuscrit barges7-Z8(10)²⁵, conservé à la Bibliothèque diocésaine - Centre Le Mistral de Marseille, est un commentaire en arabe littéral du préambule du célèbre dictionnaire *al-Qāmūs* de Fīrūzābādī, composé par Varsy sous le titre *Kitāb Tafriḡ al-nufūs fi šarḥ dībāḡat al-Qāmūs* (*Livre de la Récréation des âmes par le commentaire du préambule du [dictionnaire] al-Qāmūs*). Avant la présente étude, ce manuscrit de 55 pages paraît n'avoir été mentionné que dans la notice nécrologique que Joseph Garcin de Tassy consacre à notre orientaliste²⁶. Le commentaire, composé à la manière des auteurs médiévaux du monde arabo-musulman, suit de manière séquentielle le préambule de Fīrūzābādī. Chaque séquence, notée à l'encre rouge (sauf dans les 6 premières pages), est précédée de *qāla al-muṣannif raḡima-hu llāh* (l'auteur a dit, que Dieu le prenne en Sa miséricorde) puis suivie par les gloses de Varsy. L'exemplaire présente de nombreuses ratures, biffures et notes en marge, portant à penser qu'il s'agirait d'une version de travail. Il se conclut par :

Ici s'achève le *Livre de la Récréation des âmes par le commentaire du préambule du [dictionnaire] al-Qāmūs* [...] de la main de *son auteur (mu'allif)* et *consignateur (kātib)* [...] ²⁷ 'Abd Allāh fils de Yūsuf [Joseph] Wārisī [Varsy] [...] et ce, le jeudi béni, 25 Rabi' al-awwal, de l'an 1258 [7 avril 1842]²⁸.

Pour le terme que j'ai rendu en français par « auteur », Varsy utilise donc les parasynonymes *muṣannif* (pour Fīrūzābādī) et *mu'allif* (pour lui-même). On notera également qu'il se désigne par le prénom 'Abd Allāh, commenté plus bas.

— Le manuscrit MS ARA 440 détenu par la BULAC, n'est mentionné dans aucune source que j'ai pu consulter avant qu'il m'ait été signalé par Jean-Charles Coulon²⁹. Achievé fin 1253/1838, il a pour titre *Kitāb al-Naḡm al-samāwī fi al-faḡh al-faransāwī* (*Le livre de l'Astre céleste sur la conquête française*).

²³ Voir Zakharia, « Jean-Georges Varsy... », particulièrement p. 660-670.

²⁴ Sheffield Archives, WhM420, f. 13.

²⁵ Manuscrit disponible en ligne sur [http://www.e-corpus.org/fre/ref/102321/barges7-Z8\(10\)/](http://www.e-corpus.org/fre/ref/102321/barges7-Z8(10)/). Attribué par erreur à Joseph (de) Varsy, il porte le titre : *Commentaire sur la préface du dictionnaire de Camou*.

²⁶ Joseph Garcin de Tassy, « Georges Varsy, orientaliste français, notice nécrologique », *Revue Orientale et Américaine* 3 (1860), p. 428-429 ; p. 429.

²⁷ C'est moi qui souligne.

²⁸ Barges7-Z8(10), f. 54 : *Tamma Kitāb Tafriḡ al-nufūs fi šarḥ dībāḡat al-Qāmūs [...] 'alā yad mu'allif-hi wa-kātibi-hi [...] 'Abd Allāh ibn Yūsuf Wārisī [...] wa-dālika yawm al-ḡamīs al-mubārak al-ḡamīs wa-la- 'išrīn min šahr rabī' al-awwal sanat ṭamānin wa-ḡamsīn wa-mi'atayn wa-alf*.

²⁹ Voir *supra*, note 22.

Varsy y a rassemblé des documents officiels en langue arabe liés à la présence française en Égypte (sauf deux qui concernent l'Algérie), précédés d'une introduction au ton très personnel et aux allures de manifeste non dénué d'ambiguïté tant sur la campagne napoléonienne que sur l'Égypte elle-même. L'ouvrage, d'une importance indéniable, par les archives qu'il transmet et par l'esprit dans lequel il est composé, commence par :

Le livre de l'Astre céleste sur la conquête française, [anthologie] soigneusement rassemblé[e] (*i'tanā bi-ḡam 'i-hi*) par [...] Yūḡannā [Jean], fils de Yūsuf [Joseph] Wārisī [Varsy], le Français [...] ³⁰.

Il se termine par :

Ici s'achève *le Livre de l'Astre céleste sur la conquête française*, par les soins de son *anthologue et consignateur* ³¹ (*[...] ḡāmi 'i-hi wa-kātibi-hi*) Yūḡannā [Jean], fils de Yūsuf [Joseph] Wārisī [Varsy], Français de la ville de Marseille la bien gardée ³².

Ces deux compositions en arabe littéral soutenu confirment la compétence de Varsy (malgré de sporadiques gallicismes). Il n'est pas possible de déterminer quels en étaient pour lui les destinataires : orientalistes, locuteurs natifs ou les deux ? Ils témoignent en tous cas d'une démarche originale : ainsi, le *Dictionnaire des orientalistes de langue française* indique pour un seul des orientalistes biographiés, le Baron Erlanger, qu'il a composé un ouvrage en arabe ³³.

Dans le commentaire du *Qāmūs*, Varsy se désigne par le prénom 'Abd Allāh ; dans l'anthologie de pièces diplomatiques, conjointement par 'Abd Allāh (dans l'introduction, f. 2) et Yūḡannā. On peut considérer le choix du prénom 'Abd Allāh, qu'il utilise aussi dans certains manuscrits recopiés ³⁴, comme une manière de s'arabiser sans nécessairement s'islamiser, selon l'adage *kullunā 'abīd Allāh* (nous sommes tous des 'Abd Allāh, *i. e.* serviteurs de Dieu). Pour ne pas perdre de vue le sujet central de l'étude, je ne m'arrêterai pas davantage aux deux derniers documents, sinon pour souligner qu'ils mériteraient chacun une étude spécifique menée par des spécialistes des questions abordées.

³⁰ MS ARA 440, f. 1 : *Kitāb al-Naḡm al-samāwī fi al-fatḥ al-faransāwī i'tanā bi-ḡam 'i-hi al-'aḡiz al-faḡir al-rāḡī 'afw mawlā-hu al-ḡadīr Yūḡannā ibn Yūsuf Wārisī al-faransī, 'āmala-hū llāh bi-luḡfi-hi al-qiddis.*

³¹ C'est moi qui souligne.

³² MS ARA 440, ff. 160-161 : *tamma Kitāb al-Naḡm al-samāwī fi al-fatḥ al-faransāwī 'alā yad ḡāmi 'i-hi wa-kātibi-hi [...]* Yūḡannā ibn Yūsuf Wārisī al-faransī min madīnat Marsīliya al-maḡrūsa.

³³ François Pouillon *Dictionnaire des orientalistes de langue française (nouvelle édition revue et augmentée)*, Paris, IISMM, Karthala, 2012, p. 383. Ce dictionnaire ne mentionne pas Varsy, quasi inconnu avant la parution de la première partie de ce travail.

³⁴ C'est le cas, par exemple, des trois abrégés de grammaire arabe réunis sous la cote BNF Arabe 7106.

— Le manuscrit MS. Bodl. Or. 633 est donc celui qui nous intéresse ici au premier chef. Il contient deux contes en arabe moyen³⁵ de la même main mais sur un papier différent. Le premier, *Ḥikāyat al-ḥalīfā Hārūn al-Rašīd ma' bint Kīsrā 'alā al-tamām wa-l-kamāl* (Histoire du calife Hārūn al-Rašīd avec la [petite-] fille de Chosroès, intégrale et complète), correspond au conte donné en français par Caussin de Perceval sous le titre « Nouvelles aventures du calife Haroun Alrashid, ou histoire de la petite-fille de Chosroès Anouschirvan »³⁶. Sans signature, il prend fin avec l'indication suivante :

Ici prend fin ce qui est parvenu jusqu'à nous de l'histoire du calife avec la [petite-] fille de Chosroès³⁷.

Comme déjà précisé, en 1910, Duncan B. MacDonald a publié le second conte, *Ḥikāyat 'Alī Bābā ma' al-luṣūṣ al-arba 'īn wa-l-ġāriya Marġāna 'alā al-tamām wa-l-kamāl wa-l-ḥamd li-llāh waḥdi-hi* (Histoire intégrale et complète d'Ali Baba avec les quarante voleurs et la servante Marġāna³⁸ ; louange soit à Dieu Seul³⁹). Il s'achève comme suit :

Ici prend fin [...]. *La graphie*⁴⁰ (*ḥaṭṭ*) est [celle] de [...] Yūḥannā [Jean], fils de Yūsuf [Joseph] Wārisī [Varsy]⁴¹.

Dans tous les manuscrits susmentionnés, Varsy spécifie clairement le rôle qu'il joue dans le document : il se dit *l'auteur* de la notice sur sa famille et du commentaire du *Qāmūs*, *l'anthologie* de la collection de documents diplomatiques et le *copiste* des sources arabes anciennes. Dès lors, l'alternative qui se présente au chercheur, concernant le manuscrit MS. Bodl. Or. 633, est la suivante : accorder le même crédit à toutes les signatures de Varsy et admettre dans ce cas qu'il l'a bien recopié ; ou considérer comme l'a fait Mahdi, que malgré l'indication qu'il donne, Varsy serait non le copiste mais le traducteur adaptateur, auteur d'une forgerie.

³⁵ Je retiens la dénomination « arabe moyen » plutôt que celle plus répandue de « moyen arabe ». Voir : Pierre Larcher, « Moyen arabe et arabe moyen » *Arabica* 48/4 (2001), p. 578-609, p. 605 (« Il faudrait parler en anglais de mixed Arabic et en français, où la place de l'adjectif épithète est pertinente, d'« arabe moyen » »).

³⁶ *Les Mille et une nuits, contes arabes, traduits en français par M. Galland, Membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Professeur de langue arabe au Collège Royal, continués par M. Caussin de Perceval, Professeur de langue arabe au Collège Impérial*, tome huitième, Paris, Lenormant Imprimeur Libraire, 1806, p. 6-78.

³⁷ MS. Bodl. Or. 633, f. 89 : *wa-hāda āḥīr mā ntahā ilay-nā min ḥikāyat al-ḥalīfā ma' bint Kīsrā*. Une numérotation au crayon a été ajoutée sur le manuscrit (non numéroté) à raison d'un numéro toutes les deux pages. Ce feuillet (qui aurait dû porter le n° 45 selon le système adopté) ne porte aucune numérotation.

³⁸ Galland, en francisant le nom de Marġāna/Murġāna par Morgiane, esquisse (volontairement ou fortuitement) un rapprochement avec Morgane, figure bien connue de ses récepteurs.

³⁹ MacDonald, « "Ali Baba and the Forty Thieves" in Arabic », p. 327-328.

⁴⁰ C'est moi qui souligne. MacDonald, « "Ali Baba and the Forty Thieves" in Arabic », p. 386.

« Graphie » est ici un « acte manuel consistant à tracer de l'écrit ». Sur cette définition, voir Paul-Luc Médard, *Les actes de lecture*, 45 (1994), p. 1. En ligne sur : http://www.lecture.org/revues_livres/actes_lectures/AL/AL45/sommaire45.html

⁴¹ Wārisī (et non Wārsī) est la vocalisation proposée par MacDonald. Cette lecture est plus proche du système phonétique de l'arabe. MacDonald, « "Ali Baba and the Forty Thieves" in Arabic », p. 328.

Si l'on peut regretter que l'objectif de Mahdi, par cette mise en doute ait été de dévaloriser conjointement le document et son auteur supposé, on ne peut pour autant lui faire grief de ne pas avoir spontanément pris au pied de la lettre ce qu'écrivait Varsy. La question est en elle-même légitime si on la pose vraiment en termes d'analyse littéraire : Si Varsy est bien le copiste, que pourrait-on dire de la source qu'il a recopiée ? S'il est l'auteur se prétendant copiste, son Ali Baba serait-il une variation sur le topique bien connu du « manuscrit trouvé »⁴², dont on sait que les *Nuits* ont inspiré diverses déclinaisons ?

Varsy s'est-il présenté comme le copiste d'un texte qu'il aurait composé à partir de la version imprimée de Galland comme cela est aujourd'hui la position admise ? On ne peut affirmer définitivement le contraire, mais on peut certainement rétablir avec force un doute raisonnable et supposer qu'il avait bien, comme il l'affirme, *copié* le conte, peut-être à partir d'une version arabe elle-même adaptée de Galland par un tiers (durant le siècle qui sépare les deux documents), ou encore d'une version dont les liens avec Galland tiendraient au fait qu'ils s'inspirent d'une même tradition narrative. Cette hypothèse abandonnée depuis quelques décennies mérite de retrouver sa place dans le champ de la recherche, non seulement en raison de ce que nous apprennent les signatures de Varsy, mais aussi, comme on va le voir, des caractéristiques internes de son texte.

1.3. Du rôle de la représentation idéologique de la langue arabe dans l'évaluation du manuscrit d'Ali Baba consigné par Varsy

N'étant pas linguiste, je n'étudierai pas sous cet angle les caractéristiques linguistiques du manuscrit d'Ali Baba consigné par Varsy. Elles sont d'ailleurs abondamment illustrées par MacDonald et Torrey et, comme pour les autres contes des *Nuits* ou productions littéraires analogues, dans les travaux postérieurs, notamment ceux de Jérôme Lentin⁴³ ou de Jean-Patrick Guillaume⁴⁴. Je propose plutôt

⁴² Voir par exemple Christian Angelet, « Le topique du manuscrit trouvé », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 42 (1990), p. 165-176.

⁴³ Jérôme Lentin, « La langue des manuscrits de Galland et la typologie du Moyen Arabe », in Aboubakr Chraïbi (éd.), *Les Mille et une nuits en partage*, Paris, Sindbad-Actes Sud, 2004, p. 434-455. *Id.*, « Variétés d'arabe dans des manuscrits syriens du *Roman de Baybars* et histoire du texte », in Jean-Claude Garcin (éd.), *Lectures du roman de Baybars*, Aix-en-Provence, Marseille, Parenthèses/MMSH, Parcours méditerranéens, 2003, p. 91-111. *Id.*, « Comparing the Language of Manuscript Versions of two Tales : Promise and limitations », in Aboubakr Chraïbi (dir.), *Arabic Manuscripts of the Thousand and One Nights*, Paris, Espaces et Signes, 2016, p. 353-366. Voir aussi Jérôme Lentin, « Middle Arabic », *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*, Brill Online [consulté le 26 mars 2016].

⁴⁴ Je remercie Jean-Patrick Guillaume pour nos échanges sur ce sujet, ses explications et les documents qu'il m'a transmis, notamment son article « Le moyen-arabe, langue des *Mille et une nuits* » (précédemment en ligne sur <http://www.univ-tours.fr/arabe/>) et son cours pour l'agrégation d'arabe sur la question du moyen arabe, dans lequel il établit des passerelles déterminantes entre langue(s) et genre littéraire.

une approche relevant de ce qu'il est désormais convenu d'appeler l'étude de « l'idéologie linguistique ». À cet effet, je reviendrai sur une remarque esquissée plus haut : la manière dont l'appréciation de la langue du manuscrit a changé, au point de produire des avis contradictoires, à partir du moment où le mystérieux Yūḥannā al-Wārisī, présumé transmetteur d'un beau récit abouti, est devenu (surtout avec Mahdi) l'orientaliste français supposé médiocre Jean Varsy, se hasardant dans une langue fautive et truffée de gallicismes, à gribouiller une déplorable narration.

Mahdi critique tout autant les orientalistes antérieurs qui avaient pour leur part émis un avis laudatif sur le texte du conte. Il reproche à MacDonald d'avoir persisté à penser que Varsy (n')était (que) le copiste⁴⁵ et de ne pas avoir évalué convenablement la faiblesse de la langue du texte⁴⁶, mésestimant le nombre d'erreurs⁴⁷ et n'y voyant pas plus que Torrey, ou leurs informateurs, toutes les fautes grossières que, lui, perçoit. Or, il faudrait pour cela le croire sur parole, car il ne donne pas le moindre exemple. S'ajoute à cela le fait que Mahdi par certaines formulations, donne à penser que les contributions de MacDonald et Torrey contiennent des éléments qui n'y sont pas. Ainsi, il indique que MacDonald a « confirmé la présence dans l'arabe de Varsy de certaines formules en dialecte égyptien »⁴⁸. Un tel énoncé peut donner à penser que ces formules étaient attendues, voire nombreuses. En réalité, MacDonald affirmait sans ambages que le manuscrit était en arabe syro-libanais, mais qu'il contenait « deux curieuses exceptions », l'une certainement en arabe égyptien et l'autre peut-être⁴⁹. Si l'on suit MacDonald sur ce point, et le texte du conte l'autorise, sa remarque, à elle seule, légitime le doute raisonnable soutenu ici : Varsy a appris l'arabe à Rosette dès ses premières années⁵⁰. On ne peut certes exclure qu'il l'aurait appris auprès de locuteurs syro-libanais. Mais n'est-il pas plus probable qu'il ait appris à parler l'arabe égyptien, comme portent à le croire les nombreux commentaires sémantiques, souvent minutieux, que lui attribue Silvestre de Sacy⁵¹ ? Que donc le récit qu'il a consigné, dans lequel les dialectalismes dominants sont en syro-libanais, puisse effectivement être une copie ?

⁴⁵ Mahdi, *The Thousand and One Nights...*, vol. 3, p. 76.

⁴⁶ Mahdi, *The Thousand and One Nights...*, vol. 3, p. 80.

⁴⁷ Mahdi, *The Thousand and One Nights...*, vol. 3, p. 79.

⁴⁸ Mahdi, *The Thousand and One Nights...*, vol. 3, p. 75.

⁴⁹ MacDonald, « Further notes... », p. 52-53.

⁵⁰ Zakharia, « Jean-Georges Varsy ... », p. 681-683.

⁵¹ Voir *supra*, note 9.

Cela posé, Macdonald, Torrey puis Mahdi sont confrontés à la même question qu'ils traitent chacun selon ses critères propres : leur représentation du statut de la langue dans un texte composé en arabe moyen. Macdonald y voit un « mélange de *nahwī* et *dāriġ* qu'aucun disciple de Sacy n'aurait pu produire, mais qu'il aurait pu facilement retranscrire »⁵², assertion que le contexte autorise à comprendre comme l'impossibilité (déontologique ? conceptuelle ? ontologique ?) pour un élève formé par Sacy à LA grammaire, de se livrer à un mélange aussi hasardeux. Moins troublé par l'absence d'une démarche normative de la part de l'instance de l'auteur, peut-être plus sensible à la langue spécifique de la littérature moyenne⁵³, Torrey considère que le texte est produit par un lettré arabe qui, fréquemment et délibérément, néglige la syntaxe casuelle qu'il maîtrise⁵⁴ afin de consigner par écrit la langue parlée. Mahdi, enfin, paraît déterminé pour ce document à confondre les spécificités de l'arabe moyen avec les erreurs en *fuṣḥā* d'un débutant allophone⁵⁵.

La démarche de Mahdi est facilitée par la nouvelle hiérarchie imaginaire qu'il a introduite de manière plus générale dans son approche de la langue de la littérature moyenne en opposant un arabe moyen "originel" (celui du manuscrit du XV^e s. des *Nuits*, dit « le Galland », Bnf 3609-3611) à sa "corruption" induite au fil du temps par les copistes et correcteurs. Cette langue idéale, qu'il appelle « la langue pour relater l'histoire » (*luġat al-ḥikaya*)⁵⁶, « exprime les objectifs narratifs du conteur [...] par les nombreux niveaux de la langue arabe entre lesquels il se déplace librement »⁵⁷. Elle n'a rien à voir à ses yeux avec « le mélange entre d'une part, la langue éloquente de la haute littérature et d'autre part, la langue parlée [...] produisant une troisième langue [...] qui ressemble aux créatures fantastiques dont la tête est humaine et le corps celui d'un animal »⁵⁸. Le lecteur sans parti-pris aura quelque difficulté à saisir la différence entre « les nombreux niveaux de la langue arabe »⁵⁹ du Galland et le mélange entre la langue éloquente et la langue parlée des versions postérieures,

⁵² MacDonald, « Further notes... », p. 48.

⁵³ Je choisis la dénomination de « littérature moyenne » proposée par Jean-Patrick Guillaume, l'expression « littérature populaire » habituellement utilisée pouvant induire plusieurs confusions sur le statut des textes ou leurs destinataires (Guillaume, cours d'agrégation d'arabe, p. 5-6).

⁵⁴ Torrey, « The Newly Discovered... », p. 225-226.

⁵⁵ Mahdi, *The Thousand and One Nights...*, vol. 3, p. 78.

⁵⁶ Mahdi (éd.) *The Thousand and One Nights...*, vol. 1, p. 45. L'ouvrage a fait l'objet d'une nouvelle édition revue et corrigée par Ibrahim Akel, avec une introduction d'Aboubakr Chraïbi ; indispensable en ce qui concerne l'édition du manuscrit arabe, cette édition n'apporte pas de modifications au texte de Mahdi auquel il est fait référence ici.

⁵⁷ Mahdi (éd.), *The Thousand and One Nights...*, vol. 1, p. 45.

⁵⁸ Mahdi (éd.), *The Thousand and One Nights...*, vol. 1, p. 47.

⁵⁹ Reste à savoir s'il s'agit seulement d'une question de *niveaux*.

notamment dans le texte transmis par Varsy, d'autant que « l'arabe moyen incarne tout un ensemble de variété mêlées »⁶⁰. En effet, si l'on tient compte de la dimension diachronique, il est plus que probable que le Galland représentait à l'époque de sa consignation un état particulier de l'arabe moyen, ni plus ni moins « pur » que ce même arabe dans ses actualisations postérieures.

Ma remarque ne porte pas sur la diversité des traits linguistiques que l'on peut observer d'un texte à l'autre (ce qui relève de la linguistique), mais sur leur hiérarchisation en faveur d'un « document » transformé en « monument » (ce qui relève de l'idéologie linguistique)⁶¹. Pour Mahdi, le caractère « fortement dialectalisant »⁶² de l'Ali Baba de Varsy est un trait vicié dans sa nature même, contextuellement fautif de surcroît, quand le Galland est selon lui le modèle du texte idéal en arabe moyen. C'est une position qui cache mal un tropisme, inattendu chez un spécialiste incontesté des *Nuits*, vers la langue littérale, paradigme absolu et sous-jacent. On peut même s'autoriser à penser qu'elle révèle à tout le moins une certaine méfiance quant aux capacités pour les allophones de s'appropriier l'arabe dans sa diversité. Enfin, quoiqu'elle s'en défende, cette approche néglige ce qui fait la matière de la littérature, le lien entre langue et genre littéraire, alors que, comme le souligne judicieusement Jean-Patrick Guillaume :

Aux critères géographique, historique et sociologique mentionnés par D. Kouloughli, j'en ajouterai un autre qui me paraît pertinent eu égard à la nature du corpus dont il est question ici, le critère du *genre*, celui-ci étant conçu comme un système de normes qui gouverne (entre autres) la sélection et l'organisation des ressources linguistiques dont dispose théoriquement l'auteur : dans toute langue, dans toute culture, à toute époque, il y a habituellement une façon « normale et approuvée » de produire chaque type de texte, qui s'impose en quelque sorte d'elle-même à celui qui tient la plume – sauf, éventuellement, lorsqu'il a une bonne raison de s'en écarter, ce qui peut arriver aussi⁶³.

Que peut-on dès lors observer dans le manuscrit de Varsy, si l'on écarte l'identité de son consignateur et l'approche normative et idéologique des langues, pour l'aborder en fonction de critères génériques et selon la logique décrite par Guillaume ?

2. Formules et expressions lexicalisées dans l'Ali Baba de Varsy

⁶⁰ Lentin, « Middle Arabic » [consulté le 26 mars 2016].

⁶¹ Sur cette question, voir l'indémorable Paul Zumthor « Document et Monument ? À propos des plus anciens textes de langue française », *Revue des sciences humaines* 97 (1960), p. 5-19.

⁶² Guillaume, Cours d'agrégation d'arabe, p. 7.

⁶³ Guillaume, Cours d'agrégation d'arabe, p. 1. Sur ce lien, voir aussi du regretté Djamel Kouloughli : http://cle.ens-lyon.fr/servlet/com.univ.collaboratif.util.LectureFichiergw?ID_FICHER=1332154731884. *Id.*, « Le texte arabe du Roman de Baybars : premier survol du corpus électronique », *Arabica*, 51-1/2 (2004), *Sīrat al-Malik al-Zāhir Baybars/š, de l'oral à l'écrit / From Performance to Script*, p. 121-143.

Il est facile d'observer que, contrairement au choix fait par Galland pour sa version, le manuscrit de Varsy ne comporte aucune indication le reliant directement aux *Nuits*: pas de découpage nocturne de la narration, ni de mention des personnages du conte-cadre. Il partage toutefois des thèmes et motifs avec cette œuvre, attentivement étudiés par Chraïbi, auquel je renvoie sur ce point⁶⁴. La narration est par contre scandée à la manière des *siyar* et autres récits analogues, selon un rythme qui révèle une indéniable imprégnation par ce dernier corpus, permettant de se caler sur son mode de « respiration ». Si l'on ne peut affirmer que cela soit dû à la patine du temps et des relations successives, cela porte au moins à dire qu'il est improbable qu'il s'agisse d'un récit forgé hâtivement, à un moment m, par un auteur tâtonnant. En voici quelques exemples.

Pour découper les grandes phases du conte, on retrouve l'énoncé : *qāla al-rāwī li-hādā al-kalām al-'ağīb wa-l-amr al-muṭrib al-ğarīb* (le transmetteur⁶⁵ de ces propos merveilleux et de cette affaire divertissante et étrange a dit...). L'énoncé précède la découverte par Ali Baba, perché sur un arbre, des voleurs devant la grotte (p. 335)⁶⁶, puis celle par Marğāna des voleurs dans les outres (p. 368). Ainsi, l'énoncé introduit le même motif (découverte par un héros positif des voleurs), tout en marquant simultanément les deux grandes phases du récit, celle qui conduit Ali Baba au trésor et celle qui conduit Marğāna à exterminer les voleurs, constituteurs du trésor.

Dans chaque phase, les séquences sont à leur tour rythmées par l'emploi d'une version courte de la formule susmentionnée : *qāla al-rāwī* (le transmetteur a dit), qui balise les moments clé du récit. Ainsi, dans la première phase, elle souligne en creux, à trois reprises, le rôle de la cupidité de Qāsim dans le déroulement de l'histoire (p. 336 [Ali Baba pénètre dans la grotte au trésor], 338 [Ali Baba rapporte chez lui une partie du trésor], 343 [Qāsim apprend où se trouve le trésor]). Dans la seconde phase, la dernière occurrence emphatise le rôle joué par Marğāna, déjà mis en évidence par l'énoncé long (p. 374 [Ali Baba apprend par Marğāna que les outres contenaient des voleurs]).

⁶⁴ Voir *supra*, note 19.

⁶⁵ La traduction de *rāwī* par narrateur est un anachronisme. Plusieurs critiques, notamment Abdelfattah Kilito, proposent, pour l'éviter, de traduire narrateur, au sens de la critique littéraire contemporaine, par *sārid* et de réserver *rāwī* à son usage ancien et spécifique de « transmetteur ».

⁶⁶ Toutes les pages données entre parenthèses dans le corps de l'article renvoient à la pagination de MacDonald, dans « Ali Baba and the Forty Thieves » in Arabic ».

Autre exemple de formule, *hādā mā kāna min (amr) [Zayd]*; *ammā mā kāna min (amr) [‘Amr]* (Voilà ce qu’il en fut de [Pierre] ; quant à ce qu’il en fut de [Paul])⁶⁷. Elle sert à « signaler que l’on passe d’une chaîne narrative à une autre »⁶⁸. À sept reprises, elle est utilisée pour mettre en parallèle les voleurs (la troupe, le chef, l’un d’eux) et Ali Baba et/ou l’un de ses proches. On a ainsi successivement Qāsim *vs* la troupe des voleurs (p. 345) ; la troupe des voleurs *vs* l’épouse de Qāsim (p. 346) ; Ali Baba, son fils et la veuve de Qāsim *vs* la troupe des voleurs (p. 354) ; le premier voleur à se rendre en ville *vs* Marḡāna (p. 358) ; puis sitôt, comme en chiasme, Marḡāna *vs* le premier voleur à se rendre en ville (p. 358) ; la troupe des voleurs *vs* Marḡāna (p. 362) ; Ali Baba, son serviteur *vs* le chef des voleurs (p. 374). Une seule occurrence met en parallèle Marḡāna *vs* Ali Baba (p. 371). Enfin, une formule apparentée – plutôt que tronquée – (*ammā mā kāna min [amr]*, quant à ce qu’il en fut de...) évoque la destinée de la boutique ouverte dans le souk par le chef des voleurs pour se rapprocher du fils d’Ali Baba et, ainsi, de ce dernier (p. 384). Le glissement de formule, dans ce cas, s’explique probablement par le fait que la boutique, suite à l’absence prolongée de son propriétaire (tué par Marḡāna), est confisquée par les autorités, échappant ainsi aux mises en parallèle des personnages positifs et négatifs. L’une des marques du conte n’est-elle pas d’ailleurs qu’Ali Baba et son entourage (les personnages positifs) n’ont jamais maille à partir avec les autorités, alors que certains de leurs actes pris comme tels sont souvent répréhensibles selon les lois ou usages en vigueur, comme on le verra signalé dans des versions plus tardives et moralisantes⁶⁹ ?

Ainsi, la logique de ces formules répartit les personnages selon une opposition quasi systématique entre d’une part, Ali Baba et les siens et, d’autre part, les voleurs. Comme précédemment, on ne peut exclure ici que cela puisse être le choix, délibéré ou fortuit, d’un auteur particulier, plutôt que le fruit de la patine du temps et des relations. Mais cela impose en tous cas de reconnaître une construction subtile du texte, bien loin de l’indigence alléguée par Mahdi.

D’autres énoncés figurant dans le conte se retrouvent également dans les *siyar* ou d’autres contes des *Nuits*, si familiers que le lecteur ne manquera pas d’en percevoir les résonances. C’est le cas de la description en *sagʿ* et *izdiwāḡ* de la troupe des voleurs arrivant à cheval devant la grotte. Elle n’est

⁶⁷ Cette formule, fréquente dans la littérature moyenne, est peu utilisée dans les sources classiques. Elle ne se retrouve sur la bibliothèque virtuelle alwaraq qu’une fois dans une version des *Nuits* et une autre dans l’ouvrage tardif *Subul al-hudā wa-l-rašād* de Muḡammad ibn Yūsuf al-Šāmī (m. 1536).

⁶⁸ Guillaume, Cours d’agrégation d’arabe, p. 9.

⁶⁹ Voir *infra*, la partie 5.

pas sans évoquer le récit ritualisé de l'arrivée d'une armée sur le champ de bataille, par exemple dans *Sīrat Baybars*. On lit dans le conte :

*Id ra'ā ġubaran qad tār/ hattā sadda l-aqtār/ fa-nkašafa l-ġubār wa-bān/ min taḥti-hi 'iddat fursān/ ka-l-luyūti
l-'awābis/ wa-hum ġāriqūna fi l-silāḥ/ lābisūna l-durū' / mutaqaḥḥidūna bi-l-suyūf/ mu'taqilūna bi-l-rimāḥ/
wa-mutanakkibūna l-qisān* (p. 335-336)⁷⁰.

Autre poncif de la littérature moyenne, la qualification de la formule religieuse *lā ḥawla wa-lā quwwata illā bi-llāh* de *kalima lā yaḥḡal qā'ilu-hā* (p. 336), ou l'affirmation que les regrets arrivent souvent trop tard (*fa-nandam ḥaytu lā yanfa 'u l-nadam*, p. 339, 343).

Dernier exemple d'élément de nature formulaire, *wa-laysa fi l-i'āda ifāda* (répétition n'a point d'utilité, p. 339). L'énoncé est habituellement employé par le narrateur extradiégétique (Genette) pour signaler que le récit qu'un personnage pourrait faire à un autre l'a déjà été précédemment et qu'il n'y a pas lieu de recommencer. De la sorte, le récit antérieur est convoqué, réactualisé, tout en évitant la redite. La formule sert ici une fois, quand Ali Baba raconte à son épouse sa découverte des voleurs et de leur cachette, récit que le narrateur a précédemment fait au récepteur. Ailleurs dans le conte, les redites sont évitées par l'emploi d'autres tournures, comme *aḥbarat-hum bi-mā fa'alat* (elle leur raconta ce qu'elle avait fait, p. 353) quand Marġāna explique comment elle a trouvé le cordonnier qui a recousu le cadavre de Qāsim. Ce choix narratif (éviter les répétitions) donne par opposition une fonction particulière aux redites détaillées par lesquelles, à deux reprises, Marġāna s'explique. Alors que des faits ont déjà été rapportés de manière circonstanciée par le narrateur hétérodiégétique (Genette) à destination du récepteur, elle les reprend dans le détail à destination d'Ali Baba qui, dans l'histoire, les ignorait. Elle redit dans ses propres termes comment elle a compris que des voleurs se cachaient dans les outres, comment elle les a tués (p. 372-373) puis comment elle a identifié et assassiné leur chef (p. 383). La répétition de ces deux séquences, figurant chacune une fois dans le récit du narrateur et une fois dans la bouche de Marġāna (qui devient ainsi ponctuellement une narratrice autodiégétique), souligne, conjointement, le rôle essentiel de la servante et l'importance particulière de ces événements dans l'histoire.

3. Le discours religieux ou moral dans l'Ali Baba de Varsy

⁷⁰ À titre d'illustration indicative, voir la formule *wa-idā bi-ġubār 'alā wa-tār wa-sadda manāfis al-aqtār* in G. Bohas, K. Zakharia (éds.), *Sīrat Baybars ḥasab al-riwāya al-šāmiyya*, Damas, Publications de l'Institut Français de Damas, 2001, vol. 2, p. 89, 212 ; *id.*, 2002, vol. 3, p. 118, 356 ; *id.*, vol. 7, p. 30... On peut faire le même constat avec la formule *wa-hum ka-l-luyūt al-'awābis*, ou des variantes sur *ġāriqūna fi l-silāḥ/ lābisūna l-durū' / mutaqaḥḥidūna bi-l-suyūf*.

Le texte recèle quelques allusions claires aux pratiques et à la morale islamiques et quelques références au texte coranique, parfois cité. Certaines citations ont une fréquence telle dans l'usage qu'on ne peut pas les considérer comme particulièrement significatives, même s'il est intéressant d'en signaler la présence. C'est le cas par exemple de *lā ḥawla wa-lā quwwata illā bi-llāhi l-'aẓīm* (p. 347, 348) reprenant Coran 18/39, ou de la formule liée au deuil, *innā li-llāh wa-innā ilay-hi rāġi'ūn*, prise dans Coran 2/156. D'autres emprunts dénotent une connaissance plus poussée du Coran et de la langue littéraire, comme *qurrī 'aynan* (p. 339), qui reprend Coran 19/26, ou *wa-lā laḥiqahu-mā sinatun wa-lā nawm* (p. 341), calqué sur Coran 2/255. On trouve aussi d'autres formulations religieuses, comme l'expression *...ḥayr min al-nawm* ([telle chose est] préférable au sommeil), attribuée par la tradition à Bilāl, le premier muezzin, à propos de la prière, et utilisée ici pour le fait de gagner sa vie (p. 356).

Même quand il relève de considérations convenues sur le bien et le mal, le discours moral a un ancrage islamique. De cela, les exemples sont nombreux et seuls quelques-uns seront proposés ici. Voyant son époux revenir avec une petite fortune, l'épouse d'Ali Baba perd ses couleurs et le réprimande. Si son affirmation que le vol est condamnable procède de la morale générale, les commentaires dont elle l'assortit, proclamant se satisfaire de sa *qisma*, la part de vie humaine voulue pour elle par Dieu (p. 338-339), sont nettement marqués culturellement. L'ancrage islamique s'exprime également dans la prudence manifestée par le cordonnier Muṣṭafā. Sollicité par Marġāna pour lui rendre un service, il précise : « Si tu me demandes quelque chose qui satisfait Dieu et Son prophète, je le ferais bien volontiers et ne te contrarierais pas. Mais si cela implique quelque désobéissance à Dieu, quelque crime, faute ou péché, je ne t'obéirais pas. Il te faudra alors trouver un autre pour le faire » (p. 351). Quand elle lui demandera de recoudre ensemble les morceaux du corps de Qāsim, il l'acceptera en soulignant qu'il n'y a rien d'illicite (*maḥruma*, p. 352) à cela. Enfin, lorsqu'Ali Baba décide de se conformer aux traditions, sociales en épousant la veuve de son frère, il attend la fin de la période de *'idda* (p. 353-354).

Là encore, le texte présente une certaine organisation. Les mentions explicites d'ordre religieux, renvois au Coran et aux préceptes moraux ou juridiques de l'Islam, sont surtout concentrées entre les pages 347 et 354. Elles accompagnent principalement deux épisodes : celui des explications fournies par Ali Baba à son épouse sur l'origine de sa fortune, justifiant le vol par le fait qu'il s'est

approprié une partie d'un trésor constitué par des voleurs (qui ne peuvent donc en être les légitimes propriétaires)⁷¹ et celui de la mort et de l'enterrement de Qāsim.

Le lecteur peut observer que, plus largement, tous les actes sont placés sous l'égide de la volonté divine toute-puissante, y compris lorsque l'intention qui les anime est malveillante ou transgressive. La destinée à l'œuvre se retrouve par exemple dans des énoncés tels que : *al-maktūb mā min-hu mahrūb* (p. 348) ou *mā quddira 'alā l-mar' fi l-ġayb lā budda an-yustawfā-hu* (p. 348). Pour autant, cette version du conte n'est pas moralisante, dans le sens où c'est fréquemment la morale qui est au service des besoins de la narration et non l'inverse : quand les actions des héros y contreviennent par nécessité narrative, la morale est abolie ou aménagée. Ainsi, c'est la « puissance divine » qui conduit l'un des voleurs devant l'échoppe du cordonnier qui a recousu le cadavre de Qāsim (p. 357). C'est « pour réaliser l'un de Ses desseins, le jugement qu'Il a décrété pour Ses serviteurs », que Dieu dispose la boutique, ouverte par le chef des voleurs dans le souk dans le but de retrouver Ali Baba, en face de celle du fils du héros (p. 378). Et, si Margāna ôte la vie méthodiquement aux voleurs, c'est parce que Dieu les a faits tomber dans le trou qu'ils avaient creusé pour Ali Baba (p. 371). D'ailleurs, quand ce dernier apprend par sa servante pourquoi elle a ébouillanté les voleurs dans les outres, il oublie vite ses craintes, s'émerveille devant les effets du hasard et la récompense en l'affranchissant (p. 374). De même, après l'agonie d'injures, la menaçant des pires sanctions, quand elle poignarde le chef des voleurs (p. 382), il lui est reconnaissant de l'avoir ainsi sauvé, lui rend hommage et la récompense de nouveau en la mariant à son fils (p. 383). La teinture religieuse de ces nécessités narratives données ici en exemple ne doit pas être confondue avec une orientation exclusivement fataliste. Dieu, s'il peut refléter dans ce contexte une vision théiste du monde, est aussi, simultanément et à parts égales, le *deus ex machina* de la tradition littéraire.

4. Galland et Varsy

Il convient d'en venir maintenant à la délicate question de la comparaison entre les versions du conte chez Galland et Varsy. Elle a déjà été abordée tant par Macdonald et Torrey que Mahdi (pour ne citer qu'eux) et les conclusions de chacun, comme le seront en partie les miennes, procèdent essentiellement d'une interprétation. Toutefois, au vu du doute raisonnable établi plus haut, ce sera

⁷¹ On verra que cette explication ne satisfait plus la morale actuelle. Voir p. ***.

désormais une erreur logique de comparer les deux documents en considérant d'emblée l'un (quel qu'il soit) comme le texte source et l'autre comme le texte cible. S'il est facile d'établir que de nombreuses séquences sont traitées différemment dans les deux versions, il devient délicat d'utiliser, par exemple, pour en rendre compte, des termes tels que 'expansion' ou 'abrègement', qui induisent implicitement l'idée que l'un des deux bâtit sa tessiture sur une manipulation de celle de l'autre. Une comparaison exhaustive en termes d'analyse du discours, de temps, voix et modes du récit, et d'étude textuelle nécessiterait un long travail spécifique. Je me limiterai ici à relever quelques détails qui ont insuffisamment retenu l'attention de mes prédécesseurs, excepté pour le premier point sur lequel il me semble intéressant de revenir.

Au début du conte, pour exprimer son indigence, Ali Baba récite neuf vers⁷² à propos desquels Mahdi, qui rappelle à juste titre que ces vers ne figurent pas dans l'Ali Baba de Galland ni dans d'autres contes de son manuscrit des *Nuits*, indiquait :

Le fragment poétique est inséré, dans la version arabe de Varsy, à l'endroit où la pauvreté d'Ali Baba est en cours de description. Il est introduit par un passage en prose décrivant la situation difficile d'Ali Baba, suivi d'une description à caractère formulaire qui le présente comme un « homme de lettres et de sciences, instruit et intelligent ». Cela est ridicule étant donné la description qui précède de son milieu et de sa condition⁷³.

Pourtant, le procédé n'est pas si « ridicule » si l'on se souvient par exemple que Sindbad le porteur, pour ne citer que lui, procède de la même manière : exténué par son travail et la chaleur, il découvre les jardins et la demeure somptueuse de son *alter ego* marin et déclame des vers pour se plaindre de sa situation⁷⁴. Au demeurant, le pauvre, qui n'en est pas moins lettré et poète, est aussi un poncif de la littérature savante⁷⁵.

Voyons à présent la formule magique qui donne accès au trésor. La version de Galland propose, pour ouvrir la porte, « sésame, ouvre-toi » (4 occurrences)⁷⁶ et pour la refermer, la formule opposée, « sésame, referme-toi » (2 occurrences)⁷⁷. La version de Varsy propose uniquement la formule permettant d'ouvrir la porte du trésor, « *yā simsim, iftaḥ bābak* » (litt : Ô sésame, ouvre ta porte, 11

⁷² MacDonald, « "Ali Baba and the Forty Thieves" in Arabic », p. 333-334.

⁷³ Mahdi (éd.), *The Thousand and One Nights...*, vol. 3, p. 82. La répétition du verbe 'décrire' et du substantif 'description' figure dans l'original.

⁷⁴ Voir par exemple *Alf layla wa-layla*, Dār al-hudā al-waṭāniyya, 1981, vol. 3, p. 112.

⁷⁵ On pensera par exemple aux personnages des *Maqāmāt*.

⁷⁶ Sermain (présenté par), *Les mille et une nuits...*, vol. 3, p. 182, 183, 187, 216.

⁷⁷ Sermain (présenté par), *Les mille et une nuits...*, vol. 3, p. 183, 183-84.

occurrences)⁷⁸. La logique du merveilleux n'est donc pas la même : dans le premier cas, l'action humaine détermine l'ouverture *et* la fermeture de l'accès ; dans le second, l'accès se referme de lui-même. De même, dans les deux cas, le terme « sésame » ne renvoie pas à la même chose : chez Galland, il paraît désigner plutôt la porte, quoiqu'il puisse aussi désigner le rocher. Chez Varsy, il ne peut en aucun cas désigner la porte, en raison du pronom possessif postfixé à *bāb* (porte) : cette construction syntaxique fait que la porte « appartient » à sésame, ou qu'elle en est une partie et c'est exclusivement « sésame » auquel on s'adresse. Enfin, la différence formelle entre les deux énoncés autorise à penser que celui utilisé par Varsy n'est pas la traduction de celui de Galland : une traduction ne donnerait-elle pas plutôt, et la formule connaîtra par la suite un certain essor, *iftaḥ yā simsim*⁷⁹ ? Enfin, c'est à propos de cette formule que le narrateur extradiégétique intervient pour la seule fois chez Varsy, quand il rappelle, à propos de la formule magique oubliée par Qāsim : *a 'nī yaqūl yā simsim iftaḥ bābak* (« J'entends : qu'il dise "ô sésame, ouvre ta porte" », p. 344).

Dans la même logique, l'Ali Baba de Galland découvre la porte qui mène au trésor au moment où elle s'ouvre après que le chef des voleurs a prononcé la formule magique, alors que celui de Varsy voit la « petite porte en acier », alors qu'elle est encore fermée, lorsque les voleurs se placent devant elle. Ici le narrateur chez Varsy commente les faits en expliquant que

La raison de cela était que ce lieu avait été créé par les djinns rebelles et qu'il était protégé, rendu impénétrable par de prodigieux sortilèges. Et l'énoncé « ô sésame, ouvre ta porte » était le secret même pour lever le sortilège et ouvrir la porte⁸⁰.

Cette explication n'est pas seulement contextuelle : en effet « comme moyen pour neutraliser un enchantement, le sésame est déjà mentionné dans les incantations babylo-assyriennes. Jusqu'aujourd'hui les Arabes considèrent les pressoirs de sésame comme des habitations d'esprits. »⁸¹ L'explication relie donc le conte à des croyances locales et confirme son ancrage culturel. La version de Galland ne comporte aucune explication du phénomène.

⁷⁸ MacDonald, « "Ali Baba and the Forty Thieves" in Arabic », p. 335, 336 (3 occurrences), 338, 343 (2 occurrences), 344, 345, 347, 385.

⁷⁹ À titre illustratif, l'expression compte 465 000 occurrences sur Google le 10 septembre 2016.

⁸⁰ MacDonald, « "Ali Baba and the Forty Thieves" in Arabic », p. 336.

⁸¹ Dietrich, A., « Simsim », in: *Encyclopédie de l'Islam*. Consulted online on 10 September 2016. Albert Dietrich indique aussi : « La formule "Sésame, ouvre ta porte" (et non pas «Sésame, ouvre-toi») devint populaire par l'histoire bien connue d'Ali Baba et des quarante voleurs d'*Alf layla wa-layla* (270^e nuit) ». Malheureusement, il ne m'a pas été possible de déterminer la (ou les) source(s) à l'origine de cette intéressante remarque sur l'énoncé de la formule. Elle conforte l'hypothèse que la source de Varsy n'est pas le Galland.

Une fois franchie la porte menant au trésor, Ali Baba ne se retrouve pas tout à fait au même endroit.

Voici ce qu'on lit chez Galland :

Ali Baba s'était attendu à voir un lieu de ténèbres et d'obscurité ; mais il fut surpris d'en voir un bien éclairé, vaste et spacieux, creusé de main d'homme, en voûte fort élevée, qui recevait la lumière du haut du rocher, par une ouverture pratiquée de même. Il vit de grandes provisions de bouche, des ballots de riches marchandises en piles, des étoffes de soie et de brocart, des tapis de grand prix, et surtout de l'or et de l'argent monnayé par tas et dans des sacs ou grandes bourses de cuir les unes sur les autres [...] ⁸².

Voici maintenant ce qu'on lit chez Varsy :

Il [Ali Baba] s'avança un peu, croyant que la place serait obscure. Il fut très surpris quand il trouva une vaste salle éclairée, bâtie en marbre, aux fondations solides, plaisamment construite, dans laquelle était entreposé tout ce que l'on pouvait désirer comme nourriture ou boissons. De là, il passa dans une seconde salle, plus grande et plus spacieuse que la première, dans laquelle il trouva des biens, des objets divers et des curiosités éblouissantes et indescriptibles. On y avait rassemblé des lingots en or pur et d'autres en argent, des dinars de bon aloi et des dirhams, tout cela en quantité semblable à celle du sable et des galets, innombrable et incommensurable. Puis, après avoir fait le tour de cette merveilleuse salle, il vit une autre porte par laquelle il pénétra dans une troisième salle encore plus belle et attrayante que la seconde, contenant tout ce que l'on peut trouver de par les pays et les contrées comme beaux vêtements. Elle débordait de précieux coupons de coton, d'habits de soie et de brocart. Pas une sorte de tissu qui ne s'y trouvât, qu'elle fut des provinces syriennes ou des confins des terres africaines, voire de Chine, du Sind, de Nubie ou d'Inde. Puis, il arriva dans la salle des métaux et pierreries, qui était la plus immense et la plus merveilleuse car elle contenait plus de perles et de bijoux que l'on pouvait en compter, que ce soient les rubis, émeraudes, turquoises, topazes ou perles en abondance. On y voyait la cornaline juxter le corail. De là, il passa dans la salle des essences, encens et parfums, qui était la dernière. Il y trouva, en cette matière, chaque sorte de produit plaisant et chaque espèce subtile. L'odeur de l'oud et du musc s'exhalait, celle de l'ambre gris se répandait. Le parfum et l'aloès embaumaient. Muscade et safran se répandaient plaisamment. Le [bois de] santal était jeté à même le sol comme du bois de chauffage et celui de Mandal abandonné comme un fagot égaré [...] ⁸³.

Entre ces descriptions, les différences sont nombreuses : modèles narratifs, références symboliques, thèmes et motifs... Si elles renvoient aux mêmes faits sur le plan de « l'histoire » (un trésor interdit au commun des mortels est découvert par le héros de manière incidente, transgressive et dangereuse pour lui), la narration produit deux récits distincts : celui fondé sur la présence du trésor dans une salle unique ne peut être superposé à celui qui le répartit dans cinq salles en enfilade⁸⁴. On peut dès lors s'autoriser à dire que la première partie du conte semble relever dans chaque version d'une tradition narrative spécifique.

⁸² Sermain (présenté par), *Les mille et une nuits...*, vol. 3, p. 183.

⁸³ MacDonald, « "Ali Baba and the Forty Thieves" in Arabic », p. 336-337.

⁸⁴ Le thème des salles en enfilade rappelle celles qu'Aladdin trouve sous terre. Le récit est cependant différent : Aladdin traverse trois salles et seul le contenu de la première est décrit. Il se retrouve alors dans un jardin merveilleux dont les arbres portent en guise de fruit des pierres précieuses, puis sur une terrasse et devant une niche (Sermain [présenté par], *Les mille et une nuits...*, vol. 3, p. 18).

On ne peut passer sous silence, dans la version de Varsy, le long excursus (p. 375-379) qui décrit par le menu les contenus, activités et clientèle de la boutique ouverte par le chef des voleurs déguisé en marchand, après avoir perdu ses troupes. On peut y voir un choix narratif subtil, visant simultanément à atténuer la violence du récit (le descriptif sépare les meurtres des 39 voleurs ébouillantés de celui de leur chef poignardé) et à augmenter le suspens dramatique par un ralentissement des péripéties, au moyen d'une séquence dans laquelle la description, tantôt dithyrambique et tantôt caricaturale, distrait le récepteur. Toutefois, le lecteur qui tiendrait absolument à voir la plume de Varsy à l'exercice dans le texte pourrait envisager, pour cette séquence en *sağ'*, une étude stylistique (entendre ici une poétique de la prose)⁸⁵, pour essayer de déterminer par une comparaison intratextuelle, si les caractéristiques de l'extrait pourraient justifier l'hypothèse qu'il aurait peut-être été amplifié par notre orientaliste à partir d'un passage plus réduit. Ce n'est pas la seule séquence en prose rimée, mais elle est nettement plus longue que toutes les autres et son rythme est beaucoup plus rapide du fait du nombre de segments particulièrement courts. Varsy se serait-il ponctuellement laissé aller à quelques développements ponctuels inspirés de sa pratique du commerce à Rosette pour amplifier la description de la marchandise et des clients ? Cette hypothèse, qui demeure à examiner, est une concession qu'on pourrait se laisser aller à faire au discours selon lequel il serait intervenu dans le texte. La fonction de l'exkursus évoquée plus haut est toutefois aussi crédible en l'état de la recherche. Et c'est celle qui est retenue ici.

Outre les nombreuses différences de détails ou de séquences, les deux versions de Galland et Varsy se distinguent aussi par la place donnée à la dimension religieuse ou plutôt au statut des actes humains. Si Galland utilise sporadiquement le terme « hasard »⁸⁶ et l'expression « bonne fortune »⁸⁷, tout le texte de Varsy est sous-tendu, comme on l'a vu plus haut, par l'interférence des desseins divins. Chaque version véhicule donc une vision spécifique du monde.

5. Pour esquisser l'étude des versions arabes ultérieures du conte...

⁸⁵ La seule étude stylistique efficace consacrée jusqu'ici à la prose littéraire rimée demeure celle de Mahmoud Messadi, *Essai sur le rythme dans la prose rimée en arabe*, Tunis, Éditions Ben Abdallah, 1981.

⁸⁶ Sermain (présenté par), *Les mille et une nuits...*, vol. 3, p. 181, 186.

⁸⁷ Sermain (présenté par), *Les mille et une nuits...*, vol. 3, p. 184, 194.

Le parcours que nous venons de suivre, même incomplet, conduit à réaffirmer que, si l'on ne peut exclure catégoriquement qu'un « traducteur adaptateur » ait pu, en partant de Galland, réinjecter dans le texte arabe l'ensemble des éléments témoignant de son ancrage culturel, ni que ce traducteur adaptateur ait été Varsy, on est aussi en droit de considérer que cela peut tout aussi bien ne pas être le cas. Nous serions alors en présence de deux variantes du conte. Autrement dit Varsy pourrait fort bien être, comme il l'écrit, le copiste, aurait-il, ici ou là, opéré quelques retouches.

Qu'aurait-il copié dans ce cas ? Sur ce point, on ne peut que répéter ce qui a déjà été suggéré plus haut. Il pourrait s'agir d'une version sans aucun lien génétique avec celle de Galland. Ou peut-être d'une version qui, à partir de l'édition de Galland, se serait élaborée et acclimatée durant la période qui sépare les deux documents, acquérant de la sorte et de manière indéniable la griffe linguistique, culturelle et idéologique d'une société qui, si elle ne l'avait directement produite, se la serait en tous cas totalement appropriée dès lors, et ce durablement comme nous allons maintenant le voir.

Le lectorat du monde arabe est bien loin des interrogations qui requièrent les chercheurs. Il considère généralement l'histoire d'Ali Baba comme un élément patrimonial, jusque dans les variantes par lesquelles il la réinvente et l'adapte, bien qu'il ne soit guère possible de déterminer avec certitude les méandres par lesquelles le conte a acquis ce statut. Pour autant, les versions ultérieures s'écartent aussi bien de la narration de Galland que de celle de Varsy, pour des accommodements narratifs, moraux ou culturels. Comme je l'ai précisé *supra*⁸⁸, pour rester dans les limites de cet article et quoique je me sois sérieusement engagée dans l'étude comparée de plusieurs versions arabes du conte, j'ai dû par réalisme recentrer mon travail sur la version de Varsy. Je me limiterai donc dans cette dernière partie à esquisser quelques remarques sur les variantes observables entre les versions et à illustrer par trois exemples la remarquable vitalité d'Ali Baba dans le monde arabe actuel.

Depuis le développement, à partir des années 1940, de la littérature pour enfants, les différentes versions arabes imprimées du conte se multiplient⁸⁹, en même temps qu'il s'adapte aux nouveaux supports de communication destinés à la jeunesse (films d'animation⁹⁰ ou textes en ligne par

⁸⁸ Voir note 1.

⁸⁹ En 2012, monsieur Ibrahim Akel recensait 35 éditions imprimées différentes du conte en langue arabe, entre 1940 et 2012. Je lui sais gré de m'avoir transmis ces références. Quoiqu'elle ne puisse pas être considérée comme parfaitement exhaustive, cette recension est assez complète et très instructive.

⁹⁰ Voir plus loin.

exemple⁹¹). Les variantes entre les versions imprimées portent notamment sur le niveau linguistique du texte (généralement réécrit en arabe littéral plus ou moins soutenu), l'expansion ou la condensation du récit, l'illustration ou pas de l'imprimé, la nature et le nombre des illustrations, le lien ou pas avec les *Nuits*. Surtout, on relève une tendance générale à l'euphémisation de la violence et parfois un infléchissement plus ou moins marqué vers une moralisation bien-pensante ou islamisante, éclairant l'histoire des mentalités et de leur évolution. On trouve aussi d'importantes différences dans le choix du titre, le nom et le statut de Morgiane, le traitement du personnage du frère du héros ou celui des voleurs, les termes de la formule magique, l'usage fait du trésor, les conséquences pour Ali Baba de son enrichissement, etc.

Si ces nombreuses réécritures sont, en tant que telles, un indice probant de la vitalité du conte dans le monde arabe, je partirai de trois exemples moins attendus pour l'illustrer : deux films d'animation affichés comme salafistes et un fait divers daté de 2009 par lequel je vais commencer. Voici dans son intégralité la version donnée par le quotidien syrien al-Ğulān le 6 décembre 2009⁹² :

L'histoire d'Ali Baba et des quarante voleurs, immortalisée par la mémoire orientale, est de retour. Des procès-verbaux turcs indiquent que l'on a trouvé le trésor d'Ali Baba. Cela s'est produit alors qu'un groupe d'ouvriers creusaient une tranchée pour l'évacuation des eaux usées dans l'un des villages de la province turque de Mardin, à la frontière avec la Syrie. Les rapports ont indiqué qu'on avait trouvé lors des opérations de creusement, qui ont eu lieu le mois dernier dans le village de Surekli, dépendant de la province de Mardin, 400 pièces d'or, désormais conservées au musée de la province. Les archéologues datent ces pièces des époques seldjoukide et safavide⁹³, assurant que cette monnaie est le trésor qu'avaient rassemblé ceux que l'on connaît sous le nom des quarante voleurs. Quant au directeur du musée de la province de Mardin, Nihad Erdogan, il a déclaré : « Plusieurs choses montrent que ce trésor appartenait aux héros de l'histoire des quarante voleurs. Ainsi, le village le plus proche de Surekli s'appelle Celharemi, un mot qui signifie « quarante voleurs » ; de même, la région de Mardin était, pendant des siècles, un important carrefour pour les routes de voyage et pour les caravanes. Cela montre que les voleurs habitaient le village de Celharemi et qu'ils rassemblaient leur butin pris aux caravanes dans leur grotte [qui se trouvait] dans ce village. » Voilà que l'imaginaire des contes semble être devenu réel à nos frontières syro-turques. Allons-nous bientôt retrouver la pantoufle de Cendrillon (*al-sindirallā*) ?

L'information ainsi livrée est intéressante au moins à deux titres. Elle montre comment les personnages de fiction peuvent faire irruption dans la réalité, parce qu'à partir d'une observation objective (on a retrouvé des pièces d'or lors d'une excavation), une contextualisation fictionnelle a

⁹¹ Voir par exemple <http://www.arabicstory.net/forum/index.php?showtopic=7100> où Zaynab al-'Assāl, qui affirme restituer la « véritable histoire d'Ali Baba », génère à partir du conte une histoire différente.

⁹² http://www.jawlan.org/openions/read_article.asp?category=234&source=6&link=2758

⁹³ <http://www.hurriyetdailynews.com/default.aspx?pageid=438&n=pot-of-gold-found-in-sewage-2009-10-04> parle de pièces ottomanes. On peut également consulter :

<http://www.thefreelibrary.com/Treasure+of+Ali+Baba+and+the+40+Thieves+Discovered+in+Turkey.-a0213676893>

été élaborée (il s'agit du trésor caché par les voleurs dont parle le conte d'Ali Baba). Mais elle montre également comment l'imaginaire s'approprié sans discrimination des fictions de différentes origines culturelles. L'évocation (ironique) par le journaliste de la pantoufle de Cendrillon, si elle confirme qu'il n'est pas tout à fait convaincu par l'information qu'il vient de relayer, atteste également qu'il estime l'allusion à Cendrillon compréhensible par les destinataires de son entrefilet ; autrement dit que le lecteur moyen d'un quotidien régional comme al-Ġulān sait qui est Cendrillon. Notons au passage que la circulation dans le monde arabe de Cendrillon montre aussi comment un conte exogène peut se greffer dans une culture qui ne l'a pas directement produit, ce qui est intéressant pour la réflexion sur la genèse de la version de Varsy, qu'il s'agisse ou pas du même cas⁹⁴.

Il m'a paru intéressant de m'arrêter aussi brièvement à deux films d'animation se réclamant explicitement de la mouvance salafiste pour voir comment le conte est recyclé dans de nouvelles perspectives. Point d'arguties ici de la part des concepteurs sur le statut de la représentation figurée, si virulentes dans d'autres cas. Les deux films sont des moyens métrages, proposés en DVD⁹⁵, visibles par séquences sur You Tube⁹⁶, ou en totalité⁹⁷ sur certains sites de propagande religieuse. Les deux fondent leur publicité sur le fait qu'ils sont sans musique, comprendre sans musique instrumentale, puisqu'ils incluent des chants *a capella*. De même, les deux intègrent en voix off des récitations de versets du coran par un homme particulièrement solennel, dont la voix grave, amplifiée par l'utilisation de l'écho et se distinguant de la narration de l'histoire, paraît venir d'un au-delà en contrepoint de celle-ci.

Le premier film, intitulé « Le repentir d'Ali Baba », dure 43'⁹⁸. Il est produit en Arabie Saoudite, diffusé par la Jordanie et/ou les Émirats. Quoiqu'il s'agisse d'un film, l'accent est mis sur le texte davantage que sur l'image ; d'ailleurs, le générique mentionne un superviseur linguistique. Le discours est classicisant et se veut soutenu. Le visuel relève d'une sorte d'éclectisme anachronisant, notamment dans les vêtements. Lamā, la nièce d'Ali Baba, qui remplace Marġāna, porte une coiffe à mi-chemin entre le hennin et le bonnet phrygien, tandis que l'épouse de notre bûcheron a un

⁹⁴ Voir sur ce sujet, Nathalie Zoghaib, *Le conte du Liban et sa transmission en contexte générique et socio-historique*. Thèse soutenue à l'Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2013.

⁹⁵ Par exemple, pour 6 € sur <http://www.iqrashop.com>

⁹⁶ Voir notes 89 et 90.

⁹⁷ En l'absence sur ces sites de toute indication sur le statut légal du téléchargement proposé, il n'y sera pas renvoyé ici.

⁹⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=7MhyttqPYTQ>

simple foulard noué sous le cou. Les hommes portent indifféremment une toque, un callot, un turban ou encore un habit emprunté à l'imagerie du costume mamelouk. Le texte est dans une langue difficile, touffu et peu attractif pour des enfants. La séquence qui ouvre le film est un ajout circonstancié au conte initial : le père mourant d'Ali Baba énumère ses recommandations morales testamentaires, tandis que s'affiche à l'écran un paysage bucolique. Le point central est la nécessité pour Ali Baba de se repentir : pas question ici qu'il s'approprie légitimement un trésor sous prétexte qu'il a été constitué par des voleurs et qu'on en ignore les véritables propriétaires : voler des voleurs n'en est pas moins voler, ce qui est œuvre du diable. L'idée est martelée par la voix off, rappelant la sanction du vol par l'amputation mais aussi, de manière redondante, par la chanson du film : si Ali Baba ne s'en repent pas, Dieu « le punira, le châtiara, le sanctionnera, le jugera et lui en demandera compte ». Une fois repenti et ayant restitué ce qu'il a pris dans le trésor, Ali Baba se rend avec sa famille en pèlerinage à la Mecque. Cette information clôt le conte.

L'autre film, de 58⁹⁹, est aussi prescripteur, mais moins solennel. Confectionné à Istanbul, il est distribué par une entreprise de Damas. Ici, Ali Baba est un bûcheron en quelque manière écologiste, qui se rend quotidiennement dans la forêt après la prière de l'aube. Il ne ramasse que du bois mort pour ne pas nuire aux arbres et partage son repas avec les oiseaux ou les biches de la forêt. Certains traits de l'image peuvent être considérés comme culturellement islamiques. Par exemple, quoique l'habillement soit moins fantaisiste que dans le film précédent et tout comme dans celui-ci, les femmes ont la tête couverte en toutes circonstances. Elles le sont logiquement dans l'espace public, où on les voit surtout dans les derniers plans du film mais elles restent voilées dans l'intimité et jusque dans leur lit. Autre exemple, déchiffrable par des experts davantage que par de jeunes enfants : le médecin cupide qui va guider les voleurs, au lieu du cordonnier, à la ceinture bleue, généralement portée par les chrétiens dans le monde arabo-musulman médiéval. Son appartenance est ainsi subtilement suggérée par l'image sans indication dans le texte.

De Diyāb au film d'animation, en passant par Galland ou Varsy, le conte d'Ali Baba séduit tout en s'adaptant. Ces adaptations diverses sont plus intéressantes sur le plan culturel que sur le plan moral, y compris quand elles se revendiquent de ce dernier. L'étude comparée de toutes les versions imprimées et de l'analyse scénique des deux films présentés ici (ou d'autres) laisse ouvert un large

⁹⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=o93tURSiBzU>

champ de recherche. Si le conte a profité de son insertion par Galland dans la matrice des *Nuits* pour acquérir sa notoriété, il n'en a pas moins sa propre dynamique qui n'a pas fini d'enchanter les lecteurs, y compris quand ils brident le merveilleux par une édification volontariste. Gageons que sésame s'ouvrira encore longtemps sur des trésors inépuisables.